



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*„Brundibár*  
– eine Kinderoper aus dem KZ Theresienstadt  
im heutigen Brünnerr Roma-, Ghetto““

verfasst von / submitted by

BcA. Kristýna Kopřivová, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Musikwissenschaft U2002

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> phil. Ursula Hemetek

Für alle *Brundibár*-Kinder, die die Oper im KZ Theresienstadt aufführten.

Für die Brüner Kinder, die sie heutzutage aufführen.

Für alle Kinder, auf der ganzen Welt, die die Oper aufführten, aufführen und aufführen werden.



## Vorwort

Ich war noch an der Grundschule, als im Fernsehen ein Dokumentarfilm über die Kinderoper *Brundibár* lief. Eines hat sich mir tief ins Gedächtnis eingeprägt, nämlich, dass die meisten der ausschließlich jüdischen Kinder, welche an den Aufführungen im KZ Theresienstadt beteiligt waren, ins Vernichtungslager Auschwitz gebracht wurden. Dort ging der kleine „Sára“ Treichlinger, der den Leierkastenmann Brundibár spielte und dabei einen großen lustigen Schnurrbart trug, unter dem gespannten Draht durch, der festlegte, wer zu klein für die Arbeit war und deshalb in der Gaskammer umgebracht wurde. Für seine 14 Jahre hatte er eine zu kleine Statur... Später, als Jugendliche, las ich etliche Bücher über das Schicksal jüdischer Kinder in Theresienstadt und anderen Lagern, darunter Hannelore Brenner-Wonschicks Werk *Die Mädchen von Zimmer 28* und *Hanas Koffer* von Karen Levin. Beide Autorinnen beschreiben, wie die Musik den Kindern half, das Leid zu überleben. Die Aufführungen der Oper *Brundibár* in Theresienstadt spielten dabei eine wichtige Rolle. Dieses Thema ließ mich auch später nicht mehr los und so entschied ich für mich, die Kinderoper einmal selbst inszenieren zu wollen.

Als ich mich 2013 für das Studium der Opernregie an der Janáček Akademie für Musik und darstellende Kunst in Brünn bewarb, reichte ich, als eines der verlangten Regiekonzepte, einen Inszenierungsvorschlag für *Brundibár* ein. In meiner Konzeption wollte ich auf die Gegensätze zwischen arm und reich in der tschechischen Gesellschaft aufmerksam machen, gleichzeitig äußerte ich die Vorstellung, mit sozial schwachen Kindern, vor allem mit Roma-Kindern, arbeiten zu wollen. Wenige Monate später, im Juni 2014 sprach mich der Opernsänger Josef Škarka an, der die Idee hatte, *Brundibár* mit Kindern aus dem sog. Brünner Roma-„Ghetto“ aufzuführen, und der über meinen Regie-Lehrer von meinem Konzept erfahren hatte. Sein Plan sprach mich sofort an, und ich begann mit anderen Begeisterten das Projektkonzept zu entwickeln, später übernahm ich die Aufgaben der Regieassistentin und Abendspielleiterin.

Bis dahin war das „Brünner Ghetto“ für mich ein unergründetes Gebiet gewesen. Als Mitglied des Deutschen Begegnungszentrums in Brünn trat ich von Kindheit an mit der Sing- und Spielgruppe „Brünner Spielbergspatzen“ bei Minderheitentreffen auf, bei denen ich immer wieder mit Roma-Tänzern und Tänzerinnen anderer Vereine in Kontakt kam. Ihr Elan und ihre lebendige Ausstrahlung, mit der sie zu mir exotisch klingender Musik tanzten, faszinierten mich immer wieder. Diese Faszination führte mich dazu, während meines

Studiums der Musikwissenschaft zwei Veranstaltungen über Romamusik bei ao.Univ.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> phil. Ursula Hemetek zu belegen.

In dem zeitgleich entstehenden *Brundibár*-Projekt sah ich die Möglichkeit mich den Roma-Kindern und Jugendlichen zu widmen, denen sich nicht viele Möglichkeiten der Freizeitgestaltung boten, und ihre Kultur kennenzulernen. Das Projekt nannten wir schließlich *Brundibár z ghetta – „Brundibár aus dem Ghetto“*. Mit ca. 25 Kindern und Jugendlichen studierten wir im Frühjahr 2015 die Kinderoper ein und führten sie von Juni 2015 bis Mai 2016 mehrere Male, auch außerhalb Brünns, auf. Während des Probeprozesses offenbarten sich musikalische und Bewegungs-Besonderheiten der Darstellenden, die auch die Inszenierung als solche beeinflussten, die mit ihrer szenischen Gestalt und durch eingefügte Texte an das (Über-)Leben im KZ Theresienstadt erinnern sollte.

Meine persönliche Auseinandersetzung mit *Brundibár* und die geschilderten Besonderheiten der Brünner Inszenierung führten zu dem Entschluss, mich der Kinderoper, ihren Aufführungen in Theresienstadt und Brunn, in meiner Masterarbeit zu widmen. Neben der Gestalt beider Inszenierungen erscheint es mir wichtig, die Bedeutung der Einstudierung und der Aufführungen *Brundibárs* für die Darstellenden und Zuschauenden sowohl in Theresienstadt als auch in Brunn zu untersuchen und mich mit der Rolle, die Musik allgemein im Leben spielen kann, auseinanderzusetzen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei ao.Univ.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> phil. Ursula Hemetek für ihre Betreuung, ihre zahlreichen Ratschläge und ihre Unterstützung bedanken. Herzlicher Dank gebührt meinen Eltern und meinen Geschwistern für die aufgebrachte Geduld, insbesondere meiner Mutti Manuela Kopřivová, für Kraft und Energie, die sie dem Korrekturlesen widmete, und ebenso Irmgard Barenberg für die Zweitkorrektur. Danken möchte ich auch der Kompositionsstudentin Markéta Husková, die mir v.a. rhythmisch bei der Transkription des Roma-Liedes half und mich bei meiner Arbeit immer wieder ermutigte.

Ein besonderes Dankeschön gilt allen meinen *Brundibár z ghetta*-Freunden: den MitarbeiterInnen, die das Projekt ins Leben riefen und den Kindern und Jugendlichen, die sich darauf einließen. Vor allem danken möchte ich Josef Škarka, Ruth Konvalinková, Monika Balogová, Jana Suchomelová, Linda Keprtová, Pavel Šnajdr, Vladimír Balog, Kateřina Geislerová, Pavel Strašák, Marika Šarkézová sowie den Darstellenden Klaudie, Tomáš, Milan, František, Radek, Terezka, Sofie, Dominika und Boženka, die bereit waren, in Interviews meine Fragen zu beantworten und mir immer wieder Mut zusprachen.

Als einziger Holocaust-Überlebenden, mit der ich ein Interview führen konnte, gebührt mein herzlicher Dank Dagmar Lieblová, die mich bei sich willkommen hieß und mir zahlreiche ihrer Erinnerungen an Theresienstadt und *Brundibár* mitteilte. Ergänzt werden diese Erinnerungen in der vorliegenden Arbeit durch Bilder und Karten, für die ich mich bei allen Organisationen und Archiven bedanken möchte, die mir ihr Abdrucken gewährten, besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Iva Gaudesová von der Gedenkstätte Theresienstadt, die mir den Zugang zu zahlreichen weiteren Unterlagen zu *Brundibár* ermöglichte.

Vielen Dank möchte ich meinen Freunden und KommilitonInnen für ihre aufmunternden Worte und ihre Gebete aussprechen, allen voran Tereza und Alžběta Rázkovy, Hana Strnadová, František Novotný, Cyril Ponižil, Fabian Boungard, Patrick Zorn, Barbora Schejbalová, Jana Brůnová, Jaromír Janečka, Martina Pitnerová, Giacomo Firpo, Amálie Kostřížová, David Kříž, Karolina Böhm, Veronika Schneider, der Familie Dušovi und meinen Mitbewohnerinnen Dominika Bezáková, Emilia Trybulová, Diana Trtílková, Petra Šuková sowie der Familie Zvěřinovi und Markéta Dostálová. Und allen meinen MitarbeiterInnen und Freunden aus der Ackermann-Gemeinde – Spirála und Junge Aktion, SummerJob, Freeparta, Stretko, Široká rodina, Divadlo na Orlí und meinen PfadfinderInnen.

Nicht zuletzt gebührt der Konrad-Adenauer-Stiftung Dank für die materielle und ideelle Unterstützung während meiner Studien, ebenso auch meinen betreuenden Referenten Dr. Jürgen Hoffmann und Dr. Frank Müller sowie meinen KonstipendiatInnen, vor allem Reinhild Rössler und Anselm Demattio.

Danken möchte ich auch allen Lehrenden, die mich während meines Zweitstudiums der Opernregie in Brünn unterrichteten und mir immer wieder Verständnis entgegenbrachten, vor allem der Dozentin MgA. Mgr. Monika Holá, Ph.D und meinem Opernregie-Lehrer Mgr. Václav Málek.

# Inhalt

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
1.1. Der „Ghetto“-Begriff .....	2
1.2. Inszenierung und Aufführung .....	3
1.3. Forschungsfragen und Aufbau der Arbeit .....	4
1.4. Forschungsstand und Quellenarbeit .....	6
1.5. Methodik bei der Analyse und Feldforschung .....	8
1.5.1. Quellen für die Inszenierungs- und Aufführungsanalyse .....	9
1.5.2. Analyse und Feldforschung .....	11
<b>2. Historische, sozio-kulturelle und politische Hintergründe der Kinderoper und des Projekts .....</b>	<b>14</b>
2.1. Zur Entstehungszeit von <i>Brundibár</i> .....	14
2.1.1. Gesellschaft in der ersten Republik .....	14
2.1.2. Die Angliederung des Sudetenlands an das Deutsche Reich .....	16
2.1.3. Leben im Protektorat Böhmen und Mähren .....	18
2.2. Die Verhältnisse in Theresienstadt als dem Aufführungsort der Oper .....	22
2.2.1. Die Entstehung des „Ghettos Theresienstadt“ .....	22
2.2.2. „Überleben“ im KZ Theresienstadt .....	24
2.2.3. Theresienstadt als „Jüdisches Siedlungsgebiet“ .....	26
2.2.4. Die „Auflösung“ des Lagers und das „Erneuern“ der Stadt .....	30
2.2.5. Verein Theresienstädter Initiative .....	31
2.3. Die Kinderoper <i>Brundibár</i> .....	32
2.3.1. Die Entstehung der Kinderoper – Libretto und Komposition .....	32
2.3.2. Das Schicksal der Autoren und die ersten Proben im Protektorat .....	35
2.3.3. Die geheime Uraufführung auf Hagibor und der Weg nach Theresienstadt .....	37
2.3.4. <i>Brundibár</i> nach dem zweiten Weltkrieg und als internationales Werk .....	38

2.4. Die Entstehungszeit des Projektes <i>Brundibár z ghetta</i> und das Brünner Roma-„Ghetto“	40
2.4.1. Die Stadt Brünn	40
2.4.2. Die Geschichte der Roma in Tschechien, insbesondere in Brünn	42
2.4.3. Die Brünner Roma heute	44
2.4.4. Das „Brünner Roma-Ghetto“	45
2.4.5. Angebote für die Bewohner des „Ghetto“	46
2.4.6. Das „Ghettofest“ als Tür zur Öffnung des „Ghetto“	49
2.5. Die Entstehung des Projektes und sein Team	51
2.5.1. Das „Ghettofest“ als Auslöser für die Projektidee	51
2.5.2. Das Projektteam	52
<b>3. <i>Brundibár</i> in Theresienstadt und Brünn</b>	<b>57</b>
3.1. Das kulturelle Leben in Theresienstadt	57
3.1.1. Kultur „im Geheimen“	58
3.1.2. Zensierte „Kameradschaftsabende“ und „Freizeitgestaltung“	59
3.1.3. Die Opernpraxis	60
3.1.4. Theater für Kinder und Jugendliche	61
3.2. Vorbereitungen und Aufführungen von <i>Brundibár</i>	62
3.2.1. Die neue Partitur	62
3.2.2. Textliche Veränderungen	63
3.2.3. Auswahl der Darstellenden	64
3.2.4. Musikalische Proben	65
3.2.5. Arrangier- und Tutti-Proben	67
3.2.6. Premiere und Reprisen mit Halbkostümen und Bretter-Bühnenbild	69
3.2.7. Aufführungen für Lagerbesucher und Filmarbeiten	70
3.3. Die Bedeutung der Kinderoper für Theresienstadt	73
3.3.1. Psychische Wirkung der Proben und Aufführungen	73
3.3.2. Pädagogischer Aspekt der Oper und ihre Funktion im Rahmen des geheimen Unterrichts	76
3.3.3. Persönliche Bedeutung für die Mitwirkenden	77
3.3.4. Einfluss auf das weitere musikalische Schaffen im Ghetto	78
3.3.5. <i>Brundibár</i> als Gedenkoper nach Theresienstadt	79

3.4. Vorbereitung des Brünner Projekts.....	80
3.4.1. Gründe für das Entstehen des Projekts.....	80
3.4.2. Projektkonzept.....	81
3.4.3. Zeitlicher Ablauf.....	84
3.5. Brünner Darstellende.....	85
3.5.1. Milieu der Kinder.....	85
3.5.2. Die Kinder.....	87
3.5.3. Erwachsene auf der Bühne.....	90
3.6. Die Brünner <i>Brundibár</i> – Inszenierung.....	90
3.6.1. Rollenverteilung.....	91
3.6.2. Wesentliche Veränderungen in Partitur und Libretto.....	92
3.6.3. „Das Theresienstädter Tagebuch“ im Brünner <i>Brundibár</i> .....	94
3.6.4. Umverteilung und Änderung von gesprochenen Texten und Liedern.....	97
3.6.5. Mehrfaches Verwenden und Wiederholen von Motiven.....	98
3.6.6. Verjagen des Brundibár.....	99
3.6.7. Minimalistischer Bühnenraum.....	100
3.6.8. Universale Kostüme, Frisur und Maske.....	102
3.6.9. Kinese und Geräuschkulisse.....	103
3.6.10. Semiotische Inszenierungsdominanten.....	106
<b>4. Musikalische Arbeit mit den Brünner-Darstellenden und ihre Folgen.....</b>	<b>107</b>
4.1. Projektbeginn.....	107
4.1.1. Erwartungen des Inszenierungsteams.....	107
4.1.2. Auswahl der Darstellenden.....	110
4.1.3. Musikalische Vorkenntnisse der Darstellenden.....	114
4.2. Probephase und die Aufführungen.....	116
4.2.1. Kennenlernen und erste Musik- und Bewegungserfahrungen.....	116
4.2.2. Entwickeln einer eigenen Probemethode – das rhythmische Element.....	118
4.2.3. Der Einfluss von Aleš Slanina und der Tanzgruppe <i>Merci</i> .....	121
4.2.4. Fertigkeitsschulung der Darstellenden.....	123
4.2.5. Endproben und Aufführungen mit dem Orchester im Theater.....	125

4.3. Berührungspunkte mit dem musikalischen Alltag der Mitwirkenden .....	130
4.3.1. Die Rolle der Musik im Alltag der Darstellenden.....	130
4.3.2. Verhalten der Mitwirkenden während der Pausen .....	132
4.3.3. Funktion der „Romamusik“ .....	134
4.4. Wahrnehmung des Projektes durch Mitwirkende wie Publikum und Projektverlauf nach der Premiere.....	136
4.4.1. Meinung der Mitwirkenden zum Projekt .....	136
4.4.2. Reaktionen der Öffentlichkeit .....	139
4.4.3. Weitere Aufführungen von <i>Brundibár</i> und ihre Änderungen .....	141
4.4.4. Dernière in Prag .....	144
4.4.5. Weitere künstlerischen Möglichkeiten für die Mitwirkenden.....	147
<b>Conclusio</b> .....	<b>151</b>
<b>Quellenverzeichnis</b> .....	<b>155</b>
<b>Aufnahmeverzeichnis</b> .....	<b>164</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>165</b>
<b>Notenbeispielverzeichnis</b> .....	<b>169</b>
<b>Anhang</b> .....	<b>170</b>
1. Anhang: Dagmar Lieblová – Porträt einer überlebenden Chorsängerin.....	170
2. Anhang: 1. Libretto <i>Brundibár</i> .....	173
2. Anhang: 2. Texte aus dem Theresienstädter Tagebuch .....	196
3. Anhang: Autograph: <i>Brundibár Finale</i> , Klavierauszug .....	199
4. Anhang: Programmheft zur Brünner Premiere .....	200
5. Anhang: Rezensionen und persönliche Mitteilungen zu den Brünner Aufführungen .....	207
6. Anhang: Einladungstext <i>Requiem pro člověka</i> .....	213
7. Anhang: Abschrift und Übersetzung des Interviews mit Vladimír Balog.....	214
<b>Abstract</b> .....	<b>224</b>
<b>Anotace – česky (Abstract auf Tschechisch)</b> .....	<b>225</b>

## 1. Einleitung

„Die Kinderoper *Brundibár* (*Die Hummel* [der Brummbär]) von Hans Krása und Adolf Hoffmeister wurde vor allem dank der Rolle berühmt, die sie im Konzentrationslager Theresienstadt gespielt hat. Sie hat das tragische Schicksal der Häftlinge vermenschlicht – derer, die die Oper gespielt haben, und derer, die sie bei über fünfzig Reprisen als Zuschauer erlebt haben.“ (Červinková<sup>1</sup> 2008: 6).

In der Tschechischen Republik ist die 1938 / 1939 entstandene Kinderoper durch ihre Aufführungen im KZ Theresienstadt, das den Decknamen „Ghetto“ trug, zu einem Phänomen geworden. Seit den 80er Jahren erfreut sie sich auch im Ausland zahlreicher Aufführungen. In der Saison des hier behandelten Projektes (2014 / 2015) lag das Werk laut den Statistiken von Operabase mit 16 Premieren in größeren Häusern weltweit auf Platz 30 der meistgespielten deutschen Opern, von über 400 (*Operabase*, öffentliche Seite).<sup>2</sup> In Tschechien ist die Auseinandersetzung mit *Brundibár* ein beliebtes Thema für Studienabschlussarbeiten, so untersuchten in den letzten Jahren z.B. Studierende die pädagogische Nutzung der Kinderoper im Musikunterricht (Máchová 2013), ihre Rolle im Rahmen der Theateraufführungen im Ghetto Theresienstadt (Flídrová 2008) oder im Zusammenhang mit der Freizeitgestaltung der Kinder in Theresienstadt (Berčíková 2010).

Im Jahr 2015 führten Kinder und Jugendliche aus der Umgebung des sog. Roma-„Ghetto“ unter Leitung von KünstlerInnen und PädagogInnen *Brundibár* in Brünn auf. Das Projekt wurde *Brundibár z ghetta* genannt und sollte durch diese Namensgebung auf das heutige Brünner Ghetto aufmerksam machen und Zeugnisse aus dem „Ghetto“ Theresienstadt in sein Inszenierungskonzept einfließen lassen.

Die Verfasserin dieser Arbeit begleitete das Brünner Projekt von seiner Planung an und wirkte bei der Realisierung als Regieassistentin und Abendspielleiterin mit. In ihrer Masterarbeit verschafft sie einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Kinderoper, ihre ersten Einstudierungen und Aufführungen mit jüdischen Kindern in Prag und Theresienstadt und ihre Bedeutung für die Darstellenden und Zuschauenden in der damaligen Zeit. Anschließend setzt sie diese in Beziehung zu dem Brünner Projekt – der Einstudierung und

---

<sup>1</sup> In der tschechischen Sprache haben Frauennachnamen das Suffix „-ová“, das grammatisch die Zugehörigkeit der Frau zum Mann ausdrückt. In dieser Arbeit werden die Frauennamen in ihrer landesüblichen Form beibehalten (z.B. bei Hana Posseltová-Ledererová, Magdalena Weissová, u.a.). Ausnahme bilden Namen von Frauen, die ihren Namen im Ausland ohne Suffix verwenden oder verwendeten (z.B. Greta Hofmeister-Klingsberg oder Ela Stein Weissberger).

<sup>2</sup> Da Hans Krása auf Operabase als deutscher Komponist geführt wird, gilt dort auch die Oper *Brundibár* als deutsches Werk, obwohl ursprünglich in tschechischer Sprache verfasst. Zu beachten ist, dass die Statistiken von Operabase nicht vollkommen korrekt sein können, da sie nur die Aufführungen an größeren Theaterhäusern registrieren und nicht die an kleinen Bühnen bzw. studentischen und schulischen Einrichtungen erfassen.

Aufführung mit Kindern aus dem Roma-„Ghetto“. Dabei sucht sie nach Parallelen in Einstudierung, Aufführung und Wirkung der Oper sowie nach Merkmalen in der Brünner Inszenierung, die auf das ehemalige Theresienstädter „Ghetto“ und das heutige Brünner-„Ghetto“ verweisen. Einen wichtigen Bestandteil bildet die Erörterung der historischen, sozio-kulturellen und politischen Hintergründe, deren Einfluss auf die Entstehung und die ersten Aufführungen im jüdischen „Ghetto“ Theresienstadt und auf das Brünner Projekt im Roma-„Ghetto“ untersucht und verglichen werden sollen. Gerade diese Hintergründe hatten zur Folge, dass die Theresienstädter Inszenierung der jüdischen Kindern ausschließlich im Ghetto gespielt werden durfte, während die Brünner Inszenierung mit Roma und (einigen wenigen) Nicht-Roma Kindern außerhalb des Ghettos vor breiter Öffentlichkeit stattfinden konnte.

### **1.1. Der „Ghetto“-Begriff**

Die mehrdeutige Verwendung des Begriffes „Ghetto“ in der vorliegenden Arbeit ist auf die Duden-Definition zurückzuführen, deren „Bedeutungsübersicht“ drei Möglichkeiten angibt:<sup>3</sup>

- „1. (früher) abgeschlossenes Stadtviertel, in dem die jüdische Bevölkerung abgetrennt von der übrigen Bevölkerung leben muss
2. (meist abwertend) Stadtviertel, in dem diskriminierte Minderheiten, Ausländer oder auch privilegierte Bevölkerungsschichten zusammenleben
3. bestimmter sozialer, wirtschaftlicher, geistiger o. ä. Bezirk oder Rahmen, aus dem sich jemand nicht entfernen kann“ (*Duden*, offizielle Webseite).

Ausgehend von diesen Definitionen ist das Theresienstadt der Jahre 1941-1945, wegen seiner ausschließlich jüdischen Einwohner, denen nicht erlaubt war, dieses Gebiet zu verlassen, als „Ghetto“ zu bezeichnen. Mit straffer Organisiertheit, strikter Bewachung, harter Zwangsarbeit und nicht zuletzt seiner Funktion als Durchgangslager, etc. entspricht es jedoch auch der Duden-Definition von Konzentrationslager; „Massenlager, das Elemente des Arbeits-, Internierungs- und Kriegsgefangenenlagers sowie des Gefängnisses und Gettos vereinigt“ (ebd.), obwohl es nicht vergleichbar mit anderen Konzentrationslagern war (siehe Kapitel 1). Allgemein gibt es über die Bezeichnung Theresienstadts keinen Konsens, wahrscheinlich ist das auch der Grund, weshalb die Gedenkstätte keine der beiden

---

<sup>3</sup> Der Begriff „Ghetto“ bzw. „Getto“ kommt vermutlich aus dem Hebräischen oder von dem italienischen „getto“ – Gießerei, wegen der Nachbarschaft des ersten venezianischen Judenviertels zu einer Kanonengießerei, nach der dieser Stadtteil vermutlich schon vorher benannt war (*Duden*, offizielle Webseite).

Bezeichnungen (Ghetto, KZ) trägt, sondern „nur“ „Gedenkstätte Theresienstadt“ – „Památník Terežín“ heißt. Das 1991 eingerichtete Museum trägt jedoch den Namen „Muzeum ghetta“ – „Ghetto-Museum“. Alice Herz-Sommer, Dagmar Lieblová und wohl auch alle anderen InsassInnen empfanden Theresienstadt als beides zugleich – Ghetto und Konzentrationslager (Stoessinger 2012: 119, Lieblová 29.8.2016).

Die zweite und dritte Dudendefinition treffen auf das Gebiet des sog. Brünner „Ghetto“ zu (Umgebung der Straße Cejl). Die Mehrheit der hiesigen Einwohner stellen sozial schwache Roma-Familien, die von der übrigen Stadtbevölkerung gemieden und abgewertet werden.

Das Gebiet wird auch als sozialer, wirtschaftlicher und geistiger Raum wahrgenommen, aus dem es für die Bewohner kein Entkommen zu geben scheint; so jedenfalls nimmt es auch die Regisseurin des Brünner *Brundibár* Linda Keprtová wahr (16.2.2015).

Die Verwendung der Begriffe „KZ“ Theresienstadt und Brünner Roma-„Ghetto“ im Titel der Arbeit sollen auf die Differenz zwischen den beiden Orten aufmerksam machen. Im vorliegenden Text wird der Begriff „Ghetto“ auch im Zusammenhang mit Theresienstadt verwendet.

## **1.2. Inszenierung und Aufführung**

Ein Anliegen dieser Arbeit ist es, Einblicke in die Theresienstädter und die Brünner Inszenierung und deren Aufführungen zu geben. Wie Christopher Balme in Bezug auf die Erkenntnisse der Theater- und Musiktheaterwissenschaft (unter die er auch die Opernforschung zählt) erklärt, sind die beiden Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“ zwar häufig austauschbar und können sogar als Synonyme verwendet werden (z.B. von Fischer-Lichte [1983] 1999), jedoch weisen sie markante Unterschiede auf (Balme [1999] 2008: 87). Die folgenden Feststellungen von Balme, an denen sich die Arbeit orientiert, werden zwar in Zusammenhang mit „Theater“ formuliert, schließen jedoch auch das „Musiktheater“ ein.

Während er die *Inszenierung* als theatrales Kunstwerk, bzw. „eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen“ definiert, verwendet er den Begriff *Aufführung* für das einmalige Ereignis,

„[...] das als Untersuchungsgegenstand nicht nur ästhetisch, sondern, da es sich bei jeder Theateraufführung um hoch komplexe Interaktionsmuster handelt, auch soziologisch und eventuell psychologisch zu deuten ist.“ (ebd.).

Der Gegenstand der Inszenierungsanalyse ist laut Balme also das ästhetische Produkt, genauer „eine besondere intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen“, die z.B. von Fischer-Lichte als „Text“ bezeichnet werden (Fischer-Lichte [1983] 1999). Dagegen steht im Mittelpunkt der Aufführungsanalyse die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern;

„Aufgrund der äußerst komplexen kognitiven, emotionalen, zwischenmenschlichen Prozesse, die bei jeder, auch bei der anspruchlosesten Aufführung ablaufen, ist die Analyse einer Aufführung in diesem Sinne eher der empirischen bzw. sozialwissenschaftlichen als der geisteswissenschaftlichen Forschung zuzuordnen.“ (Balme [1999] 2008: 87).

Aus dieser Definition von Inszenierung und Aufführung ergeben sich drei Textebenen: *Theatertext*, *Inszenierungstext* und *Aufführungstext*. Der *Theatertext* ist die definierte textliche Vorlage. Durch den künstlerischen Stab wird dieser in eine szenische Form bzw. in ein szenisches Kunstwerk – den *Inszenierungstext* umwandelt. Der *Aufführungstext* mit seinem Ereignischarakter wird bei der allabendlichen Realisierung produziert (Balme [1999] 2008: 87-88). Im Hinblick auf die Aufführung sind diese jedoch schwer zu differenzieren, Balme weist z.B. auf das Paradox hin, dass die Inszenierungsanalyse, die sich mit dem Inszenierungstext auseinandersetzt, nur über den Aufführungstext erfolgen kann, da dieser von dem Zuschauer wahrgenommen wird (ebd.). Der Aufführungstext der Brünner Premiere ist dieser Arbeit als Anhang angefügt.

### **1.3. Forschungsfragen und Aufbau der Arbeit**

Aus dem oben geschilderten Vorhaben ergaben sich folgende Forschungsfragen, die einen Überblick über die zentralen Punkte der Arbeit geben und zu der nachfolgenden Gliederung geführt haben:

- 1) Im Hinblick auf die Entstehung der beiden Inszenierungen steht die Frage im Vordergrund, welchen Einfluss der historische, politische und soziokulturelle Hintergrund auf die Inszenierungen und Aufführungen in Theresienstadt (mit jüdischen Kindern) und in Brünn (mit Roma-Kindern) hatte. Dieser soll im 2. Kapitel geschildert werden.

2) Das dritte Kapitel setzt sich mit den beiden Inszenierungen und deren Aufführungen unter Berücksichtigung folgender Fragen auseinander:

2.1) Welche Ziele verfolgten die Inszenierungsteams in Theresienstadt und Brünn?

Hatten diese Ziele und der sozio-kulturelle Hintergrund der Mitwirkenden Einfluss auf die Bearbeitung des Theatertextes (Libretto) und der ursprünglichen Partitur für die Inszenierungen und auf ihre szenische Gestalt?

Werden bei der Untersuchung der semiotischen Zeichen Inszenierungsdominantenbildung bzw. -verschiebung erkennbar?

Lassen sich Parallelen zwischen den Inszenierungen in Theresienstadt und Brünn erkennen?

2.2) Im Zusammenhang mit Theresienstadt, stellen sich folgende Fragen:

Wie sah das kulturelle Leben in Theresienstadt aus, welche Stellung nahm die Musik im Alltag der InsassInnen ein?

Was bedeutete das Einstudieren und Aufführen des *Brundibár* für die jüdischen Mitwirkenden und Zuschauenden? Beeinflusste die Oper ihren Alltag?

Welche Rolle spielte *Brundibár* bei dem Besuch der Vertreter des Roten Kreuzes und in dem Propagandafilm über Theresienstadt?

3) Im Bezug auf das Brünner Projekt setzt sich das vierte Kapitel mit folgenden Fragen auseinander:

Welche Erwartungen hatte das Inszenierungsteam zu Beginn des Projektes?

Wie war der Stand nach den ersten Proben?

Welche musikalischen Erfahrungen brachten die Darstellenden mit?

Wie verhielten sich die Darstellenden während der Proben und in den Pausen?

Nach welchen Methoden ging das Team bei der Einstudierung vor?

Lässt sich ein Einfluss des einmaligen Besuchs der Tanzgruppe *Merci* bzw. des Sängers Aleš Slanina auf die Inszenierung erkennen?

In welcher Weise beeinflussten die eigenen musikalischen und tänzerischen Fähigkeiten der Darstellenden das Brünner Projekt?

Wie nahmen die Mitwirkenden die Premiere wahr? Wie war die Reaktion des Publikums?

Welche Bedeutung hatte das Projekt für die Leiter und die Darstellenden?

Hatte es Einfluss auf deren weiteren künstlerischen Werdegang?

Wie wird das Projekt fortgesetzt? Erfuhren die Aufführungen im Vergleich zur Premiere Veränderungen? Gab es Wechsel im Ensemble?

- 4) In der Arbeit sollen Parallelen und Unterschiede zwischen den Inszenierungen und Aufführungen in Theresienstadt und Brünn aufgedeckt werden, die in der Conclusio noch explizit hervorgehoben werden.

#### 1.4. Forschungsstand und Quellenarbeit

Für die Verdeutlichung der Hintergründe der Kinderoper und des Projektes griff die Autorin auf zahlreiche wissenschaftliche, historische und sozio-kulturelle Quellen zurück. Über das Musikleben in Theresienstadt zur Zeit des 2. Weltkriegs wurden bereits verschiedenste Studien, wissenschaftliche Arbeiten und Dokumente veröffentlicht. Zu den wichtigsten Quellen, die dieser Arbeit zugrunde lagen, gehören H.G. Adlers<sup>4</sup> „bis heute nicht übertroffenes Standardwerk zu der Geschichte von Theresienstadt“ (Schilde 2006) *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1960 [1955]), *Divadlo v Terezíně 1941 / 1945* („Theater in Theresienstadt“, e.Ü.) von Eva Šormová (1973) und *Hudba vzdoru a naděje. Terezín 1941-1945* („Musik des Widerstandes und der Hoffnung“, e.Ü.) von Milan Kuna (2000) sowie die Biografie von Hans Krása, zusammengestellt von Blanka Červinková (2003, *Hans Krása. Život a dílo skladatele*, „Hans Krása. Leben und Werk des Komponisten“, e.Ü.).

In seinen kritischen Studien *Musik im Ghetto Theresienstadt* von 2005 erklärt Lubomír Peduzzi die Problematik der über Theresienstadt bestehenden Literatur anhand seiner im Jahr 1966 nicht veröffentlichten Rezension zum Sammelband *Terezín*, (Hrsg. Rat der jüdischen Gemeinden), der auf Zeitzeugenberichten beruht und größtenteils von ehemaligen Theresienstädter Häftlingen erarbeitet wurde (z.B. Rudolf (Freudenfeld) Franěk, Peter Kien, u.a.);

„Bedauerlich ist lediglich die Tatsache, dass die erwähnten Autoren ihren Erinnerungen nicht schon früher eine schriftliche Form gaben. Zwanzig Jahre hinterließen ihre Spuren. Einiges geriet gänzlich in Vergessenheit und einiges blieb nur lückenhaft und ungenau im Gedächtnis haften. So widersprechen sich in Einzelfällen nicht nur die Angaben verschiedener Autoren, sondern es gibt auch Differenzen zwischen den jetzt gebrachten Informationen und jenen, die ihre Autoren bereits zu einem früheren Zeitpunkt veröffentlicht haben.“ (Peduzzi 2005: 8-9).

---

<sup>4</sup> „H.G. steht für Hans Günther. Adler wollte seit dem 2. Weltkrieg diesen Namen nicht mehr ganz angeben, weil der Leiter des Zentralamts zur Regelung der Judenfrage in Prag Hans Günther hieß (Schilde, H-Soz-Kult, zit. nach Adler, H.G.: *Der Wahrheit verpflichtet. Interviews, Gedichte, Essays*, hrsg. von Jeremy Adler, Gerlingen 1998: 8).

Die von Peduzzi geschilderte Problematik der Ungenauigkeit und Irrtümer in den Artikeln des Bandes *Terezín* lässt sich auch auf weitere Werke zu diesem Thema übertragen, da auch diese erst etliche Jahre nach den Geschehnissen entstanden sind.

H.G. Adler erklärt in seinem bereits 1948 entstandenen und 1955 herausgegebenen Werk das ebenso für alle Zeitzeugen geltende Problem der Objektivität:

„Zweiunddreißig Monate war ich in T [Theresienstadt], meine Erlebnisse bilden die erste Quelle für dieses Buch. Persönliches und allzu subjektive Gesichtspunkte habe ich in die Darstellung nicht eingemengt. Ich wollte das Antlitz der Zwangsgemeinschaft wahrhaft abzeichnen, sein Wesen, nicht nur seine äußeren Züge erkennen und verdeutlichen, doch als Teilhaber dieser Geschichte bin ich mir bewußt, daß ich keine unbedingte Objektivität erreichen kann.“ (1960 [1955]: 703).

In Bezug auf diese Ungenauigkeit und die eingeschränkte Objektivität sind verwendete Literatur und Zeitzeugenberichte kritisch zu betrachten.

Weitere grundlegende Quellen bilden die Zeitzeugenberichte von Rudolf Freudenfeld, der später seinen Zunamen in Franěk änderte (*Terezínská škola* – „Theresienstädter Schule“, e.Ü., hrsg. 1965), von Alice Herz-Sommer zusammengefasst im Buch *A Century of Wisdom* (in Stoessinger 2012, in tschechischer Übersetzung) und Hana Posseltová-Ledererová (*Máma a já (Terezínský deník)* – „Mama und ich (Theresienstädter Tagebuch)“, e.Ü., hrsg. 1997) sowie Zeugnisse von weiteren Holocaust-Überlebenden, die im Buch *Die Mädchen aus Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt* von Hannelore Brenner-Wonschick (2004) und in zahlreichen Dokumentarfilmen über Theresienstadt (z.B. *Brundibár & Theresienstadt* auf *YouTube*) festgehalten wurden. Zu weiteren Quellen zählen Zeugnisse und Dokumente, die im Rahmen verschiedener Projekte (*Paměť národa – Erinnerungen des Volkes, Stories of 20th Century* und *Neztratit víru v člověka... / Don't Lose the Faith in Mankind...*) entstanden sowie Informationen, die im Jüdischen Museum und auf dem Portal *Holocaust.cz* zu finden sind.

Zur Geschichte der Roma und ihrer Situation in der Tschechischen Republik entstanden vor allem in den letzten Jahren signifikante Werke und Studien. Für die vorliegende Arbeit waren vor allem die Präsentation der Roma auf der offiziellen Webseite der tschechischen Regierung, die Studie *Dlouhodobý monitoring situace romských komunit v České republice. Moravské lokality*. („langfristiges Monitoring der Situation der Roma Kommunen in der Tschechischen Republik. Mährische Lokalitäten“, e.Ü.) der Fakultät für Sozialstudien der Brüner Masaryk-Universität (2008) sowie die Studie des deutschen Bundestages *Zur Situation der Roma-Kinder in der Tschechischen Republik unter besonderer*

*Berücksichtigung der Bildungssituation* (2007) relevant. Die beiden Studien werden durch den aktuellen Bericht der Tschechischen Regierung über den Stand der Roma Minderheit in Tschechien (*Zpráva o stavu romské menšiny v České republice za rok 2015*) ergänzt. Weiter wurde auf Artikel zurückgegriffen, die auf der offiziellen Webseite des Roma Education Fund, der offiziellen Webseite *Romové v České republice / Roma in the Czech Republic* und auf verschiedenen Nachrichtenservern (z.B. *iDnes*) veröffentlicht wurden.

Die tschechischen Roma haben mit ethnischer Diskriminierung zu kämpfen, wechselseitig werfen sich Roma und Nicht-Roma Voreingenommenheit vor (vgl. *Tschechische Regierung*, offizielle Webseite), die auch zur positiven Diskriminierung dieser Minderheit führen kann. Darum sind die Studien, die vor allem von Nicht-Roma erarbeitet wurden (die Verfasser hielten sich z.T. zeitweise in Roma Kommunen auf) und die weiteren Dokumente kritisch zu betrachten. Auch das Projekt *Brundibár z ghetta* entstand aus der Initiative von Nicht-Roma, erst später kamen auch Roma-Mitarbeiter hinzu.

Bei der Einstudierung der Kinderoper in Brünn wie auch für diese Masterarbeit wurde der Klavierauszug von *Brundibár* verwendet, den Blanka Červinková 2008 herausbrachte. Dieser beruht auf dem Prager Original (1938), bezieht jedoch auch die in Theresienstadt entstandenen Veränderungen ein. Bis auf das Autograph der Theresienstädter Partitur (1943) sind heute nur noch Abschriften des Theresienstädter Klavierauszuges (undatiert), der Prager Partitur und des Prager Klavierauszuges in der Gedenkstätte Theresienstadt zu finden.

Unter dem ursprünglichen, tschechischen Text stehen in Červinkovás Klavierauszug auch die deutsche und die englische zur Aufführung bestimmte Übersetzung. Diese sind jedoch mehr künstlerisch, weniger sinngemäß und in keiner Weise wortwörtlich. Deshalb zog es die Verfasserin vor, für diese Arbeit eine eigene, wortgetreue (nicht musikalisch gebundene) Übersetzung des tschechischen Librettos anzufertigen (s. Anhang 2).

## **1.5. Methodik bei der Analyse und Feldforschung**

Bei der Analyse beider Inszenierungen bzw. Aufführungen wird nach zwei von Balme definierten Methoden vorgegangen; der *prozessorientierten* Analyse und der *produktorientierten* Analyse (Balme [1999] 2008: 93).

### 1.5.1. Quellen für die Inszenierungs- und Aufführungsanalyse

Für die Analyse verwendet die Autorin von Balme als entscheidende Hauptquellen definierte:

- 1) Notizen, die im Verlauf von Aufführungsbesuchen angefertigt wurden und die signifikante Bewegungen, Sprechweisen, Lichtregie, Kostüme, etc. festhalten
- 2) Videoaufzeichnung, im Idealfall mit Aufführungsbesuchen kombiniert.
- 3) Weitere ergänzende Dokumente, die sich in Produktions- und Rezeptionsquellen unterteilen lassen (Balme [1999] 2008: 90):

<b>Produktionsquellen</b>	Videoaufzeichnungen, Regiebuch bzw. Strichfassung, Programmhefte Interviews, Bühnenbild- und Kostümentwürfe
<b>Rezeptionsquellen</b>	Notate, Probebeobachtungen, Theaterkritiken, Aufführungsfotos, Fragebogen

Jede Beschäftigung mit einer Aufführung ist laut Balme streng genommen eine Auseinandersetzung mit einem vergangenen und daher historischen Gegenstand (ebd.). Die Untersuchung der Brünner und Theresienstädter *Brundibár*-Inszenierungen rückt somit in die Nähe der Musiktheatergeschichtsforschung.

Obwohl sich die Quellen nicht hierarchisch gliedern lassen, stellt die Videoaufzeichnung deren Wichtigste für die Analyse dar. Während von der Brünner Premiere eine Videoaufzeichnung existiert und deshalb zur Untersuchung verwendet werden kann, wurde von den Theresienstädter Aufführungen nur der Schlusschor in dem Propagandafilm über Theresienstadt von 1944 festgehalten. Da es sich dabei um eine sorgfältig präparierte Filmaufnahme handelte, ist diese Aufzeichnung nicht als Produktionsquelle, sondern als Rezeptionsquelle wahrzunehmen und kritisch zu betrachten.

Falls es ein Regiebuch zu der Theresienstädter Inszenierung gab, so blieb es nicht erhalten. Für die Brünner Inszenierung wurde das Regiebuch von der Verfasserin der Arbeit in ihrer Funktion als Regieassistentin geführt. Mit den aufgezeichneten Informationen zur Umverteilung und Ergänzung der Texte, zur Choreographie und den Regieanweisungen, dokumentiert es das Regiekonzept und gehört zu einer der Hauptquellen für die Analyse. Ergänzt werden die Angaben zum Regiekonzept auch durch einen kurzen Text in dem vierseitigen Programmheft (s. Anhang 4).

Nach Balme können Interviews mit an der Inszenierung beteiligten KünstlerInnen, DramaturgInnen oder TechnikerInnen eine Reihe von intentionalen und produktionsrelevanten Faktoren beleuchten (Balme [1999] 2008: 91). Im Verlaufe des Brünner Projekts führte die Verfasserin Gespräche mit den meisten Mitwirkenden. Anders bei

den Theresienstädter Aufführungen, die bereits über 70 Jahre zurückliegen und deren LeiterInnen und Darstellende größtenteils dem Holocaust zum Opfer fielen. Eine der wenigen Überlebenden, Dagmar Lieblová (\*1929), die damals im Chor mitsang, schilderte der Verfasserin im August 2016 ihre Erinnerungen an *Brundibár*. So entstand ein Porträt von Dagmar Lieblová, das die Arbeit als Anhang ergänzt und als ein Beispiel für das Schicksal der Deportierten zu betrachten ist (s. Anhang 1). Zu weiteren Quellen für die Rekonstruktion dieser Inszenierung gehören der Bericht von Rudolf Laub in der Zeitschrift *Vedem* (29.10.1944), die Erinnerungen von Rudolf (Freudenfeld) Franěk (*Terezínská škola*, 1965) sowie Erinnerungen anderer Beteiligter z.B. in dem Buch *Die Mädchen aus Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt* von Hannelore Brenner-Wonschick (2004) und in zahlreichen Dokumentarfilmen über Theresienstadt (z.B. *Brundibár & Theresienstadt*, veröffentlicht auf *YouTube*).

Als wichtige Rezeptionsdokumente (zu denen laut Balme Aufzeichnungen des (Musik-) Theaterwissenschaftlers gehören) wurden, bei der Wahrnehmung der Aufführungen durch die Öffentlichkeit, Theaterkritiken verwendet. Nach Balme haben diese den Vorteil, dass sie eine Vergleichsmöglichkeit mit der eigenen Wahrnehmung bieten: „Was (über)sieht der professionelle Theaterkritiker? Es ist interessant festzustellen, wie und was „Profis“ sehen und festhalten und was ihnen entgeht.“ (Balme [1999] 2008: 91). Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Kritiken weniger analytisch-interpretatorisch als wertend konzipiert sind und ihnen implizit Stück- und Theaterverständnis des Rezensenten zugrunde liegt.

„Sie sind somit als Quellen tendenziös und daher mit Vorsicht zu genießen. Trotzdem können sie Ausgangspunkt für die eigene Hypothesenbildung sein, zumal wenn mehrere zur Verfügung stehen und die dort artikulierten Meinungen und ‚Lektüren‘ im Kontrast zu eigenen Wahrnehmung stehen“,

erklärt Balme ([1999] 2008: 91-92). Davon ausgehend verwendet die Verfasserin die Kritiken zu den Brünner Aufführungen. Kritiken zu den Theresienstädter Aufführungen blieben nicht erhalten.

Als wichtige Rezeptionsquelle lassen sich auch Aufführungsfotos zunutze machen, da sie bestimmte visuelle Elemente einer Inszenierung wiedergeben (z.B. Kostümzeichen, Körperzeichen, Einzelheiten der Szenographie). Balme verweist auch hier auf die Verwendungsproblematik, da diese dem Kunstdiskurs der Theaterfotografie unterliegen und eine Reihe von Funktionen – einschließlich der Werbung – erfüllen (Balme [1999]: 92, 169-170). Diesem Aspekt wird hier beim Einsatz von Aufführungsfotographien der Theresienstädter wie auch der Brünner Aufführung Rechnung getragen.

Als weitere, bei Balme außer Acht gelassene, Produktionsquellen, betrachtet die Verfasserin Plakate und offizielle Einladungen zu den Aufführungen, denn auch sie liefern Informationen zum Inszenierungskonzept. Deshalb wird die Untersuchung durch Auseinandersetzung mit dem Plakat zur Theresienstädter Aufführung und den Brünner Plakaten und Einladungen ergänzt. Allerdings sind diese, ebenso wie die Aufführungsfotos ihrer Werbefunktion wegen kritisch zu betrachten.

### 1.5.2. Analyse und Feldforschung

Wie bereits erwähnt, lässt sich von den Theresienstädter Aufführungen aus audiovisuellen Quellen wenig über die konkrete Gestalt der Inszenierung ermitteln. Die Verfasserin musste sich also auf zugängliche Zeitzeugenberichte stützen; die produktorientierte Analyse konnte somit nur oberflächlich erfolgen, weshalb die prozessorientierte Analyse mit der Schilderung des Entstehungsprozesses ins Zentrum rückte. Diese beschäftigt sich mit den prozessualen Aspekten der Inszenierung und ist von ihrer methodologischen Ausrichtung und ihrer Fragestellung her eher sozial und kulturwissenschaftlich orientiert (ebd.). Darüber hinaus stehen die Theresienstädter Aufführungen in direktem Zusammenhang mit der Entstehung der Oper selbst und ihrer (geheimen) Uraufführung in Prag, weshalb zuerst auf diese eingegangen wird. Anschließend wird untersucht, wie es zu den Theresienstädter Aufführungen kam, welche Änderungen der Theatertext (Libretto) und die Partitur erfuhren, desweiteren die Auswahl der Darsteller und der Probenverlauf. Bei der Beschreibung der Premiere versucht die Verfasserin auch, die szenische Gestalt zu rekonstruieren. Dabei nimmt sie theatralische Zeichen nach Erika Fischer-Lichte unter die Lupe (s. Abb. 1).

Die Untersuchung dieser Zeichen (von Theaterwissenschaftler Andreas Kotte als „semiotische Methode“ bezeichnet) bietet für Detailuntersuchungen in der Aufführungsanalyse<sup>5</sup> „das am feinsten gegliederte der möglichen Instrumentarien“ (Kotte [2005] 2012: 128). Wegen mangelnder Quellen

Geräusche	akustische	transitorisch	raum-bezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen			
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen	visuelle	länger andauernd	raum-bezogen
Maske			
Figur			
Kostüm			
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

Abb. 1 Theatralische Zeichen nach Fischer-Lichte ([1983] 2007: 28).

<sup>5</sup> Kotte unterscheidet nicht zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung, in diesem Fall sollte es sich laut Balmes Definition um die Zeichen der Inszenierung handeln.

verläuft die Untersuchung dieser Zeichen bei der Theresienstädter Inszenierung nur in knapper Form.

Da im Falle des Brünner Projekts eine audiovisuelle Aufnahme der Premiere und zahlreiche weitere Quellen zur Inszenierung vorliegen und bei den Proben nach dem Regiekonzept gearbeitet wurde, erschien es der Verfasserin sinnvoll, nach dem Erörtern der historischen, sozio-kulturellen und politischen Hintergründe und vor der detaillierten prozessorientierten Analyse, die produktorientierte Analyse anzusetzen und die theatralischen Zeichen zu untersuchen. Darauf aufbauend, stellt sich die Verfasserin die Frage, ob sich eine *Inszenierungsdominantenbildung* bzw. -*verschiebung* feststellen lässt, da Inszenierungen dem Prozess der Dominantenbildung unterliegen können (Fischer-Lichte [1983] 2007: 188). Die Verfasserin greift dabei auf Balmes Definition zurück, der zufolge die Dominantenbildung bzw. -verschiebung „[...] den semiotischen Mechanismus, bei dem ein Zeichensystem eine regulierende Funktion erhält“ bezeichnet (Balme [1999] 2008: 67).

Wie Kotte erklärt, hilft die „semiotische“ Methode als übergreifende Methode musiktheaterwissenschaftliche Fragen in anderen Disziplinen wie z.B., in der Ethnologie bzw. Ethnomusikologie, der Kulturgeschichte oder auch der Kommunikations- und Kunstwissenschaft zu lösen (Kotte [2005] 2012: 128). Wie der israelische Theaterwissenschaftler Uri Rapp konstatiert, ist das Theater selbst „eine soziale Situation, die Schauspieler und Publikum umfasst und in der soziale Situationen rekapituliert werden“ (in Balme [1999] 2008: 58 zit. n. Rapp, Uri: 1993: 58<sup>6</sup>). Diese Aussagen zeigen, wie wichtig es ist, die Aufführungen im Kontext zu sehen. Bei den Theresienstädter Aufführungen waren die Mitwirkenden die im Konzentrationslager inhaftierten Juden, bei dem Brünner Projekt waren es vorwiegend Kinder aus dem Roma-„Ghetto“. Rückblickend erscheint es der Verfasserin nicht möglich, im Zusammenhang mit den semiotischen Zeichen, den Einfluss des Judentums auf die Theresienstädter Inszenierung zu ermitteln, im Falle des Brünner Projekts jedoch wurde der Einfluss des „Romaseins“ auf diese Inszenierung von ihr direkt miterlebt.

Auf dem interdisziplinären Arbeitsgebiet zwischen Theaterwissenschaft und Ethnologie, Ethnomusikologie und Ethnochoreographie sowie empirischer Sozialforschung, unternahm die Verfasserin eine Feldforschung, die auf bereits vorhandenen Materialien basiert. Der Grund dafür liegt darin, dass der Entschluss zu dieser Masterarbeit, erst nach der Premiere des Projekts gefasst wurde. Die Probenfotos und –aufnahmen entstanden somit nicht

---

<sup>6</sup> Rapp, Uri: „Das Theater als soziale Interaktion“. In: ders.: *Rolle, Interaktion Spiel: Eine Einführung in Theatersoziologie*. Wien 1993.

im Laufe einer gezielten Feldforschung, sondern im Rahmen einer „ungeplanten“ Datensammlung, als spontaner Entschluss, etwas zu dokumentieren. Somit wurden im Sinne des Ethnologen Hans Fischer keine Eingriffe zur Beeinflussung von unabhängigen Faktoren vorgenommen, sondern die „natürlichen“ Bedingungen festgehalten (Fischer 1981: 65).

Im Rahmen der eigens für diese Masterarbeit angelegten Feldforschung wurden von der Verfasserin (die in ihrer Funktion als Regieassistentin z.T. auch selbstständig Proben leitete) zahlreiche Interviews mit dem Team und den Darstellenden geführt, um die den Aufnahmen entnommenen Informationen zu ergänzen. Zudem wurden in den Interviews das Verhalten der Darstellenden in den Pausen – v.a. ihr Singen von Roma-Liedern und die Rolle von Musik in ihrem Alltag diskutiert. Als Beispiel eines der von der Autorin dieser Arbeit geführten Interviews gilt die Abschrift des Gespräches mit Vladimír Balog, der die Darstellenden in den Pausen während der Probewochenenden betreute und über die Musik im Roma-„Ghetto“ und in seinem Alltag berichtet (s. Anhang 7). Um einen Eindruck über die in Brünn präsente Romamusik zu übermitteln, wurde die Transkription des Roma-Liedes *Andro kher me som* in die Arbeit eingebaut. Dies erschien der Autorin auch für die Untersuchung der Berührungspunkte zwischen der Oper und der „Romamusik“ für notwendig.

Als Mitbeteiligte an dem Brünner Projekt bemühte sich die Verfasserin um eine „emische“ Zugangsweise (emic – kulturimmanent, Herwartz-Emden 2011: 5). Die Tatsache, dass sie bei dem Projekt jedoch als „Nicht-Romni“ und Wissenschaftlerin das erste Mal in Berührung mit dem Roma-„Ghetto“ kam, kennzeichnet ihren „etischen“ Standpunkt („etic“ – kulturübergreifende Kategorien oder Untersuchungsdimensionen, ebd.).

Anliegen der Verfasserin war keine ethnomusikologische Untersuchung des Brünner „Ghettos“, sondern das Erforschen dessen, was die Darstellenden – Kinder aus dem Roma-„Ghetto“, aus ihrem persönlichen Alltag an Musikalischem und Tänzerischem in die Inszenierung einbrachten. Den Ausgangspunkt dabei bildeten, wie bereits erwähnt, Projekt- und Inszenierungskonzept, die unter Mitwirkung der Verfasserin entstanden.

Die Aufnahmen, Interviews und Kritiken zum Brünner Projekt und die schriftlichen und audiovisuellen Zeitzeugenberichte sowie das Interview mit Dagmar Lieblová zum Theresienstädter *Brundibár* dienten zusätzlich zum Erforschen der Wirkung von Probephase und Aufführung auf Mitwirkende und Zuschauende an beiden Orten.

Die meisten Quellen für diese Arbeit sind auf Tschechisch und wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt, sie sind mit e.Ü. als eigene Übersetzung gekennzeichnet.

## **2. Historische, sozio-kulturelle und politische Hintergründe der Kinderoper und des Projekts**

Wie bereits in der Einleitung erklärt, ist es bei Auseinandersetzungen mit Werken, ihren Inszenierungen und Aufführungen unentbehrlich, diese im Kontext ihrer Zeit und der sozio-kulturellen und politischen Lage zu betrachten. Dieses Kapitel soll in die Entstehungszeit und -umstände sowie die ersten Aufführungen der Kinderoper *Brundibár* in Prag und Theresienstadt mit jüdischen Kindern im „isolierten Gebiet“ einführen. Im zweiten Teil wird die Stadt Brünn, die Geschichte und Situation der in ihr lebenden Roma beleuchtet, die zu der Gründungsidee des Projektes *Brundibár z ghetta* und den Aufführungen der Oper mit Kindern und Jugendlichen aus diesem, von vielen StadtbewohnerInnen gemiedenen, Gebiet, führten. Zum Abschluss des Kapitels werden das Projektteam und sein Vorhaben vorgestellt.

### **2.1. Zur Entstehungszeit von *Brundibár***

Um die Umstände im Protektorat Böhmen und Mähren zu verstehen, unter denen die Kinderoper *Brundibár* entstand und erstmals aufgeführt wurde, ist es wichtig, den Ausgangspunkt, also die gesellschaftlich-historische Situation in der ersten Republik, zu betrachten.

#### **2.1.1. Gesellschaft in der ersten Republik**

„Jahrzehntelang hat die kommunistische Tschechoslowakei das schwere Los der Prager Juden verschwiegen – und das von den mittelalterlichen Pogromen an über den nazistischen Genozid bis hin zu den kommunistischen Gewalttätigkeiten.“ (Červinková 1991: 34).

Mit diesen Tendenzen stand die Tschechoslowakei nach Červinková in Osteuropa nicht allein. Die Schicksale der Juden, die Theresienstadt erlebten, die Kultur des Ghettos, die „Ausdruck des klaren Geistes gegen den gewalttätigen Faschismus war und des Verlangens, gegen alles Totalitäre zu kämpfen“, sollten ins Vergessen fallen, so wie auch vergessen werden sollte, dass die tschechische und die deutsche Kultur lange Zeit nebeneinander existierten (ebd.). Wie Vlasta Benetová 1991 bemerkt, wurden ihrer Generation erst in den 1960er Jahren nach und nach Namen wie Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Gustav Meyrink u.a. bekannt, während über die Musik der Prager Deutschen, aus den 1920er und 1930er Jahren noch Anfang der 1990er Jahre kaum jemand etwas wusste (Benetová 1991: 73). Zu

den Prager Deutschen, die in den Zwischenkriegsjahren die ausgeprägte deutsch-tschechisch-jüdische Kulturszene in Prag mitgestalteten, gehörten auch Hans Krása, Autor der jahrzehntelang verschwiegenen Kinderoper *Brundibár*, und die damals vielversprechende junge Pianistin Alice Herz-Sommer. In ihrem, auf den Erinnerungen der Pianistin basierenden Buch, schildert die Schriftstellerin Caroline Stoessinger:

„Die Vorkriegstschechoslowakei schuf eine tolerante Umgebung für das Zusammenleben von Tschechen, Deutschen, Juden und Polen, obgleich Zigeuner [Roma] unter Rassendiskriminierung litten. Jeder, der auf ihrem Staatsgebiet geboren wurde, erhielt automatisch die Staatsbürgerschaft“, (e.Ü., Stoessinger 2012: 77).<sup>7</sup>

So ideal wie Stoessinger die Situation schildert, war es jedoch nicht. Als nach dem ersten Weltkrieg, in dem die, auf dem Gebiet des heutigen Tschechien lebenden Deutschen im Vergleich zu den Tschechen proportional hohe Verluste erlitten hatten, die Tschechoslowakische Republik (ČSR) entstand, verkündete ihr erster Präsident Tomáš Garrigue Masaryk (1918):

„Das Gebiet, welches die Deutschen bewohnen ist unser und bleibt unser... wir errichteten unseren Staat. Somit wird auch die staatsrechtliche Stellung unserer Deutschen bestimmt, die ursprünglich als Emigranten [sic] und Kolonisten in unser Land kamen“, (e.Ü. Spurný 20.9.2013, *Aktuálně online*, zit.n. Masaryk 1918, ohne Quellenangabe)<sup>8</sup>.

Der Historiker Matěj Spurný erklärt, dass die erste Tschechoslowakische Republik nicht zu der proklamierten mitteleuropäischen Schweiz wurde. Die Einwohner deutscher Nationalität lebten vor allem im Grenzgebiet zu Deutschland und Österreich, dem sog. Sudetenland<sup>9</sup> (s. Abb. 2), wo sie mit 72 % die Mehrheit bildeten (ca. 2,66 Mio. Einwohner von 3,7 Mio., vgl. Mikšíček 2006: 95).

---

<sup>7</sup> „Předválečné Československo vytvořilo tolerantní prostředí prostředí pro soužití Čechů, Němců, Židů a Poláků, i když Cikáni [Romové] zakoušeli rasovou diskriminaci. Každý kdo se narodil na jeho území, dostal automaticky občanství“, (Stoessinger 2012: 77).

<sup>8</sup> „Území obývané Němci jest území naše a zůstane naším...my jsme vytvořili náš stát. Tím se určuje státoprávní postavení našich Němců, kteří do země přišli původně jako emigranti a kolonisté...“ (Spurný 20.9.2013, *Aktuálně online*, zit.n. Masaryk 1918, ohne Quellenangabe).

<sup>9</sup> Der Begriff „Sudetenland“ geht auf den Gebirgsnamen „Sudeten“ zurück, der seit dem 19. Jahrhundert von Geographen und Historikern für die Abgrenzung zu den Alpen und den Karpatenländern der Habsburger Monarchie verwendet wurde. Im 19. Jh. stand der Sammelbegriff „Sudetenländer“ sogar für das Königreich Böhmen, die Markgrafschaft Mähren und das Herzogtum Schlesien. Wie der Historiker Tobias Weger anmerkt, gab die Ausweitung des geographischen Begriffes „Sudeten“ über die kulturgeographische Bezeichnung „Sudetenländer“ hin zur politisch-ethnischen Größe „Sudetendeutsche“ in der Vergangenheit Anlass zu Spekulationen. Sein Gebrauch ist seit Ende der 1840er Jahre nachweisbar, z.B. im 1848 gegründeten Zentralverein der Deutschen Böhmens, Mährens und Schlesiens (vgl. Weger 2008: 34-35).



Abb. 2 Sudetenland 1938/39-1945 und Protektorat Böhmen und Mähren (seit 1939) © Sudetendeutsche Zeitung.

Eine entscheidende Rolle für die nach diesem Gebiet benannten „Sudetendeutschen“ und ihr Zusammenleben mit den Tschechen spielte die große Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren, während der die tschechoslowakische Regierung das Grenzgebiet seinem Schicksal überließ (deutsche Unternehmen wurden vom Staat nicht unterstützt). Ein weiteres Problem stellte das Fehlen eines Mediums dar; bis 1938 existierte kein ganztätiges Rundfunkprogramm auf Deutsch, weshalb die Sudetendeutschen ihre Informationen aus dem Reich (v.a. NS-Propaganda) empfangen, wo Nachrichten über die Unterdrückung deutscher Minderheiten in slawischen Ländern und antisemitistische Hetzjagd auf dem täglichen Programm standen (Spurný 2013). Diese Propaganda wurde auch von der Sudetendeutschen Partei (SdP), unter Konrad Henlein, übernommen (s. Spurný 2013).

### 2.1.2. Die Angliederung des Sudetenlands an das Deutsche Reich

Nach der Machtergreifung Hitlers in Deutschland (30.1.1933), wurde in den Nürnberger Gesetzen vom 16. September 1935 das Jüdische Volk als minderwertig und zum inneren Feind des Reiches erklärt. Seit dem „Anschluss Österreichs“ im März 1938, grenzte der Großteil der damaligen ČSR an das Deutsche Reich. Österreichische und deutsche Juden suchten und fanden gerade in der ČSR für eine kurze Zeit Zuflucht (Mitte März 1939 waren es ca. 15 000 Flüchtlinge, ebd.).

Wie Claudia Prinz erklärt, war es für Hitlers Absichten der territorialen Expansion und der deutschen Vorherrschaft in Ostmitteleuropa von zentraler Bedeutung, die ČSR unter deutsche Kontrolle zu bringen (Prinz 2002 in *LeMO*, Onlineportal). Seine bereits im März 1938 begonnenen Vorbereitungen zur „Lösung“ der tschecho-slowakischen Frage mündeten in den Forderungen nach Abtretung des Sudetenlandes. Während Hitler bereits am 30. Mai für den 1. Oktober 1938 im Deutschen Reich die Wehrmacht in Bereitschaft setzen ließ, wurde im Sudetenland ein enormer Propagandafeldzug zum Anschluss betrieben. „Der Verweis auf das Selbstbestimmungsrecht der Völker sollte den deutschen Plänen einen legalen Anstrich geben“, (Prinz 2002 in *LeMO*, Onlineportal).



Abb. 3 Propaganda-Ansichtskarte Deutschböhmen – Sudetenland, akpool GmbH.

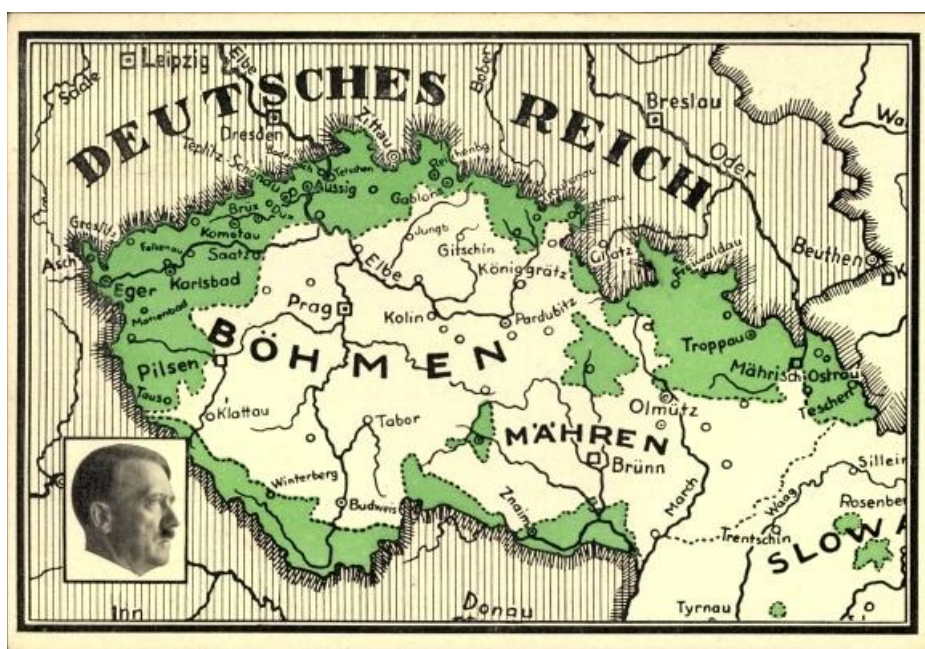


Abb. 4 Ansichtskarte Sudetenland, akpool GmbH

Aus dem Bestreben, den Frieden in Europa zu erhalten, verhandelte der Premierminister Großbritanniens Chamberlain mit Hitler und akzeptierte am 22.9.1938 dessen Forderung nach Abtretung des Sudetenlands. Als Hitler jedoch den Befehl zum Einmarsch der Wehrmacht zum 28. September erließ, und damit eine Volksabstimmung über die Staatszugehörigkeit in einem nicht genau umrissenen Territorium verknüpfte, schien ein Krieg unvermeidlich. Deshalb trafen sich Hitler, Chamberlain, der italienische Diktator Mussolini und der französische Premierminister Daladier am 29. September 1938 zu Verhandlungen in München. Es kam zur Unterzeichnung des sog. *Münchener Abkommens* (in Tschechien auch *Münchener Diktat*), das das Abtreten des Sudetenlandes an das Deutsche Reich – ohne Vetomöglichkeit für die betroffene ČSR – festlegte (Prinz 2002 in *LeMO*, Onlineportal). Der bereits beginnende gesellschaftlich-politische Zerfall der jungen Republik wurde nun auch territorial besiegelt.

Mit dem *Münchener Diktat* demonstrierte die NS-Diktatur dem Sudetenland und der ČSR, wo bis Ende 1938 auch 121 512 Personen jüdischen Glaubens lebten, ihre Macht. Bis zur Annexion Böhmens und Mährens an das Deutsche Reich (15. März 1939) unterstützten verschiedene Organisationen und das Flüchtlingsfürsorge-Institut des tschechoslowakischen Ministeriums für soziale Fürsorge die Juden bei ihrer Auswanderung. Aus verschiedensten Gründen (z.B. Geldnot) kam es nur zur Ausreise einzelner Personen (Adler 1960 [1955]: 4).

### **2.1.3. Leben im Protektorat Böhmen und Mähren**

„Das Schicksal der Juden im „Protektorat Böhmen und Mähren“ in den Jahren 1939 bis 1941 liefert das Vorspiel für die Tragödie, die sich im Theresienstädter „Ghetto“ von 1941 bis 1945 abgespielt hat.“ (Adler 1960 [1955]: 3)

Nach dem *Münchener Diktat* lagen de facto alle Verteidigungsanlagen der Tschechoslowakei in westlicher Richtung auf deutschem Staatsgebiet. Obwohl Großbritannien und Frankreich die Garantie für den Bestand der Rest-ČSR übernommen hatten, und damit den Frieden in Europa gesichert glaubten, bereitete Hitler die Wehrmacht auf den Einmarsch in die „Rest-Tschechei“ vor (Prinz 2015 in *LeMO*, Onlineportal). Durch Druck und Drohungen erreichte Hitler im März 1939 die Spaltung der ČSR in den „Satelitenstaat“ Slowakei und das „Reichsprotektorat Böhmen und Mähren“, das am 16. März nach dem Einmarsch der Wehrmacht und der Gestapo von Hitler persönlich auf der Prager Burg Hradčany ausgerufen wurde, ohne das Großbritannien und Frankreich eingriffen (Prinz 2015 in *LeMO*, Onlineportal). Mit 49.000 km<sup>2</sup>, 7,5 Mio. Einwohnern (darunter 250.000 Deutsche) wurden Böhmen und Mähren zum Bestandteil des „Großdeutschen Reiches“.

Die Annexion brachte auch die Anwendung der Nürnberger Gesetze im Protektorat mit sich, d.h. die Beschränkung der privaten und sozialen Rechte der Juden, ihre Aussonderung aus der Bürgergemeinschaft und die mangelnde Versorgung mit Grundlebensmitteln. Weitere antijüdische Verordnungen (bis 1941: 157) beschnitten ihre Rechte auf jedweden Besitz, erlaubten Besizenteignung und Arisierung jüdischer Betriebe und Geschäfte (vgl. Šormová 1973: 10). Angst und Verwirrung der tschechischen EinwohnerInnen steigerten sich und es fand sich wenig Hilfe für die jüdischen Mitbürger. Auf den Ämtern war man allerdings hilfsbereiter als zuvor, nach einer kurzen Sperre der Grenze, war anfangs die Ausreise mit Bewilligungsschein der Gestapo möglich, später musste man jedoch umständliche Formalitäten erfüllen. Dank des Palästinaamtes (Zionistische Organisation der Jewish Agency for Palestine) oder auf verschiedenen illegalen Wegen (über Polen, Slowakei) gelangten bis zum Jahresende insgesamt 19 016 Menschen aus dem Protektorat ins Ausland (Adler 1960 [1955]: 5)<sup>10</sup>, darunter auch der Librettist des *Brundibár* Adolf Hoffmeister.

Zu den Juden, die im Protektorat blieben, zählten viele jüdische KünstlerInnen, die das Musikleben der größeren tschechischen Städte geprägt hatten, darunter auch Hans Krása. Ab 1938 traten viele von ihnen unter Decknamen auf, z.B. Gideon Klein als Karel Vránek, Carlo Taube als Karel Holubovský. Andere wie Egon Ledeċ oder Karel Reiner veranstalteten Konzerte mit Einleitungsworten. Da die neuen Umstände immer mehr zum Ausschluss der Juden aus dem öffentlichen Leben führten, startete 1939 eine Welle von „Konzerten für Geladene“ („koncerty pro zvané“), z.B. Kammermusikabende im familiären Kreis von Arnošt Weiss in Olomouc<sup>11</sup> (bis 1940), oder Musiktreffen in der Wohnung von Robert Kafka in Prag. Der Einzug der Musikinstrumente im Dezember 1941 (viele wurden illegal bei Freunden versteckt) bedeutete für die im Protektorat lebenden Juden erstmals das Ende öffentlichen Musizierens (vgl. Vrkočová 1981: 1-2). Hunderte von MusikerInnen mussten ihre Orchester, Theater, Kammerensemble und Musikschulen verlassen und im Rahmen von „Umschulungskursen“ einen manuellen Beruf annehmen, der ihnen später die Betätigung irgendwo im Osten garantieren sollte (vgl. Kuna 2000: 12). Weitere Verbote und

---

<sup>10</sup> Zwischen 15. März 1939 und Juli 1943 verließen 26 100 Personen das Protektorat, ungefähr die Hälfte davon gab als Reiseziel andere europäische Länder an, die andere Hälfte wollte den europäischen Kontinent verlassen, ob die Auswanderer ihr Reiseziel erreichten ist unklar (s. Adler 1960 [1955]: 7).

<sup>11</sup> Tschechische Städtenamen werden bis auf die hier explizit behandelten Städte Brünn, Prag und Theresienstadt einheitlich in ihrer tschechischen Schreibweise angeführt.

Verordnungen erschwerten das Leben.<sup>12</sup> Adlers Worten nach traf sie jedoch Heydrichs im ganzen Reichsgebiet ab 19. September 1941 gültige „Polizeiverordnung über die Kennzeichnung der Juden“ durch den gelben Stern, samt dem allgemeinen Verbot, die Wohngemeinde zu verlassen, am härtesten (1960 [1955]: 10). Am 22. Juli 1939 wurde die *Zentralstelle für jüdische Auswanderung in Böhmen und Mähren* gegründet, die praktisch dem Reichssicherheitshauptamt (RSHA) angegliedert war. Innerhalb des RSHA war die Untergruppe IV B 4 unter Adolf Eichmann insbesondere für Judenangelegenheiten zuständig. Die Zentralstelle wurde schnell zum „uneingeschränkten und bald fast zum ausschließlichen Gebieter über alle Juden im ‚Protektorat‘ [...] später war ihr das Theresienstädter „Ghetto““ unterstellt.“ (Adler 1960 [1955]: 6).

Zum 1. Oktober 1940 wurde die Auswanderung im gesamten Reichsgebiet eingestellt. Alle im Protektorat lebenden Juden (einschließlich der Flüchtlinge aus Deutschland, Österreich und den Einwohnern des Sudetengebiets) mussten beim Palästinaamt einen fiktiven Antrag auf Auswanderung mit dem Reiseziel Shanghai abgeben, was quasi einer „Juden zählung“ gleichkam. Dank der trotz aller Hindernisse erfolgten Auswanderung war die Zahl von 118.310 Personen (15.3.1939) auf 88.686 (30.6.1941) gesunken.<sup>13</sup> Das Leben für die fast 90.000 Juden, unter denen sich auch die zukünftigen Mitwirkenden von *Brundibár* befanden, wurde immer schwerer:

„Hausdurchsuchungen drohten stündlich; Verlust der Wohnung, Razzien; Angst vor bewußten und unbewußten Überschreitungen [...] von Verboten und Anordnungen [...]. Es gab kaum einen Juden, der nicht da und dort Gebote verletzte – anders war es undenkbar. [...] Wurde man ertappt, so erging es einem meist schlecht; oft bedeutete es den Tod in einem Konzentrationslager. Verhaftet wurde unter fadenscheinigen Vorwänden.“ (Adler 1960 [1955]: 14).

Nach der Ernennung Reinhard Heydrichs zum stellvertretenden Reichsprotektor (September 1941) wurde die Lage im Protektorat unerträglich, Juden wurden wegen geringfügigen Vergehen hingerichtet (z.B. Nichttragen des „Judensterns“). Adler betont in diesem Zusammenhang die Außerordentlichkeit der jüdischen Anpassungsfähigkeit, trotz aller Leiden hielten viele an ihrem Humor und optimistischen Wunschträumen fest. Zu der

---

<sup>12</sup> Z.B. wurde es Juden in Prag verboten ausgewählte Straßen zu betreten, Theater, Kinos, bestimmte Lokale, Schwimmhallen, städtische Wälder und das Moldauufer zu besuchen und nach 20 Uhr auszugehen. Auch die Benutzung von öffentlichen Verkehrsmitteln wurde sehr erschwert. Juden wurden aus höheren Berufen ausgeschlossen, mussten alle Wohnungsänderungen melden, Familienhäuser und Villen verlassen und nur bei Juden als Untermieter einziehen. Weiter erfuhr sie Beschränkungen bei Essen-, Drogerie- und Kleidungs-zuteilung, der Besitz etlicher Lebensmittel wurde für sie verboten (z.B. Weine, Spirituosen, Gemüse, u.a.). Seit dem Schuljahr 1939/40 durften jüdische Kinder keine deutschen, seit 1940/1941 auch keine tschechischen öffentlichen und privaten Schulen besuchen (Adler 1960 [1955]: 8-12).

<sup>13</sup> Detaillierte Anzahl der jüdischen Bevölkerung im „Protektorat“: 15.3.1939: 118.310, 31. 12. 1939: 97.961, 31. 12. 1940: 90.041, 30. 6. 1941: 88.686, (s. Adler 1960 [1955]: 7).

Zeit rechneten nur wenige mit einem langen Krieg; „fast alle glaubten an Deutschlands Niederlage“ erklärt Adler (1960 [1955]: 15).

Als stellvertretender Reichsprotektor wurde Heydrich von Hermann Göring mit der sog. „Endlösung der Judenfrage“ beauftragt. Bei der „Wannsee-Konferenz“ (Berlin, 20.1.1942) wurde unter seiner Leitung der Holocaust – die Massenvernichtung der Juden in Deutschland und Europa (hebräisch Shoah genannt), beschlossen.

„Sie [„die Endlösung“] wurde zu einem immer wichtigerem und, zumindest praktisch im Sinne Hitlers, endlich zum fast Kriegsziele, durch Hitlers Testament sogar zu einer pseudo-eschatologischen Aufgabe für alle Zeiten“, (Adler 1960 [1955]).

Durchgesetzt wurden die Konferenzbeschlüsse im Protektorat durch die in *Zentralamt zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren* umbenannte *Zentralstelle*. Die Prager Jüdische Religionsgemeinschaft (weiter nur JRG, auch JKG –jüdische Kultusgemeinde, Židovská náboženská obec), der seit 1940 alle Provinzgemeinden unterstellt waren, diskutierte noch unter der Aufsicht der *Zentralstelle*, das Errichten einer zentralen jüdischen Siedlung im Protektorat. Die Wahl fiel auf Theresienstadt. Die JRG führte Registrierungen und später auch Transporte durch, ohne die von der NS verfolgten Ziele zur Endlösung der Judenfrage zu kennen (Vgl. Šormová 1973: 10-11, Adler 1960 [1955]: 13).



Abb. 5 Die bedeutendsten Konzentrationslager ●, Vernichtungslager ■ und Ghettos ★ © Terezínská Inicijativa, Památník Terezín, Karel Kupka, Ludvík Kopačka.

## 2.2. Die Verhältnisse in Theresienstadt als dem Aufführungsort der Oper

### 2.2.1. Die Entstehung des „Ghettos Theresienstadt“

Die Festung Theresienstadt (Terezín) wurde zur Zeit der preußisch-österreichischen Konflikte von Josef II. zur Verteidigung gegründet. Der Kaiser selbst legte am 10. Oktober 1780 den Grundstein und benannte sie nach seiner Mutter, der Königin und Kaiserin Maria Theresia. Wegen ihrer strategisch ungeeigneten Lage am Zusammenfluss von Eger und Elbe in der nordwestlichen Ebene unter dem Říp wurde die kalte, klassizistische Festung nie zur Verteidigung genutzt und 1882 aufgegeben. Mit ihren Kasernengebäuden blieb sie jedoch Militärstadt, bis man 1941/42 die Garnison abzog (Šormová 1973: 8-9, Adler 1960 [1955]: 29-30, *Theresienstadt / Město Terezín*, offizielle Webseite)



Abb. 6 Schematischer Plan Theresienstadts: kleine Festung, Retranchement und große Festung © Václav Baumbruk 2006 in Radimerský 2012: S. 4.

Die günstige Lage Theresienstadts (relative Nähe zu Berlin und Prag, s. Abb. 5), ihre Anlage (v.a. die von Mauern und Gräben umgebene große Festung mit Kasernengebäuden) und die geraden Straßen (s. Abb. 6), entsprachen den nazistischen Plänen für ein Konzentrationslager, das leichte Überwachung versprach und den Decknamen „Ghetto“ erhielt. Der zweite Teil der Stadt – die kleine Festung diente seit dem 10. Juni 1940 offiziell als nazistisches „Polizeigefängnis“, wurde allerdings von der SS bis zum Kriegsende als

„Konzentrationslager“ geführt, stand jedoch nicht mit dem „Ghetto“ in Verbindung (Adler 1960 [1955]: 29). Wie Dagmar Lieblová (\*1929) der Verfasserin erklärte, wurden verschiedener Vergehen wegen auch Häftlinge in dieses „Gefängnis“ gesperrt (z.B. wegen Verletzung des Rauchverbots).

„Ich erinnere mich, wie wir an der kleinen Festung vorbeigingen [auf dem Weg zur Arbeit] und wie bedrückend es auf uns wirkte, denn oben stand ein SS-Wachtmann mit einem Gewehr“ (Lieblová 29.8.2016).<sup>14</sup>

Während der ehemalige Leiter des Palästinaamtes und erste Judenälteste von Theresienstadt, Jakob Edelstein, die Stadt als Refugium für 20 000 jüngere Juden gründen und erhalten wollte, sahen Heydrichs Pläne ganz anders aus. Theresienstadt war von Anfang an als Sammellager für böhmische und mährische Juden und als Durchgangsstation zu den Vernichtungslagern angelegt, wovon die JRG nichts ahnte (Adler 1960 [1955]: 21). Gleich nach seiner Ankunft in Theresienstadt durchschaute Edelstein dieses Vorhaben und bemühte sich deshalb, Arbeitsstellen außerhalb des Ghettos zu beschaffen und wies z.B. auf Arbeitskräftemangel hin, um Zeit zu gewinnen und Deportationen zu verhindern (ebd.: 75).

Die Vorstellung von einer Siedlung, in der Juden frei leben könnten, lösten sich nach Ankunft der ersten beiden Transporte (sog. Aufbaukommandos, erstes am 24.11.1941) in Luft auf. Die Juden wurden in Kasernen untergebracht (Frauen und Männer getrennt) und mussten unter Aufsicht der Gendarmerie 10 bis 12 Stunden für das Lager, die Kommandantur oder in der Waffenherstellung arbeiten (Šormová 1971: 17). Anfangs wurde das Lager streng geführt und unterschied sich kaum von einem „normalen“ Konzentrationslager. Adler erklärt dazu:

„Ein jäher Akt bringt auf einmal eine Anzahl von Menschen unfreiwillig in diese Gemeinschaft, in die niemand einzuwandern begehrt und über die niemand vorher zulängliche Nachrichten erhalten hat und wird, wenn er nicht stirbt, wieder durch einen jähen Akt unfreiwillig verschickt werden, unbekannt wohin, ihm selbst wie den Zurückbleibenden“, (Adler 1960 [1955]: 83) 72-73).

Im Frühjahr 1942 wurden die ursprünglichen Bewohner der Stadt (vor Kriegsbeginn ca. 3.000) endgültig ausgesiedelt und die gesamte große Festung wurde zum KZ „Ghetto Theresienstadt“. Mit dem ersten Transport gen Osten (9.1.1942 nach Riga), stürzten die Hoffnungen auf ein Überleben des Krieges im Lager zusammen. Was mit den Menschen im Osten geschah, wusste niemand (Šormová 1973: 13).

---

<sup>14</sup> „Pamatuji si, jak jsme šli kolem té malé pevnosti a jak to na nás působilo tísnivě, protože nahoře stál Esesák s puškou“, (Lieblová 29.8.2016).

Auf dem Bild „Nouzová ubikace (Večer na ubikaci)“ („Das Notquartier (Abend im Quartier)“, e.Ü.) hielt der Maler Bedřich Fritta, die Atmosphäre in den Theresienstädter Kasernen fest (s. Abb. 7).<sup>15</sup>



Abb. 7 Bedřich Fritta (1906-1944): „Nouzová ubikace (Večer na ubikaci)“ („Das Notquartier (Abend im Quartier)“, e.Ü.), Theresienstadt 1941-1944. Židovské muzeum Praha.

### 2.2.2. „Überleben“ im KZ Theresienstadt

Über das Schicksal der insgesamt 141.162 Gefangenen<sup>16</sup> des Ghettos in den vier Jahren seines Bestehens gibt nachfolgende Übersicht Auskunft:

*Übersicht über das Schicksal der ursprünglichen Theresienstädter Gefangenen* (Adler 1960 [1955]: 48)

141 162	Gefangene kamen nach Theresienstadt, davon
33 456	vor dem 9. Mai 1945 gestorben
88 196	mit Transport deportiert,
6	einzelndeportiert,
276	an die Gestapo ausgeliefert,
1623	in neutrale Länder entlassen,
31	einzelnde entlassen,
764	Flüchtlinge; das sind zusammen
<hr/>	
124 352	Abgänge

<sup>15</sup> Bedřich Fritta (ursprünglich Fritz Taussig, 1906-1944) war einer der markantesten in Theresienstadt inhaftierten Künstler. Ab 1942 musste er als Leiter der technischen Abteilung für die SS-Kommandatur verschiedene Pläne, Grafiken und Statistiken erstellen. Er schuf zahlreiche Bilder, in denen er „meisterhaft und satirisch frostig“ die beklemmende und gleichzeitig absurde Realität des Ghetto-Lebens erfasste. Er inspirierte weitere Inhaftierte zur illegalen Arbeit (z.B. Otto Ungar, Leo Haas, Ferdinand Bloch). Als im Juli 1944 ihre Werke durch die NS entdeckt wurden, sperrte man die Künstler mit ihren Familien in die kleine Festung. Nach drei Monaten grausamer Haft wurde Fritta am 26. Oktober 1944 zusammen mit Leo Haas nach Auschwitz deportiert, wo er kurz nach seiner Ankunft starb (*Židovské muzeum*, offizielle Webseite des Jüdischen Museums: „Bedřich Fritta“).

<sup>16</sup> Zu seinen Ermittlungen erklärt Adler: „Die genaue Anzahl der nach Theresienstadt Deportierten wird sicher nie ermittelt werden. Es liegt daran, daß sich keine Schriften der SS-Dienststelle erhalten haben, und alles schriftliche Material der ‚Selbstverwaltung‘, besonders was sich auf die Zeit vor 1945 bezieht, auf Befehl der SS vernichtet wurde, aber auch die Aufzeichnungen für 1945 haben gelitten und wurden in den letzten Wochen zwar nach wie vor pedantisch, doch nicht mehr ganz verlässlich geführt. Dennoch hat sich so vieles illegal, oft durch Abschrift, oder auch zufällig erhalten, daß sich über die Zeit bis zur Schlußphase selbst, ein zureichender Überblick gewinnen läßt“, (Adler 1960 [1955]: 39).

Nicht nur aus der Tschechoslowakei (Protektorat, Sudetengau, Slowakei) sondern auch aus vielen Ländern Mitteleuropas<sup>17</sup> wurden Juden nach Theresienstadt deportiert oder kamen freiwillig unter Erwartung des versprochenen „Kurbades Theresienstadt“. In beiden Fällen handelte sich um Menschen mit mannigfaltigen Hintergründen, Zugehörige verschiedenster Gesellschaftsschichten (darunter auch ehemalige österreichische und deutsche Adelige, VertreterInnen von Wissenschaft und Kunst) und unterschiedlichster Religions- und Meinungsauffassungen (Vgl. Šormová 1973: 14). Genaue Angaben zu Alter, Geschlecht, etc. der Theresienstädter Gefangenen sind zu finden bei Adler 1960 [1955]: 40-48.

Bei der Ankunft in Theresienstadt wurden sie alle mit den unmenschlichen Bedingungen konfrontiert, die einen Zusammenschluss bewirkten:

„Die Solidarität des gemeinsamen Schicksals mündete in gemeinsame Hilfsaktionen, individuelle Bereitschaftsäußerungen. Sie gingen natürlich und spontan aus der menschlichen Humanität und moralischen Notwendigkeit hervor“ erklärt Šormová (e.Ü., 1973: 15).<sup>18</sup>

Auch die kulturelle Tätigkeit (zuerst im Geheimen) entstand im Lager aus „außerästhetischen Anlässen, v.a. aus rein ethischen Antrieben“, (e.Ü., „z podnětů mimoestetických, především z popudů etických“, ebd.: 16). Dazu erklärt Lubomír Peduzzi:

„[...] nicht einmal die schweren Lebensbedingungen im Lager konnten die Bestrebungen der Internierten auslöschen, sich aus der trostlosen Wirklichkeit zur Vorstellung eines freien Lebens zu erheben, welche ihnen die Kunst vermittelte.“ (Peduzzi 2005: 19)

Die Juden in Theresienstadt rangen mit der SS um „eine wirkliche oder scheinbare und doch als wirklich vorgetäuschte Selbstverwaltung des Lagers“ (Adler 1960 [1955]: 72). Ab Dezember 1941 gab die jüdische Selbstverwaltung fast täglich sog. „Tagesbefehle“ (weiter nur TB) – Befehle und Mitteilungen der „Dienststelle“ und der „jüdischen Selbstverwaltung“ aus, die öffentlich angeschlagen und in den Quartieren verlesen wurden (Adler 1960 [1955]: LIV). Am 28. Dezember 1941 wurde so die Bewilligung von sog. „Kameradschaftsabenden“ bekannt gegeben, deren kulturelles Programm vorher dem „Zentralsekretariat“ zu melden war. Dank dieser Abende wurde allmählich der Weg zum kulturellen Leben und damit auch zur Einstudierung des *Brundibár* gebahnt. Der Besitz von Instrumenten war streng verboten, Ausnahmen gab es für Mitglieder des Ältestenrates, „Stabes“ und der Ghettowache. Bei der sog. „Schleuse“ vor Betreten des Ghettos wurde das Gepäck der Neuankömmlinge durchsucht

---

<sup>17</sup> Die Juden kamen aus Deutschland, Österreich, Luxemburg, Holland, Polen, Dänemark, Frankreich und Ungarn.

<sup>18</sup> „Solidarita společného osudu ústila v pomocné kolektivní akci, individuální projevy obětavosti. Vyplyvaly přirozeně a spontánně z lidské humanity a morální nezbytnosti“, (Šormová 1973: 15).

und verbotene Sachen sog. „Konterbande“ (Geld, Postmarken, Wertgegenstände,...) beschlagnahmt.

Das KZ Theresienstadt entwickelte seinen eigenen Rhythmus. Zeitzeugenberichten zufolge, derer, die auch andere Lager überlebten, war das „Ghetto“ noch erträglich. Hana Posseltová-Ledererová schrieb in ihrem Tagebuch zu Theresienstadt:

„[...] du warst böse, aber dennoch sicher besser als alle anderen [KZ], die wir noch durchschreiten“, (e.Ü., „Byl jsi zlý, a přece určitě lepší než všechny ostatní, které poznáme.“ (1997: 84).

Lieblová erklärte, dass im Gegensatz zum Lodzer Ghetto, wo einige ihrer Freunde waren, die sich selbst um Essen und Arbeit kümmern mussten, in Theresienstadt alles gut organisiert war:

„Theresienstadt war kein ‚Ghetto‘, wie es die polnischen waren, es war aber auch kein ‚Konzentrationslager‘ wie Buchenwald, Mühllhausen, Dachau u.a., Wir hatten dort unsere eigenen Sachen. Wir führten ein ‚fast‘ normales Leben“, (e.Ü., 29.8.2016).<sup>19</sup>

Die ersten deportierten Kinder, die nach Theresienstadt kamen, wohnten bei ihren Eltern. Im Frühjahr 1942 entstand das erste Mädchenheim. Später entwickelten sich daraus die Kinder- und Jugendheime. Trotz des Unterrichtsverbots wurden die Kinder unterrichtet und nicht nur zu Handfertigkeiten geführt. Die Freizeit der Kinder und Jugendlichen nutzten ihre Erzieher zum Vorlesen von Büchern, Erzählen, Rezitation von Gedichten, Dramatisierung von Kinderbüchern und später schließlich auch zur Einstudierung der Oper *Brundibár*. Insgesamt sollen 12.000 Kinder in Theresienstadt gewesen sein, davon haben ca. 240 die Deportation überlebt, ca. 1.600 wurden in Theresienstadt befreit (Gedenkstätte Theresienstadt Arbeitsblatt I / Památník Terežín, Pracovní list I: 3).

### **2.2.3. Theresienstadt als „Jüdisches Siedlungsgebiet“**

Eine wichtige Rolle für das Ghetto spielte die Ankunft von 423 dänischen Juden (Oktober 1943).<sup>20</sup> Sie wurden von den dänischen Behörden und dem König unterstützt, auch das Dänische Rote Kreuz suchte mehrere Male unnachgiebig um einen Besuch in Theresienstadt an. Posseltová-Ledererová erklärt dazu:

„Es ist verwunderlich, dass die Nazis, obwohl sie das Häufchen Menschen aus Dänemark (was bedeuteten schon 423 Juden für sie) einfach umbringen und sich damit der ganzen

<sup>19</sup> „Terežín nebyl „ghetto“ jako byla ta polská, ale taky to nebyl koncentrační tábor jako Buchenwald, Mühllhausen, Dachau a další. Měli jsme tam svoje věci, vedli jsme tam „skoro“ normální život,“ (Lieblová 29.8.2016).

<sup>20</sup> In der Nacht vor der Besetzung Dänemarks forderte die dänische Regierung das Volk auf, allen Juden zu helfen, das Land zu verlassen. Dank vieler Freiwilliger gelang es, fast alle Juden (bis auf die 423, die nach Theresienstadt deportiert wurden) in das neutrale Schweden zu bringen, das sich ihrer annahm, (Posseltová-Ledererová 1997: 71-72).

für sie so lästigen Sache entledigen konnten, nicht im Stande waren, sich der großen moralischen Kraft dieses kleinen Volkes, des einzigen, das den Mut hatte, eine so entscheidende Haltung einzunehmen, zu widersetzen.“ (1997: 72) <sup>21</sup>

Gegen Ende 1943 kam die Idee auf, Theresienstadt in ein „Vorzeigeghetto“, eben wegen des Dänischen Roten Kreuzes, umzugestalten. Die SS ordnete die „Stadtverschönerung“ an, der Besuch von dänischen Beamten wurde im Januar 1944 bewilligt und für den 23. Juni desselben Jahres festgelegt.

Im Rahmen dieser „Stadtverschönerung“ mussten die Häftlinge das Stadtbild wesentlich verändern; Straßen, Gebäude wurden renoviert und es entstanden etliche Einrichtungen, die den Anschein eines normalen Stadtlebens für die Einwohner erwecken sollten.<sup>22</sup> Nicht nur das Stadtbild erfuhr eine Veränderung, das „Ghetto“ wurde von nun an „Jüdisches Siedlungsgebiet“ genannt.<sup>23</sup> Die bis Ende 1943 geduldete „Freizeitgestaltung“ wurde nun offiziell gefördert. Es fanden Vorträge, Kabarets, Konzerte, Theater- und Sportveranstaltungen statt (vgl. ebd. 170-172), dank dieser Veränderungen wurden auch die Einstudierung von *Brundibár* und seine zahlreichen Aufführungen ermöglicht. Die jüdische Leitung arbeitete mehrere Tage sorgfältig an einem Besichtigungsplan für den Besuch der Delegation. Wie Adler bemerkt, wurde „die Komödie bis auf die letzten Einzelheiten vorbedacht, um ja ein peinliches Versehen zu verhüten.“ (1960 [1955]: 172). 17.500 Menschen wurden im Laufe der „Verschönerung“ nach Auschwitz deportiert, in neuen Personenwagen und unter der Vorspiegelung, dass sie in Arbeitslager führen.

„Die Gefangenen erlagen dem Zauber und der Verzauberung, sie lauschten der Kurmusik, während ihnen der Untergang bereits zugerüstet war“, erklärte Adler (1960 [1955]: 181).

Am 24. Juni 1944 wurde dem Komitee das „Paradiesghetto“ vorgestellt, falsche Informationen angegeben und gute Lebensbedingungen vorgegaukelt, um den Anschein einer guten und gesunden Gemeinde zu wahren und aus dem „Siedlungsgebiet“ ein vorzügliches

---

<sup>21</sup> „Je zvláštní, že nacisti, přestože tu hrstku lidí z Dánska (co pro ně bylo 423) mohli jednoduše zavraždit a mít od celé, pro ně tak otravné věci pokoj, nedokázali před tak velkou mravní silou toho malého národa, jediného, který se odvážil zaujmout tak rozhodný postoj, odmítnout“, (ebd.).

<sup>22</sup> Zäune wurden abgerissen, alle Straßen hergerichtet, gewalzt und gesäubert. War bisher der Stadtplatz für die Gefangenen versperrt, so wurde nun der Zaun abgerissen und hier Rasen mit Wegen angelegt. Das „Kaffeehaus“ wurde aufgeputzt, gegenüber bauten die Häftlinge einen hölzernen Musikpavillon. Für Kinder wurde ein Spielplatz und ein prächtiger Pavillon aus Holz und Glas als Kinderhort errichtet, dahinter ein Vergnügungspark mit Sandhaufen, Planschbecken, Karussell, etc. Ein Turnsaal wurde zur Kinderkrippe mit neuen Möbeln umgebaut... Oft verwendete man dazu Gegenstände, die aus Wohnungen Prager Juden geraubt wurden... Eine Turnhalle wurde zum Betsaal, in der Leichenhalle wurden Zeremonienräume errichtet. (vgl. Adler 1960 [1955]: 164-169).

<sup>23</sup> Die „Ghettowache“ wurde zur „Gemeindewache“, der „Tagesbefehl“ zu „Mitteilungen der Selbstverwaltung“. Die Grußpflicht wurde aufgehoben und der Sommerausgang auf 22 Uhr verlängert.

Versorgungslager für Alte zu machen.<sup>24</sup> Die Kinderoper *Brundibár* wurde im Rahmen dieses Besuches zur Präsentation der kulturellen Kinder- und Jugendtätigkeit benutzt, dem Komitee wurde die Oper im Gemeinschaftshaus vorgeführt (Vgl. Adler 1960 [1955]: 171-178). „Alles wurde beachtet, für alles wurde gesorgt – nur das Leben fehlte“, erklärte Adler (ebd.: 240). Die Besucher konnten zwar dänischen Juden und jüdischen Funktionären Fragen stellen, doch den Internierten selber verbot man, die Besucher anzusprechen. Auf Fragen reagierten diese verschüchtert und gehemmt (Adler 1960 [1955]: 173).

Adler gibt an, dass sich die beiden dänischen Vertreter, Diplomat Frants Hvaas und Dr. Juel Henninsen vom Dänischen RK, bei der Besichtigung täuschen ließen (ebd.: 178), Posseltová-Ledererová erklärt jedoch, dass Frants Hvaas dem dänischen Parlament verkündete, er habe die Inszenierung durchschaut, gab jedoch einen positiven Bericht ab, um eine gute Behandlung der dänischen Internierten zu gewährleisten, und auch damit die SS das Senden von Essenspaket an die Dänen nicht verbieten würde. Nach Posseltová-Ledererová, ist es schwierig, seine Haltung zu beurteilen (1997: 72). Auch das IRK, dessen Schweizer Vertreter Dr. Rossel an dem Besuch teilnahm, wusste wahrscheinlich 1944 über die Massenmorde und Massaker in KZs Bescheid. Der Grund für sein Schweigen konnte der gleiche wie bei Hvaas sein; die Angst, dass eine Anschuldigung das Wüten der NS noch verschlimmern könnte. In Einzelfällen wie bei den dänischen Juden wäre dies laut Posseltová-Ledererová evtl. möglich gewesen, allgemein jedoch nicht (ebd.).

Adler erklärt, dass aus Propagandagründen ein Film über Theresienstadt gedreht werden sollte, da der 1942 für Himmlers Privatgebrauch entstandene, ziemlich realistische Film für die Propaganda untauglich war. Im August und September 1944 wurde der „reine Fabelfilm“ erstellt, in dem auch Ausschnitte aus *Brundibár* gezeigt wurden.<sup>25</sup> Die Darsteller wurden sorgfältig ausgesucht, jüdische Typen, Prominente, etc., wer nicht freiwillig

---

<sup>24</sup> Die Einwohnerzahl wäre um 9-11.000 Internierte höher (von 28.000 auf 37.000-40.000), das Sterbealter um mehr als drei Jahre (statt unter 69 auf 72), ebenso die Anzahl der Neugeborenen (300-400 Neugeborene bis Sommer 1944, anstatt den insgesamt 230 bis zum Kriegsende, von denen jedoch nicht mehr als 20 überlebten), es wurde angegeben, dass die Lebensmittelrationen wie im Protektorat wären und die Einwohner Heilmittel in einer „Apotheke“ bekommen könnten. Dem Komitee wurden die luxuriös eingerichteten Büros der Selbstverwaltung, verschiedene Wohnungen, die Wäschesammelstelle (wo jede zwei Wochen jeder 4 kg Wäsche waschen lassen könnte), der Speisesaal (in dem die Kellnerinnen weiße Schürzen trugen), das „Kindererholungsheim“, „Geschäfte“, „Fleischerei“, „Bank“, „Feuerwehr“ sowie weitere Einrichtungen, das Fußballspiel auf dem „Südberg“ und kulturelle Veranstaltungen gezeigt (vgl. Adler 1960 [1955]: 171-178).

<sup>25</sup> In dem Film wurde kaum Arbeit gezeigt (Bahnbau, Werkstätten, „Landwirtschaft“, „Schrebergärten“), dafür aber die gute medizinische, Alters- und Jugendfürsorge, entspanntes Familienleben in prächtigen Wohnungen, fröhliches Straßenleben, Faulenzen, Musik und Tanz, Unterhaltung und Ausschnitte aus drei Theaterstücken *Hoffmanns Erzählungen*, der Kinderoper *Brundibár* und dem jiddischen Stück *In mitt'n Weg*. Den Höhepunkt bildeten ein für die Filmaufnahmen eingerichtetes Freiluftbad am Fluss (das sonst nie benutzt werden durfte) und ein Kabarett außerhalb der Festungsmauern, zu dem viele Menschen kommandiert wurden (vgl. Adler 1960 [1955]: 182-184).

mitmachen wollte, wurde gezwungen. Alle wurden gründlich präpariert und geschminkt für „Theresienstadt als Hollywood der SS-Opfer“ (Adler 1960 [1955]: 182-184).

Der Film war lange Zeit unter dem irreführenden Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bekannt. Wie der Historiker Karel Margry berichtet, trägt der zweite Entwurf des in Theresienstadt inhaftierten jüdisch-deutschen Drehbuchautors und Regisseurs Kurt Geron (\* 1897 Westerbork, † 1944 Auschwitz), den Titel „Die jüdische Selbstverwaltung in Theresienstadt“. Der Haupttitel des NS-Propagandafilms lautete: *Theresienstadt*, der raffiniert ausgedachte Untertitel *Dokumentarfilm aus einem jüdischen Siedlungsgebiet*. Mit der Bezeichnung „Dokumentarfilm“ wollten die Nazis eine „Aura der Objektivität“ und „Wahrhaftigkeit“ vermitteln, das Hinzufügen des Wortes „ein“ bei „jüdisches Siedlungsgebiet“ erweckte den Anschein, als gäbe es viele solcher „Siedlungsgebiete“ (Margry 1996: 319ff, veröffentlicht auf *Ghetto-theresienstadt.info*, offizielle Webseite). Wie Margry weiter erklärt, scheint der Titel „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ von den für Ironie und schwarzen Humor bekannten Häftlingen in Theresienstadt selbst geprägt worden zu sein (ebd.).

Trotz der starken Präparierung der Häftlinge und der Überwachung durch die SS (Lagerkommandant Karl Rahm musste über alles berichtet werden, z.T. war er sogar bei den Dreharbeiten zugegen), gelang es Kurt Geron und dem zur Geheimhaltung gezwungenen Kamerateam der Prager Wochenschaugesellschaft „Aktualita“ etwas von der tatsächlichen Situation in den Film einzubauen, z.B. zeigt der Kamerablick in die Zuschauer von *Brundibár* einige abgemagerte Jungs ohne T-shirt, die unter die gekleideten Kinder verteilt wurden (als Bsp. s. Abb.8).



Abb. 8 Zuschauende bei der *Brundibár*-Aufführung im Propagandafilm *Theresienstadt* 1944. Veröffentlicht auf *YouTube*.

#### 2.2.4. Die „Auflösung“ des Lagers und das „Erneuern“ der Stadt

Unmittelbar nach den Dreharbeiten zum Propagandafilm wurden die Mitwirkenden reichlich belohnt, bevor sie ab Ende September nach Auschwitz deportiert wurden.<sup>26</sup> Zeitgleich wurden im Herbst 1944 Ausschnitte aus dem Film in einer Wochenschau den Aufnahmen von der Front gegenübergestellt. Der Kommentar dazu lautete ungefähr:

„Während in Theresienstadt Juden bei Kaffee und Kuchen sitzen und tanzen, tragen unsere Soldaten alle Lasten eines furchtbaren Krieges, Not und Entbehungen, um die Heimat zu verteidigen“, (Adler 1960 [1955]: 184)<sup>27</sup>.

Gleich nach dem Ende der Filmarbeiten begann man das Lager aufzuheben. Unter dem Vorwand an verschiedenen Orten in Deutschland, Arbeitskräfte zu benötigen, wurden die meisten LagerinsassInnen nach Auschwitz gebracht. Von den 29.481 EinwohnerInnen (28. 9. 1944), waren am 31. Oktober nur noch 11.068 in Theresienstadt. Dokumente wurden zerstört, die Stadt verwüstet. Für alle über 10 Jahre wurde im November die 70-stündige Arbeitswoche eingeführt (Adler 1960 [1955]: 195).<sup>28</sup> Außerhalb der Arbeit bewahrte sich die Freizeitgestaltung in einem Schattendasein, obwohl die meisten KünstlerInnen fort waren (ebd.: 197). Ab Januar 1945 bemühten sich verschiedene internationale Organisationen und Regierungen um die Befreiung der Gefangenen aus den Lagern der SS (ca. 700.000 davon ca. 200.000 Juden). Aus Theresienstadt wurden 1.000 Gefangene<sup>29</sup> befreit und in die Schweiz transportiert (ebd. 199-200). Im „Ghetto“ wurden, auf Anordnung von Eichmann, gasdichte Räume und ein für Exekutionen geeigneter Platz hergerichtet, was allgemeine Angst bei den Internierten hervorrief. Doch auf Drängen internationaler Organisationen, v.a. des IRK, kam es zu Bewilligung eines erneuten Besuches zum 6. April 1945. Dafür wurde wieder eine „Verschönerung“ angeordnet, die zwar schlichter ausfiel, die Besucher aber dennoch täuschte. Am 15. April wurden die dänischen Gefangenen (bereits nur noch 350 von 423) vom schwedischen RK in Bussen nach Schweden gebracht. Der Delegierte des IRK aus Genf, Paul Dunant, wurde skeptisch, als er erfuhr, dass man die Theresienstädter BewohnerInnenlisten vernichtet hätte. Er besuchte Theresienstadt noch einmal am 21. April und versicherte den

---

<sup>26</sup> Die meisten von ihnen starben in der Gaskammer (der Judenälteste Eppstein wurde am 27. September in Theresienstadt verhaftet und in der kleinen Festung erschossen, Grund unbekannt).

<sup>27</sup> Adler rekonstruierte diesen Kommentar anhand von Ausschnitten und illegalen Aufnahmen tschechischer Kameramänner, die zwar die Bildstreifen zeigten, sie aber nicht aus den Händen geben wollten (Adler 1960 [1955]: 184).

<sup>28</sup> Ende Januar 1945 kamen 5.200 Misch-Ehe-Partner, 1400 slowakische Gefangene und 1150 ungarische Juden dazu, später wurden noch etliche Menschen aus deutschen Lagern nach Theresienstadt transportiert (Adler 1960 [1955]: 196)

<sup>29</sup> Die Auswahl derer, die in die Schweiz gebracht wurden, wurde sorgfältig bedacht, es durfte keiner sein, der bei der Verschönerung dabei war, keiner dessen Angehörige nach Osten deportiert wurden, keine Intellektuellen oder Persönlichkeiten von Rang, (Adler 1960 [1955]: 200).

InsassInnen, dass niemand mehr fortgeschafft werde. Die Versuche der SS, mehrere Transporte zu füllen, die angeblich auch in die Schweiz oder andere Lager gehen sollten (das tatsächliche Ziel war unklar), scheiterten am Widerstand der Häftlinge, die sich auf Dunants Worte beriefen (ebd. 204-209).

In der zweiten Aprilhälfte 1945 herrschte bei der SS Untergangsstimmung, ab dem 20. April wurden Juden und Nichtjuden – 13.500-15.000 „geschändete Seelen“ aus fast allen Staaten Europas nach Theresienstadt deportiert, Adler berichtet über den Ernst der Lage:

„Unter ihnen gab es einige Dutzend Kriminelle, die man mit den übrigen Opfern in die Lager eingesperrt hatte, meist als Quälgeister der übrigen Häftlinge und Helfer der SS. Da und dort fanden sich manche, die einst von hier nach Auschwitz deportiert worden waren. Nun waren sie entstellte Fremdlinge; Mütter erkannten ihre Söhne nicht wieder.“ (Adler 1960 [1955]: 211).<sup>30</sup>

Am 6. Mai erfolgte die Übernahme des Lagers durch das RK, am 10. Mai ging die Befehlsgewalt an die Rote Armee über. Den Menschen wurde gesagt, dass sie frei seien und heimgehen könnten. Allerdings gab es kein Essen, keine Medikamente, keine Transportmittel, aber das IRK half, so gut es ging (Stoessinger 2012: 73). Im November war das Lager liquidiert (vgl. Adler 1960 [1955]: 211-218).

Im Frühherbst 1945 zog tschechisches Militär in die Stadt, später kamen auch Zivilisten, Adler berichtete dazu (ebd. 219):

„Im Jahre 1947 wurde Theresienstadt eine bewohnte Stadt, das „Ghetto“ war vergangen, doch seine Spuren noch lange nicht überall verwischt. Sie werden auch nicht so bald verschwinden; doch wer wird sie heute oder morgen beachten? Eine Leidensstätte mehr, derer die jüdische Geschichte gedenkt, eine Geschichte, die so unendlich viel zu melden hat über die Verfolgung von Menschen durch Menschen...“

### **2.2.5. Verein Theresienstädter Initiative**

1990 wurde der Verein *Theresienstädter Initiative* (*Terezínská iniciativa*, weiter nur TI) gegründet. Er ist eine Gemeinschaft ehemaliger Häftlinge des Theresienstädter und Litzmannstädter (Lodzer) Ghettos aus tschechischen Ländern und ihrer Nachkommen, an deren Gründung auch D. Lieblová beteiligt war, die bis heute den Vorsitz der TI innehat. Der Verein setzt sich für das Gedenken an die Shoa-Opfer und die Erziehung einer neuen toleranten europäischen Generation gegen Rassismus, Antisemitismus und Xenophobie ein. Die Mitglieder der TI sind als ZeitzeugInnen nicht nur in Tschechien sondern auch im

---

<sup>30</sup> Es war schwierig, für sie Quartiere zu finden, die meisten hausten unter freiem Himmel, lehnten den Weg in Bad und Desinfektionsanstalt aus Angst vor dem Tod durch Gas ab. Viele Menschen starben am Fleckentypus, der sich schnell im Lager verbreitete. 400 kamen bereits während des Transports um, weitere starben in Theresienstadt an Erschöpfung und Krankheit. Viele der InsassInnen waren von dem Anblick gelähmt, viele zu alt, um den Ankömmlingen zu helfen.

Ausland tätig. Sie bieten Gespräche und Vorträge an Schulen und verschiedenen Institutionen sowie thematische Projekte an (*Theresienstädter Initiative*, offizielle Webseite). Dank ihrer Initiative wurde am 18. September 1991 die Kinderoper *Brundibár* das erste Mal nach dem 2. Weltkrieg in der Tschechoslowakei wieder aufgeführt und zwar im Saal des Kulturzentrums in Theresienstadt<sup>31</sup>, fast 50 Jahre nach dem ersten Transport tschechischer Juden in das Ghetto. Seit dem wird *Brundibár* nicht nur von großen Theatern, sondern vor allem von Schulgruppen und kleineren Musik-Theatergruppen (z.T. verkürzt und bearbeitet) in Tschechien aufgeführt.

## 2.3. Die Kinderoper *Brundibár*

### 2.3.1. Die Entstehung der Kinderoper – Libretto und Komposition

Das Libretto der Kinderoper *Brundibár* schrieb Adolf Hoffmeister (\* 15. 8. 1902 Prag, † 24. 7. 1973 Říčky), der in den 1930er Jahren als berühmter, vielseitiger Künstler und Politiker galt. Er hat sich auch außerhalb der Tschechoslowakei, als Karikaturist und Maler, Dichter, Schriftsteller, Redakteur, Dramatiker und Librettist sowie als Advokat und begeisterter linker Politiker einen Namen gemacht. In den 1920er und 1930er Jahren reiste er durch Europa und karikierte Persönlichkeiten wie die Literaten Tristan Tzara, James Joyce und Paul Valéry, den Architekten Le Corbusier, u.a.



Abb. 9 Hans Krása (links) und Adolf Hoffmeister 1938. Abgedruckt in Brenner-Wonschick 2004: 28.

Die Zusammenarbeit zwischen ihm und dem Komponisten Hans Krása (\* 30. 11. 1899 Prag, † 17. 10. 1944

KZ Auschwitz-Birkenau) begann bereits 1933 bei Hoffmeisters Generationskomödie *Mládí ve hře* (*Jugend im Spiel*), zu der Krása die szenische Musik schrieb. Krása debütierte 1921 mit seinen orchestralen Liedern *Orchestrální písně op. 1* zu Morgensterns *Galgenliedern* im Neuen deutschen Theater Prag. Bereits die Aufführungen seiner ersten Symphonien, Lieder und der ersten Oper (*Verlobung im Traum* 1928-30, UA 1933) brachten ihm in Prag Erfolg.

Beide Künstler trafen sich oft im Club tschechischer und deutscher Theaterschaffender, angesiedelt im Haus der tschechischen Avantgardgruppe „Spolek

<sup>31</sup> Aufgeführt wurde die Oper vom Kinderchor des Tschechischen Rundfunks, *Dismantív rozhlasový dětský soubor*, unter Václav Flegl, Regie Zdena Fleglová.

výtvarných umělců Mánes“ („Verein Bildender Künstler Mánes“). Adolf Hoffmeister stellte im Mánes auch mehrere Male seine Werke aus, (Vgl. Srp / Bregantová 2004, Červinková 2003, Hoffmeister 1963).

Ihre Zusammenarbeit an der Kinderoper begann 1938 (Maschinenschrift des Librettos), der Anlass war ein Kinderoper-Wettbewerb (für Kinder von Kindern), ausgeschrieben vom damaligen Ministerium für Schulwesen und Volksbildung, dessen Auswertung durch den Beginn der NS-Diktatur im damaligen Protektorat Böhmen und Mähren nicht mehr stattfand.

Krása selbst schilderte einige Jahre später in Theresienstadt, dass das schwierigste Problem bei der Entstehung der Oper „selbstverständlich“ das Libretto darstellte;

„[...] denn die üblichen dramatischen menschlichen Konflikte, wie erotische, politische und solche materieller Art, mussten natürlich entfallen“, (Krása 1942: 1).<sup>32</sup>

Obwohl keiner der beiden Autoren einen Märchenstoff vorliegen hatte, gelang es Hoffmeister, Krásas Worten zufolge, ein Textbuch zu schreiben, das nicht kindisch sondern kindlich heiter ist, einen Vorgang aus dem realen Leben schildert und den Nutzen des kollektiven Zusammenhalts im Kampf gegen das Böse darstellt. „Im Falle der Kinderoper ist [es] ein Sängerkrieg zwischen allen Kindern gegen den Leierkastenmann“, erklärt Krása (ebd). Tatsächlich beinhaltet die Geschichte der beiden Geschwister Aninka und Pepíček, die beim Milchmann um Milch für ihre kranke Mutter bitten und nach dessen Ablehnung versuchen mit Gesang Geld zu verdienen, aber vom Leierkastenmann Brundibár und allen anderen Verkäufern abgewiesen werden, dramatische Konflikte politischer und materieller Art auf eine Weise, die Kindern nahe ist. Das Einbauen von Tieren (Katze, Hund, Spatz), die den Geschwistern zur Hilfe eilen und Schulkinder begeistern, mit den beiden gemeinsam zu singen, unterstreicht den märchenhaften Charakter des Stückes. Kindgerecht ist auch das Ende der Oper, der „Sängersieg“ der Kinder, die mit ihrem traurigen Schlaflied letztendlich doch Geld verdienen und den hinterlistigen Brundibár, der versucht, ihren Gewinn zu stehlen, verjagen. Wie Krása schrieb, wird damit auf die Bedeutung des kollektiven Zusammenhaltes hingewiesen. Hoffmeister erklärte in seinem Buch *Hry a protihry* („Spiele und Gegenspiele“, e.Ü.), dass *Brundibár* „ehrlich“ dem antifaschistischen Kampf diene (1963: 7). Das Libretto ist in einer leichtverständlichen Sprache geschrieben und die Reime sind mitunter etwas primitiv (z.B. gleich am Anfang „Pepíček“ – „tatiček“ („Väterchen“), „Aninku“ – „maminku“ („Mütterchen“), doch gerade deshalb ist der Text für Kinder einprägsam.

---

<sup>32</sup> Krása verfasste 1942 in Theresienstadt maschinell seine Erinnerungen an die Prager Proben von *Brundibár*. Aufbewahrungsort des Originaldokuments: Jüdisches Museum Prag.

Auch die Musik sollte kindgerecht, und dennoch modern sein, wie Krása äußerte; „es war für mich von besonderem Reiz, eine Musik zu schreiben, die für musikalische Kinder unbedingt sangbar ist, aber für den Zuhörer – auch für den Erwachsenen – modern wirkt und ja nicht in einen verbrauchten Kinderliederstil verfällt“, (Krása 1942: 1).

Ein weiteres Problem stellte für den Komponisten die Treue zum eigenen Stil dar; „[...] trotzdem z.B. der Umfang für die Kinderstimme nicht über eine Quint hinausgehen soll, wollte ich mein kompositorisches Naturell nicht vergewaltigen“, (ebd.). Dass ihm dies aus seiner Sicht gelungen schien, bezeugen die weiteren Zeilen:

„Ich hoffe und glaube, dass es mir auch gelungen ist, denn Freunde sagten mir, dass sie mich in jedem Takt als den Autor wiedererkennen“, (ebd.).

Der Fakt, dass die Kinderoper erst von Kindern in Prag und später in Theresienstadt einstudiert wurde und heutzutage fast auf der ganzen Welt (einschließlich Russland, Kanada und den USA) erklingt, zeigt, dass Krása sein Vorhaben, ein sangbares und dennoch eindrucksvolles Werk zu schaffen, geglückt ist. Wie der Dirigent Pavel Šnajdr im Interview der Verfasserin gegenüber bemerkte, baut die Musik auf der Geschichte auf, der die Lieder und Gesänge der Kinder entspringen (Šnajdr 13.8.2016). Krásas Musik in *Brundibár* ist abwechslungsreich; rhythmische Chöre (ein oder zweistimmig) und Arien wechseln mit langsamen, singbaren Walzern, Liedern im Volksliedcharakter (*Nad naší vesnicí*, „Über unserm Dorf“, e.Ü.) und Märschen, ein Schlaflied ergänzt diese Vielfalt. Nicht nur Melodik, sondern auch Harmonik und Rhythmik variieren auch innerhalb der Nummern. Dabei verwendet Krása gut einprägsame Motive für die einzelne Figuren bzw. Situationen. Trotz einzelner Dissonanzen und schwierigerer Rhythmen, bleibt die Oper für die kleinen Darstellenden singbar und lässt sich gut von ihnen meistern. Der Komponist kommt den Kindern in dem Werk besonders entgegen, z.B. wird ihnen ihre Melodie vom Orchester oder einzelnen Instrumenten vorgespielt (z.B. spielen zu Beginn der Oper Flöte, Klarinette und Oboe das erste Thema des rhythmischen Chores vor, das zweite langsamere „amoroso“-Thema der Geschwister wiederum Klarinette und Flöte). Weiter gibt der Komponist an, wie die einzelnen Teile der Nummern zu singen und zu spielen sind, Angaben wie „allegro energico“, „allegro perpetuo e furioso“, „Andante/Adagio Misterioso“ sollen bei der Einstudierung und Aufführung helfen.

### 2.3.2. Das Schicksal der Autoren und die ersten Proben im Protektorat

Das Münchner Abkommen traf Hoffmeister, Krása und andere KünstlerInnen besonders hart. Die Gemeinschaft der Prager Deutschen löste sich mehr und mehr auf, ihre Mitglieder gingen in tschechische Gruppen über, z.B. ins Mánes; „wir adoptierten sie“ erklärte Hoffmeister (e.Ü., „adoptovali jsme je“, 1963: 18). Der Librettist des *Brundibár* stand seit der Internationalen Karikaturenausstellung in Prag 1934 auf der schwarzen Liste der Gestapo und strebte nach dem 15. März 1939 eine Emigration an. Dank eines fingierten Telegramms seiner Freunde (dem Architekten F. S. York und Amabel William Ellis), die ihn baten nach England zu kommen, um Korrekturen an seiner Kinderoper vorzunehmen, die in Edinburgh aufgeführt werden sollte, bekam er am 22. April 1939 ein Visum. Wie Hoffmeister berichtete, lagen nicht einmal Libretto oder Klavierauszug in London vor (ebd. 19). So gelangte der Künstler schließlich nach Paris, wo er unter den Surrealisten und Dadaisten zahlreiche Freunde hatte, und weiteren Flüchtlingen aus der Tschechoslowakei helfen konnte.<sup>33</sup> Auch Krása wollte emigrieren, schaffte es jedoch nicht, drei bis vier Tage bis zu acht Stunden an der Passausgabestelle Schlange zu stehen. „Die Nerven versagten ihm. [...] Er gab auf. Er ging fort von der Schlange der Erlösung“ erinnerte sich Hoffmeister (e.Ü., „Selhaly mu nervy. [...] Vzdal se. Odešel z fronty na spasení“, 1963: 18). Hoffmeister selbst verbrachte den Krieg im Asyl in den USA und kehrte erst am 28. August 1945 nach Prag zurück. Von dem leidvollen Schicksal seiner Freunde (und der Kinderoper) erfuhr er erst danach (ebd. 19).

In der antisemitisch gesinnten Gesellschaft des Protektorats fanden Krása und viele seiner Freunde „Asyl“ im jüdischen Waisenhaus in Prag. Der Direktor Otto Freudenfeld, war den dort lebenden 70 Jungs wie ein Vater und führte sie zur Musik, wie sein Sohn Rudolf Freudenfeld (später Franěk) berichtete (Franěk 1965: 21). Im Juli 1941 trafen sich etliche Künstler anlässlich der Feier seines 50. Geburtstags, darunter auch Krása, der Dirigent Rafael Schächter, der Pianist Gideon Klein, der Dichter Jiří Orten, der Übersetzer Erik A. Saudek und der Bühnenbildner des Prager Nationaltheaters, František Zelenka. Schächter erfuhr dort von Krásas *Brundibár* und



Abb. 10 Rudolf Freudenfeld 1940 (1921 – 1983, später Franěk), erster musikalischer Leiter und Dirigent des *Brundibár* in Prag und Theresienstadt. Národní archiv, Policejní ředitelství.

<sup>33</sup> Es ist sein Verdienst, dass das Zentrum „Maison de la culture tchécoslovaque“ gegründet wurde, in dem viele Flüchtlinge, darunter auch die Schriftstellerin Lenka Reinerová ein Zuhause fanden (s. Červinková 2003: 161).

entschloss sich, die Oper mit dem Knabenchor des Waisenhauses einzustudieren. Er initiierte sofort den Probebeginn. R. Freudenfeld wurde zu seinem Assistenten und erinnerte sich später, wie Schächter einmal pro Woche kam, und eifrig mit den Kindern übte:

„Mir gab er dann auf, was ich mit den Kindern die Woche über einstudieren und wie ich es tun sollte. Eigentlich wurde ich zu seinem Schüler. [...] Wir waren eifrig und die Arbeit ging schnell voran. Den Kindern gefiel die Oper vom ersten Anhören an. Musik und Text. Beides ist kindlich, die Musik modern und singbar, so wie es in einer Oper sein soll“ (e.Ü., ebd.: 22).<sup>34</sup>

Auch Hans Krása nahm an der Einstudierung teil, später in Theresienstadt berichtete er über den Beginn der Proben:

„Der erste spannende, anregende Nachmittag war bei der Rollenverteilung unter den Kindern. Ebenso wie bei den Erwachsenen, strebte der Ehrgeiz der Kinder danach, die grossen Rollen zu bekommen.“ (Krása 1942: 1).

Im Gedächtnis ist ihm auch eine „reizende Episode“ geblieben:

„Ein Junge bekam eine Hauptrolle zugeteilt, nämlich die Schwester eines Geschwisterpaares. Er begann fürchterlich an zu weinen und war nicht zu bewegen, die Ursache für seine Verzweiflung anzugeben. Schliesslich gestand er, dass er doch keine Mädchenrolle spielen werde. Er empfand dies als eine Schande und erst, als man ihn überzeugte, dass seine Rolle sehr gross sei, war er beruhigt und einverstanden“, (ebd.).

Krásas Worten nach über das blendende Gedächtnis der Kinder verblüfft, von denen einige vom bloßen Zuhören die Rollen der Anderen mitlernten. „Ausserdem gab es keine in der Intonation schwierige Wendung, die die Kinder nicht erlernt hätten“, erklärte der Komponist, der die Arbeit mit den Knaben als äußerst lehrreich empfand und sogar spannender als mit Erwachsenen, „[...] denn die Unbefangenheit, Hemmungslosigkeit der Kinder führte zu einer natürlichen musikalischen und auch schauspielerischen Wiedergabe“, (ebd.). Einige dieser Kinder gehörten später auch dem Theresienstädter Ensemble an. Mit Wehmut dachte der Komponist in seinen Erinnerungen an seinen Prager Liebling zurück;

„der kleine Jarda Berger, der den Spatz gesungen hatte, war der witzigste, klügste und unbefangenste unter ihnen. Leider musste er mit dem Transport nach Osten. Und wenn ich noch so froh sein werde, meine Oper hier oder anderswo zu hören, werde ich seiner mit Wehmut gedenken“, (Krása 1942: 2).

Nicht nur der kleine Jarda Berger musste in den Transport. Am 27. November 1941 wurde Schächter nach Theresienstadt transportiert und die meisten Kinder aus dem Waisenhaus folgten langsam nach, am 10. August 1942 dann auch Hans Krása. Eine Aufführung der Oper mit den Waisenhauskindern war also damals nicht zustande gekommen.

---

<sup>34</sup> „Mně potom uložil, co mám přes týden s dětmi nacvičit a jak to mám udělat. Stal jsem se vlastně jeho žákem. Byli jsme pilní a práce nám šla rychle kupředu. Dětem se opera od prvního poslechu líbila. Hudba i text. Obojí je dětské, hudba moderní a zpěvná, jak to v pravé opeře má být“, (Franěk 1965: 21)

### 2.3.3. Die geheime Uraufführung auf Hagibor und der Weg nach Theresienstadt

Lange konnte man sich im Waisenhaus nicht von den Transporten erholen. Wie Freudenfeld berichtet; „die Zeiten waren eben so“, (e.Ü., „doba už byla taková“, Franěk 1965: 22). Man lernte, jeden Augenblick des Wartens auf das Schlimmste auszunutzen und kulturell mehr als je zuvor zu leben. Heimliche Besucher, die über Nacht blieben, nahmen abends an Vers- und Theaterspiellesungen und Heimkonzerten teil. Das Schulverbot, das für alle



Abb. 11 František Zelenka (1904-1944), erster Regisseur und Bühnenbildner des *Brundibár* in Prag und Theresienstadt. Veröffentlicht in *Lidovky Online*.

jüdische Kinder galt, Dagmar Lieblová traf es noch mehr als das Verbot ins Kino oder in den Wald zu gehen (Lieblová 29.8.2016), führte dazu, dass die Prager Kinder in sog. Heimen (útulek) beschäftigt wurden; unterrichtet werden durften sie jedoch nicht. R. Freudenfeld fing an, in einem solchen Heim im Stadtteil Hagibor, „nur so zum Spaß“ *Brundibár* einzustudieren. Die Regie übernahm der bereits erwähnte ehemalige Bühnenbildner des Prager Nationaltheaters, František Zelenka. Laut Freudenfeld entwarf er für *Brundibár* ein praktisches Bühnenbild:

„Aus einigen Brettern baute er einen Zaun und klebte drei Plakate daran. Auf diesen waren in einer witzigen Gestaltung auch der Spatz, der Kater und der Hund abgebildet. Die

Kinder steckten beim Singen ihre Köpfe aus den Plakaten heraus und so löste der Regisseur auch das ewige Problem der Gegenwart von Tieren auf der Bühne“, (e.Ü., Franěk 1965: 23).<sup>35</sup>

Trotz der andauernden Transporte kam es in dem ehemaligen Speisesaal des Waisenhauses im Dezember 1942 zu zwei Aufführungen. Für die Einstudierung war keine Partitur vorhanden, nur der Klavierauszug. Das Orchester wurde durch Klavier, Violine und Schlagzeug ersetzt. Die Instrumentalisten spielten mit Begeisterung, Freudenfeld dirigierte, es war ein großer Erfolg, obwohl die 150 Zuschauer unauffällig einzeln kommen und gehen mussten, um nicht von den Okkupanten bemerkt zu werden, (vgl. ebd.).

Im Juli 1943 wurde auch R. Freudenfeld mit seinen Eltern nach Theresienstadt deportiert. Im erlaubten 50 Kg-Gepäck steckte auch der Klavierauszug des *Brundibár*. Als die Familie am Nachmittag in Theresienstadt ankam und es sich herumsprach, dass der „říd'a“ (jugendliche Kurzform für „ředitel“ – Direktor) angetroffen war, bildeten „seine Jungs“ für

<sup>35</sup> „Z několika prken postavil plot a na něj přilepil tři plakáty. Na nich byl ve vtipné úpravě také vrabec, kocour a pes. Děti prostrkovaly při zpěvu své hlavy z plakátů ven a tím vyřešil režisér i odvěký problém zvířat na scéně“, (Franěk 1965: 23).

ihn ein Spalier. R. Schächter gab ihm zu Ehren abends die *Verkaufte Braut*. Die konzertante Aufführung fand auf einem Dachboden und nur mit einem Klavier, das auf geheimnisvolle Weise ins Ghetto gelang war, statt. „Nach der Aufführung holte ich *Brundibár* heraus und es war entschieden, dass ich beginnen werde, ihn mit den Kindern einzustudieren“, erinnerte sich Freudenfeld (e.Ü., 1965: 23).<sup>36</sup> So nahm das Schicksal der Kinderoper im Theresienstädter „Ghetto“ seinen Lauf, wo sie, wie bereits erwähnt ca. 55 Mal gespielt wurde. Mit einer detaillierten Beschreibung der Proben und Aufführungen beschäftigt sich das Kapitel 3.2.

#### **2.3.4. *Brundibár* nach dem zweiten Weltkrieg und als internationales Werk**

Das neue Leben des *Brundibár* nach dem zweiten Weltkrieg begann laut Blanka Červinková bereits im Jahr 1954 im Atelier des Kinderfilms Prag, wo ein Kurzfilm über die Oper unter der Produktionsleitung von František Lukáš entstand. Im Jahr 1965 wurde in Theresienstadt, der Prager alt-neuen Synagoge und an weiteren historischen Stätten der Film *Předposlední dějství (Der vorletzte Akt)* von Jindřich Fairaizl aufgenommen, der auch Musik aus *Brundibár*, Erinnerungen von Adolf Hoffmeister, Zdeněk Ornest, Rudolf Franěk (Freudenfeld), Josef Bor, Otto Keln und Norbert Frýd zu Gehör brachte. Der Film wurde noch im selben Jahr von Regisseur Walter Krüttner für Deutschland bearbeitet. Die erste öffentliche Aufführung von *Brundibár* fand am 26. Oktober 1966 auf der Prager Burg statt. Die musikalische Einstudierung mit den Kindern der Musikschule (Prag 3) übernahm Hanuš Krupka, der aus dem Klavierauszug und dem Autograph der „Theresienstädter“ Partitur von Eliška Klein, Krásas Schwester, eine neue Instrumentierung schuf, die wegen seines Einfallsreichtums nicht als authentisch betrachtet werden kann. Weitere Aufführungen fanden nicht statt und die Version blieb nicht erhalten (Červinková 2003: 210).

In den 1980er Jahren wurde die Kinderoper von der Benediktinerin Maria Veronika Grüters, Lehrerin am Freiburger St. Ursula-Gymnasium neu entdeckt. Wie der Komponist Stephen Eddins bemerkt, musste sie sowohl den Prager als auch den Theresienstädter Klavierauszug gekannt haben (*AllMusic*, offizielle Webseite). Sie erarbeitete eine neue Orchesterversion und übersetzte den Text ins Deutsche. In dieser Gestalt wurde die Oper 1985 und 1986 in Freiburg und in Israel aufgeführt und 1988 das erste Mal auf CD aufgenommen (Christophorus Verlag Freiburg). Die Aufführungen bedeuteten für *Brundibár* das Tor zur Welt. Im Jahr 1993 entstand ein Koproduktionsfilm des holländischen und tschechoslowakischen Fernsehens in dem der Kinderchor *Bambini di Praga* die Oper in der

---

<sup>36</sup> „Po představení jsem se vytasil s *Brundibárem* a bylo rozhodnuto, že jej začnu s dětmi nacvičovat“, (Franěk 1965: 23).

Theresienstädter Version einstudierten und diese im selben Jahr auch in Israel aufführten (Aufnahme Koch International). In den 1990er Jahren gelangte die Oper in viele Schulen in der Tschechoslowakei wie auch im Ausland. Die „Kulturorganisation über alle Grenzen“ *Jeunesses Musicales Deutschland (JMD)* machte 1995 *Brundibár* zu einem großen Projekt. In der ursprünglichen Theresienstädter Version (der Klavierauszug wurde 1993 von Tempo Publishing Company herausgegeben) studierte Raphael Sommer, der Darsteller des Theresienstädter Spatzen, die Oper mit mehreren Chören ein. Auf Deutsch, Tschechisch und Polnisch wurde *Brundibár* in Berlin, Prag und Warschau aufgeführt (Vgl. Pantouvaki 2007: 4., Červinková 2003: 211, *JMD*, offizielle Webseite). Allein in Deutschland wurde laut Červinková die Oper im Jahre 2001 mehr als hundertmal aufgeführt (2003: 211). Die erste Prager Version studierte das Prager Nationaltheater zusammen mit der Musikschule Jiřina Marková (*Škola hudby a zpěvu Jiřiny Markové*) im Jahre 1999 ein, sie wurde 2003 mehrere Male aufgeführt.

Aufführungen verschiedener Versionen von *Brundibár* gibt es jedoch seit über 20 Jahren in ganz Europa (Italien, Frankreich, Belgien, Spanien, etc.), Amerika (USA, Kanada, Mexiko, Argentinien...), Asien (Japan, Russland...) und Australien. Wie die Theaterwissenschaftlerin Sofia Pantouvaki angibt, bieten die Aufführungen von *Brundibár* und die Beschäftigung mit der Oper verschiedene Möglichkeiten ihrer Auffassung, z.B. als „a way to remember, [...] „to commemorate, „[...] to teach today’s children about the Holocaust, [...] an interdisciplinary method to teach“, und nicht zuletzt „as a way to learn, understand and perceive cultural history [...and] to discuss values of life“ (2007: 7).

„Today it is usually presented with an accompaniment of historical material, either in the programme booklet or through some kind of presentation performed during the opera.“ (Pantouvaki 2007: 4).

## 2.4. Die Entstehungszeit des Projektes *Brundibár z ghetta* und das Brüner Roma-„Ghetto“

### 2.4.1. Die Stadt Brünn



Abb. 12 Brno / Brünn – Verbindungsknoten nach Prag (und Deutschland), nach Ostrava (und Polen), nach Österreich, in die Slowakei (und nach Ungarn) © Google Maps.

Mit knapp 400.000 Einwohnern und ca. 150.000 Pendlern, die jeden Tag in die Südmährische Metropole kommen, ist die Stadt Brno – Brünn nach Prag die zweitgrößte Stadt der Tschechischen Republik. Durch ihre Infrastruktur bildet sie einen Verkehrsknoten zwischen Prag, Bratislava, Wien und Budapest. Wegen der großen Anzahl von Studierenden (über 86.000 an 14 Hochschulen und Universitäten) wird sie auch „Studierendenstadt“ genannt.

Brünn verfügt über eine vielfältige Kulturszene. Neben den Mehrspartentheatern, dem Nationaltheater – Národní divadlo Brno (Oper und Ballett im Janáček Theater, Schauspiel im Mahen Theater, kleinere Produktionen im Reduta Theater) und dem Stadttheater – Městské divadlo (Musical, Schauspiel), bieten über zwanzig weitere kleinere Theater (darunter auch das Studierendentheater Divadlo na Orlí, das Behindertentheater Barka, das experimentelle Theater Husa na provázku, das Kinder- und Jugendtheater Radost, u.a.) ein abwechslungsreiches Programm. Viele Brüner Orchester und Chöre sind in der ganzen Welt bekannt (z.B. *Brüner Philharmonie*, *Brno Contemporary Orchestra*, *Chor Kantiléna*, u.a.).

Kulturelle Veranstaltungen kann man auch in Kirchen, Kultursälen der einzelnen Stadtviertel, der großen Eishockey-Halle Hala Rondo mit 7700 Plätzen, dem Gebäude der

Brüner Philharmonie Besední dům, verschiedenen Musikschulsälen, Clubs, Cafés, u.a. erleben.

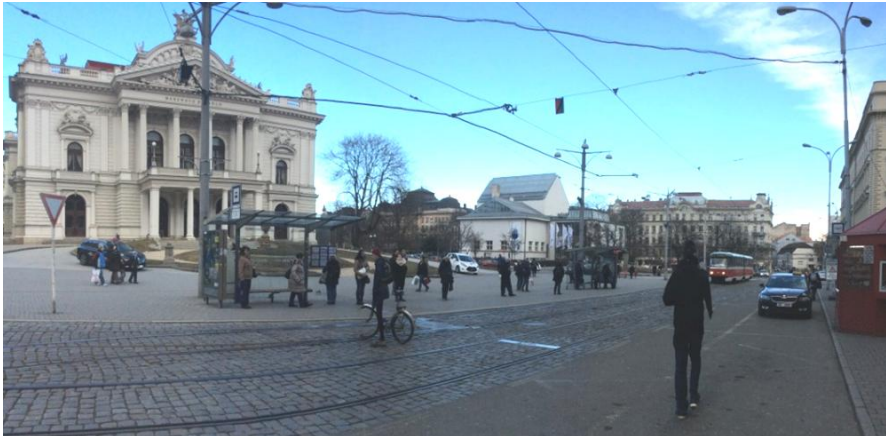


Abb. 13 Malinovsky-Platz mit Mahen Theater (links), der rechts hinten in die Straße Cejl übergeht © Kristýna Kopřivová 2016.

Berühmt ist Brünn auch als Messestadt (die verschiedenen Messen und Veranstaltungen gehören zu den bedeutendsten in Mitteleuropa), als „Automotodromstadt“, (am Masaryk Ring – Masarykův okruh findet jedes Jahr der tschechische Motorrad Grand Prix statt) und als Feuerwerkstadt (bei den Städtischen Feiern Ignis Brunensis beteiligen sich zahlreiche Pyrotechniker aus der ganzen Welt am Feuerwerk-Wettbewerb). Die Brüner Kathedrale der Heiligen Petrus und Paulus, der sog. „Petrov“ ist z.B. auf der 10 Kronen Münze abgebildet, die Villa Tugendhat, ein Meisterwerk der Moderne, entworfen durch Ludwig Mies van der Rohe und in den Jahren 1929-1930 erbaut, steht auf der UNESCO-Liste. Für weitere Informationen über Brünn siehe *Oficiální průvodce online – Offizieller Stadtführer Go to Brno*.

Gleichzeitig ist Brünn aber auch eines der ältesten Industriezentren Europas. Viele der Fabrikgelände mit Wohnhäusern befanden sich in der Nähe des Brüner Stadtzentrums und wurden von Juden und Deutschen bewohnt. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden sie zu sozial ausgegrenzten Gebieten (Zábrdovice, Husovice, Obřany, Umgebung von Cejl, Radlas, Špitálka, svitavské nábřeží). Das größte dieser Gebiete ist Cejl, es grenzt direkt ans Stadtzentrum, und wird wegen seinen BewohnerInnen, zu denen vor allem Roma zählen, „Brüner Ghetto“ genannt (vgl. Souralová / Ripka / Kašparová / Sidiropulu Janků 2008: 23).

#### **2.4.2. Die Geschichte der Roma in Tschechien, insbesondere in Brünn**

Die Roma gehören seit dem 15. Jahrhundert zur tschechischen Gesellschaft. In kleineren Gruppen zogen sie ab dem 13. Jahrhundert durch das tschechische Gebiet und boten als geschickte Handwerker, Schmiede, Bauern und vor allem als Musiker ihre Arbeit an. Obwohl sie keinen Wert darauf legten, ortsansässig zu werden und ihr Lautenspiel und ihre eigenartig anmutende und orientalisches empfundene Musik, die zwar vom Adel sehr geschätzt wurde, keine wirkliche Konkurrenz darstellte, sahen sich bereits damals die ursprünglichen Bewohner von ihnen in ihrer ökonomischen Stellung bedroht (vgl. Daniel 1994: 42).

Die Expansion der Osmanen auf dem Balkan und in Konstantinopel und die Gefährdung Siebenbürgens und des Südens des Ungarischen Reiches im 15. Jahrhundert führten zu großen Einwanderungswellen von Roma nach Böhmen und Mähren. Den gutorganisierten Gruppen ermöglichten Schutz- und Geleitbriefe (teilweise auch gefälschte) freien Weg und Almosen. Laut den Historikern Bartoloměj Daniel und Ctibor Nečas gaben sich Roma auch als Ägypter und Pilger aus, um nicht als Flüchtlinge zu gelten und von der Gesellschaft besser angenommen zu werden. Sie handelten mit handgefertigten Produkten oder ließen sich als Arbeiter anstellen, stießen jedoch auf Abneigung. In mancherlei Hinsicht, z.B. bei Wahrsagen, schwarzer Magie und vor allem bei Musik-, Tanz- und Spaßbetreibung waren Roma meist erfolgreicher als die ursprünglichen Einwohner. Beiden Historikern zufolge sollen die Roma neben ihrer Erwerbstätigkeit auch durch Betteln und kleinere Diebstähle aufgefallen sein (Daniel 1994: 46-47, Nečas 1999: 18-21). Die Briefe Kaiser Sigismunds verweisen jedoch auch auf gute Erfahrungen mit Roma sowie auf deren Wertschätzung als Waffenschmiede. In der Zeit der ansteigenden Bedrohung durch die Osmanen führte diese zu ihrer positiven Eingliederung in die Gesellschaft (Daniel 1994: 46). Renaissancekünstler bewunderten die Roma wegen ihres ungebundenen Lebensstils, ihres strotzenden Optimismus und ihrer lebensspendenden Kraft, die sie in den freien Bewegungen ihrer Seele und ihres Körper wahrnahmen und durch die sie das geistliche Leben bereicherten (vgl. Balvín 1996: 86, Daniel 1994: 69).

Nach dem Tod Ludwig II., 1526 in der Schlacht am Mohács, wurden alle Länder der Wenzelskrone Teil des Habsburgischen Reiches. In der, stark an der katholischen Kirche orientierten, straff organisierten feudalen Hierarchie, war kein Platz für die Roma mit ihrem nomadischen Lebensstil, weshalb diese im 16. und 17. Jahrhundert auch in Tschechien laut mehrerer königlicher Erlasse und Beschlüsse verfolgt und vertrieben wurden (Vgl. Balvín 1996: 86, Daniel 1994: 74-88, Nečas 1999: 23-28). Laut Balvín brachte die tschechische

Bevölkerung ihnen oft Mitleid entgegen, in dieser Zeit wurden „die ersten Wurzeln menschlicher Toleranz und die Keime der Beziehung der Roma zu Tschechien als ihrer zweiten Heimat gelegt“ (e.Ü., Balvín 1996: 86).<sup>37</sup>

Der Thronantritt von Maria Theresia im Jahre 1740 brachte erste Versuche einer Zwangsassimilation von Roma im Österreich-Ungarischem Reich mit sich. So ließen sich im Jahre 1769 die ersten Roma in Südmähren nieder (14 von 98 in Pozořice bei Brünn) und gingen hier ihren üblichen Berufen nach, wobei die meisten als Musiker tätig waren. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts wurden immer mehr Roma in Brünn sesshaft, wo sie ursprünglich an der Peripherie wohnten (ein Romalager in Černovice verzeichnete 1921: 31, nach dem Verbot des Nomadisierens 1930: 103 Roma).

Wie Petr Lhotka auf der offiziellen Webseite des *Portales Holocaust* angibt, hatten Vorkehrungen gegen Roma vonseiten der Behörden eine lange Tradition:

„Gesetzliche Maßnahmen und die praktische Umsetzung dieser Politik zeigte sich vor allem im Gesetz Nr. 117/27 vom 15. Juli 1927 über wandernde Zigeuner. Das Modell dafür war das Französische Gesetz von 1912 über Nomaden und das Bayerische Gesetz ‚zur Bekämpfung von Zigeunern, Landfahrern und Arbeitsscheuen‘ von 1926. Die tschechoslowakische Behandlung der Zigeunerfrage gehörte zu den konsequentesten in Europa und wurde in den 30er Jahren als beispielhaft angegeben bei internationalen kriminaltechnischen Konferenzen, die sich mit dieser Aufgabe befassten. Der Initiator zur Verabschiedung dieses Gesetzes wurde vor allem die Agrarpartei, dessen Vorsitzender Beran in der Republik nach München zum Ministerpräsidenten ernannt wurde“, *Portal Holocaust*, offizielle Webseite).

Als Folge des Sesshaftwerdens entstand 1926 in Užhod auf Eigeninitiative von Roma ihre erste Schule und 1936 schloss Tomáš Holomek als erster mährischer Rom das Jurastudium an der Karlsuniversität in Prag ab. Doch der Nationalsozialismus brachte nicht nur den Juden, sondern auch den Roma Vernichtung, auch ihr Volk wurde als minderwertig angesehen. Wie Lhotka berichtet, bauschte die damalige Presse die Kriminalität von Roma Gruppen auf, vor allem die der nomadischen Roma. An der Verfolgung der Roma hatten auch die Gemeinderäte ihren Anteil (ebd.).

Die mährischen Roma wurden in das „Disziplinar-Arbeitslager“ in Hodonín u Kunštátu verbracht, von wo viele weiter nach Auschwitz deportiert wurden. Nur ein Zehntel der ca. 6.500-7.000 mährischen Roma überlebten die Konzentrationslager (Souralová / Ripka / Kašparová / Sidiropulu Janků 2008: 23-24).

---

<sup>37</sup> „Vznikaly první kořinky vztahů lidské snášenlivosti i zárodky vztahů Romů k Čechám jako své druhé vlasti,“ (Balvín 1996: 86).

Die meisten Roma, die heute in Brünn leben, kamen nach dem zweiten Weltkrieg aus der Slowakei (v.a. Ostslowakei), zumeist in den drei großen Wellen: 1) 1946 wegen Wohnungsnot, 2) in den 70er Jahren wegen Anordnung der Auflösung von Roma-Siedlungen in der Ostslowakei und 3) 2003 wegen Veränderungen in der slowakischen Sozialpolitik (Vgl. ebd. 24-25).

### **2.4.3. Die Brünnener Roma heute**

Die tschechische Regierung präsentiert auf ihrer Webseite die Roma als die zahlreichste nationale Minderheit in Tschechien, die keine homogene Gruppe bildet, sondern sich historisch in kleinere Gruppe unterteilt: ursprünglich mährische, slowakische, ungarische, vlachike und deutsche Roma und Sinti. Auch innerhalb dieser einzelnen Gruppen gibt es evidente soziale und kulturelle Unterschiede. Über die Anzahl der Roma in Tschechien gibt es keine relevanten statistischen Angaben, sie werden durch quantitative Schätzungen ermittelt; d.Z. sollten laut Bericht der tschechischen Regierung von 2015 insgesamt ungefähr 226.300 Roma in Tschechien wohnen, davon ca. 15-17.000 in Brünn, wovon mehr als die Hälfte (8-10.000) in sozial ausgegrenzten Gebieten leben, die meisten in „Cejl“ – dem Brünnener „Ghetto“, s. Abb. 14, (*Tschechischen Regierung*, offizielle Webseite, Beschreibung, wo im Rahmen der sozialen Eingliederung der tschechische Menschenrechtsbeauftragte wirkt).

Roma werden als die am wenigsten integrierte und am stärksten sozial ausgegrenzte Minderheit in der Tschechischen Republik bezeichnet. Viele von ihnen sollen, laut Regierungsbericht, Probleme ökonomischen Charakters haben; Wohnungsprobleme, Finanzquellenknappheit, langfristige Arbeitslosigkeit, Verschuldung, Abhängigkeit von Sozialleistungen, u.a., woraus oft psychische Frustration entsteht. Viele der Roma haben ein niedriges Bildungsniveau (ihr Bildungsdefizit gegenüber dem der tschechischen Gesamtbevölkerung ist laut der Studie des deutschen Bundestages immens, 2007: 7), oft wird dies auf die nächste Generation übertragen und verhindert so die Überbrückung des Kreislaufes der sozialen Ausgrenzung. Das wesentlichste Problem, mit dem Roma zu kämpfen haben, ist die ethnische Diskriminierung in der Schule, dem Arbeits- und öffentlichen Leben, der auch Ausländer in Brünn und der gesamten Tschechischen Republik ausgesetzt sind (ebd., Deutscher Bundestag 2007: 6). Ein weiteres Problem der Brünnener Roma lag auch darin, dass sie lange keinen öffentlichen Raum zur Begegnung hatten.

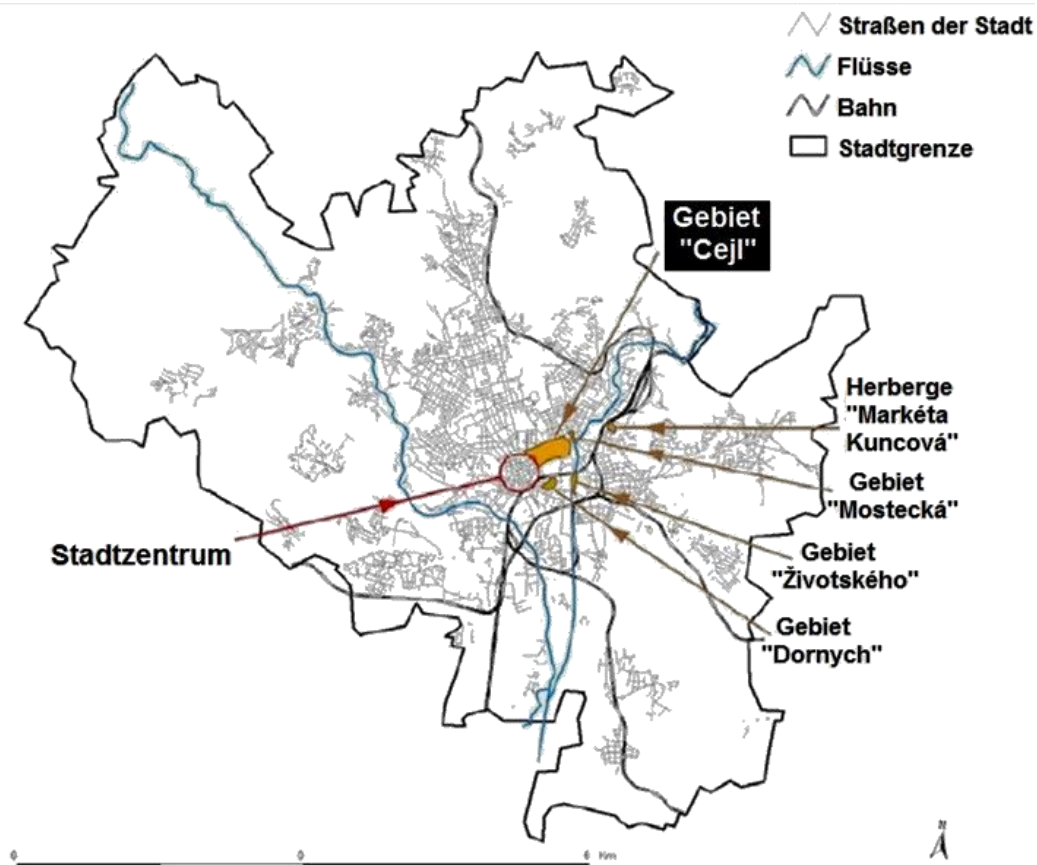


Abb. 14 Die sozial ausgegrenzten Gebiete in Brunn, „Cejl“ – das Roma-Ghetto. Aus Suralová, Ripka, Kašparová, Sidíropulu Janků 2008: 24, übersetzt und bearbeitet durch Kristýna Kopřivová.

#### 2.4.4. Das „Brüner Roma-Ghetto“

Das sog. „Brüner Roma-Ghetto“ oder auch „Brüner Ghetto“ beginnt direkt am Stadtzentrum, einige Schritte vom Mahen Theater, in der Straße Koliště; im Süden und Osten führt die Grenze an der Straße Cejl entlang, nach der das Gebiet auch nur „Cejl“ genannt wird, im Norden an den Straßen Milady Horákové und Merhautova (s. Abb. 14, Abb. 15).

Der Psychologe Pavel Strašák, der als Nicht-Rom in dem „Brüner Ghetto“, auch als „Brüner Bronx“ bezeichnet, lebt und hier etliche Projekte leitet, bezeichnete es im Interview als ein Gebiet „ohne Gedächtnis“ (e.Ü., „bez paměti“), da die meisten Einwohner erst Ende der 1940er Jahre kamen;

„Jeder merkt, dass er in eine andere Zone eingetreten ist. Die Menschen versuchen sie zu meiden, sie wollen dort nicht



Abb. 15 Brüner Roma-Ghetto mit dem Romazentrum DROM. Offizielle Webseite von DROM.

leben. Sie stellen sich dazu, wie zu einem Ghetto, als wäre dieses Gebiet im Rahmen dieser Stadt ungewollt und ungeliebt. [...] Ihrer Meinung nach wohnen dort keine anständigen Menschen oder wenn sie können, ziehen sie von dort fort“, (e.Ü., Strašák 13.8.2016).<sup>38</sup>

#### 2.4.5. Angebote für die Bewohner des „Ghettos“

Etliche Organisationen und Zentren setzen sich für die Integration von Roma ein und versuchen den Vorurteilen, die in Tschechien eine lange Tradition haben, entgegenzuwirken, darunter auch das 2001 gegründete Romazentrum DROM inmitten des „Ghettos“ (siehe Abb. 15). In der Gründungsurkunde werden Charakter und Ziele des Zentrums erklärt:

„DROM, Romazentrum, ist eine finanziell geförderte Institution der Statutarstadt Brunn, errichtet mit der Absicht den Stadtvierteln im Prozess der Sozialeingliederung Unterstützung zu gewährleisten. Mission der Organisation ist es, den Stifter bei der vollen Integration von sozial ausgegrenzten Bewohnern in die Gesellschaft zu unterstützen, die Probleme der sozial ausgegrenzten Gebiete zu erforschen und die Subjekte der öffentlichen Verwaltung und des gemeinnützigen Sektors auf der lokalen Ebene so zu verknüpfen, dass sie bei der sozialen Eingliederung zusammenarbeiten“, (e.Ü., Drom 8.9.2015 [19.12.2000]: 1).<sup>39</sup>

Tatsächlich wurde das Zentrum mit seiner niedrighschwelligem Einrichtung für Kinder und Jugendliche und Freizeitmöglichkeiten wie Tischtennis, Basteln, Lernhilfe, Theater, der Tanzgruppe *Piroš rouža*, etc. zum ersten öffentlichen Raum für Begegnungen in Cejl. Im Rahmen von Terrain-Programmen helfen die Mitarbeiter bei Terrainsozialarbeit und in Sachen Gesundheit und Sozialhilfe, leisten Assistenz bei der Kriminalitätsprävention, bei Pflegeeltern- und Familien- sowie Straftatenopferhilfe. Das Zentrum ermöglicht auch gemeinnützige Arbeiten im Falle der Vollstreckung von Ersatzfreiheitsstrafen und bietet Vorbereitung für Vorschulkinder an. Die Organisation arbeitet an Projekten und mit verschiedenen Menschen zusammen, die an der Problematik der sozialen Ausgrenzung interessiert sind. Gleichzeitig bemüht sich das Zentrum um die Analyse und Erforschung der sozial ausgegrenzten Gebiete und organisiert verschiedene kulturelle, gesellschaftliche, Sport-, Bildungs- und Aufklärungsveranstaltungen (vgl. *DROM*, offizielle Webseite).

Die Kinder und Jugendlichen des „Ghettos“ nutzen auch die Angebote der Roma-Tanzgruppe *Merci*, die 2001 unter dem Verein *Ratolest z.s.* (in der Straße *Třída Kapitána*

---

<sup>38</sup> „Každý vnímá, že vkročil do nějaké jiné zóny, lidi se tomu vyhýbají, nechtějí tam bydlet, staví se k tomu jako ke ghettu. Staví se k tomu jako k oblasti, která je v rámci toho města nechtěná a nemilovaná. [...] Podle nich tam v podstatě nežijou slušní lidi nebo pokud můžou, tak se odtud odstěhovávají“, (Strašák 13.8.2016).

<sup>39</sup> „DROM, romské středisko, je příspěvkovou organizací statutárního města Brno zřízenou za účelem zajištění podpory městským částem v procesu sociálního začleňování. Posláním organizace je pomáhat zřizovateli k plné integraci sociálně vyloučených obyvatel do společnosti, mapovat problémy sociálně vyloučených lokalit a propojovat subjekty veřejné správy a neziskového sektoru na místní úrovni tak, aby spolupracovaly při sociálním začleňování,“ (Zřizovací listina 8.9.2015 [19.12.2000]: 1).

Jaroše nur einige hundert Meter vom „Ghetto“ entfernt) entstand. Später gründeten die Mitglieder der Tanzgruppe ihren eigenen Verein Džas z.s. Die Tanzgruppe zählt ca. fünfzig Kinder und Jugendliche, einige davon gehören zu den besten TänzerInnen in Tschechien und der Slowakei, die meisten von ihnen sind Schüler und Schülerinnen der Grundschule<sup>40</sup> „Osmec“ ZŠ Náměstí 28. října. SchülerInnen und Studierende höherer künstlerischer und pädagogischer Schulen besuchen die Gruppe *Profimerci* und geben ihre Erfahrungen an die Jüngeren weiter. Die Tänzer und Tänzerinnen treten bei etlichen Festivals und Veranstaltungen in ganz Tschechien auf, die offizielle Webseite des *Ghettofestes* gibt ihre Einstellung zum Tanz wieder:

„Jede Tanzerfahrung ist für uns eine Herausforderung mit unserem Herzen unsere Kultur weiterzugeben. Deshalb lehnen wir keine Veranstaltung ab und versuchen so viel wie möglich mit der Majorität zu kommunizieren, um unsere Roma-Kultur bemerkbar zu machen“, (e.Ü., *Ghettofest*, offizielle Webseite: „*Merci*“).<sup>41</sup>

In vielen Roma-Familien, die im „Ghetto“ wohnen, gehört die Musik zum täglich Brot, wie bei den Mitgliedern der Band *Čohanas*. Seit 2012 vermischen die jungen und erfolgreichen Schüler und Schülerinnen der 6. – 13. Klassen der Grund- und spezialisierten Fachoberschulen (Kulturmanagement, Pädagogik, Soziale Arbeit, s<sup>40</sup>), die traditionelle Romamusik mit Funk und Disco. Sie treten auf Festivals, Konzerten und im Fernsehen auf, 2015 taufte sie ihr Debutalbum *Amaro Drom* (vgl. Oračková 2015 –*Romea*, offizielle Webseite und *iROMA*, offizielle Webseite – *Čohanas*).

Auch in den Schulen wird seit über 10 Jahren das musikalische Interesse der Kinder unterstützt, z.B. in den schulischen Bands „Bongo Boys“ und „Bongáči“ an der ZŠ a MŠ Křenová (Grundschule und Kindergarten in der Nähe des „Ghetto“, die viele Roma-Kinder aus dem „Ghetto“ besuchen). Seit 2009 veranstaltet Osmec eines der größten Festivals für Grundschulen in Tschechien, das Musik- und Tanzfestival *Amari kereka* („Unser Kreis“), bei dem vorwiegend Roma-Ensembles auftreten. Die Koordinatorin des Projektes und Lehrerin am Osmec Jana Šťastná erklärte in einem Interview für die Zeitschrift *Romano hangos*:

„Unser Ziel ist es, der Öffentlichkeit verschiedene Musik- und Tanzauftritte unserer SchülerInnen vorzustellen, denen Bewegung und Musik eigen ist. Die Kinder erleben das Gefühl des Erfolgs und Wertschätzung in Form begeisterten Applauses vom Publikum.“

---

<sup>40</sup> Die tschechische Grundschule teilt sich in zwei Stufen, die erste Stufe 1.-5. Klasse, nach der man zum 8-jährigen Gymnasium überwechseln kann und die zweite Stufe 6.-9. Klasse, die mit der Grundausbildung endet. Danach besteht die Möglichkeit, ein 4-jähriges Gymnasium, eine 4-jährige spezialisierte Fachoberschule (pädagogische, elektrotechnische, etc.), die beide mit dem Abitur abschließen, oder eine 2-3-jährige fachliche Berufsschule, die mit einem Berufschulabschluss endet, zu besuchen.

<sup>41</sup> „Každá taneční zkušenost je pro nás výzva předat kulturu naším srdcem. A proto neodmítáme akce a snažíme se, co nejvíce komunikovat s majoritou, abychom zviditelnili naši romskou kulturu“, *Ghettofest*, offizielle Webseite: „*Merci*“).

Für die Zukunft wollen wir die Verbindung der Minoritäts- und Majoritäts-Kultur mittels Musik und Tanz fördern“, (e.Ü., Šťastná 4.6.2013).<sup>42</sup>

2010 wurde der Verein Tripitaka o.s. gegründet, der an der Grenze von drei Bereichen wirkt: Kunst, Sozialarbeit und Bildung, und in dem auch Pavel Strašák arbeitet. Der Auftrag von Tripitaka ist es, (bildende) KünstlerInnen und LiteratInnen, die nationalen Minderheiten in der Tschechischen Republik angehören, zu unterstützen. Weiter setzt sich Tripitaka für Bildungsentwicklung im Kultursektor ein. In den letzten Jahren wurden unterschiedliche Projekte realisiert, unter anderem: „Moje první práce“ – „Meine erste Arbeit“ (Hilfe beim Einstieg ins Berufsleben für Jugendliche aus Kinderheimen), „Gipsy MaMa“ (eine Kleidermarke, die traditionelle Roma-Motive mit aktueller Mode – Street und Hip hop – kombiniert und von Roma entworfen und hergestellt wird), „Vrstevnícký program“ – „Zeitgenossenprogramm“, (Begleitprogramm zum Projekt „Meine erste Arbeit“, bei dem gleichaltrige Freiwillige ihre Freizeit mit Jugendlichen verbringen, die nicht in ihrer biologischen Familie aufwachsen), (s. *Tripitaka*, offizielle Webseite).

Das größte Projekt, das Tripitaka zusammen mit dem Verein Odjinud veranstaltet, ist das seit 2012 jedes Jahr im „Brünner Ghetto“ stattfindende „Ghettofest“. Unterstützt wird das Festival durch seine Partner, zu denen neben DROM, auch das Museum der Roma-Kultur (Muzeum romské kultury), u.a. gehören. Das Roma-Museum befindet sich auf der Bratislavská 67, also mitten im „Ghetto“ und ist auf der ganzen Welt einzigartig<sup>43</sup>. Es wurde als gemeinnützige Organisation von Roma-Intellektuellen im Jahre 1991 gegründet und präsentiert auf interaktive Weise in mehreren thematischen Räumen auf zwei Stockwerken die Geschichte der Roma; beginnend im Alten Indien, über die Ankunft in Europa im 11. Jh. bis hin zu den Geschehnissen des zweiten Weltkriegs und der heutigen Zeit. Darüber hinaus finden dort auch Sonderausstellungen und kulturelle Veranstaltungen sowie Programmpunkte des „Ghettofests“ statt (vgl. *Rommuz*, offizielle Webseite).

---

<sup>42</sup> „Cílem je představit veřejnosti různá hudební a taneční vystoupení v podání našich žáků, jimž je pohyb a hudba vlastní. Děti zažijí pocit úspěchu a ocenění, kterým je nadšený potlesk obecnostva. Do budoucna nám jde o propojení minoritní a majoritní kultury prostřednictvím hudby a tance.“ (Šťastná 4.6.2013).

<sup>43</sup> In Belgrad gibt es zwar ein Muzej romske kulture – Museum of Roma Culture, dieses stellt aber eher eine Sammlung von Gegenständen und Dokumenten innerhalb des belgradischen Romazentrums dar, s. *Muzej romske kulture*, offizielle Webseite.

## 2.4.6. Das „Ghettofest“ als Tür zur Öffnung des „Ghettos“



Abb. 16 Eindrücke vom Ghettofest 2015 © Jolana Halalová.

„Ghettofest“ ist ein Straßenfestival mit Musik, Tanz, Theater, Zirkus, etc. Als einzigartiges sozialkulturelles Konzept wurde es direkt für den Ort des Brünner „Ghettos“ geschaffen. Wie Pavel Strašák, der zu den federführenden Gründungsmitgliedern gehörte, erklärte, entstand der Name des Festivals nicht durch langes Überlegen, sondern bei der Suche nach einem starken und aussagekräftigen Namen. „Es ist unangebracht zu behaupten, dass wir durch den Namen das Ghetto erschaffen“, ergänzte er (e.Ü., Strašák 13.8.2016).<sup>44</sup> Das Ziel des Festivals ist es, die Grenzen dieses imaginären Ghettos zu öffnen, die Grenzen, die in den Köpfen der BewohnerInnen dieses Stadtteils und der übrigen Brünner existieren. Es sollen spontane Begegnung und Zusammenleben in der Stadt gefördert werden. Betont wird, dass das „Ghettofest“ kein Romafestival sein soll, sondern eine Veranstaltung für alle, die nicht ein Ziel oder einen Aspekt verfolgt. Ein Anliegen u.a. ist es, die Aufmerksamkeit auch auf die übrigen EinwohnerInnen des Viertels – VietnamesInnen und UkrainerInnen – neben den Roma und Nicht-Roma, zu richten. Die offizielle Webseite proklamiert:

„Es profiliert sich als eine breite Plattform für unterschiedliche Aktivitäten, Projekte, Performances, Diskussionen usw., die in irgendeiner Art thematisch oder lokal von der „Brünner Bronx“ inspiriert wurden“, (e.Ü., *Ghettofest*, offizielle Webseite).<sup>45</sup>

Die Idee, ein außergewöhnliches Festival zu veranstalten, kam bei einem Projekt von Tripitaka

<sup>44</sup> „Je laciné říct, že my tím názvem to ghetto utváříme,“ (Strašák 13.8.2016).

<sup>45</sup> „Profiluje se jako široká platforma pro různé aktivity, projekty, performance, diskuze apod., které jsou nějakým způsobem tematicky či lokálně inspirovány „brněnským Bronxem“, (*Ghettofest*, offizielle Webseite).

namens „Mein erster Erfolg“ („Můj první úspěch“) auf. Ein Jahr lang, von April 2011 an, arbeiteten RegisseurInnen und KünstlerInnen mit Jugendlichen, die ohne Familie aufgewachsen sind, dabei entstanden persönliche Theaterstücke wie *Úvoz 39*, das Pavel Strašák zusammen mit Katka Geislerová leitete. Wie Strašák berichtete, erlebten einige dieser Stücke Aufführungen bei Festivals, da die jungen Erwachsenen jedoch verschiedene Schicksale hatten (einige lebten auf der Straße, einige fanden Arbeit und wohnten in Wohnungsgemeinschaften, etc.), lösten sich die Gruppen nach Ende des Projektes auf. Die Veranstalter Pavel Strašák, Zdeněk Reiser und Šárka Kropáčková begründeten jedoch noch in demselben Jahr das „Ghettofest“. Damit wirklich jeder daran teilnehmen kann, ist der Eintritt zu allen Veranstaltungen frei, was nur dadurch möglich ist, dass die meisten Mitwirkenden, die aktiv in das Programm eingebunden sind, unentgeltlich bzw. gegen Fahrkostenerstattung oder ein symbolisches Honorar auftreten. Auch die OrganisatorInnen und HelferInnen, zu denen Nicht-Roma und einige Roma zählen, arbeiten ehrenamtlich mit. (Vgl. Strašák 13.8.2016 und *Ghettofest*, offizielle Webseite).

Neben dem Ziel, Toleranz und Nachbarschaft als wichtige Werte zu fördern, beabsichtigt es, die verdeckte Schönheit dieses Stadtgebietes ans Licht zu bringen, und Kunst, Kultur und Ästhetik nicht nur für die Dauer des Festivals lebendig und anziehend werden zu lassen, deshalb wird auch die Herstellung von visuellen Werken unterstützt, die als Andenken an das Festivals bleiben. Gleichzeitig sollen auch Diskussionen über die Verbesserung der Lebensqualität für die EinwohnerInnen eröffnet werden (*Ghettofest*, offizielle Webseite).

Wie die OrganisatorInnen berichten, waren die Erfahrungen der letzten Jahrgänge positiv: „Wir verzeichneten so etwas wie ein Wunder – Tausende Menschen schufen eine einzigartige Atmosphäre ohne – die so oft erwarteten – Konflikte“, (e.Ü., ebd.).<sup>46</sup> Das „Ghettofest“ wurde von seinem ersten Jahrgang an zu einer festen Veranstaltung in der Brünner Kulturszene. Eines der persönlichen Ziele von Pavel Strašák ist es, dass das „Ghettofest“ auch zu weiteren Projekten anregt: „Es soll nicht nur ein Tag sein und auch kein Markt [...], sondern es geht darum, dass sich auch etwas wandelt.“(e.Ü., 13.8.2016).<sup>47</sup> So freute er sich ehrlich über das Entstehen des Projektes *Brundibár z ghetta*, das seinen Ursprung eben im „Ghettofest“ 2014 hat.

---

<sup>46</sup> „Zaznamenali jsme něco jako zázrak – tisíce lidí vždy vytvořily jedinečnou atmosféru bez – mnohými tolik očekávaných – konfliktů“, (*Ghettofest*, offizielle Webseite).

<sup>47</sup> „Nemá to být jen jeden den, nebo trhy [...], ale jde o to, aby došlo k nějaké proměně“, (Strašák 13.8.2016).

## 2.5. Die Entstehung des Projektes und sein Team

### 2.5.1. Das „Ghettofest“ als Auslöser für die Projektidee

Eigentlich war es Zufall, dass der Opernsänger Josef Škarka im Juni 2014 am „Ghettofest“ teilnahm, Grund war die Erkrankung eines Sängerkollegen. Der Auftritt von Škarka bildete den Abschlusspunkt des Festivalsamstags am 7. Juni 2014 um 21.55 in der Straße Bratislavská auf dem sog. „platanstage“ (einer Bühne von Platanen umgeben). Während er Händels Arie *Ombra mai fu* sang und dabei auf die Platanen blickte, unter denen Roma und Nicht-Roma saßen und deren Begeisterung und Applaus auf ihn niederprasselten, erinnerte er sich an die früheren Bewohner des Brünner „Ghettos“, unter anderem an den Komponisten Pavel Haas. Seine Gedanken führten ihn zu der Kinderoper *Brundibár* und ließen ihn nicht wieder los.

Nach dieser Eingebung sprach Škarka sofort die OrganisatorInnen des Ghettofestes an. Seinen Vorschlag für den nächsten Jahrgang des Festivals mit den Kindern aus dem „Ghetto“ die Kinderoper *Brundibár* einzustudieren, begrüßten sie mit Begeisterung. Pavel Strašák und Kateřina Geislerová erklärten sich bereit die Idee zu unterstützen und Geislerová, als Managerin des Ghettofestes, übernahm auch das Management bei dem entstehenden Projekt



Abb. 17 Initiator des Projektes Josef Škarka (rechts) und die ersten Mitarbeiterinnen von *Brundibár*, erste Reihe von links: Kateřina Geislerová (Managerin des Ghettofestes), Kristýna Kopřivová (Vorbereitung, Regieassistentin), Eva Gerych (Managerin des Ghettofestes) bei der Crowdfunding Aktion Vývar, zweite Reihe von links die Moderatoren der Veranstaltung: Kristýna Vobecká und Martin Sedlák. Archiv *Brundibár z ghetta*.

(Strašák 13.8.2016, Geislerová 27.6.2016).

Noch im Juni 2014 fing Josef Škarka an, nach potenziellen MitarbeiterInnen zu suchen, dabei war sein Grundgedanke, die Oper mit Kindern aus dem „Ghetto“ aufzuführen, mit dem Anliegen, diese nicht nur für eine zeitlang ihren Alltag vergessen zu lassen und ihnen Beachtung zu schenken, sondern auch etwas für die Zukunft zu erreichen:

„Es war auch aus schöpferischen Gründen, weil ich dachte, dass aus einem schönen Gedanken, weitere schöne Gedanken entstehen können und irgendwie geschah das

auch... Und ich freute mich über dieses Schaffen, dass sich etwas verbreitet und etwas entsteht und sein Leben entwickelt“, (e.Ü., Škarka 10.8.2016).<sup>48</sup>

Die Autorin der vorliegenden Arbeit kam über ihren Regiepädagogen Tomáš Studený von der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst (weiter nur JAMU)<sup>49</sup> bereits wenige Tage nach der Ideenentstehung dazu und konnte dieses „Entstehen von weiteren schönen Gedanken“ von Anfang an verfolgen.

### 2.5.2. Das Projektteam

Für Josef Škarka, der keine Erfahrung mit einem solchen Projekt und mit der Arbeit mit Kindern hatte, war es „ein Schritt ins Unbekannte“:

„Wir mussten einen Plan erstellen, um Zuschüsse beantragen zu können und Autoritäten aus den Reihen der Pädagogen ansprechen. Darin lag das Spezifikum dieses Projektes, dass es nicht nur um Künstler ging, sondern dass es wirklich notwendig war, jemanden zu finden, der Erfahrung mit der Arbeit mit Kindern hatte. Dann musste nach Proberäumen gesucht werden. [...] Für mich persönlich war das alles neu“, (e.Ü., Škarka 10.6.2016).<sup>50</sup>

Allmählich schaffte der Initiator Škarka es, weitere KünstlerInnen und PädagogInnen für das Projekt zu begeistern, unter anderem auch die Regisseurin Linda Keprtová, die sich



Abb. 18 Kristýna Kopřivová und Martin Ptáček (Musikpädagoge) bei der Präsentation des Projekts an der Grundschule Merhautova © Josef Rabara 1/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.

dem Projekt jedoch erst ab April 2015 widmen konnte. So oblag es Kateřina Geislerová, Josef Škarka, dem Musikpädagogen Martin Ptáček und der Autorin der vorliegenden Arbeit, Pläne und Anträge zu erstellen und die anderen anfallenden Aufgaben zu erledigen. Im Januar 2015 besuchten sie die Grundschulen im „Ghetto“, stellten den SchülerInnen das Projekt vor und motivierten sie, daran teilzunehmen. Ab Anfang des Jahres 2015 wurde die Gruppe auch von weiteren ehrenamtlichen Mitarbeitern unterstützt und es fand sich ein vielseitiges Projektteam zusammen:

<sup>48</sup> „Bylo to i z tvůrčích důvodů, protože jsem si říkal, že na hezkou myšlenku se může nabalit další spousta hezkých myšlenek a ono se to nějak stalo... A měl jsem radost z toho tvoření, že se něco šíří, že se něco tvoří a žije si to svým životem.“ (Škarka 10.6.2016).

<sup>49</sup> Dem Regisseur Tomáš Studený begegnete die Autorin in der Theatersaison 2011/2012 während ihrer Tätigkeit als Regieassistentin an der Janáček Oper des Brünner Nationaltheaters, wo er mit der Inszenierung von Offenbachs *Perikola* betraut war, und sie ihm assistierte. Wegen des Inszenierungskonzepts zu *Brundibár*, das sie für die Regie-Aufnahmeprüfung an der Janáček Akademie für Musik und Darstellende Kunst (weiter nur JAMU) erarbeitet hatte, empfahl er sie an Josef Škarka.

<sup>50</sup> „Museli jsme vytvořit plán, abychom mohli podat žádost o granty, oslovit různé autority z řad pedagogů. V tom byl ten projekt specifický, že se netočil pouze kolem umělců, ale že bylo potřeba opravdu někoho, kdo má zkušenosti s prací s dětmi. Pak bylo potřeba hledat místo, kde můžeme zkoušet. [...] Pro mě osobně to všechno bylo nové.“ (Škarka 10.6.2016).

Der Brüner Bassist Josef Škarka wurde zum Dramaturgen des Projektes und übernahm, nach dem der ursprüngliche *Brundibár*-Darsteller Aleš Slanina kurzfristig absagte, auch die Hauptrolle im Stück. Škarka hatte Gesang an der Akademie der Musischen Künste in Prag in der Klasse von Miloslav Podskalský studiert, später vertiefte er seine Ausbildung bei Gabriela Beňačková, Irena Pollini, Peter Dvorský u.a. Seit einigen Jahren gastiert er auf den größten tschechischen und slowakischen Bühnen (Nationaltheater Prag (*Čarokraj*, *La fanciulla del West*, *Rudá Marie*), Nationaltheater Brünn (*Le nozze di Figaro*, *Powder her face*, *Čert a Káča*), Mährisch-schlesisches Nationaltheater in Ostrava (*Tři přání*, *Tajemství*) und Slowakisches Nationaltheater in Bratislava (*Il re Teodoro in Venezia*) sowie an anderen tschechischen Theatern (Plzeň, Opava, Ústí nad Labem, etc.). In Zusammenarbeit mit der Opéra national de Lorraine in Nancy und der Stiftung Operapassion studierte er unter dem Taktstock des Welttenors José Cura Puccinis *La rondine* ein. In Italien trat er in Modena, Reggio Emilia und Piacenza auf (Hermann / Schlemil in *Les contes d'Hoffmann*). Mit dem Pianisten Richard Pohl bildet der Sänger das „Duo Škarka-Pohl“, das sich vor allem Liedkompositionen widmet. Škarka tritt auch mit vielen tschechischen Philharmonien, Orchestern und Ensembles auf (s. *Josef Škarka*, offizielle Webseite). Bei *Brundibár* arbeitete er das erste Mal mit Kindern zusammen.

Die Regisseurin Linda Keprtová (Česká Třebová) gehört zu den erfolgreichsten jungen RegisseurInnen in Tschechien. Sie studierte Regie und Chorleitung an der JAMU. Bereits während ihres Studiums wurde ihr der Regiepreis der Leoš Janáček Stiftung für die Inszenierung von *Jenufa* im Rahmen des Festivals Janáček Brno 2008 verliehen. Sie inszenierte sowohl im Prager als auch im Brüner Nationaltheater, im Mährisch-schlesisches Nationaltheater in Ostrava, im Staatstheater in Košice und an den Operhäusern in Liberec, Plzeň und Opava. Zurzeit ist sie als Dramaturgin im Theater F. X. Šaldy in Liberec tätig. Als ihre größten Inszenierung gelten Massenets *Don Quichotte* (Kritikerpreis beim Festival Opera 2013 für die beste Inszenierung), Poulencs *Dialogues des carmélites* (bedeutendster slowakischer Preis DOSKY 2013) und *Eva* von Josef Bohuslav Foerster (Kritikerpreis beim Festival Opera 2015 für die beste Inszenierung), (vgl. *Národní divadlo Brno*, offizielle Webseite des Nationaltheaters Brünn; *Národní divadlo moravsko-slezské*, offizielle Webseite des Mährisch-schlesischen Nationaltheaters).



Abb. 19 Regisseurin Linda Keprtová bei einer der ersten Proben mit der jüngsten Darstellerin Tereza Danielová © Ben Skála. Archiv *Brundibár z ghetta*.



**Abb. 20** Korrepetitorin Jana Suchomelová mit ihrer Tochter Tereza bei der Generalprobe © Ludvík Grym 2015. Archiv *Brundibár z ghettá*.

Für die musikalische Einstudierung war Jana Suchomelová (geb. Hrušková) zusammen mit Martin Ptáček verantwortlich. Jana Suchomelová studierte Gesang und Klavier am Konservatorium in Ostrava und war im Schlesischen Theater Opava als Korrepetitorin tätig. Von 2002 bis 2003 war sie Chorleiterin des Singspiels des Brünner Nationaltheaters, seit 2004 arbeitet sie als Chorleiterin im Brünner Stadttheater. Sie gründete den Kammerchor *Voce Nova* (1. Preis im Wettbewerb *Svátky písni Olomouc*) und den gemischten Chor *Vejvanovský*, (vgl. *Městské divadlo Brno*, offizielle Webseite des Stadttheaters Brunn). Im *Brundibár*-Projekt arbeitete sie vor allem vom Klavier aus, aber auch als

Korrepetitorin und unterstützte als Pianistin das Orchester.

Martin Ptáček studierte Lehramt Musik und Mathematik an der Brünner Masaryk-Universität und arbeitete 2001-2006 als Musik- und Mathematiklehrer am Pavel Křížkovský Gymnasium sowie an der Musikschule in Brunn. Neben seiner Arbeit als Projektkoordinator und Projektmanager im Bauwesen ist er seit 2013 als Musiklektor an der Janáček Philharmonie Ostrava für das Kinderprogramm zuständig (Profil von Martin Ptáček auf dem öffentlichen Portal *LinkedIn*). Bei der Einstudierung des *Brundibár* leistete er vor allem die Vorarbeiten beim Erlernen der Melodien, brachte den Kindern Rhythmus und Liedtexte bei.

Als Pädagogin und Sozialarbeiterin engagierte sich Ruth Konvalinková, die auch die Kommunikation mit den Eltern übernahm. Sie half bei Problemen während der Proben und war Ansprechpartnerin für die Kinder. Ihre Studienfächer waren Tschechisch und Kunst, 2011 legte sie an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brunn ihr Doktorat in Tschechischer Sprache ab. Sie unterrichtet Kunst und Tschechisch am Gymnasium *třída Kapitána Jaroše* in Brunn, an der Grenze zum Brünner „Ghetto“. Im Schuljahr 2007/2008 unternahm sie mit ihren SchülerInnen ein Projekt, in dem sie Literatur-, Sprach- und Kunstunterricht verband und dessen Ergebnis ein Gespenster-Atlas war, (persönliche Mitteilung vor persönlichem Interview am 19.9.2016).



**Abb. 21** Sozialpädagogin Ruth Konvalinková bei einer der ersten Proben © Ben Skála 2015. Archiv *Brundibár z ghettá*.



**Abb. 22 Roma-Assistentin Monika Balogová bei der 3. Aufführung © Ludvík Grym 2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.**

Eine große Unterstützung im Umgang mit den Roma-Kindern war die Romni Monika Balogová. Als pädagogische Assistentin für Roma an der Grundschule Osmec und Einwohnerin des „Ghettos“ kannte sie viele der Kinder persönlich und konnte, durch ihre Erfahrung als Leiterin der Tanzgruppe *Merci*, den Kindern auch beim Einstudieren der Choreographie behilflich sein. Ihr ältester Sohn Vladimír unterstützte sie während einiger Proben und Aufführungen, er kümmerte sich in den Pausen um die Kinder, ihre beiden jüngeren Söhne Milan und František übernahmen die Rollen von Pepíček und Spatz.

Die Aufführungen (bis auf die letzte, die Gabriela Tardonová dirigierte) leitete Pavel Šnajdr, der an der JAMU zuerst Komposition bei Alois Piňas und später auch Dirigieren studierte, und dort derzeit das Doktorstudium absolviert. Er war Mitglied im Kompositionsverein „Bezmocná hrstka“ („Ohnmächtiges Häuflein“), zwei Mal wurde er für seine Kompositionen im Kompositionswettbewerb Generace („Generation“) ausgezeichnet. Als Dirigent des Ensemble *Ars incognita* leitete er über vierzig Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten, nahm einige Werke auf CD auf und dirigierte beim Prager Frühling. Als Dirigent studierte er klassisches und zeitgenössisches Opern- und Ballettrepertoire in Plzeň (z.B. das Ballett *Zahrada* nach Jiří Trnka, Musik: Zbyněk Matějů), in Prag (z.B. Ballett *Fantom der Oper* von Petr Malásek und Libor Vaculík) und in Brünn ein. In der Saison 2011 – 2012 war er Chefdirigent am Mährischen Theater in Olomouc. Regelmäßig arbeitet er mit der *Philharmonie* in Teplice und Hradec Králové zusammen. Im Jahr 2011 gründete er das Ensemble *BCO – Brno Contemporary Orchestra* das sich v.a. auf die Einstudierung zeitgenössischer Musik konzentriert, (vgl. *Národní divadlo Brno*, offizielle Webseite des Nationaltheaters Brünn und *Národní divadlo*, offizielle Webseite des Nationaltheaters in Prag). Mit dem *BCO* studierte Pavel Šnajdr auch *Brundibár* ein. Obwohl das Orchester erst im letzten Probemonat dazukam, wurde der Dirigent, der lange Jahre Pfadfinder war und in den letzten Jahren die Pfadfindergruppe in Brünn-Tuřany für seine Söhne erneuerte, für das Team auch zu einer großen pädagogischen Unterstützung.



**Abb. 23 Dirigent Pavel Šnajdr. Archiv *Brundibár z ghetta*.**

Die Gestaltung des Bühnenbildes und der Kostüme übernahmen Anna Chrtková und Anna Petříková. Anna Chrtková absolvierte Kostümbild an der Fachoberschule in Ústí nad Orlicí. Seit 2013 studiert sie an der JAMU Bühnenbild, z.Z. im Masterstudium. Als Bühnenbildnerin beteiligte sie sich an zahlreichen Studierendenprojekten in Brünn (z.B. dem Festival Setkání / Encounter). Sie nimmt aktiv an Bühnenbildprojekten und Workshops teil und veranstaltet auch eigene Ausstellungen (z.B. 2 GENERACE („2 Generationen“) im Klicperův dům in Chlumeč nad Cidlinou) (*Anna Chrtková*, offizielle Webseite). Anna Petříková studierte bis 2015 Garten- und Landschaftsarchitektur (Ingenieur) an der Mendel Universität in Brünn und Bühnenbild (Bachelor) an der JAMU. Als Bühnenbildassistentin realisierte sie einige Kostüme für das Brünner Theater Feste, 2015 entwarf sie die Kostüme für Samuel Becketts *Happy days* am Východočeské divadlo Pardubice. Beide Bühnenbildnerinnen beteiligten sich bereits im Jahr 2014 am Ghettofest, Anna Chrtková im Rahmen eines Kunstworkshops und Anna Petříková als Gartenarchitektin, indem sie den Parkplatz im „Ghetto“ in einen Garten verwandelte, darüber hinaus auch als Leiterin eines Happenings im Stadtzentrum (Profil von Anna Petříková auf dem öffentlichen Portal *LinkedIn*). Für die Inszenierung besorgten sie Materialien und Kostüme, teilweise auch im Fundus einiger Brünner Theater und bauten gemeinsam mit der Regisseurin und der Autorin der Arbeit das Bühnenbild auf.



**Abb. 24** Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Chrtková. Archiv *Brundibár z ghetta*.



**Abb. 25** Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Petříková. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Die Aufgaben der Autorin der Arbeit waren anfangs das Erstellen eines Ablaufplans, Hilfe bei der Präsentation an den Schulen sowie, vor Einsatzbeginn der Regisseurin Linda Keprtová, die Erarbeitung der Grundlagen der Bewegung auf der Bühne und des Theaterspiels mit den darstellenden Kindern, in Zusammenarbeit mit Martin Ptáček. Anschließend fungierte sie als Regieassistentin und Abendspielleiterin. Ihre Erfahrungen sammelte sie in jahrelanger Arbeit an verschiedenen ehrenamtlichen Kinder- und Jugendprojekten, als Regieassistentin und Abendspielleiterin im Brünner Nationaltheater (2011-2012) und dem österreichischen teatro – Musiktheater für junges Publikum (2013), bis 2013 studierte sie Musiktheaterwissenschaft (Bachelor) in Bayreuth, bis 2017 Opernregie an der JAMU (Bachelor), seit 2013 Musikwissenschaft in Wien.

### 3. *Brundibár* in Theresienstadt und Brünn

Ausgehend aus den – im zweiten Kapitel geschilderten – historischen, sozio-kulturellen und politischen Hintergründen der Entstehung der Kinderoper und des Projekts, der Vorstellung des Ghettos Theresienstadts – in dem jüdische Kinder aus ganz Tschechien *Brundibár* aufführten, und des Roma-Ghettos – aus dessen Umgebung die Brüner Darstellenden stammten, geht das folgende Kapitel auf die konkreten Inszenierungen und Aufführungen ein. Im Falle Theresienstadts wird, wie bereits in der Einleitung erklärt, vor allem die Methodik der prozessorientierten Analyse, im Falle Brünns die der produktorientierten Analyse angewendet.

Im ersten Teil soll das kulturelle Leben in Theresienstadt beleuchtet werden, welches die Grundlage für die Einstudierung *Brundibárs* bildete. Es folgt die Analyse des Probe-/Vorbereitungsprozesses und der Aufführungen für Ghetto-InsassInnen, das Komitee des Roten Kreuzes und für den NS-Propagandafilm über Theresienstadt. Anschließend wird die Bedeutung der Oper für Mitwirkende wie Zuschauende untersucht.

Im zweiten Teil stehen die Vorbereitungsphase und die Inszenierungsanalyse des Brüner Projektes im Mittelpunkt, dabei werden auch die einzelnen Darstellenden vorgestellt. Der Auseinandersetzung mit dem Probeprozess, der Bedeutung der Oper für die Brüner Darstellenden und ihrer Wahrnehmung durch Mitwirkende und Publikum widmet sich das 4. Kapitel.

#### 3.1. Das kulturelle Leben in Theresienstadt

„Bereits eine ganze Reihe von Forschern versuchte zu erklären, warum es im jüdischen Theresienstadt zu einer so großen Überproduktion kultureller Ereignisse kam, und doch wurde diese Frage bis heute nicht geklärt. Gebildete Menschen bleiben starr vor Staunen über das, was die Häftlinge in Not und sklavischer Stellung auf dem Felde der Kunst gerade in diesem Lager – der Stadt umgeben von Festungswällen und tiefen Gräben, die so strikt vor dem unerwünschten Kontakt mit der Außenwelt bewacht wurde – hervorbrachten.“ (e.Ü., Kuna 2000: 9).<sup>51</sup>

Am 10. August 1942 erreichte der Transport Ba 67, mit dem auch Hans Krása ankam, Theresienstadt. Wie alle anderen musste der Komponist das lange Warten auf dem harten und

---

<sup>51</sup> „Už řada badatelů se pokoušela vysvětlit, proč v židovském Terezíně došlo k tak obrovské nadprodukci kulturního dění, a přece tuto otázku dosud nevyřešila. Vzdělání lidé zůstávají v údivu stát nad tím, co všechno vězni v bídě a otrockém postavení dokázali vytvořit na poli umění právě v tomto táboře – městě obehnaném pevnostními valy i hlubokými příkopy a přísně střeženém před nežádoucím stykem s vnějším světem. (Kuna 2000: 9).

kalten Boden vor der Schleuse durchstehen. „Durchgeschleust“ betrat er mit der Nummer 21 855 und der Berufsangabe „Koch“ in der Transportliste das „Ghetto“. Derzeit fungierte hier bereits die jüdische Selbstverwaltung, deren einzige Institution – die „Freizeitgestaltung“ – ab September 1942 aktiv war. Josef Stross, Gideon Klein und Pavel Libenský sorgten für Veranstaltungen kultureller Art (vgl. Červinková 2003: 182).

### 3.1.1. Kultur „im Geheimen“

Das kulturelle Leben in Theresienstadt hatte seinen Ursprung bereits in den „Konzerten für Geladene“ und verschiedenen geheimen Aufführungen, die im Protektorat stattgefunden hatten (s. Kapitel 1). Die wenigen KünstlerInnen und AmateurInnen, die mit den ersten Transporten nach Theresienstadt kamen, bauten trotz schwerer 10-stündiger Arbeit, Hunger (vgl. Adler 1960 [1955]: 356-364) und unerträglichen Lebensbedingungen (Trennung von der Familie, schlechte Hygiene, etc.) ein kulturelles Leben auf. Alice Herz-Sommer berichtet dazu:

„Musik war unsere Nahrung. Musik war unser Leben. Auf sie verzichteten wir nicht, das konnten wir nicht, das würden wir nicht schaffen“ (e.Ü., Herz-Sommer in Stoessinger 2012: 132).<sup>52</sup>

Die Musik diente den Häftlingen dazu, eine Kontinuität ihres bisherigen Lebens beizubehalten, z.B. das Singen von Schlafliedern (Vrkočová 1981: 4). Wie viele Überlebende berichten, half ihnen die Musik für eine Weile ihr Leid zu vergessen.<sup>53</sup> Herz-Sommer erklärte hierzu:

„Je schlimmer unsere Situation wurde, desto intensiver versuchten wir die Vollkommenheit zu erreichen, in den Sinn der Musik einzudringen. Musik war die Form, mit der wir uns unseres eigenen inneren Ichs bewusst wurden, unseres eigenen Wertes.“ (e.Ü., Herz-Sommer in Stoessinger 2012: 121).<sup>54</sup>

Obwohl man zuerst kaum Noten, Bücher oder Instrumente hatte (ein Musiker schmuggelte sein Cello auseinander genommen und in Kleidung versteckt ins Ghetto, wo er es zusammenbaute, ebd.: 120), wurde bereits seit Anfang Dezember 1941 in abgelegenen Räumen, Dachböden und Kellern insgeheim musiziert, gesungen und rezitiert, je nach dem,

---

<sup>52</sup> „Hudba byla naší potravou. Hudba byla život. Nevzdávali jsme se jí, nemohli jsme, nedokázali bychom to“, (Stoessinger 2012: 132).

<sup>53</sup> „Es war wundervoll, denn man konnte für eine Weile vergessen, wo man ist“, berichtete Dagmar Lieblová (e.Ü., „To bylo úžasné, protože jste mohla na tu chvíli zapomenout, kde jste“, 29.8.2016). Ela Stein-Weissberger erklärte „Music really made us forget hunger and all the troubles we had“, (Stein-Weissberger in Sonicwarhol, 4.3.2013). Paul Aron Sandfort erklärte im Zusammenhang mit den *Brundibár*-Aufführungen; „When you are making music, you are no longer a prisoner. You are free for a time.“ (Anderson 2008 in *Independent*, offizielle Webseite).

<sup>54</sup> „Jak se naše situace zhoršovala, ještě usilovněji jsme se snažili dosáhnout dokonalosti, proniknout smyslu hudby. Hudba byla způsobem, jak jsme si uvědomovali své vnitřní já, svou hodnotu.“ (Herz-Sommer in Stoessinger 2012: 121).

was die KünstlerInnen und AmateurInnen von Zuhause her beherrschten. Aufgestellte Wachen warnten vor eventueller Gefahr, auf Applaus musste verzichtet werden (vgl. Kuna 2000: 15). Ein solcher Kulturabend fand Weihnachten 1941 in den Sudetenkasernen statt. Das einfache Programm beinhaltete Lieder von Jan Werich und Jiří Voskovec. Die „Veranstaltung“ blieb von der Ghettoleitung nicht unentdeckt. Die Reaktion der Lagerleitung – Bewilligung von sog. „Kameradschaftsabenden“ war für die InsassInnen überraschend (Šormová 1973: 22).

### **3.1.2. Zensierte „Kameradschaftsabende“ und „Freizeitgestaltung“**

Der NS war bewusst, dass das kulturelle Leben als solches Vertrauen, internationale Solidarität und festen Glauben an einen Sieg über die Nazi-Herrschaft stärkte, weshalb kulturelle Äußerungen anfangs verboten waren. Die Bewilligung der „Kameradschaftsabende“ ermöglichte satirische Kabarettauftritte, Stunden bei Gesang und Ziehharmonika, deren Programm jedoch seitens der Lagerleitung streng zensiert und überwacht wurde. Die Veranstaltungen fanden bei Kerzenschein anfangs in engen Räumen, später im Pferdestall, den Sudetenkasernen und den Räumen zum Kartoffelschälen statt (Vrkočová 1981: 5).

Die Auftritte entstanden aus dem Bedürfnis der Menschen heraus, sich zu verschiedenen Problemen zu äußern. Kurze Sketsche, Satire, höhnische Deklamationsspiele und aktuelle Texte wurden oft mit bekannten Melodien unterlegt, entlockten kritische Kommentare und reagierten auf „Kleinlichkeiten und Absurditäten“ des Lageralltags (Šormová 1973: 23).

Die Bildung der Arbeitsgruppe „Freizeitgestaltung“ schuf Möglichkeiten für die Entfaltung kultureller Tätigkeiten und machte diese für fast alle InsassInnen zugänglich. Ihre Existenz erwies sich vor allem in den Jahren 1943-1944 für die Lagerleitung als vorteilhaft zwecks Vorführung Theresienstadts vor dem Komitee des IRK. In der Kulminationszeit zählte die „Freizeitgestaltung“ ungefähr vierzig Abteilungen, darunter Musik, Theater, Bibliothek, Kunst und Sport (ebd.).

Krása wurde bald nach seiner Ankunft Mitglied der Freizeitgestaltung und übernahm später die Leitung der Musikabteilung, die in mehrere Sparten unterteilt war; Kabarett (Leiter: Kurt Gerron), Oper- und Vokalmusik (Rafael Schächter), Instrumentalmusik (Gideon Klein), Kaffeehausmusik (Paul Libenský) und später auch Verwaltung der Musikinstrumente (Paul Libenský). Die Leiter erhielten einige Privilegien, (nicht so schwere Arbeit, 5-Bettzimmer,

u.a., Vrkočová 1981: 5). Laut Stoessinger waren so viele MusikerInnen in Theresienstadt inhaftiert, dass nach kurzer Zeit vier Sinfonieorchester gleichzeitig spielen konnten (2012: 120-121). Die Proben und Aufführungen oblagen strenger Überwachung und wurden, als in der Freizeit erlaubte Veranstaltungen, immer zahlreich besucht. Einzelne Programme wurden oft wiederholt. Gespielt wurde an einigen mehr oder weniger geeigneten Orten, die in dem überfüllten Ghetto noch frei waren. Konzerte wechselten mit Vorträgen, Theateraufführungen mit Gebeten.

Die Räume ehemaliger Institutsgebäude (Kasernen, Schule, Rathaus) sowie Provisorien (Dachböden, Keller, etc.) und der Sportsaal hatten keine große Kapazität. Um den Andrang zu koordinieren, wurden von der Selbstverwaltung Eintrittskarten eingeführt. Hans Hofer schildert in einem seiner satirischen Liedtexte, der den Titel *Theaterkarte* trägt, etwas übertrieben, wie schwierig es war, an eine Theaterkarte zu gelangen, bzw. sie dann auch zu nutzen (einsehbar auf der offiziellen Webseite der Sammlung des Jüdischen Museums Prag, *Židovské muzeum v Praze*). Seit 1. Januar 1943 wurden sog. „Ghettokronen“ herausgegeben, die keinen realen Wert besaßen, nur innerhalb Theresienstadts galten und für die man Lebensmitteleratz, beschlagnahmte Kleinigkeiten sowie Eintrittskarten kaufen konnte.

Kinder bekamen oft Eintrittskarten für Fleiß im Unterricht, so z.B. Michaela Vidláková, die für hundert Punkte in einer Prüfung eine Eintrittskarte für *Brundibár* bekam (Vidláková, 22.2.2009). Die „Scheinwirtschaft“ mit „Ghettokronen“ sollte den Eindruck eines „normalen“ Lebens in Theresienstadt erwecken. Die Darstellenden und Mitwirkenden der „Freizeitgestaltung“ wurden z.B. ausnahmsweise bei der 25. oder 50. Reprise mit Naturalien (Brot, Zucker, etc.) belohnt. Obwohl die „Freizeitgestaltung“ der Selbstverwaltung unterlag, gemahnten unerwartete Eingriffe der Lagerkommandantur die Mitwirkenden an die Unsicherheit ihrer Existenz. Zahlreiche erhalten gebliebene Kritiken (z.B. von Otto Brod zur Gogols *Heirat*, Strauss' *Fledermaus*, Musikkritiken von Viktor Ullmann, u.a.) bezeugen, wie ernst die Arbeitsgruppen ihre Tätigkeiten nahmen (Šormová 1973: 29-31).

### **3.1.3. Die Opernpraxis**

Bereits seit Ende 1941 wurden in Theresienstadt bekannte Chorpartien und Arien aus Opern gesungen, die erste ganze Oper, die in Theresienstadt konzertant aufgeführt wurde, war Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*). Erst im November 1942 studierte Rafael Schächter sie mit SängerInnen an einem alten Harmonium auf einem Dachboden ein. Die Aufführung fand, ohne Orchester, Kostüme und Bühnenbild im Schulsaal statt, trotzdem

war es für Mitwirkende und ZuschauerInnen ein überwältigendes Erlebnis, das viele zum Weinen rührte (vgl. Lieblová, 29.8.2016 / Ivan Klíma im Gespräch mit Blanka Červinková, 2003: 187). Im Juli 1943 folgte die konzertante Aufführung einer weiteren Oper von Smetana, *Hubička (Der Kuss)*. Während beim Schauspiel, Sprache, unterschiedliche kulturelle Traditionen und Meinungen zum Sinn und zur Funktion des Theaters die Darstellenden verschiedener Staatsangehörigkeiten trennten, führte die Musik die OpernsängerInnen zusammen (Šormová 1973: 79).

Rafael Schächter entwarf gemeinsam mit dem Wiener Dirigenten Franz Eugen Klein einen Dramaturgieplan. Er enthielt *La serva padrone, Bastien und Bastienne, Die Entführung aus dem Serail, Die Zauberflöte, Carmen, Aida, Hoffmann's Erzählungen, La Bohème, Tosca*, u.a. Anders als beim Schauspiel, wo AutorInnen neue Werke schrieben, konnte die Oper nicht so unmittelbar auf das aktuelle Geschehen reagieren. Als einziger heute bekannter Versuch gilt Viktor Ullmanns Oper *Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung*, komponiert zum ursprünglich deutschen Libretto von Peter Kien (auch hebräische Texte), dessen Proben jedoch durch Transporte beendet wurden.

### **3.1.4. Theater für Kinder und Jugendliche**

Auch das Theater für Kinder und Jugendliche schloss an die Vortheresienstädter Praxis an (Beschäftigung der Kinder in sog. Heimen<sup>55</sup>, s. Kapitel 2.3.3., UA von *Brundibár*). Die Kinder wurden während der „Beschäftigung“ oft mit Theater aufgeheitert, die Kleineren v.a. mit Handpuppen, die größeren mit Puppen, die einen Marionettencharakter hatten. Kinder und Jugendlichen ergriffen oft auch selber Initiative, bastelten für ihre Stücke eigene Handpuppen und schrieben eigene Texte.

Hans Krása, der das Ende der Proben zu *Brundibár* in Prag beklagt hatte, sah das Potenzial in Theresienstadt und traf hier auf viele der Kinder, die früher im Prager Waisenhaus an den Proben teilgenommen hatten. Er war sich der Rolle, die seine Kinderoper hier einnehmen konnte, wohl bewusst. Wie sehr er sich nach den Noten von *Brundibár* sehnte, zeigen seine eigenen Zeilen, die er 1942 in Theresienstadt niederschrieb: „Ich hoffe sehr, den Klavierauszug mit Text nach Theresienstadt zu bekommen und so hier eine Aufführung zu erreichen. Das Milieu wäre hier vorteilhafter als in Prag, da die Zahl der Kinder – unser

---

<sup>55</sup> Fredy Hirsch machte Entwürfe zu Kästners *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee* für ein kleines Schattentheater in Prag und führte mit diesem in Theresienstadt *Ester* auf. Zdeněk Jelínek schrieb 1940 eine scharfe politische Satire für ein Handpuppentheater, besorgte sich einen Handpuppenkoffer und führte das Stück in jüdischen Klubräumen auf (vgl. Šormová 1973: 68).

dankbarstes bestes Publikum – sehr gross ist“, (Krása 1942: 2). Als ihm Rudolf Freudenfeld im Juli 1943 den Klavierauszug mitbrachte, ging dieser Wunsch endlich in Erfüllung.

### **3.2. Vorbereitungen und Aufführungen von *Brundibár***

*Brundibár* war die erste Oper, die in Theresienstadt mit Orchester, Bühnenbild und Kostümen aufgeführt werden sollte. Für Hans Krása bedeutete dies das Erarbeiten einer neuen Partitur aus dem Klavierauszug für die Instrumente, die in Theresienstadt zur Verfügung standen. Auch der Text musste angesichts der Aufführungssituation angepasst werden. Rudolf Freudenfeld suchte bei einem Vorsingen die Darstellenden aus, mit denen er schließlich *Brundibár* einstudierte.

#### **3.2.1. Die neue Partitur**

Die ursprüngliche Prager Partitur (die später für mehr als dreißig Jahre verschollen blieb) und der Klavierauszug werden nur noch in Kopie zusammen mit dem Autograph der Theresienstädter Partitur in der Gedenkstätte Theresienstadt aufbewahrt (Prager Partitur und Klavierauszug Nr. 7156, Theresienstädter Autograph Nr. 11180 und Abschrift des Klavierauszugs Nr. 11902).

Der Klavierauszug von *Brundibár*, den Blanka Červinková 2008 herausbrachte, beruht zwar auf dem Prager Original, beinhaltet jedoch auch die in Theresienstadt entstandenen Veränderungen. In dem Vorwort widmet sich die Editorin ausführlich den beiden Partituren und ihren markantesten Unterschieden (vgl. Červinková 2008: 6-7).

In der ursprünglichen Fassung war die Oper für Querflöte, zwei B Klarinetten, C Trompete, Klavier, erste und zweite Geige, Violoncelli, große und kleine Pauken und Becken vorgesehen. Krása standen zwar keine Pauken und Becken zur Verfügung, dafür aber eine Gitarre, ein Akkordeon (auf der Bühne) und ein Streichersextett (4 Geigen, Violoncello, Kontrabass), diese Kammerorchesterbesetzung wurde noch durch Querflöte und Piccoloflöte, B Klarinette und C Trompete ergänzt, die tragende Funktion hatte auch in dieser Version das Klavier.

Neben der Instrumentierung erlebte das Werk auch weitere Veränderungen, zu den augenfälligsten gehörten das Auslassen des VII. Auftritts des 1. Aktes (das zweite Lied der Kinder *Nad naší vesnicí* – „Über unserem Dorf“, e.Ü.), des Refrains im VI. Auftritt des 2. Aktes „Roste strom“ – „Der Baum wächst“, e.Ü.) und der abschließenden „Jagd auf

Brundibár“ (e.Ü., *Honička na Brundibára*) im VII. Auftritt des 2. Aktes). Weiter kürzte oder verlängerte Krása im Rahmen kleinerer Veränderungen Vor- und Nachspiele zu Soloauftritten, strich einzelne Strophen, änderte fast unmerkbar Harmonie, Rhythmus oder transponierte einzelne Teile. Hinzu kam ein neues Zwischenspiel; eine *Serenade*, die Krása nach Motiven des Finales des 1. Aktes erarbeitete.

### 3.2.2. Textliche Veränderungen

Laut dem Klavierauszug (hrsg. von Červinková 2008) wurde der ursprüngliche Text für die Theresienstädter Inszenierung fast wortwörtlich übernommen. Die grundlegendste Veränderung betraf das große Finale.

Der ursprüngliche Text (s. Anhang 3, Autograph, *Brundibár Finale*, Klavierauszug):

„kdo má tolik rád  
maminku s tatínkem  
a naši rodnou zem,  
je náš kamarád  
a smí si s námi hrát“

„wer Mutti und Vati  
so liebt  
und unser Heimatland,  
ist unser Freund  
und kann mit uns spielen“, (e.Ü.).

wurde gerändert auf:

„kdo má právo rád  
a při něm ob stojí  
a nic se nebojí,  
je náš kamarád...“

„wer das Recht liebt  
und darauf besteht  
und vor nichts sich fürchtet,  
ist unser Freund...“, (e.Ü.).

Wie Rudolf (Freudenfeld) Franěk 1965 in seinem Bericht erklärt, lag der Grund für die Änderung von „Liebe zu Mutti und Vati“ auf „Liebe zum Recht“, in der Tatsache, dass die ursprünglichen Darstellenden Waisenkinder waren. Auch „das Heimatland“ stellte für sie einen unverständlichen Begriff dar, weil sie noch zu klein waren (Franěk 1965: 29). Angesichts dieser Tatsache musste der Text vermutlich bereits in Prag für die Aufführung mit den Waisenhausbuben verändert worden sein. Die neuen Verse dichtete Erik Adolf Saudek, der auch beim ersten Aufführungsentchluss im Juli 1941 in Prag dabei war. Fakt ist, dass die textlichen Veränderungen ohne Wissen des Librettisten vorgenommen wurden, da sich dieser bereits im Exil befand.

Auch weitere kleinere Veränderungen, wurden wohl der Besetzung wegen bereits in Prag durchgeführt, z.B. die Information über Pepíček (Nr. I, 1. Akt); „na vojnu šel mu tatíček“ – „sein Vater ging in den Krieg“ (e.Ü.), die auf „dávno mu zemřel tatíček“ – „längst ist sein Vater gestorben“ (e.Ü.), abgeändert wurde. Ob diese Änderung auch Saudek ausführte, ist nicht belegt.

In der ursprünglichen Partitur singen Aninka und Pepíček auf dem Marktplatz (1. Akt) zwei Lieder, warum das zweite Lied in Theresienstadt ausgelassen wurde, ist nicht bekannt. Möglicherweise waren dem Inszenierungsteam zwei Lieder zu viel. Die Haltung der übrigen Figuren auf der Bühne (die Einkaufenden, Bäcker, Eismann, Milchmann, Brundibár, etc.) wirkten allerdings durch die Abweisung der Kinder nach nur einem Lied entschiedener und härter, als wenn man sie noch ein zweites Lied hätte singen lassen. In diesem Falle wurde offensichtlich das Lied über die weggefliegenen Gänse als geeigneter empfunden, als jenes über einen Vogel, der in Wirklichkeit ein Flugzeug ist und seine Kreise über dem Dorf zieht.

### **3.2.3. Auswahl der Darstellenden**

Im Ghetto sprach es sich schnell herum, dass Rudolf Freudenfeld die Kinderoper von Hans Krása einstudieren würde. In vielen Zimmern der Kinder- und Jugendheime wurde gesungen. Dazu angeleitet wurden die jungen InsassInnen von den für sie sorgenden BetreuerInnen, die mit ihnen auf den Zimmern wohnten und sich um die Freizeitgestaltung kümmerten. So auch Dagmar Lieblová (damals noch Fantlová), deren Zimmerbetreuerin Magdalena Weissová in Schächters Chor sang. Zusammen mit ihren Mitbewohnerinnen begab sie sich auf den Dachboden der Dresdner Kaserne, um am Vorsingen für die Kinderoper teilzunehmen (Lieblová, geb. Fantlová 29.8.2016).

Für das Vorsingen bildeten sich lange Schlangen. Ela Stein-Weissberger erinnert sich, wie Rudolf Freudenfeld sie „La la la...“ vorsingen ließ und ihr sofort sagte, sie werde die Rolle der Katze übernehmen (Stein-Weissberger / Unreich veröffentlicht 21.11.2010). Lieblová kam in den Chor, ihre Mitbewohnerin Greta Hofmeister, die bereits in der *Verkauften Braut* mitspielte und von Schächter an Freudenfeld empfohlen wurde, übernahm die Rolle der Aninka. Auch der sog. „Pint’a“ – Emanuel Mühlstein hatte sich bereits in der *Verkauften Braut* bewährt, ihm wurde die Rolle des Pepíček zugeteilt. In manchen Fällen waren die Eltern für die Mitwirkung ihrer Kinder verantwortlich; z.B. war Alice Herz-Sommer der Ansicht, dass ihr Sohn Štěpán (später Rafael) Freude am Theaterspiel und Gesang haben könnte, weshalb sie Krása bat, ihn vorsingen zu lassen. Mit sechs Jahren besaß „Rafi“ absolutes Gehör, eine helle Stimme und eine sehr gute tschechische Aussprache. Er bekam die Rolle des Spatzen, war jüngster Darsteller des Ensembles und Liebling der Mädchen. v.a. von Ela Stein-Weissberger (Stoessinger 2012: 124-125)

Um die Rolle des bösen Leierkastenmanns bewarb sich Honza Hanuš Treichlinger. Freudenfeld berichtet, wie sich der Junge eines Tages im Waschraum neben ihn stellte, so tat,

als würde er sich waschen und nebenbei bemerkte, er hätte gehört, dass man Kinder für eine Oper suche und ob er denn nicht zum Vorsingen vorbei kommen könne. Später fragte Honza, den alle einer lustigen Anekdote wegen Sara nannten, ob er die Rolle des Brundibár ausprobieren könnte, sie wurde zu seiner Lebensrolle (Franěk 1965: 26).

Aus den Reihen der vielen talentierten Kinder, die sich für die Einstudierung interessierten, wurde schließlich ein Ensemble gebildet, das zehn Solisten und vierzig Chorsänger zählte. Transporte nach Osten führten dazu, dass die Chormitglieder immer wieder wechselten, die Solisten blieben bis zum Ende der Filmarbeiten im September 1944 dieselben:

Pepíček	„Pint’a“ Emanuel Mühlstein (1929-1944)
Aninka	Greta Hoffmeister (*1929, nach Heirat: Klingsberg) während ihrer Krankheit: Marie Mühlsteinová (1932 – 1944), zwei Mal auch „Flaška“ Anna Flachová (1930 – 2014, später Hanusová)
Brundibár	Honza Hanuš „Sára“ Treichlinger (1929 – 1944)
Pes – Hund	Zdeněk Ohrenstein (1929 – 1990, später Ornest), bei Vertretung: Hana „Handa“ Pollak (*1931, später Drori)
Kočka – Katze	Ela Stein (*1930, später Stein-Weissberger)
Vrabec – Spatz	Maria Mühlsteinová, Štěpán (später Raphael) Sommer (1937 – 2001)
Chormitglieder	Dagmar Fantlová (*1929, später Lieblová), Anna Flachová, Hana Pollak, Edita „Dita“ Polachová (*1929, später Krause), u.a.

Auch das Orchester war von den Transporten betroffen, weshalb es schwierig ist, die genaue Besetzung zu rekonstruieren, die Mitglieder waren gute Solisten, zu denen nicht nur Tschechen und Deutsche, sondern auch Holländer, Franzosen, Belgier und Dänen gehörten. Wie Freudenfeld berichtet, schrieb Krása die Partitur für jeden einzelnen von ihnen, unter anderem für Karel Fröhlich, Pavel Kling, Fredy Mark, Romuald Süßmann, die Brüder Kohn, Ficek Weiss, Gideon Klein u.a. (Franěk 1965: 25). Alle waren bereits erwachsene MusikerInnen bis auf den Trompeter, den 13-jährigen Dänen Paul Rabinowitsch (\*1930, später Paul Aron Sandfort), der im Kopenhagener Konzertsaal Tivoli debütierte.

### 3.2.4. Musikalische Proben

Die 13 bis 16 jährigen Buben aus Heim 1 in Block L 417 brachten von Dezember 1942 bis Sommer 1944<sup>56</sup> wöchentlich die geheime Zeitschrift *Vedem* („my vedeme“ – „wir

<sup>56</sup> Die letzte datierte Ausgabe (Nr. 24) ist vom Juni 1944, die weiteren sechs Ausgaben (25.-30.) sind undatiert. Die handgeschriebenen Hefte sind heute in der Gedenkstätte Theresienstadt unter der Inventar-Nr. A 1317 einsehbar, für ihre Digitalisierung sorgte ein Projekt an dem sich SchülerInnen des Gymnasiums Přírodní

führen“, e.Ü.) heraus. Dank eines Artikels von Rudolf Laub vom 29. Oktober 1943 in der Theaterrubrik der Nr. 44-45 lassen sich Ablauf und Umstände der Proben und ersten Aufführungen von *Brundibár* verfolgen. Wie Laub erklärt, war es nicht einfach in den anderthalb Monaten die Oper mit den lebhaften, quirligen Kinderdarstellenden sowohl musikalisch als auch szenisch einzustudieren. In seinem Artikel lobt er Freudenfeld für seine große Geduld:

„In diesem Sinne muss ich Rudi Freudenfeld meine Anerkennung aussprechen, denn er regte sich während der gesamten Probezeit nur einige Male richtig auf und wurde gleich wieder versöhnlich. Ich hätte eine solche Geduld nicht aufgebracht und ich bezweifle, dass jemand anderer nach 5 Proben im Studio die ganze Sache nicht hingeworfen hätte.“ (e.Ü., Laub 1943: 7).<sup>57</sup>

„Rudi“ oder auch „Baštík“, wie ihn die Kinder nannten, arbeitete tagsüber am Bau einer Schießbude in der Nähe von Litoměřice (Leitmeritz, ca. 4 km von Theresienstadt entfernt). Nicht nur die Arbeit, sondern auch der Fußweg dorthin waren für ihn sehr anstrengend, kaum kam er zurück und wusch sich rasch, erwarteten ihn schon die SängerInnen (Franěk 1965: 24), die teilweise (ab 14 Jahre) den Tag über gearbeitet oder im Rahmen von „Beschäftigung“ heimlich bei ihren BetreuerInnen Unterricht erhalten hatten.

Die ersten Proben fanden auf dem verstaubten Dachboden der Dresdner Kasernen an einem verstimmten Harmonium statt. Noten hatte nur Rudi, die Kinder mussten alles nach Gehör auswendig lernen. Es war stickig und heiß (Lieblová 29.8.2016, Laub 1943: 7). Laub erzählt, dass bei einer der Chorproben zwei Mal „Tohle je malý Pepíček...“ gesungen, eine neue Strophe dazugelernt, das Finale „Brundibár poražen...“ wiederholt wurde und schon freute man sich, dass man aus dem dunstigen Raum herauskam, um frische Luft zu schnappen (Laub ebd.). In der Zwischenzeit sangen die KandidatInnen für die Solo-Partien vor. Dabei herrschte helle Aufregung, wer wohl welche Rolle bekäme oder ein paar Worte mehr sagen dürfe. In kleinem Maße gab es auch Konkurrenzneid und Intrigen. Schließlich waren alle Rollen verteilt und man konnte richtig mit den musikalischen Proben anfangen, Laub berichtet dazu:

„die Proben waren schläfrig, und auch wenn sie einigen gefielen, sah es so aus, als würde die ganze Sache zusammenbrechen. Wir wurden jedoch von irgendeinem Fluidum

---

škola, Studierenden, Holocaust-Überlebende und deren Freunde mit Unterstützung der Gedenkstätte Theresienstadt beteiligten. Das Ergebnis ist die Webseite *Vedem* auf der die Zeitschrift online einsehbar ist.

<sup>57</sup> „V tomto ohledu musím Rudimu Freudenfeldovi vyslovit uznání, neboť se za celou dobu nacvičování rozčilil jenom několikrát a to ještě se hned udobřil. Já bych tu trpělivost neměl a pochybuji, že ještě někdo jiný by po 5 zkouškách v studiu z [s] celou věcí nepraštil.“ (Laub 1943: 7).

zusammengehalten, dem Vorzeichen, dass, wenn alles fertig ist, es ‚prima‘ sein wird“, (e.Ü., Laub 1943: 7).<sup>58</sup>

Nach und nach arbeiteten sich die Mitwirkenden durch den Stoff. Auch die Bedingungen verbesserten sich, man bekam einen größeren Raum und das Interesse wuchs. Die Darstellenden kamen mit Freude zu den Proben und man verkündete seinen Verwandten und Freunden stolz, dass „man eine Kinderoper einstudiere“, (vgl. Lieblová 29.8.2016, Laub 1943: 8). Am Tage der musikalischen Vorführung zeigten die Kinder, dass sie auch die schwierigsten Stellen einwandfrei beherrschten (Franěk 1965: 25).

Zu Beginn der Proben rechnete Freudenfeld damit, dass für die Aufführungen wieder nur das Harmonium zu Verfügung stünde. Die anschließende Nachricht über die Erlaubnis zur Anschaffung von Musikinstrumenten verunsicherte ihn, da ihm Erfahrung in Orchesterleitung fehlte. Schächter entschied jedoch, dass Rudi dirigieren solle; er würde es ihm beibringen. Jeden Tag trafen sich die beiden Künstler in Schächters „Studio“ im Keller von L 410. Sie gingen die Partitur durch, markierten die Ansätze und besprachen die Gestik, etc. „Rafik“ saß am großen Harmonium und sang, Freudenfeld versuchte ihn zu dirigieren, wobei ihm mehrere Male gesagt wurde, „wohin [... er seine] linke Flosse stecken soll und so weiter.“, (e.Ü., „kam si [... má] strčit levou ploutev a podobně“, (ebd.)). Bei der ersten Orchesterprobe ging Schächter die ganze Oper durch und übergab danach den Taktstock an Freudenfeld, der somit auch zum Theresienstädter Dirigenten wurde (ebd.).

### **3.2.5. Arrangier- und Tutti-Proben**

František Zelenka, der nach seinen Prager Erfahrungen auch hier für das Bühnenbild zuständig war und diesmal auch Regie führen sollte, brachte Bewegung in das „müde“ Ensemble und lehrte die Kinder, wie sie sich auf der Bühne bewegen sollten. Dabei ließ er auch Sprüche wie „Was glotzt du so, Dummkopf“ oder „Steht nicht da wie betrunken, bewegt euch mal“ (e.Ü., Laub 1943: 8)<sup>59</sup> von sich. Die Proben wurden so laut und lebendig, dass sogar Rudi zu drohen begann, dass er, wenn es so weiterginge, aufgeben würde. Wie Laub berichtet, nahm ihn jedoch niemand ernst und es herrschte weiterhin das Motto „Chaos über Chaos“ (ebd.).

---

<sup>58</sup> „Zkoušky byly ospalé, i když se některým líbily a vypadalo to na to, že už celá věc krachne. Drželo nás však dohromady jakési fluidum, předzvěst toho, že, až to bude hotový, bude to ‚prima‘“, (Laub 1943: 7).

<sup>59</sup> „Co čumíš, pitomče“, „Hněte sebou a nestůjte jak opilí“, (ebd.).

Schwierigkeiten hatten die Leiter auch mit jenen, die hartnäckig „Kdo nechce k mlékaři“ – „Wer nicht zum Milchmann gehen möchte“ (e.Ü.) anstelle von „k lékaři“ – „zum Arzt“ (e.Ü.) sangen und solchen, die grundsätzlich einen Takt früher zu singen begannen, u.ä. Laub zufolge waren dies nicht wenige, und es dauerte eine Weile, bis das alles „ausgemerzt“ war; „leider toben noch Überreste dieser Originale bis heute auf der Bühne und verursachen verschiedenerlei Patzer“ erklärte er einen Monat nach der Premiere (e.Ü., ebd.).<sup>60</sup>

Im Keller des Mädchenheims L 410 übte die Prager Choreographin Kamila Rosenbaumová (1908-1988, später Rónová), die das Mädchenzimmer 15 betreute, mit einigen der Darstellenden Walzerschritte. Der „Valse lento cantabile“, der aus Brundibárs Leierkasten kommt, wurde von „Tella“ (Teta / Tante Ella) Pollaková, Betreuerin des Zimmers 28, am Harmonium begleitet (Brenner-Wonschick 2004: 172-173).

Die letzte Probeweche fand bereits in der Magdeburger Kaserne (Aufführungsort) statt. Das Orchester kam hinzu und die Darstellenden feilten nur noch an Kleinigkeiten. Dass dabei bis spät abends geprobt wurde, belegt Laub durch Erwähnung eines Vorfalls, zu dem es während einer der letzten Proben um 21.30 kam, als man in der gesamten Kaserne das Licht ausschaltete:

„Was alles geschah, bevor die pfeifende, kreischende und schreiende Masse von Mitwirkenden wieder zu Ruhe gebracht wurde, kann man schwer niederschreiben. Sicher ist, dass wir die Bühne leicht demoliert und in ungestümer Stimmung verließen.“ (e.Ü., Laub 1943: 8).<sup>61</sup>

Die Generalprobe war für alle Mitwirkenden eine Enttäuschung, denn man richtete sich nach dem Leitsatz, je weniger die Generalprobe gelingt, desto besser glückt die Premiere. Anstelle des erwarteten Lärms, Durcheinanders, der Unordnung und allem, was zum Theaterleben dazugehört, wurde diese zu der wahrscheinlich friedlichsten Generalprobe in Theresienstadt überhaupt. Und wider Erwarten verlief sie noch dazu gut! (ebd.).

<sup>60</sup> „Bohužel pozůstatky těchto originálů řadí ještě dnes na představeních, způsobující všelijaké kiksý“, (ebd.).

<sup>61</sup> „Co se všechno stalo, než byl pískající, všeřtící a hulákající dav zkoušejících uveden do pořádku, nelze vypsati. Jisto je, že jsme jeviště opustili mírně demolováno a s bujarou náladou.“ (Laub 1943: 8).

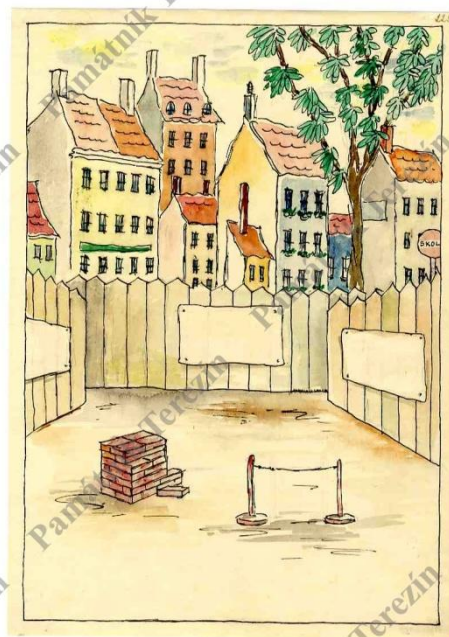


Abb. 26 Hof – Brundibár, Bühnenbildentwurf von František Zelenka (nach M. Heřmanová, Kopie des Originals, entstanden in Theresienstadt zwischen 1941-1944). Památník Terezín.

### 3.2.6. Premiere und Reprisen mit Halbkostümen und Bretter-Bühnenbild

Der Tag der Premiere fiel auf den 23. September 1943, den 22. Geburtstag von Rudolf Freudenfeld. Zelenkas Bühnenbild war ähnlich wie in Prag, ein Holzzaun aus Brettern, auf dem drei Plakate klebten, durch die die Tiere ihre Köpfe steckten, dahinter Bänke, auf denen der Chor stand. Das Orchester saß vor der Bühne, auf die die Darstellenden vom Seitengang aus gelangten. Kostüme besorgten sich die Kinder selbst, Ela Stein-Weissberger z.B. trug als Katze den schwarzen Pullover ihrer Mutter und die Skihose ihrer Schwester, ihre Holzschuhe musste sie für die Aufführungen ablegen, stattdessen schmierte ihr Zelenka schwarze Schuhcreme auf ihre nackten Füße. Mit dieser wurde auch ihr Katzengesicht angemalt (vgl. Stein-Weissberger in Brenner-Wonschick 2004: 129, Stein-Weissberger / Unreich 2010). Ähnlich war es auch bei den anderen Solisten, man suchte nach farbigen Sachen, die der Rolle entsprachen (Milchmann – weiß, etc.). Die ChorsängerInnen fahndeten nach hübscher Kleidung, die sie wie SchülerInnen aussehen ließ. Eines war für alle bedeutungsvoll: das Ablegen des Judensterns (Lieblová 29.8.2016).

Die Mitwirkenden trafen sich anderthalb Stunden vor ihrem großen Auftritt, um sich vorzubereiten. Als sie sich ihre „Malereien“ im Gesicht angeschaut hatten, fingen sie wie üblich an, Unsinn zu machen, bis sie der Dirigent „zähmen“ musste. Mit Ankunft der ersten Zuschauer, wurden alle langsam vom Lampenfieber gepackt. Dieses wich jedoch bei den ersten Tönen der Musik, alle vergaßen ihre Angst, sangen und spielten. (Laub 1943: 8). Rudolf Freudenfelds Erleben gibt sein Bericht wieder:

„Alle Kinder mit den Augen freundlich streicheln, lächeln, vortäuschen, dass nichts schief gehen kann. Alles geht glatt. Das Licht ausschalten. Los geht's. Durch eine kleine Türe gehe ich zum Orchester und in diesem Augenblick vergesse ich, dass ich ein Häftling bin. Dass wir Häftlinge sind. Wir alle vergessen für eine Weile und erleben mit den Kindern unwiederholbare, unvergessliche Momente“, (e.Ü., Franěk 1965: 27)<sup>62</sup>.

Die Premiere gelang tadellos, Brundibár – Sára – sorgte mit den Verkäufern für Spaß, während Aninka, Pepíček und die Tiere das Publikum musikalisch beeindruckten. Mit großem Beifall wurde das chorische Schlaflied *Maminka kolíbá* („Mutter wiegt“, e.Ü.) belohnt. Dank dafür gebührte auch Schächter, der sich, Laub's Worten nach, damit abgeplagt hatte, dass alle wirklich schön sangen (1943: 8). Nach dem Finale hallte langanhaltender Applaus durch den Saal; „[...] wir waren alle glücklich und zufrieden, denn der Mensch ist

---

<sup>62</sup> „Pohledem polaskat všechny děti, usmát se, předstírat, že se nemůže nic stát. Všechno půjde po másle. Zhasnout v sále. Jedem. Vycházím malými dvířky k orchestru a v tu chvíli zapomínám, že jsem vězeň. Že jsme vězňové. Zapomínáme na chvíli všichni a prožíváme s dětmi neopakovatelné, nezapomenutelné chvíle“, (Franěk 1965: 27).

schon ein nach Ruhm trachtendes Wesen. Auch ein bisschen Befriedigung über gut gelungene Arbeit erfüllte uns“ (e.Ü.)<sup>63</sup> erklärte der Chorsänger (1943: 9).

In der darauffolgenden Zeit stand *Brundibár* fast täglich auf dem Programm, Eintrittskarten zu bekommen, war nicht so einfach. Man versuchte durch den Hintereingang und auf verschiedene andere Weise in den überfüllten Saal zu gelangen. Wie Freudenfeld bemerkte, waren die Kinder keine Profis und so fingen sie an, sich nach einigen Aufführungen zu langweilen. Deshalb suchte der Dirigent immer wieder nach Anreizen, wie z.B. die Gegenwart von Kurt Gerron oder anderen Persönlichkeiten im Publikum, etc. (Franěk 1965: 24). Laub stellte einen Monat nach der Premiere fest, dass die Kinder da bereits mit Routine sangen und deshalb vor allem für viel Spaß auf der Bühne sorgten. Doch auch unerwartete Ereignisse, wie ein schreckliches Heulen, als die Bank, auf der zwanzig Chorsängerinnen standen, umfiel, sorgten bei Mitwirkenden und Zuschauern für Aufregung. Gleichzeitig geschah auf der Bühne auch Vieles, wovon das Publikum nichts mitbekam, das aber hinter der Szene für Lachanfälle sorgte (Laub 1943: 9). Wie Stein-Weissberger berichtet, war es für die Mädchen spannend zu beobachten, mit welcher Frau Hans Krása, der beinahe jede Aufführung verfolgte, kommen würde. Jedes Mal kam er in Begleitung einer anderen Dame und die Mitwirkenden tuschelten, mit welcher er wohl ginge. Häufig lobte er die Kinder nach den Aufführungen (Stein-Weissberger / Unreich veröffentlicht 21.11.2010).

### **3.2.7. Aufführungen für Lagerbesucher und Filmarbeiten**

Aus einer langen Liste von Veranstaltungen wurde gerade *Brundibár* ausgewählt, um dem Besuch am 23. September 1944, an dem auch Vertreter des IRK teilnahmen, vorgeführt zu werden. Aus dem kleinen Saal der Magdeburger Kaserne verschob man das Ensemble in den großen Saal der Theresienstädter Sokolovna (Halle des vormaligen Sportvereins Sokol). Einen Tag zuvor schaute sich die Lagerkommandantur die Aufführung an. Abends kam der Befehl, am nächsten Tag das Finale aufzuführen. Da die Bühne jedoch als zu dunkel und unfreundlich empfunden wurde, sollte das Bühnenbild erweitert werden, alle benötigten Materialien (Farben, etc.) wurden dafür bereitgestellt. Zelenka arbeitete die ganze Nacht mit etlichen Helfern daran. Am nächsten Morgen standen hinter dem Zaun große Kulissen: ein Wohnviertel mit Schule (für die Kinder in Theresienstadt nur ein Traum), „die Zukunft“ (Franěk 1965: 28), siehe Abb. 27.

---

<sup>63</sup> „[...] byli jsme všichni šťastni a spokojeni, neboť člověk je už tvor slávychtivý. A také trochu uspokojení z dobře provedené práce v nás bylo“, (Laub 1943: 9).



Abb. 27 Finale von *Brundibár* im Film von Kurt Gerron 1944. Veröffentlicht auf *YouTube*.

Wahrscheinlich hatte *Brundibár* auch bei den vorherigen Aufführungen einen Leierkasten, der Eismann einen tragbaren Kasten mit der Aufschrift „Zmrzlina“ („Eis“) und der Milchmann eine Blechkanne für die Milch. Wie die Requisiten der Kinder und ihre Kostüme aussahen, belegt der Propagandafilm über Theresienstadt (s. z.B. Abb. 28).



Abb. 28 *Brundibár* in Theresienstadt 1944. Veröffentlicht auf der offiziellen Homepage der 92nd Street Young Men's and Young Women's Hebrew Association.

Auch ein Plakat von Walter Heimann kündete jetzt die Aufführung von *Brundibár* an, auf dem Bild der für die Inszenierung typische Bretterzaun mit den Plakaten und dahinter der Chor. Als Titel steht „Flašinetář Brundibár“ („Leierkastenmann Brummbär“), als Autor der Kinderoper nur Hans Krása. Adolf Hoffmeister erklärte dazu einige Jahre später, dass wenn es allgemein bekannt gewesen wäre, dass er das Libretto geschrieben hatte, man die Kinderoper wahrscheinlich verboten hätte. Seit 1934 galt er als entarteter Künstler, ab 1939 im Exil (Hoffmeister 1963: 25). Das Plakat kündete weiter an (e.Ü.):



Abb. 29 *Brundibár*-Plakat von Walter Heimann, April 1944. Památník Terezín.

„Kinderoper in zwei Bildern. Musikalische Einstudierung und Leitung: Rudolf Freudenfeld. Regie und Bühnenbild: Fr. Zelenka. Tänzerische Mitarbeit: Kamila Rosenbaumová. Es singen, spielen und tanzen Kinder der Theresienstädter Kinderheime“, s. Abb. 29.

Der Ablauf der ganzen Vorführung für den Lagerbesuch war bis aufs kleinste Detail geplant, Freudenfeld bekam ein Zeichen, sobald die Wagen mit dem Besuch in die Straße einbogen, ein zweites als die Besucher die Stufen erreichten, beim dritten gab er den Einsatz, um sie mit den ersten Takten des Finales „Brundibár poražen“ – „Brundibár ist geschlagen“ (e.Ü.) beim Eintritt in den Saal zu begrüßen (Franěk 1965: 28).

Laut Regieanweisungen, sollten die Kinder in einem gegebenen Moment ihre Hände erheben, in denen sie verschiedene Sachen (Bücher, Federmappen, etc.) halten sollten. Wie Freudenfeld bemerkt, waren jedoch die Kinder in Theresienstadt nicht weniger vergesslich als alle anderen Kinder und so streckten viele auch nur die bloßen Fäuste in die Luft, der Kommission hatte es zwar gefallen, die Zuschauer im Saal nahmen diese Geste jedoch ganz anderes auf (ebd.).

Nachdem das Finale von *Brundibár* in dieser neuen Gestalt auch für den Propagandafilm (Regie: Gerron) aufgenommen worden war, kamen beinahe alle Mitwirkenden in die Transporte nach Auschwitz-Birkenau, wo die meisten von ihnen ihr Leben ließen (darunter auch Krása, Gideon Klein, „Sára“ Treichlinger, und viele andere). Nur einige konnten in Theresienstadt bleiben, wie z.B. Alice Herz-Sommer mit ihrem Sohn Štěpán / Rafi, dank des Einspruchs eines deutschen Soldaten, der ihr Klavierspiel bewunderte, während ihr Mann mit in den Transport musste und nicht überlebte (Stoessinger 2012: 47-48).

Für das Frühjahr 1945 war ein weiterer Besuch angeordnet und man befahl, dass die Kinder die noch im Lager waren, *Brundibár* einstudierten. Doch man hatte weder Kinder, die die Oper schon gesungen hatten, noch die Leiter. Da seit September 1944 Tschechisch im Lager verboten war und tschechische Lieder nur noch im Geheimen laut wurden, entwickelte sich das Bewegungstheater. Die Idee von Kamila Rosenbaum, Jan Karafiáts *Broučci* (*Die Käferchen*) mit nationalen Liedern (im Rahmen der zweiten „Verschönerung“ wurden neben Deutsch auch andere Sprachen erlaubt) zu unterlegen, realisierte die Choreographin Vlasta Schönová. Die Musik arrangierte Karel Švenk, das Bühnenbild schuf Adolf Aussenberg. Kostüme besorgten sich die dreißig Darstellenden (meist aus der Slowakei) selber. Der Erfolg bei der Premiere war vergleichbar mit dem des *Brundibár*, das Werk wurde ca. 30 mal gespielt und bei dem Besuch im Frühjahr 1945 anstelle der Kinderoper gezeigt (vgl. Šormová 1973: 72, Kuna 2000: 85).

### 3.3. Die Bedeutung der Kinderoper für Theresienstadt

*Brundibár* war mit seinen 55 Aufführungen wohl das bedeutendste Werk, das in Theresienstadt gespielt wurde. Für propagandistische Zwecke der NS wurde es ausgenutzt, um der Welt Theresienstadt als eine heile Welt vorzugaukeln und das Vorhandensein von Vernichtungslagern und die Ermordung Hunderttausender von Juden zu verschleiern. Auf die Mitwirkenden und Zuschauer wirkte die Oper nicht nur psychisch durch ihre Aufführungen, sondern beeinflusste auf verschiedenste Weise auch ihren Alltag.

#### 3.3.1. Psychische Wirkung der Proben und Aufführungen

Wie bereits mehrmals geschildert, half die Musik den Menschen in Theresienstadt ihr Leid und Elend für einen Augenblick zu vergessen. Auch bei *Brundibár* war es nicht anders. Den Kindern kam die Oper vor, wie ein Märchen über das Leben, wie es sein sollte. Die Tatsache, dass die Kinder siegten und das große Finale, „*Brundibár* poražen, [...] válku jsme vyhráli, proto jen, že jsme se nedali, že jsme se nebáli,“ – „*Brundibár* ist geschlagen, [...] wir haben den Krieg gewonnen, nur weil wir uns nicht geschlagen gaben, weil wir uns nicht fürchteten,“ (e.Ü.) mit seinem fröhlichen Marschcharakter, gaben sowohl den Mitwirkenden, als auch den Zuschauern die Hoffnung, dass auch der Krieg eines Tages zu Ende sein würde und die Kinder wieder zur Schule gehen, Eis essen und Milch trinken werden. Das Lied ermutigte und stärkte sie (Lieblová 29.8.2016, Stein-Weissberger / Unreich veröffentlicht 21.11.2010, Stein-Weissberger auf *YouTube* veröffentlicht 20.11.2014). „It was our way to fight the evil“, sagte Handa Pollak-Drori (*YouTube*, veröffentlicht 4.3.2013).

Eine andere Wirkung hatte jedoch das Schlaflied (Nr. 6, in Theresienstadt Nr. 5.) „*Maminka kolibá, dětátko houpy hou, myslí si, co bude až děti vyrostou.*“ – „Die Mutti wiegt das Kindlein hin und her, denkt daran, wie es sein wird, wenn die Kinder groß sind“ (e.Ü.), das durch seine Lyrik bei vielen eine nostalgische Stimmung hervorrief. Klang und Text des Liedes brachten Freudenfeld, und sicher auch viele andere, zum Nachdenken über die Zukunft der Bühnenkinder (Franěk 1965: 21). Ela Stein-Weissberger, die 1942 mit elf Jahren nach Theresienstadt kam, beschäftigte eine andere Aussage aus diesem Lied: „[...] maminko, kdybys nás dneska tak viděla, jak už jsme velicí [...]“ – „Mutti, wenn du uns heute sehen würdest, wie groß wir schon sind“ (e.Ü.). Wie Lieblová und die Zuschauerin Eva Landlová bestätigen, wurde den „Theresienstädter Kindern“ ihre Kindheit geraubt, durch die Umstände wurden sie rasch erwachsen.

In dem Lied gaben sie ihrer Trauer über die verlorene Kindheit Ausdruck und das blieb nicht ohne Wirkung auf das Publikum (Stein-Weissberger, auf *YouTube* veröffentlicht 20.11.2014, Lieblová 29.8.2016, Eva Landlová in Brenner-Wonschick 2004: 138).

Molto tranquillo

dnes: Maminka kolibá děťátko houpy hou  
mysli si, co bude až děti vyrostou.  
Maminko, kdybys tak dneska nás viděla  
jak jsme už veliké snad by ses styděla.

jednou: Brundibár poražen  
už jsme ho dostali  
teď jsme už dospěli  
hrát jsme si přestali  
Památka přeci jen zůstala schována  
„Brundibár“ v sborníku u Karla Herrmanna.

„Hamburgku“ hostem v dubnu 1944  
Rudi Freundenfeld.

Rudolf Freundenfeld zitierte diese beiden Lieder in einer Widmung an Karel Herrmann (Heřman), s. Abb. 30. Die vier Takte zeigen die Melodie des Wiegenliedes. Bei dem Hinweis „dnes:“ – „heute:“ steht die erste Strophe (Zeile 1-2): wie die Mutter das Kind wiegt, nachdenkt, was sein wird, wenn die Kinder erwachsen sein werden, die zweite Strophe (Zeile 3-4) hingegen wird zu einer Ansprache der Kinder an die Mutter, dass wenn sie sie heute sehen würde, wie groß sie schon sind, sie sich wohl schämen würde. Bei dem Hinweis

Abb. 30 Widmung von Rudolf Freundenfeld an K. Herrmann, April 1944. Památník Terezín. „jednou...“ – „eines Tags“, steht eine Umdichtung des Finales „Brundibár ist geschlagen, wir haben ihn erwischt. Jetzt sind wir erwachsen, wir haben aufgehört zu spielen. Eine Erinnerung blieb doch erhalten ‚Brundibár‘ im Sammelwerk von Karel Herrmann.“ Darunter steht die Angabe „In ‚Hamburg‘ zu Gast im April 1944 Rudi Freundenfeld“, (e.Ü). Die Widmung verweist laut der Gedenkstätte Theresienstadt darauf, dass sich im Frühjahr 1944 Karl Herrmann (Karel Heřman) an der Organisation der Aufführungen in den Hamburgischen Kasernen des Ghettos beteiligte (Gedenkstätte Theresienstadt, Beschriftung bei der Widmung).

Bei der Vorführung der Kinderoper für die Lagerkommandantur war kein anderes Publikum anwesend, wie Mitwirkende berichteten, standen die Männer streng auf dem Balkon, die Mützen auf dem Kopf, der Lagerkommandant befahl „Los!“. Im Laufe der Aufführung nahmen sie jedoch ihre Mützen ab und setzten sich. Wie sich Ela Stein-Weissberger entsinnt, geschah das gerade während des Schlafliedes. Auch diese, nach außen hin kaltherzigen Männer, fühlten sich offensichtlich von der lieblichen Musik betroffen. Auch sie hatten Kinder und keiner wusste, was ihnen alles zustoßen könnte. Nach dem Ende der Vorführung herrschte Stille, die Männer standen erst nach einigen Minuten auf, (Franěk 1965: 28, Stein-Weissberger / Unreich, veröffentlicht 21.11.2010).

Ob die Rolle des „Brundibár“ als Verkörperung des Bösen empfunden wurde, und die Mitwirkenden und Zuschauer Hitler in ihm sahen, wie etliche Quellen angeben, ist fragwürdig. „Sára“ Treichlinger vermenschlichte den Bösewicht so gut, dass er zum Publikumsliebbling wurde (Laub 1943: 8, Franěk 1965: 26, Lieblová 29.8.2016, u.a.). Er lernte den aufgeklebten Schnurrbart zu bewegen und setzte dies geschickt und im richtigen Augenblick ein, so dass die Spannung nachließ und aus dem Publikum oft erleichtertes Aufatmen zu hören war. Er spielte alle Aufführungen, niemand hätte sich gegen ihn in dieser Rolle durchsetzen können (Franěk 1965: 26). Das Böse im *Brundibár* wurde mehr als in der Figur des Bösewichts, im allgemeinen Handeln der Personen gesehen; in der Haltung der Erwachsenen gegenüber den Kindern, im Stehlen, etc. Ob die Nazis, welche bei den Proben dabei waren und die Einstudierung und Aufführung zuließen, den Sinn der Oper verstanden, und dass sie gegen sie gerichtet war, fragten sich selbst die Darstellenden, darunter auch Handa Pollak:

„If they don't understand it or if they just don't care because they knew, what we didn't know that we all ment to go to the gas chamber to die and not to survive. May be they thought let the Jews play a little bit before they go to be killed“, (*YouTube* veröffentlicht 4.3.2013).

Tatsache ist, dass die Lieder in ganz Theresienstadt erklangen. Die Melodien wurden gepfiffen und die Oper oder einzelne Szenen von verschiedenen Amateurgruppen auf Höfen gespielt; *Brundibár* wurde zum Eigentum der Kinder (Hoffmeister 1963: 25 zit.n. Gesprächen mit Überlebenden, ohne konkrete Namen zu nennen). Während der Aufführungen mussten die Mitwirkenden nicht den Judenstern tragen und konnten sich dadurch für wenige Augenblicke wirklich frei fühlen (Lieblová 29.8.2016, Stein-Weissberger auf *YouTube* veröffentlicht 20.11.2014).

### 3.3.2. Pädagogischer Aspekt der Oper und ihre Funktion im Rahmen des geheimen Unterrichts

Im Kern ist die Kinderoper ein Lehrstück, auf märchenhafte und dennoch menschliche Weise wird gezeigt, dass nur Ehrlichkeit und Mut Hass und Selbstsucht besiegen können. Gleichzeitig werden Nächstenliebe, gegenseitige Hilfe und kollektiver Zusammenhalt betont. In dem überfüllten Lager, in dem Kinder zu zwanzig oder dreißig unter schlimmsten Lebensbedingungen zusammen wohnten, war diese Botschaft mehr als sinnvoll.

Schon bevor die Darstellenden nach Theresienstadt kamen, durften sie im Protektorat keine Schulen (auch keine Musik- und Tanzschulen) besuchen, hier lernten sie nun zu singen, Texte vorzutragen und zu tanzen. Durch die Aufführungen trugen sie dazu bei, dass auch die anderen Kinder und sogar Erwachsenen zum Lernen von Melodien, Sprüchen und sogar Tanzschritten motiviert wurden (wie wichtig gerade der Walzer für Ela Stein-Weissberger war, wird im Kapitel 3.3.3. geschildert).

Dass *Brundibár* auch für den geheimen Unterricht existenziell war, zeigen Erinnerungen Freudenfelds an eine Musikunterrichtsstunde. Er saß im Sportsaal hinterm Harmonium, vor ihm hundert Kinder, mit denen er einen mehrstimmigen Chor einstudierte, wie üblich stand vor dem Saal immer jemand Wache und warnte den Lehrenden und die SchülerInnen im Falle einer „Gestapokontrolle“ durch ein vorher abgemachtes Zeichen. Freudenfeld konzentrierte sich damals voll auf den Unterricht, war aber ständig darauf vorbereitet, das streng verbotene Unterrichten in erlaubte Beschäftigung umzugestalten. Einen Vorfall geben am besten seine eigenen Worte wieder:

„Erste Stimme, zweite Stimme und gemeinsam. Dritte Stimme und alle drei. Vierte Stimme, der gesamte Chor und von neuem in verschiedenen Variationen. Auf einmal ging die Tür auf und – ein Gestapomann. Der theresienstädter Kommandant, der befürchtete Rahm, hinter im Leoš, der Heimleiter. Wie gewöhnlich hörte ich auf zu spielen und stand auf. Leoš stellte mich als einen Jugendbetreuer vor und Rahm schoss die Frage ‚Wie ist ihr Lehrplan‘ heraus [...]. ‚Was für ein Lehrplan?‘ antwortete ich mit vorgetäuschem Staunen. ‚Wir singen doch nur, wir üben Chorgesang, wir studieren *Brundibár* ein...‘ Bei *Brundibár* biss er an, mit Interesse fragte er mich aus. Ich sah, wie Leoš, der vorher bleich geworden war und sich an die Wand lehnte, erleichtert aufatmete und mir anerkennend zuzwinkerte.“ (e.Ü., Franěk 1965: 11).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> „První hlas, druhý a dohromady. Třetí hlas a všechny tři. Čtvrtý, celý sbor a znova v různých obměnách. Najednou se rozlétly dveře a – getapák. Velitel Terezína, obávaný Rahm, a za ním Leoš, správce domova. Podle zvyklostí jsem přestal hrát a postavil se. Leoš mne představil jako opatrovníka mládeže a Rahm ihned vystřelil otázku: ‚Wie ist ihr Lehrplan‘ [...]. ‚Jaký plán výuky?‘ odpovídám s předstíraným údivem, ‚my přece jen zpíváme, nacvičujeme sbory, zkoušíme Brundibára...‘ Na Brundibára zabal, se zájmem se vyptával. Viděl jsem, jak Leoš, který předtím zbledl a opřel se o zeď, si ulehčeně oddechl a s uznáním na mne mrkl.“ (Franěk 1965: 11).

Das Unterrichten großer Gruppen von Kindern auf Dachböden, in Kellern, Sportsälen, u.a., ohne Lehrmittel und unter der Voraussetzung, dass jeden Moment eine Kontrolle kommen könnte, vor der man den Lehrauftrag in Spiele, Gesang und „einfache Beschäftigung“ umgestalten musste, war für die unterrichtenden Betreuer nicht einfach. Doch sie wurden im Vortäuschen so geschickt, dass sie kaum erwischt wurden. Auch Freudenfeld glückte es immer wieder. (Franěk 1965: 10 – 11).

### **3.3.3. Persönliche Bedeutung für die Mitwirkenden**

Vor allem die Solisten wurden durch ihre Auftritte in der Kinderoper zu Berühmtheiten im gesamten Ghetto; man sprach sie mit ihren Rollennamen an und rief ihnen nach. Zum regelrechten Star wurde jedoch Brundibár – Sára Treichlinger, kaum jemand sprach ihn danach anders als mit seinem Rollennamen an, und von den Köchen bekam er immer wieder Nachschlag. Eines Tages traute er sich, Freudenfelds Worten nach, sogar zum Judenältesten zu gehen, der ihn mit den Worten „Was wünschst du, Brundibár?“ empfangen haben soll (e.Ü., „Co si přeješ, Brundibáre?“). Er bat um eine Arbeit, wo er mit Fleisch zu tun hätte und wurde darauf hin zu den Metzgern geschickt, (Franěk 1965: 25).

Freudenfeld hatte ihn dank seiner unmittelbaren Anfrage, ob er denn im *Brundibár* mitmachen könne, kennen gelernt. Sie wurden zu unzertrennlichen Freunden, schliefen gemeinsam auf einer Doppelpritsche, abends schlief Sára nicht ein, bevor ihm Rudi nicht von seinem Tagesgeschehen erzählte, sie teilten einfach alles. Zusammen mit seiner Frau Blanka plante Freudenfeld, den Pilsner Waisenbuben nach dem Krieg zu sich zu nehmen und ihn in seinem Studium zu unterstützen. Seine Tante, die sich wie eine Mutter um ihn kümmerte, und Blanka Freudenfeld nannte Sára liebevoll „seine Mädchen“ (e.Ü., „moje holky“, Franěk 1965: 26).

Ela Stein-Weissberger war ihre Rolle als Katze ungeheuer wichtig, gleich nach dem sie diese bekommen hatte, lief sie begeistert zu ihrer Mutter, um es ihr mitzuteilen. Diese, eine große Opernliebhaberin und ausgezeichnete Tänzerin, freute sich für ihre Tochter. Ela war es sehr angenehm zu erfahren, dass sie als Katze auf der Bühne zusammen mit Hund und Spatz armen Kindern helfen sollte (Stein-Weissberger / Unreich veröffentlicht 21.11.2010). Entscheidend für sie war aber auch das Erlernen von Walzerschritten. Später tanzte sie mit ihrer Mutter durch den kleinen Schlafraum und beide vergaßen dabei die Außenwelt und schöpften neue Hoffnung (Brenner-Wonschick 2004: 172-173).

Für einige der Kinder bedeutete der Auftritt im *Brundibár* den Anfang ihrer späteren künstlerischen Karriere. Raphael Sommers Traum in Theresienstadt war es, Schauspieler zu werden (Stoessinger 2012: 127), später wurde er allerdings ein geachteter Cellist und Dirigent. Greta Klingsberg wurde in Israel Sängerin, Anna Hanusová in Tschechien Opernsängerin, Pianistin und anerkannte Musikpädagogin.

Dank ihrer Mitwirkung im *Brundibár* waren die meisten der Solisten und Leiter vor den Transporten gen Osten sicher, allerdings wurde ihnen dann der Propagandafilm zum Verhängnis.

### **3.3.4. Einfluss auf das weitere musikalische Schaffen im Ghetto**

Paradox erscheint, dass das Ghetto Theresienstadt im Hinblick auf das künstlerische Schaffen, als einer der „freiesten“ Orte in der NS-Diktatur wahrgenommen werden könnte, was das Geistige anbelangte (Kuna 2000: 10). Hier konnten offiziell die Oper *Esther* über die Befreiung des jüdischen Volkes durch die junge Frau aufgeführt werden und Werke jüdischer Autoren (Mendelssohn, Mahler, Schönberg, etc.) erklingen, die im sonstigen Reichsgebiet verboten waren. Hier wurden auch Jazz und moderne zeitgenössische „entartete“ Werke gespielt.

Einen wichtigen Musikkörper bildeten in Theresienstadt die sog. „Ghetto-Swingers“, die z.B. mit Gershwins *Rhapsody in blue* einige Transporte nach Auschwitz verabschiedeten. Bedřich / Fritz Weiss spielte in diesem Ensemble Klarinette, gründete aber auch sein eigenes Jazz-Quintett und paraphrasierte *Brundibár* in seinen Kompositionen (Červinková 2003: 206).

Wahrscheinlich war es der Erfolg von *Brundibár*, der den Komponisten Hans Krása zum Schreiben seiner Ouvertüre für Kammerorchester inspirierte. Tatsächlich lassen sich in diesem Werk einzelne Melodievarianten aus der Oper wiederfinden. Die Orchestrierung ist jedoch eine andere, es gibt eine zweite Klarinette und Trompete, zwei Bratschen und ein zweites Violoncello, dafür keine Flöte. Anders als alle anderen Werke von Krása, die im Ghetto aufgeführt wurden, trägt das Manuskript keine Einträge und Eingriffe, was darauf hindeutet, dass die Ouvertüre dort nie zur Aufführung gebracht wurde und somit ihre Uraufführung erst 1993 in Jerusalem stattfand (Červinková 2003: 215-216).

### 3.3.5. *Brundibár* als Gedenkoper nach Theresienstadt

Beinahe in jeder Publikation und in jedem Dokumentarfilm, der die Kinderoper erwähnt, denken Zeitzeugen an die Mitwirkenden aus *Brundibár* zurück, die den Holocaust nicht überlebten.

„So few of them survived and they were so talented. So many wonderful children among them, promising children, children that would become poets and artists and so many of them they're gone for nothing“

sagte die ehemalige Chorsängerin Dita Kraus mit Tränen in den Augen (auf *YouTube* veröffentlicht am 4.3.2013). Auch Dagmar Lieblová und Ela Stein-Weissberger ergeht es bei der Erinnerung an die Verstorbenen nicht anders (Lieblová 29.8.2016, Stein-Weissberger / Unreich veröffentlicht 21.11.2010). Stein-Weissberger dachte lange Zeit, dass die Oper mit ihrem Theresienstädter Ensemble gestorben sei, erst als sie das erste Mal in Washington D.C. an einer Aufführung teilnehmen konnte, und die Oper von freien Kindern gesungen hörte, wurde ihr bewusst, dass diese nie sterben wird (auf *YouTube* veröffentlicht 20.11.2014).

Die wenigen Überlebenden setzen sich bis heute für die Aufführung der Kinderoper ein, deutlich wird dies besonders in der ersten Aufführung des *Brundibár* in Theresienstadt nach dem 2. Weltkrieg (18.9.1991), organisiert von der Theresienstädter Initiative und in dem Projekt von Jeunesses Musicales Deutschland unter Leitung von Raphael (Rafi) Sommer. Greta Klingsberg ist es zu verdanken, das *Brundibár* ins Hebräische übersetzt wurde. Die überlebenden Darstellenden besuchen viele der Aufführungen in Theatern, Schulen, kleinen Zentren, etc. und berichten dabei über die Zeit, als sie in *Brundibár* spielten (Lieblová 29.8.2016, Dokumentarfilm auf *YouTube* veröffentlicht 4.3.2013).

Michaela Vidláková schildert die Gefühle, der ehemaligen Mitwirkenden bei einer der ersten Aufführungen von *Brundibár* in Theresienstadt nach dem Krieg (am 16.10.1991 bei dem Eröffnen des Ghetto-Museums):

„[...] es spielten wieder Kinder – nicht jüdische. Aber alle Mitbeteiligten, die im Publikum standen, sangen mit ihnen mit und standen und weinten und sangen und standen und weinten.“ (e.Ü., Vidláková 22.2.2009).<sup>65</sup>

Auch Dagmar Lieblová erklärte der Verfasserin dieser Arbeit, dass ihr noch bis vor kurzem bei dem Abschlusschor immer Tränen in den Augen standen (Lieblová 29.8.2016).

---

<sup>65</sup> „[...] hrály [ho tam] zase děti - ne židovské. Ale všichni účastníci, kteří stáli v publiku, zpívali s nimi a stáli a brečeli a zpívali a stáli a brečeli“, (Vidláková 22.2.2009).

### 3.4. Vorbereitung des Brünner Projekts

In Theresienstadt waren es jüdische Kinder, die auf der Bühne durch *Brundibár* ihre Umgebung vergessen konnten, in Brünn sollte *Brundibár* für Kinder aus der Umgebung des Roma-Ghettos ein Erlebnis werden, das sie aus ihrem Alltag reißt.

#### 3.4.1. Gründe für das Entstehen des Projekts

„Leider überdauern in der tschechischen Majoritätsgesellschaft immer noch Misstrauen und Vorurteile gegenüber nationalen, ethnischen, religiösen und anderen Minderheiten. Gerade die Minderheit der Roma ist davon beträchtlich betroffen. Roma-Kinder erleben oft bereits vom frühen Alter an Misstrauen und Äußerungen des Rassismus, sie werden an den Rand der Gesellschaft abgeschoben, in ‚ihr Ghetto‘“ (e.Ü., Geislerová, Kopřivová, Škarka, Gelrich 2015: 1),<sup>66</sup>

so erklärten die Begründer des Projekts *Brundibár z ghetta* im Antrag auf finanziellen Zuschuss an das Kultusministerium der Tschechischen Republik ihren Ausgangspunkt für das Entstehen des Projekts. Entscheidend für das Projektteam war die Lage zahlreicher Roma-Familien im Brünner Ghetto. Sie führen ein armseliges Leben, die Eltern können es sich mehrheitlich nicht leisten, ihren Kindern Nachmittagsveranstaltungen zu bezahlen oder mit ihnen an Wochenenden irgendwo hinzufahren. Es gibt zwar die bereits erwähnten Angebote (z.B. von Drom, verschiedene Bands und Tanzgruppen), doch ist die Teilnehmerzahl oft beschränkt und für manche Kinder aus verschiedenen Gründen nicht zugänglich. Dadurch verlieren diese Kinder ihr Selbstvertrauen und die Hoffnung, dass es ihnen einmal besser gehen könnte. Von klein auf spüren sie die Armut der Familie, die oft von jahrelanger Verschuldung begleitet ist, und geraten somit bereits in jungem Alter in einen Teufelskreis, aus dem sie kein Entrinnen sehen (ebd.).

Gerade für diese Kinder war das Projekt *Brundibár z ghetta* gedacht, um ihnen zu zeigen, dass es nicht darauf ankommt, aus welchen Verhältnissen sie kommen, sondern dass ihre Werte, ihr Können und ihre Begeisterung entscheidend sind (ebd.). Es gibt kaum eine andere Kultur, bei der Musik so hochgeschätzt wird und die, laut Romaforscherin Zuzana Jurková, auch begründet mit Musik verbunden wird, wie die der Roma (Jurková 2003: 96). Auch in den ärmsten Familien der Brünner Roma nimmt die Musik eine entscheidende Rolle ein, wie es für Außenstehende z.B. während des Ghettofests sichtbar wird. Es war die offensichtliche Begeisterung der Brünner Roma-Kinder für Musik, die Josef Škarka während

---

<sup>66</sup> „Bohužel v soudobé české majoritní společnosti stále přetrvávají nedůvěra a předsudky proti menšinám národním, etnickým, náboženským a jiným. Značně postižena nedůvěrou je právě romská menšina. Romské děti už od útlého dětství mnohdy zakoušejí nedůvěru a projevy rasismu, jsou odsouvány na okraj společnosti, do „svého ghetta“ (Geislerová, Kopřivová, Škarka, Gelrich 2015: 1).

des Ghettofestes 2014 wahrnahm, und die zum Entstehungsgedanken des Projekts und zu seiner weiteren Entwicklung führte (Škarka 10.8.2016).

### **3.4.2. Projektkonzept**

Das Kernteam (Škarka, Geislerová, Kopřivová, Gerych) gab dem Projekt den Arbeitstitel *Brundibár pro Ghettofest* – „Brundibár fürs Ghettofest“ (e.Ü.). Im September 2014 entschloss man sich, während der Erarbeitung des Konzepts diesen in die endgültige Fassung *Brundibár z ghetta* – „Brundibár aus dem Ghetto“ (e.Ü.) umzubenennen. Einerseits deutet dieser Name auf das Ghetto hin, in dem die Oper einstudiert werden sollte, andererseits kann er auch in Bezug auf den Inhalt als das Verjagen Brundibárs, des „Bösen“, aus dem Ghetto, wahrgenommen werden.

Das Inszenierungsteam, das von Anfang an ehrenamtlich am Projekt arbeitete, setzte sich zu Beginn das Ziel, allen Kindern, die sich für das Projekt interessieren würden, die Teilnahme zu ermöglichen. Deshalb besuchte es im Januar 2015 die Grundschulen im Ghetto, stellte dort das Projekt in den einzelnen Klassen vor und lud alle Interessierten ein, daran teilzunehmen. Im Laufe der ersten zwei Monate (Februar, März) bildete sich eine Darstellendengruppe von ca. 25 Kindern.

Im Antrag an das Kultusministerium erklärte das Team, dass die Kinder während des Projekts so geführt werden sollten, dass das höchstmögliche künstlerische Niveau erreicht würde, gleichzeitig aber auch gute Voraussetzungen für positives schöpferisches Streben der Teilnehmenden in einer freundlichen Atmosphäre entstünden. Im Vordergrund des Projekts stand somit nicht nur die Einstudierung der Kinderoper mit den kleinen SängerInnen, sondern das Angebot, ihre Freizeit zu bereichern. Die Kinder sollten, auch durch die Botschaft der Oper selber zu gegenseitiger Toleranz, Teamgeist und Selbstbewusstseins geführt werden.

Tatsächlich vermittelte das Team während der wöchentlichen Proben und mehreren Probewochenenden den Darstellenden erste Bühnenerfahrungen. Auf spielerische Weise lernten die Kinder, sich auf der Bühne zu bewegen, übten Aussprache, Einsatz der Stimme, Gesang und Tanz. In den Pausen unterhielt man sich miteinander, spielte und sang gemeinsam. Bei Probewochenenden wurde zusammen gegessen (oft kochte jemand vom Team für alle ca. 30 Mitwirkenden). Um den Teamgeist zu stärken und die Kinder auch für ihren Fleiß zu belohnen, besuchte man mit ihnen gemeinsam das Kino, Konzerte, ging Eisessen...

Der Bezug zum Ghetto war für das Inszenierungsteam grundlegend. Das Einbauen dieses Begriffes in den Titel des Projekts war der erste Schritt, um darauf aufmerksam zu machen, das Projektlogo mit der Umrisskarte des Ghettos unterstützte und präsentierte dieses Vorhaben (s. Abb. 31). Gleichzeitig sollte mit dem Inszenierungskonzept auch an die Geschehnisse im Ghetto Theresienstadt erinnert werden. Die Brüner Darstellenden wurden mit der Geschichte des *Brundibár* und dem Holocaust vertraut gemacht und nahmen an einer Gedenkveranstaltung für die Opfer teil.



Abb. 31 Logo des Projekts, eingebaut in die Karte von Brünn © Leo Burnett. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Das Projekt sollte auch Auswirkungen auf die Familien der Kinder haben. Die Kommunikation zwischen dem Projektteam und den Eltern, die an der Einführung in das Projekt teilnahmen, sollte diesen vergegenwärtigen, dass ihren Kindern hier eine Chance zum Entdecken und Entwickeln ihrer Talente geboten würde (ebd.).

Da eine Theateraufführung mit augenblicklicher Reaktion des Publikums (Applaus, Lachen, etc.) verbunden ist, würden die Kinder also für ihren Fleiß bei den geplanten Aufführungen im Rahmen des Ghettofestes im Juni 2015 sofort eine Belohnung in Form des Beifalls erhalten. Dies sollte zusätzlich zur Stärkung von Selbstvertrauen und eigener Wertschätzung beitragen (Geislerová, Kopřivová, Škarka, Gelrich 2015: 1-3). Unterstützt werden sollte dies bereits vorab durch die



Abb. 32 Ruth Konvalinková mit den Plakaten von Tomáš Bagár und Mohamed Ouattara. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Medienkampagne. Jede/r Darstellende (soweit sie / er wollte) wurde fotografiert und bekam ein eigenes Plakat, das zu den ersten beiden Aufführungen einlud und im öffentlichen Raum in Brünn aufgehängt wurde (s Abb. 32).

Alle Plakate sahen folgendermaßen aus: Unter der Überschrift „Drž mi palce“ („Drück mir die Daumen“), „Dej mi like“ („Gib mir nen Like“), „Dej mi 5“ („Gib mir 5“) oder „Palec hore, more“ („Den Daumen hoch, Kumpel“ – „more“ auf Romanes Kumpel) sind die Fotos der Kinder platziert. Im orangen Feld ging der Text weiter mit „Budú zpívat v opeře!“ („Ich werde in der Oper singen!“, e.Ü.). Im grauen Block wurden die Grundinformationen zusammengefasst (e.Ü.):

„Hans Krása: Brundibár. Premiere am 5. Juni um 19.00. Reprise am 6. Juni um 16.00. In der Rolle des Brundibár Josef Škarka. Regie Linda Keprtová. Die Kinderoper wird im Rahmen des Festivals Ghettofest aufgeführt.“

Unter weiteren Informationen findet man den Link zur offiziellen Webseite des Projekts und zu seinem Facebook-Profil. Am unteren Rand befindet sich eine Danksagung an alle Sponsoren. Jedes Kind konnte sein eigenes Plakat mitnehmen.

Eine persönliche Einladung „Drück uns die Daumen. Wir werden in der Oper singen“ (e.Ü.), ging an die Familien und Freunde der Mitwirkenden, an Sponsoren und VIP-Gäste (unter anderem auch an Helfer von Ghettofest, Journalisten, u.a.). Der Einladungstext lautete (e.Ü.): „Wir laden Sie herzlich zur Opernaufführung von Hans Krása’s *Brundibár* ein, die Kinder aus der ‚Brünner Bronx‘ für Sie einstudierten. Kommen Sie am 5. Juni um 19:00 oder am 6. Juni um 16:00 in das Theater Divadlo na Orli, um ihre Mühe mit Applaus zu belohnen. Wir freuen uns auf Sie, das Projektteam von *Brundibár aus dem Ghetto*.“ (s. Abb.33).



Abb. 33 Persönliche Einladung zur Premiere und ersten Reprise des Projekts. Archiv *Brundibár z ghetta*.

### 3.4.3. Zeitlicher Ablauf

Ab Juni 2014 traf sich der Kern des Inszenierungsteams; Josef Škarka, Kateřina Geislerová und die Verfasserin der Arbeit. Gemeinsam erstellten sie einen vorläufigen Zeitplan und entwarfen unterstützt von den Ghettofest-Vertretern Pavel Strašák und Eva Gerych einen Finanzplan, um Gelder beim Ministerium und verschiedenen Geldgebern zu beantragen, ab Oktober / November wurde das Team auch von Ruth Konvalinková und Martin Ptáček unterstützt. Jana Suchomelová, Monika Balogová und Vladimír Balog kamen erst zu Beginn der Probephase hinzu, die Regisseurin Linda Keprtová erst im Verlauf der Einführung der Darstellenden in die Theaterpraxis.

Der zeitliche Ablauf 2014 / 2015 bis zur Premiere:

Wann	Was
<b>2014: Juni bis September</b>	Teambildung, erste Treffen, Besprechen des Ablaufs, Ausformulierung des Konzepts
<b>Oktober bis November</b>	Stellen von Anträgen (unter anderem beim Tschechischen Kultusministerium), öffentliche Präsentationen des Projekts im Rahmen von Fundraising-Veranstaltungen (z.B. Brněnský vývar)
<b>Dezember</b>	Kommunikation mit den Schulleitern, Besprechen der Schulbesuche, Suche nach Proberäumlichkeiten
<b>2015: Januar</b>	Besuch an den Schulen, Vorstellen des Projekts bei den SchülerInnen, Zusichern von Proberäumen in der Grundschule Merhautova inmitten des Ghettos Errichten der Facebookprofilseite „Brundibár z ghetta“ Beginn der Zusammenarbeit mit dem Fotografen Josef Rabara, der Stiftung Hate Free und der Marketingfirma Leo Burnett
<b>Februar 19.2.2015</b>	Erstellen von Anmeldungen und Infozetteln, Verteilung in den Schulen Erstes Infotreffen im Saal der Bibliothek Jiřího Mahena (weiter: KJM)
<b>März  12.3.2015  19.3.2015</b>	Wöchentliche Musikproben und Einführung in Bühnenbewegung und –sprache.. Besuche bei den Proben durch:  Aleš Slanina, ursprünglich geplanter Brundibár-Darsteller  Tanzgruppe <i>Merci</i>
<b>April    26.4.2015</b>	Wöchentliche Musik- und Arrangierproben mit der Regisseurin Verhandlungen über den Aufführungsort (Divadlo na Orlí) Senator Zdeněk Papoušek, die amerikanische Botschaft und der stellvertretende Oberbürgermeister Brünns Matěj Holan übernehmen die Schirmherrschaft über das Projekt  Die Firma Leo Burnett gestaltet das Visual und die Kampagne für das Projekt Kinobesuch: Märchen <i>Píseň moře</i> im Kino Art

<b>Mai</b>	Wöchentliche Musik- und Arrangierproben
<b>1.-3.5.2015</b>	1. Probewochenende im Museum der Roma-Kultur
<b>8.-10.5.2015</b>	2. Probewochenende im Theater Barka mit dem Dirigenten Pavel Šnajdr
<b>15.5.2015</b>	Begegnung mit Matěj Ruppert, Sänger der Band Monkey Business in KJM
<b>20.5.2015</b>	Einführung in die Geschichte Theresienstadts durch zwei Mitarbeiterinnen der Theresienstädter Initiative
<b>22.5.2015</b>	Entstehung der offiziellen Webseite von <i>Brundibár z ghetta</i> und Beginn der Werbekampagne, Plakate im öffentlichen Raum
<b>Juni</b>	Proben auf der Bühne und mit Orchester und erste Aufführungen
<b>1.6.2015</b>	Erste Orchesterprobe
<b>2.6.2015</b>	erste Probe auf der Bühne des Theaters Divadlo na Orli
<b>4.6.2015</b>	Technische, Beleuchtungs- und Tonprobe, 1. Generalprobe
<b>5.6.2015</b>	2. öffentliche Generalprobe und <b>Premiere</b>
<b>6.6.2015</b>	<b>Reprise</b>
<b>11.6.2015</b>	Gemeinsames Eisessen

Der Zeitplan macht deutlich, dass sich das Team ungefähr ein halbes Jahr auf das Projekt vorbereitet hat, erst nach Teammitgliedern, Sponsoren, Proberäume und schließlich auch nach Darstellenden suchte. Die Teilnahme am Projekt war für die mitwirkenden Kinder sehr intensiv. Anfangs trafen sie sich jede Woche für 90 Minuten um die Lieder zu proben und erste Bewegungs- und Theatererfahrungen zu sammeln, im Mai kamen noch zwei Probewochenenden hinzu, bis schließlich in der Generalprobenwoche die Kinder fast jeden Tag im Theater verbrachten.

### 3.5. Brüner Darstellende

#### 3.5.1. Milieu der Kinder

Die Assistentin Monika Balogová wohnte mit ihrer Familie über sieben Jahre in einer Pawlatschenwohnung auf der Straße Milady Horákové, einer Grenzstraße des Brüner Ghettos. Für sie war der allgegenwärtige Schmutz, Zigarettensammel und Injektionsnadeln, die frei auf der Erde herumliegen, unerträglich und sie machte sich, wie einige der Mütter dort, Sorgen um ihre Kinder. Sie schaffte es, von dort wegzuziehen (Balogová 19.9.2016). Doch nicht alle Kinder haben das Glück, dass sich ihre Eltern so um sie kümmern. So traf die Sozialpädagogin Ruth Konvalinková vor einer Probe die Mutter eines Darstellers vollkommen betrunken auf der Straße an, und das war kein Einzelfall (Konvalinková

27.6.2016). Nicht nur der Alkohol ist ein Problem im Ghetto. Wie die Sozialpädagogin weiter berichtete, wurden ihrem Mann auf dem Weg durchs Ghetto am helllichten Tage verschiedenste Drogen angeboten (ebd.). Die Armut, in der viele Familien leben, führt dazu, dass Eltern zu Drogen und Alkohol flüchten und sich nicht um das Wohlergehen der Familie sorgen. Einige „Projektkinder“ sind Waisen (oder von den Eltern ausgesetzt) und werden von Großeltern oder in Waisenhäusern großgezogen. Um die Privatsphäre der Kinder zu schützen, werden in diesem Zusammenhang keine Namen angeführt.

Zwei Filme, die über das Projekt entstanden, dokumentieren, dass in dem Ghetto Hunderte von Kindern leben, die niemand ernst nimmt und an die niemand glaubt. Sie begegnen von klein auf der Gleichgültigkeit. Zu ihren Gefährten zählen vor allem ihre Ghettonachbarn, und sie können sich nicht vorstellen, dass sie den Weg aus diesem Ghetto, in dem auch schon ihre Eltern geboren wurden, finden könnten (Leo Burnett 2015).

Eltern, die einer Arbeit nachgehen (z.B. als Handwerker) und sich ihrer Familie widmen, müssen wie Monika Balogová zusehen, wie ihre Kinder in dem Frust und Schmutz des Ghettos aufwachsen, die überall zu spüren sind. Gerade diese Eltern motivieren ihre Kinder an Projekten wie *Brundibár z ghetta* teilzunehmen. Doch es gibt auch Eltern, die für die Teilnahme ihrer Kinder finanzielle Gegenleistungen erwarteten und denen erklärt werden musste, dass auch das Projektteam unentgeltlich arbeitet, und dass die Erfahrungen und Erlebnisse, die die Kinder sammeln werden, sie bereichern.

Wie Monika Balogová bemerkt, ist bei vielen der im Ghetto lebenden Familien die Bestrebung alles so schnell wie möglich zu erreichen, entscheidend, was z.B. auch für das Lernen in der Schule gilt (Balogová 19.9.2016). Auch den Eltern beizubringen, dass die Einstudierung der Oper, die Gesang, Schauspiel und Tanz vereint, länger dauert, als wenn man ein kurzes Tanz- oder Musikstück aufführen möchte, war eine Herausforderung, der sich das Team oft stellen musste. Monika Balogová, der als erfahrener Roma-Tanzlehrerin der Unterschied zwischen diesen Sparten bewusst war, erklärte dazu;

„Das Theater musste langsam einstudiert werden, überhaupt war es schwer ihnen [den Kindern] innere Ruhe beizubringen; jetzt muss du ruhig sein, jetzt musst du das tun, was ich sage, jetzt kann es schnell gehen, jetzt kannst du dich vorführen. Es war sehr kompliziert und anstrengend, ihnen diese Regeln, das Vorgehen, die Arbeit, beizubringen.“ (e.Ü., Balogová 19.9.2016).<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> „Divadlo se muselo cvičit pomaličku, vůbec naučit je tomu klidu, teď se musíš zklidnit, teď musíš dělat to, co říkám, teď je to ta rychlost, teď se můžeš předvést, těm pravidlům a vůbec tomu postupu a té práci, pro ně to bylo strašně složité a náročné“ (Balogová 19.9.2016, 7.30).

### 3.5.2. Die Kinder

Anliegen des Teams war es, dass jedes der Kinder seinen Platz fand und spürte, dass es persönlich für das Gelingen des Projekts wichtig und mitverantwortlich war, auch deshalb bekam jedes Kind sein eigenes Plakat und ein kurzes Vorstellungsprofil auf der Webseite des Projekts (nicht alle nutzten diese Gelegenheit).

Die meisten Kinder besuchten zu Beginn der Proben die fünfte Klasse (einige waren jünger, wenige älter) der drei Grundschulen im Ghetto, die das Team angesprochen hatte, die ZŠ Náměstí 28. října, ZŠ Merhautova und ZŠ Vranovská (bzw. ihre Zweigstelle Stará). Einige kamen auch von der Grundschule J. A. Komenského aus Husovice, einem zum Teil auch sozial benachteiligtem Gebiet. Wegen Datenschutz werden bei den Kindern nur Angaben veröffentlicht, die sie in ihrem persönlichen Medaillon auf der Webseite (*Brundibár z ghetta*, offizielle Webseite) oder im Interview mit der Verfasserin der Arbeit (19.9.2016) machten.

Der Fünftklässler Milan Balog, der in der Band *Čohanas* singt und von klein auf Violine spielt, fühlte sich von der Projektpräsentation in seiner Schule angesprochen und kam zusammen mit seiner Mutter Monika Balogová und dem kleinen Bruder František zum ersten Infotreffen. Während der ersten Proben wurde bestimmt, dass Milan die Rolle von Pepíček übernehmen sollte.



Abb. 34 Pepíček:  
Milan Balog.

Abb. 34-56  
Archiv *Brundibár z ghetta*

František, der zu Projektbeginn noch die Vorschulgruppe des Kindergartens besuchte, übernahm die Rolle des Spatzen. Wie für die meisten Kinder bedeutete *Brundibár z ghetta* auch für ihn die erste Begegnung mit der Oper und dem Theater überhaupt, obwohl er als Sohn von Monika Balogová bereits als Kleinkind bei *Merci* mittanzte.



Abb. 35 Spatz:  
František Balog.

Die Rolle von Aninka übernahm Nella Fedáková, die zusammen mit ihrem Cousin Radek Balog erst später, über M. Balogová, zu dem Projekt dazukam. Die pädagogische Assistentin zeigte ihnen Aufnahmen der ersten Proben, die sie sofort begeisterten. Beide besuchten die Grundschule J. A. Komenský.



Abb. 36 Aninka:  
Nela Fedáková.

Radek wünscht Schauspieler zu werden und sah in diesem Projekt die Möglichkeit, erste Erfahrungen auf der Bühne zu sammeln, er bekam die Rolle des Katers.



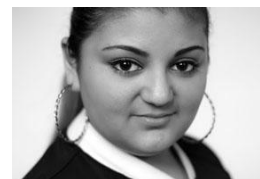
Abb. 37 Kater:  
Radek Balog.

Die meisten übrigen Kinder stießen über die Präsentationen des Teams in den Schulen zum Projekt.

Mohamed Ouattara und Alexandra Horváthová möchten sich in Zukunft dem Schauspiel und Gesang widmen. Mohamed konnte sein Talent auf der Bühne in der Rolle des Hundes zeigen, Alexandra – „Saša“, wurden schwierigere Chorpartien als Soli zugeteilt.



**Abb. 38 Hund:**  
Mohamed Ouattara.



**Abb. 39 „Frau in der Schlange“:**  
Alexandra Horváthová.

Die Rolle des Polizisten übernahm Jan Němeček, als Achtklässler war er der älteste in der Gruppe und körperlich der Größte von den Darstellenden, seine Berufswünsche sind Kirchendiener, Priester oder Sänger.



**Abb. 40 Polizist:**  
Jan Němeček.

Auch die Darsteller von Bäcker – Tomáš Bagár, Eismann – Marián Laco und Milchmann – Vojtěch Horváth, träumen davon eines Tages in der Musik- oder Schauspielbranche tätig zu werden und begeisterten sich während der



**Abb. 41 Bäcker:**  
Tomáš Bagár.



**Abb. 42 Eismann:**  
Marián Laco.



**Abb. 43 Milchmann:**  
Vojtěch Horváth.

Schulbesuche des Teams für das Projekt. Tomáš möchte Violine-Virtuose werden, von früher Kindheit an, erlernt er das Geigenspiel und findet viel Freude daran.

Tomáš's Schwester Klaudie Bagárová (2. Klasse) möchte Pianistin, Tänzerin oder Frisöse werden, ihre Rolle wurde von der Regisseurin „Kurortgast“ genannt.



**Abb. 44 „Kurortgast“:**  
Klaudie Bagárová.

Die jüngste Darstellerin Terezie Danielová war zu Anfang des Projekts gerade fünf Jahre alt und verpasste kaum eine Probe. Die Kleine besucht seit ihrem zweiten Lebensjahr die Tanzgruppe *Merci* und erfuhr von Monika Balogová über das Projekt. Ihre Rolle nannte die Regisseurin „Aufziehpuppe“.

**Abb. 45**  
„Aufzieh-  
puppe“:  
Tereza  
Danielová.



Als Zweitklässlerin war Natálie Bednarčíková, Terezas große Freundin, auf der Bühne, auch sie kam, zusammen mit ihrem Bruder Nikolas, dank der Präsentation in ihrer Schule, weil sie Theater mag, ihre Rolle wurde „Alice im Wunderland“ genannt, die seine „Bürgermeister“.

Abb. 46  
„Alice im Wunderland“:  
Natálie Bednarčíková.



Abb. 47  
„Bürgermeister“:  
Nikolas Bednarčík.



Auch die beiden Zweitklässlerinnen Jana Klepárníková und Kamila Kutková ließen sich von der Präsentation in ihrer Schule begeistern. Während Jana Sängerin werden möchte, träumt Kamila von dem Beruf der Frisöse. Beide wechselten sich neben dem Singen im Lesen von Texten ab und wurden „Mädchen mit dem Tintenfass“ genannt.



Abb. 48 „Das Mädchen mit dem Tintenfass“  
Jana Klepárníková.



Abb. 49 „Das Mädchen mit dem Tintenfass“:  
Kamila Kutková.

Weiter ergänzten das Ensemble Zdeněk Bednarčík, Nikolas Farkaš, René Malík und Robert Dirda sowie die Geschwister Balážovi: Vojtěch, Helena und Martina. Sie alle besuchten auch eine Zeit lang die Tanzgruppe *Merci* und wurden durch den Schulbesuch des Teams auf das Projekt aufmerksam.



Abb. 50  
„Herr Pause“:  
Zdeněk Bernárčík.



Abb. 51 „Doktor“:  
Nikolas Farkaš.



Abb. 52 „Architekt“:  
Robert Dirda.



Abb. 53 „Doktor“:  
René Malík.



Abb. 54  
„Bote guter Nachrichten“:  
Vojtěch Baláž.



Abb. 55 „Schülerin des Mädchen-gymnasiums“:  
Helena Balážová.



Abb. 56  
„Nachbarin aus dem 3. Stock“:  
Martina Balážová.

Beim Ausfüllen ihrer Vorstellungsmedaillons für die Webseite des Projekts wurden die Kinder gefragt, was sie mit einem Gewinn von einer halben Million tschechischer Kronen machen würden. Viele von ihnen antworteten, dass sie das Geld ihrer Oma oder ihrer Mutter schenken oder sich ein Haus kaufen würden. Auf die Frage, was ihnen am Ghetto gefällt und was nicht, antworteten viele, dass sie zwar die meisten Menschen dort mögen, ihnen Junkies aber nicht gefallen (*Brundibár z ghetta*, offizielle Webseite: „Naše děti“ – „Unsere Kinder“, e.Ü.). Diese Antworten zeigen, dass sich nach einem geborgenen Zuhause sehnen.

### 3.5.3. Erwachsene auf der Bühne

Die Rolle des Brundibár sollte eigentlich der Sänger des Brünner Stadttheaters Aleš Slanina verkörpern, als dieser jedoch im April 2015 aus Termingründen absagte, wurde sie vom Initiator des Projekts Josef Škarka übernommen. Außer ihm trat auch Veronika Bartošová auf der Bühne zwischen den Kindern auf. Sie arbeitet als Klinikclown im Ostböhmischen Team und besucht Kinderstationen, Geriatrien und onkologische Abteilungen. In ihrer Freizeit singt sie bei verschiedenen Konzerten und ist auch als Multiinstrumentalistin sehr gefragt. Als Kind eines Kubaners und einer Romni wuchs sie bei ihrer Adoptivmutter auf. Sie selber berichtete 2013 in einem Interview für *Katolický týdeník* („Katholisches Wochenblatt“, e.Ü., vgl. *Katolický týdeník*, offizielle Webseite), dass sie in Tschechien oft wegen ihrer Hautfarbe zum Opfer von rassistischer Gewalt wurde. Als ehemalige Schulfreundin der Regisseurin Linda Keprtová, wurde sie von dieser angesprochen, am Projekt teilzunehmen und einige Liedpassagen zu übernehmen.



Abb. 57 „Straßen-  
lautsprecher“:  
Veronika  
Bartošová. Archiv  
Brundibár z *ghetta*.

### 3.6. Die Brünner *Brundibár* – Inszenierung

„Die Inszenierung sollte auf die Tatsache hinweisen, dass wenn man im Ghetto geboren wurde und in diesem lebt, es fast undenkbar ist, aus diesem herauszukommen.“ (e.Ü.),<sup>68</sup>

sagte die Regisseurin Linda Keprtová in einem Interview für den Tschechischen Rundfunk (Český rozhlas) drei Tage vor Beginn der Proben für das Projekt *Brundibár z ghetta* (15.2.2015). Sie erklärte weiterhin, dass sie Theater machen möchte, das die Grenzen zwischen Spiel und Leben aufbricht. Am meisten lässt sie sich von den Darstellenden selbst inspirieren und passt ihr vorbereitetes Konzept diesen an (ebd.).

Die folgenden Kapitel erarbeitete die Verfasserin anhand ihrer eigenen Notizen im Regiebuch und im Vergleich mit der Premieren-Aufnahme, erstellt von Václav Ryšavý im Divadlo na Orlí am 5.6.2015.

---

<sup>68</sup> „Inscenace by měla poukázat na fakt, že když se v ghettu narodíte a žijete v něm, je skoro nemyslitelné se z něj dostat.“ (Linda Keprtová 15.2.2015).

### 3.6.1. Rollenverteilung

Wie auch die Darstellenden der ersten Prager Einstudierung, an die sich Krása 1942 erinnerte, strebten auch die Brüner Kinder nach den großen Rollen. Damit jeder von ihnen spürte, dass er für das Gelingen des Projekts wichtig war, erdachte die Regisseurin neben den Hauptrollen weitere Rollennamen für die Darstellenden, die im Chor mitsangen, je nachdem, wie sie sich während der Proben benahmen oder was sie während der Aufführung für Aufgaben hatten. Nikolas Farkaš und René Malík stellten in einer Pantomime innerhalb der Nr. 1 Ärzte dar und bekamen demnach ihre Rollennamen „Doktor“. Zdeněk Bednarčík fragte während der Proben immer nach der Pause und bekam so den Spitz- und Rollennamen „Herr Pause“. Die Rollennamen wurden bereits angeführt. Hier noch einmal zur Übersicht:

Pepíček	Milan Balog
Aninka	Nela Fedáková
Vrabec / Spatz	František „Feri“ Balog
Pes / Hund	Mohamed „Mohy“ Ouattara
Kocour / Kater	Radek Balog
Brundibár	Josef „Pepa“ Škarka
Zmrzlinář / Eismann	Marian Lacko
Mlékař / Milchmann	Vojtěch „Vojta“ Horváth
Pekař / Bäcker	Tomáš Bagár
Strážník / „Gendarm“	Jan „Honza“ Němeček
„Alenka v říši divů“ / „Alice im Wunderland“	Natálie „Natálka“ Bednarčíková
„Doktor“	Nikolas „Niky“ Farkaš
„Starosta“ / „Bürgermeister“	Nikolas Bednarčík
„Doktor“	René Malík
„Děvčátko s kalamářem“ / „Das Mädchen mit dem Tintenfass“	Jana „Janička“ Klepárníková
„Lázeňský host“ / „Kurbadgast“	Klaudie Bagárová
„Panenka na klíček“ / „Aufziehpuppe“	Terezie „Terezka“ Danielová
„Děvčátko s kalamářem“ / „Das Mädchen mit dem Tintenfass“	Kamila Kutková
„Pan Přestávka“ / „Herr Pause“	Zdeněk „Zdenda“ Bednarčík
„Architekt“	Robert „Robin“ Dirda
„Pouliční tlampač“ / „Straßenlautsprecher“	Veronika Bartošová
„Paní ve frontě“ / „Frau in der Schlange“	Alexandra „Saša“ Horváthová
„Studentka dívčího gymnázia“ „Schülerin des Mädchengymnasiums“	Helena „Helča“ Balážová
„Posel dobrých zpráv“ / „Bote guter Nachrichten“	Vojtěch „Vojtišek“ Baláž
„Sousedka z třetího patra“ „Nachbarin aus dem dritten Stock“	Martina Balážová

(Programmheft *Brundibár z ghetta*, 5.6.2015: 2, s. Anhang 4).

### 3.6.2. Wesentliche Veränderungen in Partitur und Libretto

Wie bereits erwähnt, nutzte das Inszenierungsteam bei der Einstudierung den von Červinková herausgegeben Klavierauszug. Der Dirigent der Brünner Aufführungen Pavel Šnajdr erklärte, dass eine Aufführung eigentlich auch nur mit dem Klavier oder einer beliebigen Instrumentierung möglich sei, da die Komposition nicht auf der Instrumentierung, sondern auf der Geschichte und den Kinderrollen basiere. Der Dirigent griff auf die ursprüngliche Partitur (1938 / 39) zurück, das *Brno Contemporary Orchestra* spielte in der Zusammensetzung: eine Flöte, zwei Klarinetten, eine Trompete, Schlagzeug (große und kleine Trommel, Becken), Klavier und Streicher (2 Violinen, Cello). Das Team richtete sich zwar nach dem Klavierauszug und der Partitur, jedoch wurden wegen des Schwierigkeitsgrades alle Lieder nur einstimmig einstudiert, weiter baute die Regisseurin zusätzliche Szenen ein und verwendete verschiedene Motive aus der Oper an mehreren Stellen wieder (s. Kapitel 3.6.5.).

Einige Gesangsnummern wurden ihres Schwierigkeitsgrades wegen ausgelassen: das Lied Nr. VI (1. Akt) *Husičky mi odletěly* von Aninka und Pepíček („Die Gänse sind mir weggeflogen“, e.Ü.) und das Chor-Lied Nr. III. (2. Akt) *Máry klepe koberec* („Máry klopft den Teppich“, e.Ü.).

Die Teile 13 bis 15 des I. Finales (Nr. VIII, 1. Akt) – *Zhasíná měsíček* („Der Mond geht aus“, e.Ü.) und das Lied Nr. II. (2. Akt) *Kohoutův bratříček* („Des Hahnes Bruder“, e.Ü.) gesungen von den Tieren und Geschwistern erklangen nur instrumental.

Die Brünner Premiere begann mit einem Vorspiel mit Pantomime auf der Vorbühne vor zugezogenem Vorhang: Pepíček bringt ein schweres Fass Milch und erblickt Brundibár, der anfängt, mit ihm blinde Kuh zu spielen und ihm dabei das Fass stiehlt. Begleitet wird dies vom Klavier, das die *Jagd auf Brundibár* (Nr. VII, 2. Akt, Allegro giocoso) spielt.

Daraufhin folgt ein zweites pantomimisches Vorspiel auf der Bühne, begleitet vom Walzer des Brundibár (Nr. V., 1. Akt) gespielt vom Orchester. Der Vorhang hebt sich, alle Darstellenden (außer Brundibár) kommen von beiden Seiten auf die Bühne, jede/r trägt einen großen Pappkarton. Sie legen die Kisten im Bühnenraum verteilt ab, begrüßen sich, klatschen in die Hände und an ihren Körper, dazu bewegen sie sich im Rhythmus und drehen sich teilweise, danach nehmen sie ihre Kisten wieder auf und wiederholen den ganzen Vorgang (Ablegen der Kiste, begrüßen, klatschen). Anschließend legen sie sich zu dem vom Orchester gespielten Lied *Nad naší vesnicí* (Nr. VII., 1. Akt) auf den Boden, stehen nacheinander auf,

rufen ihren Namen, nehmen ihr Foto, das sie um den Hals tragen, hängen es auf einen Haken am Tor im hinteren Bereich der Bühne und ziehen sich einen schwarzen Mantel an, bevor sie sich wieder auf ihren Platz legen. Erst daraufhin folgt die eigentliche Nr. 1.

Da auch einige der Brünner Darstellenden Waisen oder Halbwaisen sind und diese Kinder mit dem Text über Pepičeks Vater, der in den Krieg ziehen musste, nichts anfangen können, wurde die Theresienstädter (bzw. Prager) Änderung „dávno mu zemřel tatíček“ – „sein Vater ist längst gestorben“ (e.Ü.) bei der Vorstellung des Geschwisterpaares in Nr. I verwendet.

Die Partitur gibt zwei Lieder vor, die die Kinder singen, um Geld zu erbetteln. Während in Theresienstadt nur das Lied Nr. VI (1. Akt) *Husičky mi odletěly* gesungen wurde, führt man wiederum in Brünn nur das Lied Nr. VII (1. Akt) *Nad naši vesnicí* auf, allerdings erklingt die 2. Strophe nur instrumental.

Da die Teile 13 bis 15 des Finales (Nr. VIII, 1. Akt) nur instrumental erklingen, kommen die Darstellenden auf der Bühne zur Ruhe und scheinen im Stehen einzuschlafen.

Die Serenade, die Hans Krása in Theresienstadt als Zwischenspiel dazu komponierte, erklang auch in Brünn, hier mit einem kurzen von Keprtová hinzugefügten Sprechtext „Podívej padá hvězda!“ („Schau, es fällt ein Stern vom Himmel!“; e.Ü.), den Natálka Bednarčíková als „Alice im Wunderland“ mit Begeisterung vortrug und auf den Terežka Danielová als „Aufziehpuppe“ mit „Můžeme si něco přát [přát]“ („Wir können uns etwas wünschen“, e.Ü.) antwortete.

Die Nr. II des 2. Aktes *Kohoutův bratříček* bei der die Prager und Theresienstädter Darstellenden Frühsport machen und über den Morgen singen, erklang zum Turnen der Brünner nur instrumental.

Neben der bereits erwähnten ausgelassenen Nr. III (2. Akt) bei der die Tätigkeiten der einzelnen Schulkinder beschrieben werden, fiel in Brünn ebenfalls die *Jagd auf den Brundibár* (Nr. VII, 2. Akt) weg, die auch in Theresienstadt nicht erklang. Stattdessen wurde das Besiegen Brundibárs durch Klatschen der Kinder ersetzt (s. Kapitel 3.6.6).

Die gesprochenen Texte erfuhren viele Veränderungen und Umverteilungen, weshalb ihnen ein eigenständiges Unterkapitel (3.6.4.) gewidmet ist. Die im Klavierauszug enthaltenen „Handlungsanweisungen“ von Hans Krása werden in der Regel nicht befolgt. Linda Keprtová verfolgte ihr Regiekonzept, mit dem sie, wie bereits erklärt, auf das Nichtentkommen aus dem Ghetto aufmerksam machen wollte, gleichzeitig war der Hauptgedanke ihrer Inszenierung die

„gestohlene Kindheit“, die sie in der Geschichte von Aninka und Pepíček sieht (e.Ü., „ukradené dětství“, Keprtová 3.3.2017).

Wie viele RegisseurInnen vor ihr, wollte auch sie die Inszenierung in Zusammenhang mit dem Theresienstädter Ghetto bringen. Auf der Suche nach einem geeigneten Text entdeckte sie das Buch *Máma a já (Tereziňský deník)* („Mama und ich (das Theresienstädter Tagebuch)“, e.Ü.) von Hana Posseltová-Ledererová. Für die Inszenierung setzte sie mehrere Zitate aus dem Buch zusammen, so entstanden schließlich drei Texte, die innerhalb der Aufführung an verschiedenen Stellen vorgelesen wurden und somit den Lauf der Oper unterbrachen (für die gesamten in der Inszenierung verwendeten Texte s. Anhang 2).

### **3.6.3. „Das Theresienstädter Tagebuch“ im Brünner *Brundibár***

Der Lauf der Oper wird drei Mal unterbrochen, das erste Mal zwischen der Nr. I (dem Eingangslied der Kinder) und der Nr. II (Straße und Marktplatz), dann im Finale des 1. Aktes (Nr. VIII, 1. Akt) zwischen dem Teil 5 (Einschlafen der Kinder) und Teil 6 (Erscheinen der Tiere) und schließlich im 2. Akt nach der Nr. II. (dem Frühsport der Kinder).

In Begleitung des Walzers von *Brundibár* und dem Lied *Nad naší vesnicí*, die bereits zu Beginn der Aufführung erklangen (Nr. V und Nr. VII, 1. Akt) und dem Schlaflied *Maminka kolíbá* (Nr. VI, 2. Akt) lesen Jana Klepárníková (1. und 3. Text in Begleitung von Nr. V + VII, 1. Akt) und Kamila Kutková (2. Text in Begleitung von Nr. VI, 2. Akt) aus dem „Theresienstädter Tagebuch“ vor.

Hana Posseltová-Ledererová (1919 – 1997) wurde am 23. Oktober 1942 mit ihrer Mutter nach Theresienstadt deportiert, wo sie auf deren Rat hin Ende November anfang, ein Tagebuch zu schreiben. Bis Mitte Dezember 1943 zeichnete sie auf kleinen Notizzetteln ihre Erlebnisse auf und versteckte sie in einer Büchse. Diese vergrub einer ihrer Freunde im Keller des Hauses X im Block Y, wo sie Posseltová-Ledererová Ende Juni 1945 ausgrub. Mehr als vierzig Jahre dauerte es jedoch, bis sie es zustande brachte, die Büchse zu öffnen. Erst nach dem Tod ihrer Mutter (23. Oktober 1977), fand sie die Kraft, die Aufzeichnungen herauszunehmen und aus ihnen das Theresienstädter Tagebuch zusammenzustellen (Posseltová-Ledererová 1997: 9-10).

In der Inszenierung wird bereits mit dem ersten Satz klar, dass die Regisseurin mit dem Einbauen der Tagebuchauszüge explizit auf das Leben in Theresienstadt hinweisen will. Sie lässt vorlesen, wie die Autorin anfang, das Tagebuch zu schreiben und verbindet somit die Brünner Inszenierung mit dem Leben in Theresienstadt:

„Ungefähr nach einem Monat unseres kärglichen Lebens in Theresienstadt sagte Mama zu mir, dass ich anfangen sollte, etwas zu schreiben, dass es mir helfen würde. Sie erahnte instinktiv, dass ich mich auf irgendeine Weise von der gegenwärtigen Wirklichkeit ablenken und mich in die Welt der Träume und Erinnerungen flüchten muss. Wir sind also mit Mama in Theresienstadt, in dieser verrückten Stadt – der Vorschule des Todes. Im Vorzeigelager für Gäste des Internationalen Roten Kreuzes. ‚Vorzeigelager‘, aber nur für ein paar Stunden, für Menschen, die sich von den Nazis leicht irreführen ließen.“ (e.Ü., Posseltová-Ledererová 1997: 24).<sup>69</sup>

In den weiteren Aufzeichnungen beschreibt die Autorin das „Leben“ auf dem kalten Boden, wo sie sich mit ihrer Mutter eine Matratze teilte und wo sie davon träumte, eines Tages nicht aufwachen zu müssen. Gleichzeitig berichtet sie, dass alle wussten, dass es in anderen Lagern noch schlimmer zugeht und dass sie zumindest regelmäßig Essen bekamen (Linsensuppe Kartoffeln, zwei Scheiben Brot, „warmen Schmutz, der Tee genannt wird“, manchmal drei kalte Hefeknödel und einmal in der Woche 2 dkg Margarine) (ebd. 25, 29, s. Anhang 2).

Die Brüner Darstellenden erscheinen alle (außer Brundibár) als arme Kinder auf der Bühne und werden Hana in Theresienstadt gegenübergestellt. Keprtová bringt hier drei Ebenen auf die Bühne: 1) die der Opernfiguren, 2) die der darstellenden Ghettokinder, 3) die von Hanas Theresienstädter Erinnerungen, und versucht diese durch Krásas Musik zu verbinden.

Auf den ersten Text folgt nun die Szene auf dem Marktplatz, wo die Kinder von den Verkäufern abgelehnt werden. Als sie voller Erschöpfung einschlafen, wird der zweite Text aus dem Theresienstädter Tagebuch vorgelesen, untermalt von der Melodie des Schlafliedes *Maminka kolíbá*.

In diesem Text beschreibt Hana den Frühlingsanfang, Sonnenstrahlen, Vogelgesang und das Knospen der ersten grünen Blätter. Doch dann schildert sie den Wechsel der Gefühle, wenn sie auf die Straße herausgeht und sich, der strahlenden Sonne am Himmel zum Trotz, der Theresienstädter Wirklichkeit ausgesetzt sieht;

„mein erstes Entflammen erlöscht [...] und mich trifft ein Schmerz, ich weiß nicht einmal wieso. Das Leid ist doch das gleiche wie im Winter so im Frühling. [...] Es bleibt nichts anderes als Erinnerungen.“ (e.Ü., Posseltová-Ledererová 1997: 41).<sup>70</sup>

<sup>69</sup> „Asi po měsíci živoření v Terezíně mi máma řekla, abych začala něco psát, že mi to pomůže. Instinktivně vytušila, že se nějakým způsobem musím odpoutávat od přítomné skutečnosti, že musím unikat do světa snů a vzpomínek. Jsme tedy s mámou v Terezíně, v tom šíleném městě – přípravce na smrt. Ve vzorovém lágru pro hosty z Mezinárodního červeného kříže. ‚Vzorovém‘, ale vždycky jen na několik hodin pro lidi, kteří se dali lehce nacisty oklamat“, (Posseltová-Ledererová 1997: 24).

<sup>70</sup> „[...] mé první vzplanutí radosti pohasne [...] a všechno mě zabolí, nevím vlastně proč. Vždyť to utrpení je stejné v zimě jako na jaře. [...] Nezbyvá než vzpomínat.“ (Posseltová-Ledererová 1997: 41).

So gibt sie sich den Erinnerungen an eine Bank fern vom Lager in einer Fichtenallee hin. Der letzte Abschnitt des Textes beschreibt die Nacht und schlägt den Bogen zu den auf der Bühne schlafenden Kindern:

„Wenn ich nachts raus gehe, sehe ich ein Stück des dunkelblauen Himmels, ich halte den Atem an, weil ich in dem dunklen Himmel meine beweinte Vergangenheit lese. Der Wind weht und dröhnt wie ein nicht erfüllter Traum. Ein Stern leuchtet auf und zittert wie das Schicksal vor der Norne. Es knirscht der Schritt des Lahmen und erinnert an den zerrissenen Faden.“ (e.Ü., Posseltová-Ledererová 1997: 51).<sup>71</sup>

Nach dem Text wird die Oper mit dem Auftritt der drei Tiere fortgesetzt, die sich entscheiden, den Kindern zu helfen. Als sich auch die Tiere wieder schlafen legen, erklingt die Serenade während der „Sterne“ auf die Bühne fallen. Auf den Frühsport der Kinder folgt der dritte Text, in dem sich Hana von Theresienstadt verabschiedet und es ihr erstes Konzentrationslager nennt, das noch in Tschechien liegt;

„Ich werde diesem geschändeten, getretenen, gedemütigten Stück tschechischen Bodens nachtrauern, des Landes, das immer noch mein Land ist, sollen die Nazis doch krähen, was sie wollen.“ (e.Ü., ebd. 84).<sup>72</sup>

In den folgenden Zeilen nimmt sie Abschied von den Vielen, mit denen sie die vierzehn Monate verbracht hat und sagt das Grauen, die Kälte und die Fremde voraus, die sie noch erwarten werden. Schließlich verabschiedet sie sich auch von ihrem Tagebuch;

„Lebewohl mein teures Tagebuch, denn du wirst hier bleiben, im dunklen Keller unter der Erde, wo du auf mich warten wirst. Du warst meine Freude und mein Trost. Falls das Wunder [...] geschieht und meine Aufzeichnungen jemandem unter die Hand kommen, so soll der, der sie lesen wird, verstehen, dass aus ihnen die Sehnsucht nach dem Erhalt der Menschenwürde atmet. [...] Ich wünsche dir, dass dich eines Tages jemand lesen wird. Und ich werde meiner Mama die Hand geben, sie anlächeln und sagen ‚Wir werden es aushalten, nicht wahr, meine liebste Mama!‘ und sie wird es mit ihrem Blick bestätigen, obwohl sie selbst nicht daran glaubt.“ (e.Ü., ebd.)<sup>73</sup>

Auf diesen Text folgt der Marsch der Schulkinder, während dessen die Darstellenden auf der Bühne den Kampf mit Brundibár verlieren und sich vom Schlaflied begleitet zum Schlafen auf den Boden legen.

---

<sup>71</sup> „Když vyjdu ven v noci, spatřím kus nebe tmavě modrého, zatají se mi dech, protože v tom tmavém nebi čtu svou oplakanou minulost. Zavane vítr a hučí jak nesplněný sen. Zasvitne hvězda a chvěje se jak Osud před sudičkou. Zaskřípe chorého krok a připomene přetrženou nit.“ (Posseltová-Ledererová 1997: 51).

<sup>72</sup> „Bude mi teskno i po tom kousku zhanobené, podupané, pokofené české země, která je pořád mou zemí, ať si nacisté krákají, co chtějí.“ (Posseltová-Ledererová 1997: 84).

<sup>73</sup> A sbohem, můj drahý deníčku, protože ty zůstaneš tady, v tmavém sklepě pod zemí, kde na mě budeš čekat. Byl jsi mou radostí a útěchou. Jestli se ten zázrak [přece jen] stane a mé zápisky někomu přijdou do ruky, ať ten, kdo je bude číst, pochopí, že z nich dýchá touha po zachování lidské důstojnosti [...] Přeji Ti, aby si Tě jednou někdo přečetl. A mámě podám ruku, usměju se na ní a řeknu jí: „My to vydržíme, viď, moje zlatá mámo!“ A ona mi to očima potvrdí, i když tomu věřit nebude.

### 3.6.4. Umverteilung und Änderung von gesprochenen Texten und Liedern

Während in Prag und Theresienstadt eine klare Trennung zwischen Soli und Chor bestand, agierten alle Brüner Darstellenden (außer Brundibár – Josef Škarka) auf der Bühne als eine einheitliche Gruppe. Die Kinder und Veronika Bartošová kommen alle gemeinsam während des 2. Vorspiels auf die Bühne und bleiben bis zum Schluss dort. Innerhalb der Aufführung traten immer wieder einzelnen Figuren aus der Gruppe heraus und trugen ihre Soli-Stellen vor.

Die gesprochenen Texte von Aninka und Pepíček wurden größtenteils zwischen allen Kindern aufgeteilt. An einigen Stellen wurden die Texte gekürzt oder sogar geändert, so nach der Nr. VII, 1. Akt (grau – in Brünn ausgelassen, fett neuer brüner Text):

Brundibár: A ten malý usmrkanec,  
myslí, že je tohle tanec.

Mlékař: Ale věru, je to skrček,  
hlas má sotva jako cvrček.

Zmrzlinář: A tenhleten, král všech pisklat,  
bude nám tu ještě vřískat.

Brundibár: Dám vás, uličníci, sebrat.

Strážník: Opovažte se mi žebrat.

Pep+An: Ale pane, ale páni, my neměli ani  
zdání.

**Děti: Ale pane!**

Brundibár: Ani muk a tisíc hromů,  
alou, rychle běžte domů.

Pep+An: Ale pane, ale páni, my neměli ani  
zdání...

**Děti: Ale pane!**

Brundibár: Mlč a koukej ať jste v prachu.  
(Rozežene se holí po dětech, ty utíkají.)

Mlékař: Mají gatě plné strachu.

**Děti: Ale pane!**

**Pepíček: Víte co, zkusíme to jinak.**

Brundibár: Und die kleine Rotznase, denkt, dass  
dies ein Tanz ist.

Milchmann: Aber sicher, das ist ein Fratz, seine  
Stimme ist kaum wie die einer Grille.

Eismann: Und dieser, König aller Piepmätze,  
wird hier noch rumkreischen.

Brundibár: Ich lass euch, ihr Schlingel,  
einsperren.

Polizist: Untersteht euch, hier zu betteln.

Pep+An: Aber Herr, aber Herren, wir hatten doch  
keine Ahnung. **Kinder: Aber Herr!**

Brundibár: Mund halten und tausend Donner,  
marsch, schert euch schnell heim.

Pep+An: Aber Herr, aber Herren, wir hatten doch  
keine Ahnung... **Kinder: Aber Herr!**

Brundibár: Schweigt und schaut, dass ihr  
verschwindet (holt mit dem Stock nach den  
Kindern aus, die laufen weg.)

Milchmann: Vor Angst haben sie die Hosen voll.

**Kinder: Aber Herr!**

**Pep: Wisst ihr was, wir versuchen es anders.**

Im zweiten Akt wurde der gesprochene Text zwischen der Nr. I und II des 2. Aktes, bei dem Aninka und Pepíček von den Tieren geweckt werden, ausgelassen. In Brünn stehen alle Darstellenden bereits am Ende von Nr. I auf, als der Hund singt, dass man aufstehen sollte.

Weiterhin ausgelassen wird die Ansprache der Tiere nach der Nr. III (2. Akt), in der sie die Schulkinder bitten, Aninka und Pepíček zu helfen. Da die Brüner Darstellenden zusammen mit Aninka und Pepíček als Gruppe auf der Bühne agieren und bereits aufgestanden sind, würde dieser Text dramaturgisch keinen Sinn ergeben.

Von der Regisseurin anders konzipiert ist auch das Schlaflied Nr. VI (2. Akt), mit dem die Schulkinder zusammen mit den Tieren und Aninka und Pepíček nach den Anweisungen der Opernautoren Geld erbetteln sollen. In Brünn scheint es, dass sie stattdessen einschlafen und den Mut verlieren, deshalb musste auch der ursprüngliche Sprechtext, in dem sich die Kinder über das verdiente Geld freuen, Brundibár es ihnen wegnimmt und daraufhin die Jagd auf ihn beginnt, gestrichen werden. Den in dieser Szene grundlegenden Satz von Aninka: „Počkejte na nás maličko jen dojdeme mámě pro mlíčko.“ („Wartet auf uns nur ein Weilchen, wir gehen unserer Mama Milch holen.“, e.Ü.) baut die Regisseurin in das Finale ein, anstelle der Rezitation von Pepíček „Liebe Kinder, steht von den Stühlen auf, es ist später Abend, die Oper endet“ und Aninka: „Bis wir auseinandergehen, ganz auseinandergehen, wollen wir noch gemeinsam fröhlich singen“ (e.Ü., Nr. VIII, 2. Akt, T 30-45).<sup>74</sup>

Bei der Zuordnung der gesungenen Teile richtete sich die Brünner Inszenierung nach dem Klavierauszug (hrsg. von Červinková) bzw. der Partitur allerdings gibt es auch hier wesentliche Unterschiede;

- 1) Brundibár wurde nicht von einem Jungen, sondern von dem ausgebildeten Bassisten Josef Škarka gesungen.
- 2) Schwierigere Teile (Teil des Chores und einige Solistellen des Milchmanns in Nr. III, 1. Akt *Hej pane mlékaři* („He, Herr Milchmann“) wurden zwischen Veronika Bartošová, Alexandra Horváthová, Pepíček und Aninka aufgeteilt:
  - T 5-12 (ursprünglich Chor): Alexandra Horváthová
  - T 21-28 (ursprünglich Milchmann): Veronika Bartošová
  - T 29-36 (ursprünglich Chor): Pepíček und Aninka
- 3) Das Schlaflied VI, 2. Akt *Maminka kolibá* („Mutter wiegt“, e.Ü.), trug Veronika Bartošová vor.

### **3.6.5. Mehrfaches Verwenden und Wiederholen von Motiven**

Wie bereits erwähnt, wiederholt Keprtová in Absprache mit der musikalischen Leiterin Jana Suchomelová verschiedene Motive innerhalb der Aufführung (z.B. in den beiden Vorspielen, bei musikalischer Untermalung der vorgelesenen Texte aus dem *Theresienstädter Tagebuch*, etc.).

---

<sup>74</sup> „Pepíček: Mé drahé dětičky, vstávejte z židličky, je pozdě z večera, skončila opera. Aninka: Než se však rozejdem, rozejdem docela, ještě si zapějeme ve spolek z vesela.“ (VIII, 2.: T 30-45).

Weiter werden instrumental die Motive des Eismanns (Nr. II, 1. Akt, T 35-38) und des Bäckers (Nr. II, 1. Akt, T 40-43, das dem des Eismanns gleicht) unmittelbar nach dem Vortrag wiederholt. Dabei klatschen die Kinder den klar vorgegebenen Rhythmus mit (s. Notenbeispiel 1 und 2, weiter nur NB.)

Allegro  
f CORO

Pojď - te ml - sat k zmrz - li - ná - ři, vo - zí ram - pouch na tra - ka - ři!

NB. 1 Eismannmotiv (Chor): „Kommt zum Eismann naschen, an seinem Karren hängen Eiszapfen“ (e.Ü.). Nr. II, 1. Akt, T 35-38. (Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008).

Allegro  
f

Roz - pro - dat vše, co měl v ká - ři, to je chlou - ba pre - cí - ká - ři.

NB. 2 Bäckermotiv (Chor): „Alles zu verkaufen, was er auf dem Wagen hat, das ist der Stolz des Brezelbäckers!“ (e.Ü.). Nr. II, 1. Akt, T 40-43. (Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008).

Als Leitmotiv der Inszenierung wird das Lied *Nad naší vesnicí* (Nr. VII, 1. Akt) eingesetzt, das während des 2. Vorspiels die „Vorstellung“ der Kinder und die beiden von Jana Klepárníková vorgelesenen Texte aus dem *Theresienstädter Tagebuch* begleitet. Nachdem die Kinder es, gemäß der Partitur bei ihrem Versuch durch Gesang zu Geld zu kommen, vorgetragen haben, erklingt es instrumental nach Pepíček – in Brünn – hinzugefügtem Vorschlag, sie mögen es doch anders versuchen. Das Lied wird nicht nur vom Orchester vorgetragen, sondern auch von Solisten-Darstellenden auf verschiedenen Instrumenten:

- 1) **Geigen:** Tomáš Bagár (Bäcker) und Milan Balog (Pepíček), Orchester spielt leise
- 2) **Orchester (laut)** – Kinder ahmen pantomimisch verschiedene Instrumente nach
- 3) **Flöte:** Mohamed Ouattara (Hund), Orchester spielt leise
- 4) **Orchester (laut)** – Kinder ahmen pantomimisch verschiedene Instrumente nach

### 3.6.6. Verjagen des Brundibár

Wie in Theresienstadt wird die Nr. VII (*Jagd auf den Brundibár*), 2. Akt in Brünn ausgelassen. Die Kinder gehen während des Vorspiels zum Schlaflied (Ende des Ensembles Nr. V) durch das Tor im Hintergrund der Bühne und legen sich wie schlafend auf den Boden. Zu dem von Veronika Bartošová gesungenem Schlaflied läuft eine Filmprojektion, die grau in grau einen trostlosen Hof aus dem Brünner Ghetto zeigt, in dem alle darstellenden Kinder einzeln erscheinen, den Zuschauern mit ihrem Bild zuwinken, dass sie eingangs um den Hals

trugen, sich umdrehen und in einem dunklen Durchgang verschwinden. Durch die Verbindung mit dem Tagebuchtext wirkt diese Aufnahme wie ein Abgang der Kinder zum Transport und das endgültige Ablegen ihrer Identität. Die im 2. Vorspiel an das Tor gehängten Bilder hatte Brundibár im Verlauf der Aufführung in seinen Besitz gebracht und an seiner Leiter angehängt.

Die Filmprojektion läuft in Stille zu Ende, während die Kinder immer noch reglos auf dem Boden liegen. Danach steht der „Bote guter Nachrichten“ (Vojtěch Baláž) auf, holt im schwachen Lichtstrahl aus dem linken Portal ein Cajon und stellt es vor Milan Balog (Pepíček). Dieser erhebt sich und beginnt auf dem Cajon einen gleichmäßigen Rhythmus zu schlagen, die Kinder richten sich auf, übernehmen nacheinander den Rhythmus, schlagen auf den Boden und rufen „Brundibáros“ dazu. Schließlich steigt das Orchester mit ein (v.a. das Schlagzeug).

Brundibár, der die ganze Zeit auf der Leiter im hinteren Teil der Bühne sitzt, fällt währenddessen in eine Wand von Kisten und läuft mit einer Kisten auf dem Kopf davon. Die Kinder stehen auf, treten und klatschen den Rhythmus weiter und bewegen sich auf Brundibárs Leiter zu. Mit einem Glissando des Klaviers geht dieses Verjagen des Brundibár ins Finale (Nr. VIII) über.

Die Brüner Kinder erbetteln, anders als die Prager und Theresienstädter kein Geld, Brundibár versucht nicht es ihnen zu stehlen und kann daher nicht ertappt werden, sondern er wird mit dem Rhythmus besiegt. Anschließend gehen Aninka und Pepíček keine Milch für die Mutter kaufen, sondern holen sich die von Brundibár am Anfang gestohlene Milch zurück.

### **3.6.7. Minimalistischer Bühnenraum**

Räumliche Verhältnisse können maßgeblich für das Scheitern oder Gelingen einer Aufführung sein (Balme [1999] 2008: 141). Der theatrale Raum in Brünn wurde durch das Divadlo na Orlí mit seiner Guckkastenbühne vorgegeben. Den ortsspezifischen Raum (Aufführungsort), stellte die Stadt Brünn dar. Hier soll nun der szenische (Bühnenraum) als Spielfeld der Akteure mitsamt dem Bühnenbild betrachtet werden.

Die Bühnenbildnerinnen Anna Chrtková und Anna Petříková arbeiteten bei dem Entwurf des Bühnenbildes eng mit der Regisseurin zusammen. „Eigentlich war es so, dass wir das realisierten, was Linda vorgeschlagen hat.“ (Anna Chrtková, persönliche Mitteilung am 1.6.2015)<sup>75</sup>. Bei dem minimalistischen Bühnenbild wird von einer Raumbühne ausgegangen.

---

<sup>75</sup> „Vlastně to bylo tak, že jsme vytvořili to, co chtěla Linda.“ (Chrtková 1.6.2015).

Auf der leereren Bühne steht im hinteren linken Bereich ein aus Pappkartons zusammengestelltes Tor (s. Abb. 58). In diesem hängen auf Bügeln schwarze Sakkos, die sich während des 2. Vorspiels alle Darstellenden, außer Brundibár, anziehen.



Abb. 58 Bühnenbild *Brundibár* mit Wand aus Kisten © Lukáš Grym, 5.6.2015, Archiv *Brundibár z ghettta*.

Während des Vorlesens des ersten Tagebuchtexes bringt Brundibár ein riesiges Milchfass mit Strohalm, seinen Leierkasten und eine Holzleiter auf die Bühne, die er ungefähr auf der Ebene des Tors auf der gegenüberliegenden Seite aufbaut (s. Abb. 58), all dies bleibt mehr oder weniger bis zum Ende der Oper dort.

Im Laufe der Aufführung stellen die Darstellenden aus den von ihnen im 2. Vorspiel gebrachten Pappkartons in einzelnen Szenen Wände und Markttische auf. Während des Vorspiels zu dem Schlaflied (Nr. VI, 2. Akt) baut Brundibár aus den Kisten eine Wand, auf welcher der Film projiziert wird (s. Abb. 58).

Das Licht wurde eher in kalten und dunklen Stimmungen gehalten (blau, grau), wobei die Regisseurin sich v.a. auf das Unterstützen der gesamten Atmosphäre konzentrierte und die Sichtbarkeit des Bühnengeschehens dadurch teilweise beeinträchtigt wurde, so wurde z.B. bei „Massenszenen“ im Zwielflicht der gesamte Bühnenraum grau ausgeleuchtet, beim Vorlesen des *Tagebuchs* nur das vorlesende Mädchen mit einem schwachen Verfolger erfasst. Insgesamt gab es in den 40 Minuten 43 Lichtveränderungen.

So wurde ein kalter, zumeist dunkler Raum erschaffen, in dem die wenigen verwendeten Dekorations-Elemente (Tor, Leiter) und Requisiten (Kisten, Leierkasten, Milchfass) ihren Sinn erfüllten.

### 3.6.8. Universale Kostüme, Frisur und Maske

Die erste Identifizierung der Rollenfigur erfolgt aufgrund des Kostüms, da die Kleidung ihren Träger als Spieler einer Rolle ausweist und im Zuschauer bestimmte Erwartungen an das zukünftige Verhalten der Figur erweckt (Fischer-Lichte [1983] 2007, 120).

Außer Brundibár tragen alle Darstellenden einfache Kleider (bunte T-Shirts, Pullover, Hosen, Röcke), die an die Mitte des letzten Jahrhunderts erinnern. Bereits in dem hinzugefügten Vorspiel ziehen sie sich die schwarzen Sakkos an (s. Abb. 58 und 59), die im Tor auf der Bühne hängen. Die einheitlichen Sakkos evozieren Uniformität und Verlust der eigenen Identität, denen die Bewohner im Ghetto Theresienstadt durch das Erhalten einer Nummer anstelle ihres Namens und einer einheitlichen Kleidung anstelle ihrer eigenen ausgesetzt waren. Gleichzeitig können sie auch als Ausdruck der Vorurteile, denen die Bewohner des Brüner Ghettos begegnen, interpretiert werden. Der Leierkastenmann Brundibár trägt eine bunte Hose, ein rotgestreiftes T-Shirt und darüber einen schwarzen Frack, der ihn zwar farblich mit den anderen Darstellenden in Verbindung bringt, jedoch durch seinen taillierten Schnitt deutlich von ihnen abhebt und über sie stellt (s. Abb. 59).



Abb. 59 Kostüme der Darstellenden © Jolana Halalová, 5.6.2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.


Die Funktion einer Maske besteht darin, den Träger in jemanden zu verwandeln, der er nicht ist (Fischer-Lichte [1983] 2007: 107). Die Kopfbedeckungen von Eismann – Strohhut, Bäcker und Milchmann – weiße Mütze, Polizist – Polizeimütze, Tiere – Kopfbedeckungen mit Schnauzen, Ohren, bzw. Schnabel (s. Abb. 59) und die Brillen der Ärzte weisen auf ihre


Figurenrollen hin und unterscheiden sie von den übrigen Darstellenden. Sie sind als Einzelrollen erkennbar, gehören aber gleichzeitig durch ihr Kostüm in die Gruppe der „Kinder“. Die anderen Darstellenden tragen keine Kopfbedeckung, ihre Frisuren sind natürlich. Die Haare der Mädchen sind zu Zöpfen, Pferdeschwänzen oder Dutts zusammengebunden. Sie sind, wenn überhaupt, nur leicht geschminkt um ihre individuellen Gesichtszüge hervorzuheben. Die Schminke soll die Identität der Figur anzeigen, welche dieser im sozialen Leben einer Kultur zukommt (ebd.), die nahezu Ungeschminktheit verweist somit auf den niedrigen sozialen Status der Figuren. Darüber hinaus kann sie auch als absichtlicher Hinweis auf die tatsächliche Identität der Darstellenden interpretiert werden.

### 3.6.9. Kinese und Geräuschkulisse

Die Darstellenden trugen die ihnen zugeteilten Texte und Lieder mit offensichtlichem Enthusiasmus vor. Wie bereits bei der Schilderung der beiden Vorspiele sichtbar wurde, spielte die Kinese (Proxemik, Mimik, Gestik) in der Inszenierung eine große Rolle und wurde durch Geräusche wie Klatschen, Stampfen und Zwischenrufe ergänzt. Kleinere Pantomimen begleiten auch den gesungenen Text.

Als Beispiel für das Bühnengeschehen soll Nr. I. (nach den beiden Brünner Vorspielen) mit Übergang zur Nr. II dienen:

Vorspiel	Alle Darstellenden stehen auf, bleiben als Statuen stehen, anschließend bilden sie im rechten Teil zwei Reihen. Aninka und Pepíček (A+P) stehen vor ihnen (s. Abb. 60).
„Das ist der kleine Pepíček“	Alle außer A+P singen im Chor „Das ist der kleine Pepíček [...]“ Bei <u>Pepíček</u> zeigen sie mit der rechten Hand auf A+P, langsam nehmen sie die Hand wieder herunter und stehen da (zupfen an ihren Haaren, wiegen sich hin und her). 
Zwischenspiel	Die erste Reihe läuft im Kreis um A+P herum und klatscht die beiden mit der linken Hand ab. Alle setzen sich im Halbkreis um A+P, wiegen sich im Rhythmus. <b>Abb. 60 „Das ist der kleine Pepíček“. Premierenaufnahme.</b>
A+P: „Es kam der Herr Doktor mit einer Brille“	A+P singen über den Besuch des Arztes bei ihrer Mutter. Nikolas Farkaš setzt sich eine Brille auf und tritt zusammen mit René Malík festen Schrittes vor A+P.
[...] setzte sich neben Mama und in der Hand hielt er eine Uhr.	Als „Doktoren“ knien sie sich hin und tun so, als würden sie einen Arztspachtel in der Hand halten und damit die Zunge des anderen nach unten drücken, dabei schauen sie sich ernst gegenseitig in den Hals.
Nach einer Weile stand er auf und sprach, wir müssen abwarten...“	Alle stehen auf, A+P gehen singend auf die Vorbühne, ein Teil der Kinder geht hinter ihnen im Kreis herum: gerader Rücken, fester Schritt, tun so, als würden sie in einem großen Buch blättern, wichtigtuerischer, nachdenklicher Gesichtsausdruck.

Chor: „Maminka schläft ein wenig und die Kinder holen Milch.“	Gleiches Bild: A+P auf Vorbühne, ein Teil der Kinder hinter ihnen im Kreis als „Ärzte“ gehend, die anderen stehen unruhig im Halbkreis, wiegen sich im Rhythmus, treten von einem Fuß auf den anderen, kratzen sich, etc. Jana läuft nervös zum Portal.
Tagebuchvortrag	Jana kommt mit Mikrofon und Text, liest inmitten der Vorbühne. Die Kinder sitzen im linken Teil der Bühne, Buben bauen hinter Jana aus den Kisten eine Theke, setzen sich zu den anderen. Brundibár stellt seine Leiter vor der Theke auf und hält eine Kiste, die mitten in der Theke fehlt (s. Abb. 61). 
Vorspiel zu Nr. II	Jana versucht springend die Kiste von Brundibár zu erlangen. Jan Němeček (Polizist) hebt sie hoch, alle Kinder kommen kniend unter die Leiter und halten ihre Hände in die Höhe, als würden sie Jana auffangen wollen. Sie reißt Brundibár die Kiste aus den Händen. Er droht ihr von oben mit der Faust. Kinder lassen ein erleichtertes „Uff“ hören, als Jana die Kiste in die Lücke auf der Theke legt, stehen auf, setzen sich vor die Theke. Bäcker, Milchmann, Eismann und Polizist gehen hinter die Theke. Letzterer stellt sich mit dem Rücken zu den Zuschauenden.

**Abb. 61 1. Tagebuchtext. Premierenaufnahme.**

Das Beispiel macht deutlich, dass die Inszenierung aus szenischen Bildern zusammengebaut ist, die nur teilweise auf den Text reagieren. Dies zeigen auch weitere Beispiele:

Während der 2. Strophe von Nr. VII (*Nad naší vesnici*) drehen sich die Darstellenden wie Flugzeuge (über die in der 1. Strophe gesungen wurde).

Nach dem Vorlesen des 3. Theresienstädter Textes erklingt Nr. IV (2. Akt) *Der Marsch der Schulkinder*, während dessen sich die Darstellenden in eine Reihe stellen und mit ihren Armen an einem imaginären Seil ziehen, das Brundibár von der Leiter zerren soll. Daraufhin singen sie den Text „Wir wissen, wir wissen, verstehen und kommen zur rechten Zeit“ (e.Ü., „Víme, víme, rozumíme, v pravý čas se dostavíme“) dabei schlagen sie mit einem Fuß und einem Arm den Rhythmus mit, die Pausen ergänzen einige der Kinder mit der Interjektion „Umtsá, umtsá“. Da der ursprüngliche Text, in dem die Tiere den Kindern erklären, dass sie zum Besiegen von Brundibár zusammenhalten müssen, hier ausgelassen wurde, ergibt der gesungene Text keinen Sinn. Durch die Bewegung der Kinder wird jedoch klar, dass sie gemeinsam versuchen, Brundibár zu überwinden. Als dieser jedoch (Nr. V) erneut zu singen und zu spielen beginnt, und sie mit ihren Füßen quasi fest am Boden kleben und nur ihre Körper sich im Rhythmus drehen und wenden, wird offensichtlich, dass er Macht über sie hat. Somit wird die Bewegung zum Ausdruck von Macht bzw. Ohnmacht.

An einzelnen Stellen ist bei den Darstellenden durchdachte Mimik und Gestik, in Einzelfällen in Verbindung mit Geräuschen, erkennbar (z.B. Anspannung und Erleichterung bei Eroberung der Kiste von Brundibár). In Momenten, wo die Darstellenden jedoch „nur“

stehen oder sitzen und sich z.B. im Rhythmus wiegen und nicht Klatschen oder Stampfen, werden sie unruhig und fallen aus der Rolle (kratzen sich, kichern oder kitzeln sogar ihre Nachbarn auf der Bühne). Am deutlichsten wird dies vor allem in Szenen, wo sie auf dem Boden liegen (z.B. während des Schlaflieds) und sogar anfangen sich leise zu unterhalten und von Veronika Bartošová auf der Bühne und Teammitgliedern, die (für die Zuschauer unsichtbar) im Portal stehen, zur Ruhe gemahnt werden müssen.

Veronika Bartošová, die als einzige Erwachsene zwischen den Kindern auf der Bühne agiert, gehört zur Masse und fällt ihrer kleinen Größe wegen nicht auf. Sie trägt in der Dunkelheit das Schlaflied vor, ihre musikalische Darbietung macht deutlich, wie ernst sie den Text des Liedes nimmt, das auch in Brünn als lyrisch und tiefberührend empfunden wird.

Der Wechsel zwischen dem Agieren aller Darstellenden als Masse und dem Heraustreten der einzelnen Figuren kann verwirrend auf das Publikum wirken, so z.B. hilft Jan Němeček mit seiner Polizeimütze (die ihn de facto als Polizisten kennzeichnet, obwohl er diese Rolle hier nicht vertritt, was der Zuschauer aber nicht weiß) zuerst Jana freundlich an die Kiste zu gelangen, anschließend vertreibt er sie und die anderen Kinder – nun als Polizist – in steifer Haltung und mit strengem Gesichtsausdruck, vom Markt. Die Aufteilung der Texte von Aninka und Pepíček zwischen allen Kinder trägt zu weiteren Verwirrungen bei.

Als Brundibár erscheint Josef Škarka bereits während des Vorspiels. Er winkt erst mal freundlich Pepíček zu, spielt mit ihm um die Leiter auf der Vorbühne Fangen und streckt ihm sogar spaßhaft seine Zunge entgegen. Anschließend verbindet er ihm die Augen, dreht ihn mit einem hinterlistigen Lächeln und schupst ihn vor die erste Reihe der Zuschauenden, Dann nimmt er mit einem siegreichen Lächeln Pepíčeks riesiges Milchfass und die Leiter und geht auf der rechten Seite ab. Pepíček bindet sich das Tuch ab. Als er feststellt, dass Brundibár mit der Milch verschwunden ist, dreht er sich um und läuft auf der linken Seite aus dem Saal.

Die Tatsache, dass Pepíček und Aninka bis zum Ende der Oper nie versuchen, sich die Milch von Brundibár zurückzuholen, kann für das Publikum verwirrend sein, andererseits kann es aber auch als Angst der Kinder vor dem Leierkastenmann wahrgenommen werden, dies steht jedoch im krassen Kontrast zu dem vorigen fröhlichen Fangen und Blindkuhspiel.

Brundibár erscheint zum Teil als der böse Leierkastenmann, der auf seiner Leiter sitzt, den Kindern mit den Fäusten droht und sie anschreit, sie sollen leise sein (z.B. Nr. II), nimmt im Verlauf der Oper die Bilder der Kinder, die am Tor hängen an sich, andererseits steigt er aber auch von der Leiter ab, um die Kisten umzustellen und wirft den Kindern Sterne zu.

Dabei wechselt auch seine Mimik (er zwinkert, runzelt seine Stirn, schaut ernst drein, wirkt wütend oder amüsiert, geheimnistuerisch oder fröhlich), Gestik (freundliches Zuwinken, heftiges Drohen mit den Fäusten, kraftvolles Drehen des Leierkastens, Stecken der Finger in die Ohren, um das Lied der Kinder nicht zu hören) und Proxemik (stilisiertes, fröhliches Herumspringen als Clown im Vorspiel, strenges Auftreten beim Aufstellen der Leiter, gebückte Haltung beim Umbauen von Kisten und Abnehmen der Bilder). Diese kinesischen Wechsel führen dazu, dass es schwierig ist, die Charakteristik Brundibárs auszumachen, im Vorspiel wirkt er wie ein Clown, danach als strenger Leierkastenmann, als er jedoch am Ende mit einer Kiste auf dem Kopf mit ausgestreckten Armen und steifen Beinen umherirrt, wirkt er wie ein Tollpatsch.

### **3.6.10. Semiotische Inszenierungsdominanten**

Die in die Brüner Inszenierung eingefügten Tagebuchtexte zerstückeln den Handlungsablauf und nehmen dem Stück den Charakter einer Oper für Kinder, wodurch die Intentionen Krásas und Hoffmeisters verloren gehen. Zwar wird ein Großteil von Krásas Musik gespielt (s. Kapitel 3.6.2.), allerdings wird sie teilweise zur Begleitmusik anderer Texte und Pantomimen, während das ursprüngliche Libretto in den Hintergrund gedrängt wird (noch verstärkt durch die Umverteilung der gesprochenen Texte). Von den insgesamt 40 Minuten des Bühnengeschehens fällt ein Viertel auf die Tagebucheinträge, ein Viertel auf die hinzugefügten Szenen (2 Vorspiele, Verjagen des Brundibár), nur in ca. einer Hälfte der Vorstellung ist Krásas Musik und Hoffmeisters Text in Originalfassung zu hören.

Die Tagebuchtexte versetzen die Zuschauenden nach Theresienstadt, auch das Bühnenbild, die Kostüme und die Proxemik der Darstellenden (Abgabe ihrer Bilder, Anziehen der Sakkos, ihr Abgang in der Filmprojektion, etc.) richten sich danach. Somit erhalten diese Texte als linguistische Zeichen in der Inszenierung eine regulierende Funktion. Tatsächlich musste die Verfasserin nach den Aufführungen Zuschauenden den Inhalt der Kinderoper erzählen, da dieser für sie aus der Inszenierung nicht erschließbar war.

Es ist offensichtlich, dass bei den musikalisch-körperlichen Äußerungen der Darstellenden das rhythmische Element dominiert, dieses wird im Kapitel 4.2. untersucht.

## **4. Musikalische Arbeit mit den Brüner-Darstellenden und ihre Folgen**

Wie bereits geschildert, war das Team fast ein Jahr mit der Vorbereitung des Projektes beschäftigt, ehe die Premiere stattfinden konnte. In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, wie die eigentliche musikalische Arbeit mit den Darstellenden verlief, welche Wirkung sie bei den Mitwirkenden und dem Publikum hervorrief und wie das Projekt nach den geplanten Aufführungen beim Ghettofest weitergeführt wurde. Die Verfasserin stützte sich dabei auf ihre eigenen Beobachtungen, Probenaufnahmen und -fotos sowie auf Interviews mit den Teammitgliedern sowie mit Marika Šarkézová, der Mutter der jüngsten Darstellenden, Tereza Danielová. Die Verfasserin führte im Rahmen der Feldforschung zu dieser Arbeit auch Kurzgespräche mit einigen der Darstellenden (Kludie und Tomáš Bagár, Milan und František Balog und deren Cousin Radek, Terezie Danielová, Sofie Holubová, Dominika Kolářská, Božena Reslová). Da die Kinder zwar ihre Begeisterung am Projekt äußerten, jedoch nicht spezifisch auf die Fragen antworteten, konnten diese Interviews nur bedingt genutzt werden, z.B. beantworteten sie die Frage: „Was gefiel dir an dem Projekt am meisten?“ oft „Alles.“ oder „Theaterspielen und Singen.“, bei detaillierteren Fragen waren die Kinder unsicher und konnten zumeist keine konkrete Antworten geben.

### **4.1. Projektbeginn**

#### **4.1.1. Erwartungen des Inszenierungsteams**

„So Rom ta lavutaris“ - „Co Rom to muzikant“ - „Ein Rom, ein Musiker“ (e.Ü., Alte Roma-Weisheit, tschechisches Sprichwort).

Die Verfasserin erinnert sich noch gut an die ersten Teambesprechungen im Spätsommer 2014, bei denen diskutiert wurde, ob man den Kindern aus dem Ghetto die Einstudierung *Brundibárs* wirklich zutrauen könne. Auch die Unterstützung durch einen bereits existenten, erfolgreichen Kinderchor wurde bei den Gesprächen in Erwägung gezogen. Das gesamte „künstlerische“ Kernteam verfügte über keinerlei Erfahrung in musikalischer Arbeit mit Kindern aus dem Ghetto, zu denen vor allem Roma-Kinder zählen:

Josef Škarka, hatte zwar beim Ghettofest 2014 deren Begeisterung für Musik wahrgenommen (Rhythmus klatschen und Tanzen), daraus ließ sich jedoch nichts über ihre tatsächlichen musikalischen Kenntnisse ableiten.

Die Verfasserin der Arbeit konnte nur auf das zurückgreifen, was sie sich über Musik im Alltag von Roma angelesen, in universitären Veranstaltungen von Ursula Hemetek und der

Romni Ivana Hričková erfahren hatte und was ihr über berühmte RomamusikerInnen (Věra Bílá, Monika Bagárová, Gipsy.cz) bekannt war.

Auch Martin Ptáček hatte als Musiklehrer an Gymnasien und Musikschulen und in seiner Funktion als Zuständiger für das Kinderprogramm der *Philharmonie Ostrava* noch keine Einstudierungen mit Roma-Kindern realisiert.

Jana Suchomelová, die als Korrepetitorin viel mit Kindern arbeitet und später von Martin Ptáček angesprochen wurde, war im Umgang mit Roma-Kindern bis dahin unerfahren, dachte aber, dass es interessante Einsichten bringen könnte.

Aus verschiedenen Berichten (unter anderem von Projektmanagerin Kateřina Geislerová) war sich das Team jedoch der unregelmäßigen Teilnahme von Kindern aus dem Ghetto an verschiedenen Freizeitgestaltungen bewusst. Die Einstudierung der Kinderoper dürfte für sie nicht zu lange dauern und zu Beginn nur eine Probe pro Woche in Anspruch nehmen, das entspricht auch der Anweisung des Chorleiters Čestmír Stašek, der erklärt, dass sich eine Freizeitchorgruppe einmal pro Woche für eine Stunde treffen sollte (Stašek 1981: 24).<sup>76</sup> Das Team entschloss sich, alles ihm Mögliche dafür zu tun, um die Oper trotzdem mit diesen Kindern einzustudieren und ggf. einige Lieder der Fähigkeit der Darstellenden anzupassen oder auch wegzulassen. Wichtig war den Leitenden, dass die Kinder vor allem Freude an dem Projekt haben und spüren sollten, dass jemand an ihnen und an der Entfaltung ihrer Talente interessiert sei. Josef Škarka sprach dabei ein wesentliches Problem bei der Arbeit mit Kindern an:

„Dann kam der Augenblick, als das Team halbwegs zusammengestellt war. Überaus wichtig war, sich dessen bewusst zu werden, dass man die Kinder nicht manipulieren dürfe, damit sie nicht zu irgendwelchen Marionetten in genialen Ideen von Künstlern würden, sondern dass sie mit dem, worauf sie sich einließen, einverstanden sein würden, damit sie wüssten, warum sie was machten.“ (e.Ü., Škarka 10.8.2016).<sup>77</sup>

Während der Planung machten sich einige der Teammitglieder auch Gedanken darüber, ob sich die Kinder aus dem Ghetto überhaupt für die Einstudierung einer Oper motivieren lassen würden und ob man ihnen *Brundibár* nicht als Musical präsentieren sollte. Dieser Vorschlag wurde jedoch verworfen. Škarkas Intention war es, die Kinder über die

---

<sup>76</sup> Stašek schlägt im *ABC začínajícího sbormistra* („ABC des angehenden Chorleiters“, e. Ü) weiterhin vor, dass ein Chor, der öffentliche Auftritte vorbereitet, zwei Mal pro Woche für eins bis zwei Stunden proben sollte (Stašek 1981: 24). Das Projektteam von *Brundibár z ghetta* entschied sich für die Möglichkeit mit den Kindern anderthalbstunden pro Woche zu proben und die Probezeit nach 2 Monaten zu intensivieren (Probewochenenden, Generalprobenwochen, etc.).

<sup>77</sup> „Potom nastal okamžik, kdy tým byl už jakžtakž poskládaný. Bylo hrozně důležité si uvědomit, abychom těma děckama nemanipulovali, aby se nestali jenom nějakými loutkami v geniálních nápadech umělců, aby pořád s tím souhlasily, aby věděly do čeho jdou, aby věděly proč to dělají.“ (Škarka 10.8.2016).

Geschichte des *Brundibár* in Theresienstadt aufzuklären und dort mit ihnen ein Gastspiel zu planen.

Die Schulleiterinnen der angesprochenen Grundschulen im Ghetto, an die sich das Team wandte, um Kinder für das Projekt zu begeistern, begegneten der Projektidee größtenteils mit Skepsis, ihre Antworten lauteten, so Škarka, „Das wird nicht klappen.“ (e.Ü. „To nepůjde.“, 10.8.2016). Davon ließ sich das Projektteam jedoch nicht demotivieren und nahm das Angebot der Schulleiterin der ZŠ Merhautova, Jana Foltýnová, an, in zwei Klassenräumen ihrer Schule zu proben.

Škarka, die Projektmanagerin Geislerová und die im Verlauf des Herbstes zum Projekt dazugestoßenen Pädagogin Ruth Konvalinková sowie die musikalische Leiterin Jana Suchomelová gaben ein Jahr nach der Premiere in Interviews mit der Verfasserin der Arbeit zu, dass sie das Sprichwort „Ein Rom, ein Musiker“ zu Beginn des Projekts auch auf die im Ghetto lebenden Kinder bezogen und erwartet hatten, dass sie „Musik im Blut haben“ (Geislerová 27.6.2016, Konvalinková 27.6.2016, Škarka 10.8.2016, Suchomelová 6.3.2017).

Die Regisseurin Linda Keprtová, die sich zwar von der Projektidee bereits im Spätherbst 2014 angesprochen fühlte, sich allerdings erst im April 2015 aktiv in das Team einbrachte, hatte keine Erwartungen. Die Idee einer Arbeit mit Kindern reizte sie, da sie in diesem Bereich noch keine Erfahrungen hatte. Wie sie der Verfasserin im Interview erklärte war das Entscheidende für sie der Stoff – die Kinderoper *Brundibár* und der für sie günstig gelegene Termin (Keprtová 3.3.2017).

Pavel Šnajdr stieß bereits im September 2014 zum Projekt, obwohl er sich als Dirigent erst im Mai 2015 aktiv in die Proben einbrachte. Er freute sich vor allem deshalb auf die Arbeit mit den Kindern, weil ihre Wahrnehmungen anders als die von professionellen KünstlerInnen seien. Auch deshalb war er von an Anfang an vom Gelingen des Projektes überzeugt, später schilderte er der Verfasserin:

„Wenn man etwas mit Kindern, wirklich nur mit Kindern, macht und wenn die Kinder das erlernen, wenn sie davon ergriffen werden, und in diesem Falle wurden sie davon ergriffen, dann (ich benutze das Wort ungern, aber ich werde es sagen), ist der Erfolg im Vorhinein sicher, weil die Annahme der Kinder garantiert ist. Ich denke nicht, dass es ein billiges Anbieten oder ein Schwindel ist, aber die Kinder verhalten sich einfach natürlich, so dass jeder Erwachsene auf irgendeine Weise im Herzen gepackt wird, weil darin eine gewisse Art von Nostalgie liegt... dass der Mensch sich unterbewusst an sich selbst erinnert und auf einmal sieht er mit den Augen des Kindes – die reine Wahrnehmung der Welt. Das ist aus den Auftritten erkennbar [...] Wir sollten nicht vergessen, wie es war, als wir klein waren. Wir sollten so viel wie möglich davon ausgehen. Ich denke, dass die Kunst dann einen Sinn hat. Sich nicht hetzen, sie nicht als

olympischen Sport begreifen, wer was schneller und besser schafft. Natürlich müssen wir gut spielen, ohne Fehler, rhythmisch, etc. aber ich habe das Gefühl, dass dabei oft unsere Freude am Schaffen, unsere Freude am Weitergeben verloren geht. Das vermisst die professionelle Welt. Gerade das Element der kindlichen Wahrnehmung ist mir mehr als nur sympathisch.“ (e.Ü., Šnajdr 12.8.2016).<sup>78</sup>

Monika Balogová, die am ersten Infotreffen für Kinder und Eltern teilnahm, wusste zwar über die Vorbereitungen des Projekts von Ghettofest-Mitarbeiterinnen Bescheid, kam allerdings erst dank des Interesses ihres Sohnes Milan (durch ihren Sohn Milan) dazu. Beim ersten Treffen dachte sie:

„[...] wir werden in einer Oper sein, na das wird eine Katastrophe werden! [...] Aber ich sagte mir, dass es gerade für meine eigenen Kinder eine große Chance sein könnte, etwas Neues auszuprobieren und auch etwas auszuprobieren, bei dem sie nicht ‚die‘ Mutter zurechtweisen wird [wie es in *Merci* der Fall ist], dass jemand anderes kommen und ihnen sagen wird, was sie machen sollen und ihnen eigentlich das gleiche sagen wird, wie ich, nur etwas anders.“ (e.Ü., Balogová 19.9.2016).<sup>79</sup>

Innerhalb der ersten Proben wurde sie zur Roma-Assistentin des Projekts. Auch sie hat von Anfang an nicht an dessen Gelingen gezweifelt. Wegen ihrer über 15-jährigen Erfahrung als Roma-Tanzlehrerin, sagte sie: „das werden wir schaffen“ (e.Ü., „To zvládneme.“, ebd.).

#### 4.1.2. Auswahl der Darstellenden

Für das Zusammenstellen eines Schulchors bzw. Musiktheaterprojekts gibt Stašek folgende Anleitung:

„Eine Anwerbung kann man ‚normal‘, oder klug, ja sogar raffiniert durchführen! ‚Normal‘ bedeutet, durch einen Aushang oder das Schulradio bekannt zu geben, dass ein Schulchor [bzw. Opernprojekt] gegründet wird [...]. Zu dem gegebenen Treffpunkt erscheinen wahrscheinlich 2 bis 5 Kinder, die sich meistens für alle Zirkel anmelden und fleißig den Aushang verfolgen, um ja nichts zu verpassen. Nach dem sie erfahren, dass man in dem Zirkel vorwiegend singen wird, fallen einige ab, die anderen, obwohl ohne Voraussetzungen, dafür aber mit starkem Willen, halten durch. Die Leiter meistens jedoch nicht. Die Anwerbung klug durchzuführen bedeutet, nicht mit einem Zirkel zu

---

<sup>78</sup> „Když se něco dělá s děckama, ryze s děckama a pokud se to ty děcka naučí, pokud je to chytne, jako že je to chytlo, tak (já to slovo nerad používám, ale řeknu to), ten úspěch je zajištěn dopředu, protože to přijetí dětí [je zaručený]. Nemyslím, že by to bylo nějaký laciný podbízání nebo podvod, ale prostě ty děcka jsou tak přirozený, že to každého dospělého nějakým způsobem chytne za srdce, protože je tam určitý prvek nostalgie, že si člověk podvědomě vzpomene na sebe a najednou vidí to vnímání tím dítětem – to čistý vnímání toho světa. Je to poznat vlastně z toho vystupování [...]. Neměly bychom zapomínat na to, když jsme byli malí. Měli bychom z toho co nejvíc vycházet. Já si myslím, že pak to umění má význam. Nehonit se za tím, nebrat to jako olympijský sport, jako kdo rychleji a kdo líp. Samozřejmě musíme hrát dobře, čistě, rytmicky, atd. ale mám pocit, že často se nám z toho vytrácí taková ta radost z toho tvoření, radost z toho předávání. To se v profesionálním světě dost postrádá. Právě ten dětský prvek vnímání je pro mně hrozně sympatický.“

<sup>79</sup> „[...] my budeme v opeře, no to bude katastrofa! [...] Ale já jsem si říkala, že právě pro ty moje vlastní děti by to mohla být obrovská šance zkusit něco nového a taky zkusit si něco, kde je nebude okřikovat ta máma [jako v *Merci*], že přijde někdo jiný, ten jim řekne, co mají dělat a bude jim říkat vlastně to, co jim říkám já, ale trošku jinak.“ (Balogová 19.9.2016).

drohen, sondern die Kinder beiläufig mit einem anziehenden Lied bekannt machen und in ihnen den Wunsch, dieses Lied zu erlernen, zu wecken.“ (e.Ü., Stašek 1981: 19).<sup>80</sup>

Das Team entschloss sich, die Kinder für das Projekt persönlich anzusprechen, ihnen zu erklären worum es geht und sie zur ersten Probe einzuladen. Im Januar und Februar besuchte das Team, nach Absprache mit den Schuldirektorinnen, die 2. bis 5. Klassen der Grundschulen ZŠ Merhautová, ZŠ 28. října und ZŠ Vranovská. Die Verfasserin schildert aus eigenen Erinnerungen den Verlauf der Präsentationen:

Immer drei Mitglieder aus dem fünfköpfigen Team (Škarka, Ptáček, Konvalinková, Geislerová, Kopřivová) kamen in die Klasse und stellten sich vor. Sie erklärten, dass sie da wären, weil sie sich vorgenommen hätten, eine Oper mit Kindern einzustudieren. Anschließend fragten sie die SchülerInnen, ob sie wüssten, was eine Oper ist. Einige Kinder antworteten sehr lebhaft, dass es künstlerischer Gesang sei, den sie mal im Fernsehen gesehen hätten und fingen sogar an, „Operngesang“ zu imitieren, andere wirkten etwas verduzt und unsicher. Das Team erklärte den Kindern vereinfacht, dass es um Gesang in Verbindung mit Theaterspiel gehe und bat sie, sich zu melden, falls sie gerne Theater spielen oder singen würden. Häufig meldeten sich sehr viele Kinder, nur ausnahmsweise meldeten sich nur wenige. Es folgte eine kurze Vorstellung der Kinderoper *Brundibár* und die Erklärung, dass sie früher viel im KZ Theresienstadt gespielt wurde. Nun wurden die Kinder gefragt, ob sie wüssten, was KZ's waren. Da an diesen Grundschulen jedes Jahr ein Holocaust-Gedenktag stattfinden, waren meist auch die jüngsten SchülerInnen bereits darüber aufgeklärt. Daraufhin wurden Linda Keprtová, die bereits an etlichen Opernhäusern Tschechiens Regie geführt hat, als Regisseurin des Projektes, und Aleš Slanina, der am Brünner Stadttheater in Musicals singt, als Darsteller der Hauptrolle *Brundibár*, vorgestellt. Nun wurde erklärt, dass die Premiere beim Ghettofest stattfinden solle und wenn sie erfolgreich sein würde, die Darstellenden eventuell ein Gastspiel in Theresienstadt geben könnten. „Wer von euch würde denn diese Oper einstudieren und auf der Bühne spielen wollen?“ fragten die Präsentierenden. Vor allem in den niedrigeren Klassen folgte auf diese Frage ein begeistertes Melden der SchülerInnen (s. Abb. 62). Daraufhin schrieben die Interessierten ihren Namen in eine Liste, die anschließend den KlassenlehrerInnen abgegeben wurde, um erste Kommunikation mit den Eltern herzustellen. An der Grundschule Merhautova versammelte man alle FünftklässlerInnen im Musikraum. Hier bestand die Möglichkeit, Klavier zu spielen, so sangen die SchülerInnen begleitet von ihrem Musiklehrer einige Romalieder und schließlich spielte ihnen Martin Ptáček Motive aus der Kinderoper vor (s. Abb. 63).

---

<sup>80</sup> „Nábor lze provést ‚normálně‘, nebo chytře, ba až rafinovaně! ‚Normálně‘ znamená oznámit vývěskou na nástěnce nebo školním rozhlasem, že se zakládá školní sbor [resp. operní projekt...]. Na určené místo se dostaví pravděpodobně 2 až 5 dětí, které se obvyklé hlásí do všech kroužků a pečlivě sledují nástěnky, aby jim nic neuteklo. Některé po zjištění, že se bude v kroužku převážně zpívat, odpadnou, jiné, ač bez předpokladů, ale zato s pevnou vůlí, vydrží. Vedoucí kroužku obvykle nikoliv. Provést nábor chytře znamená nevyhrožovat žádným kroužkem, ale seznámi děti jen tak mimochodem s nějakou vábivou písničkou a pokusit se v nich probudit přání naučit se ji.“ (Stašek 1981: 19).



Abb. 62 Projektpräsentation an der ZŠ Merhautova. Reaktionen der Kinder auf die Frage, wer von ihnen gerne *Brundibár* einstudieren würde © Josef Rabara 1/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 63 Projektpräsentation an der ZŠ Merhautova. Martin Ptáček spielt Motive aus *Brundibár* vor © Josef Rabara 1/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Mit den Mitgliedern einer Freizeitgruppe, ist es möglich, viele verschiedene Aktionen durchzuführen, die nicht nur zur Verbesserung eigener fachlicher Kenntnisse und Fertigkeiten führen, sondern auch zur Festigung der Disziplin, Aktivität und der Kollektivität führen, wie Stašek erklärt:

„[kehrt] die Zeit, die in solche Aktivitäten investiert wird, [...] nicht nur in den verbesserten Leistungen [...der Gruppe], sondern auch in der Niveausteigerung des gesellschaftlichen, Charakter- und Menschenprofil seiner Mitglieder wieder.“ (e.Ü., Stašek: 1981: 116).<sup>81</sup>

Für die am Projekt teilnehmenden Kinder sollten deshalb verschiedene Veranstaltungen (Kino- und Debattenbesuche, Probewochenenden, etc. organisiert werden). Darüber hinaus sollten sie durch verschiedene Angebote motiviert werden, am Projekt teilzunehmen (Möglichkeit mit einer berühmten Regisseurin und einem bekannten Sänger zusammenzuarbeiten, Premiere beim Ghettofest, wo sie ihre Freunde und ihre Familien einladen könnten, voraussichtlicher „Ausflug“ nach Theresienstadt, u.a.).

Nach den Schulbesuchen erarbeitete Konvalinková einen Infobrief für die Eltern der gemeldeten SchülerInnen. Darin wurde das Projekt vorgestellt und erklärt, dass ihr Kind dafür bei der Präsentation an seiner Schule Interesse gezeigt hätte. Die Eltern und Kinder wurden eingeladen an einem ersten Infotreffen im Dachboden-Saal der KJM teilzunehmen.

Wie Stašek erklärt, sollte die erste Probe – das erste Treffen mit den Kindern unbedingt mit Gesang (bzw. Theaterspiel) anfangen, denn nur deshalb, waren sie zu diesem Termin erschienen. Ihr Interesse dürfe nicht durch Organisations- und Administrationsangelegenheiten beeinträchtigt werden. Man sollte 2-3 für die Kinder bekannte Lieder vorbereiten und sich, anders als bei den folgenden Proben, nicht mit dem

<sup>81</sup> „[vrátí se nám] čas do takových činností investovaný nejen ve zlepšených výkonech [...skupiny], ale i ve zvýšení úrovně společenského, charakterového a lidského profilu jeho členů.“ (Stášek 1981: 116).

Korrigieren von Fehlern aufhalten, sondern dafür sorgen, dass die Kinder mit Lust, guter Laune, vom Herzen und aus vollem Halse (ohne zu schreien) sängen (vgl. Stašek 1981: 27).

Deshalb stellte das Team beim ersten Infotreffen den ca. 40 anwesenden Kindern und ihren Eltern nur knapp die Intention des Projekts und einige Hintergründe der Oper vor. Unter Leitung von Ptáček wurden einige, den Kindern bekannte, Volkslieder angestimmt. Suchomelová begleitete sie auf dem Klavier. Ptáček brachte ihnen bei, auf seine „Dirigenten“-Zeichen zu achten, die Begeisterung der Kinder war offensichtlich.

Da der Raum für so viele Menschen (mit Team und Eltern ca. 70) für Theater- und Improvisationsspiele nicht geeignet war, arbeitete das Team nur musikalisch mit den Kindern. Um ihr Interesse an der Kinderoper zu wecken, übten sie Melodie und Text von *Nad naši vesnicí* ein. Dabei sprach Ptáček den Kindern in Abschnitten den Text vor, den sie wiederholten und Suchomelová spielte und sang die Melodie.

Schließlich wurden den Kindern schöne Frühjahrsferien gewünscht und alle für zwei Wochen später (5.3.2015) zur ersten Probe in die Grundschule Merhautova eingeladen, wo die ersten Treffen stattfanden. Diese verliefen im Zeichen des Kennenlernens, mit Kopřivová und Ptáček wurden die Kinder durch Improvisationsspiele zur Bewegung im Raum geführt. Jana Suchomelová holte während dessen kleinere Gruppen von Kindern in einen anderen Raum zum Klavier und prüfte die musikalischen Erfahrungen und Gegebenheiten.

Nach der ersten Einführung ist es laut Stašek wichtig, den Kindern bewusst zu machen, dass obwohl sie mit Lust und Laune (scheinbar richtig) singen können, ihr Gesang einige Mängel aufwies, die gerade die Musikarbeit in der Gruppe beheben könne, das Ziel sei somit nicht nur neue Lieder einzustudieren sondern auch seine eigenen Musikkenntnisse zu erweitern (Stašek 1981: 27). Darüber hinaus versuchte das Team bereits von Anfang an den Kindern zu erklären, dass die Einstudierung der Oper nur dann möglich sei, wenn sie auch regelmäßig kommen würden. In den ersten Monaten (März – April) wechselten sich ca. 150 Kinder bei den Proben ab (zu einer Probe kamen 35-40 Kinder). Die Kinder, die nach Suchomelová musikalisch fähig waren und regelmäßig kamen, wurden nach der dritten Probe zu Solisten bestimmt (Milan und František Balog, Jan Němeček, Alexandra Horváthová). Alle anderen wurden dazu motiviert, als Kinder auf der Bühne aufzutreten, Chorpartien zu singen und einzelne Texte zu übernehmen. Bereits nach den ersten Proben war sich das Team dessen bewusst, dass es zu wenige Kinder gab, welche Solo-Rollen übernehmen könnten. Balogová

stellte daher ihrem Neffen Radek und ihrer Nichte Nela das Projekt vor. Die beiden ließen sich dafür begeistern und kamen am Ende des ersten Probemonats hinzu.

Wegen des unablässigen Wechsels der Kinder und ihrer zahlreichen Absenz musste das Team im Laufe des Monats April Bedingungen für den Auftritt bei der Premiere aufstellen. Diese waren die Teilnahme an Probewochenenden im Mai und die Zusicherung, dass sie wirklich am Projekt interessiert seien und auch zu weiteren Proben und zu den Aufführungen kommen würden. So entstand schließlich das bereits vorgestellte Ensemble.

#### **4.1.3. Musikalische Vorkenntnisse der Darstellenden**

Suchomelová, die auf ihre Studienkenntnisse und jahrelange Erfahrung in Chorleitung zurückgreifen kann, wurde mit dem Erfassen der Musikalität der interessierten Kinder beauftragt. Diese ist durch die Entwicklung folgender Fähigkeiten bedingt:

- Musikalisches Gehör, bzw. der Sinn für die Tonnachahmung (Erkennen der Toneigenschaften – Länge, Stärke, Farbe, Höhe)
- Musikgedächtnis (Behalten und Wiederhervorrufen von vorangegangenen Musikerfahrungen)
- Rhythmus-Gefühl (Durchleben des Rhythmus und des Metrums – Betonung, des Pulsierens – regelmäßige Werte, und die körperliche Reaktion darauf)
- Musikalische Vorstellungskraft, bzw. „innerer (stimmloser) Gesang“ (Beherrschen der im Gedächtnis gespeicherten musikalischen Erfahrungen)
- Tonales Empfinden bzw. Sinn für den Melodieaufbau und die Harmonie (Fähigkeit eine Melodie sauber in verschiedenen Tonarten zu singen)
- Vortragsbegabung, Musikbegabung und -erfahrung

(vgl. Tichá 2005: 22, Svoboda [1949] 1956: 19)<sup>82</sup>

Dabei ging Suchomelová nach einer ihr vertrauten (auch von Tichá 2005: 23-24 und Stašek 1981: 20-23 vorgeschlagenen) Methodik vor. Sie ließ die Kinder einzeln (oder in kleineren Gruppen) auf verschiedene Weise ihnen bekannten Volkslieder bzw. Romalieder vorsingen, führte mit ihnen Einsingübungen am Klavier durch, ließ sie verschiedene Rhythmen nachklatschen und fragte sie nach ihrer musikalischen Erfahrung. Davon ausgehend versuchte sie auch den Tonumfang der Kinder und ihr Gefühl für richtige

---

<sup>82</sup> Bei dem Werk von Alena Tichá *Učíme děti zpívat* („Kinder das Singen lehren“, e. Ü.), handelt es sich um ein Lehrwerk zur Stimmbildung bei Kindern (5-11 Jahre).

In seinem Buch *Učebnice dirigování a sborového umění pro pěvecké soubory. Systém V. Steinmanna* („Das Lehrbuch des Dirigierens und der Chorkunst für Sängeresembles. Das System von V. Steinmann“) stellt Jiří Svoboda die Chorleitertechnik von Vilém Steinmann vor, der als namhafter Künstler gilt und die Grundlagen der tschechischen klassischen Chorkunst auf eine schöpferisch theoretische Weise ausbaute (s. Svoboda [1949] 1956: 5).

Intonation und Rhythmus zu ermitteln. Gefragt nach der Begabung der Kinder äußerte sie sich folgendermaßen:

„[...] es war die erste harte Nuss, [...] weil ich dachte, dass die Roma-Kinder in den meisten Fällen [...] gewissermaßen musikalisch ausgerüstet sind. Nun musste ich allerdings feststellen, dass das nicht ganz stimmt. Ich denke, dass auch in der Roma-Kommunität viel weniger gesungen und viel mehr Musik konsumiert wird [...] So war ich sehr überrascht, dass die überwiegende Mehrheit der Kinder Probleme mit der Intonation hatte. [...] die Kinder, die fähig waren, die Arbeit auf sich zu nehmen, konnte ich an den Fingern einer Hand zusammenrechnen.“ (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).<sup>83</sup>

Anfangs schrieb sich Suchomelová noch auf, über welchen Ambitus die Kinder verfügten, nach den ersten „Vorsingen“ sahen ihre Aufzeichnungen folgendermaßen aus:

„fähig / unfähig“ und nicht ‚Tonumfang von z.B. *c*‘ bis *e*‘‘ oder *f*‘‘, sondern einfach nur: ‚ja, er besitzt Rhythmusgefühl und ist vielleicht fähig‘‘, (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).<sup>84</sup>

Nach diesen ersten Erfahrungen wurde Suchomelová skeptisch und gewann die Überzeugung, dass eine Einstudierung von *Brundibár* mit diesen Kindern nicht möglich sei, da sie größtenteils überhaupt keine Erfahrung mit der Musikdarbietung hatten. Als sie sich noch dazu eine Aufnahme *Brundibárs* von einem Prager Kinderchor angehört hatte, war sie vollends von der Unausführbarkeit des Projektes überzeugt:

„Aber dank dessen, dass sich das Inszenierungsteam aus so begeisterten Menschen zusammensetzte, heizten wir uns im Grunde gegenseitig auf, das Maximum dafür zu tun, also starteten wir das Projekt.“ (e.Ü., ebd.)<sup>85</sup>

Škarka erklärte, dass er im Gespräch mit Jiří Chvála, dem Chorleiter des Kühn-Kinderchores (Kühnův dětský sbor, einer der erfolgreichsten tschechischen Kinderchöre, gegr. 1932) erfahren hatte, dass die „Nichtförderung“ der musikalischen Fähigkeit ein Problem aller Kinder heutzutage sei und das musikalische Niveau sowie die musikalische Begabung von Jahr zu Jahr sinken würden. Der Grund dafür soll darin liegen, dass Eltern mit ihren Kindern weniger oder überhaupt nicht mehr singen, dass sie weniger lesen und sich nur noch dem Fernsehen, PC, etc. widmen und ein sehr passives Leben führen. Dennoch war Škarka überrascht, dass es den, an den Proben teilnehmenden Kindern Schwierigkeiten bereitete, einen einfachen Rhythmus nachzuklatschen und sich zu konzentrieren. Und das

---

<sup>83</sup> „[...] to byl první oříšek, [...] protože jsem si myslela, že romské děti jsou ve většině případů [...] hudebně jaksi dobře vybavené, ale zjistila jsem, že to není tak úplně pravda. Já si myslím, že už i v té komunitě romské se daleko méně zpívá a asi daleko víc se konzumuje hudba [...]. Takže jsem byla velmi překvapená, že drtivá většina těch dětí měla problémy s intonováním [...] těch dětí, které byly schopny do této práce jít, bych řekla, že bych spočítala na prstech jedné ruky.“ (Suchomelová 6.3.2017).

<sup>84</sup> „schopen / neschopen“ a nikoliv ‚rozsah od třeba *c*‘ po *e*‘‘ nebo *f*‘‘, ale prostě: ‚ano, má rytmus a je možná schopen‘‘, (Suchomelová 6.3.2017).

<sup>85</sup> „Ale díky tomu, že ten tým inscenační byl takový plný nadšených lidí, tak v podstatě jsme se navzájem hecovali, že proto uděláme maximum, takže jsme ten projekt spustili.“ (ebd.).

obwohl ungefähr 60% der Darstellenden die Tanzgruppe *Merci* besuchten, wo sie v.a. zu schnelleren Liedern tanzten und dabei den Rhythmus klatschten und stampften.

Auch Balogová und ihr erwachsener Sohn Vladimír, der sich in den Pausen den Kindern widmete und mit ihnen am Klavier Roma-Lieder sang, sahen das Problem in der Unterbrechung der musikalischen Tradition in den Familien. „Ein Zigeuner [sic], ein Musiker, ein Zigeuner, ein Tänzer“, das stimmt heute nicht mehr, es liegt an unserer ‚Gadjisierung‘<sup>86</sup>, dass dies verloren geht“ erklärte Balogová (e.Ü., „co cikán to muzikant, co cikán to tanečník, tak to už teď není. Tím, jak jsme ‚pogadžověli‘, tak už tady toto vymizívá“ 19.9.2016). V. Balog nennt es die „Verdorbenheit dieser Zeit“, seiner Meinung nach geht die Wertschätzung der Musik und derer, die ein Gefühl für sie besitzen und in ihr erfahren sind, zurück. Auch er spricht in diesem Zusammenhang von einem Verlust der eigenen Tradition (V. Balog, 19.9.2016).

Wie die Musikpädagogin und erfahrene Chorleiterin Alena Tichá (\*1951) erklärt, ist nicht jedes Kind, das falsch singt ein *Nichtsänger*: „Falsches Singen kann ein Ausdruck niedriger Gesangsvoraussetzungen sein, öfter ist es jedoch das Ergebnis geringer Gesangserfahrungen.“ (e.Ü., Tichá 2005: 23)<sup>87</sup>. Ihrer Meinung nach, haben sich die Gesangsvoraussetzungen der Kinder (im Vergleich zu früher) in den letzten Jahren nicht geändert, sondern es änderten sich, wie bereits erklärt, die äußeren gesellschaftlichen Bedingungen und die Interessen der Kinder. Dadurch, dass sie keinen Bedarf zu singen und ihre Stimme zu trainieren haben, vermindern sich auch ihre Möglichkeiten (ebd. 9).

## **4.2. Probephase und die Aufführungen**

Wie in Theresienstadt, so auch in Brünn wird in Zusammenhang mit den Proben von einem „großen Chaos“ gesprochen (z.B. Balogová 19.9.16, Keprtová 3.3.17, Konvalinková 27.6.16, Suchomelová 6.3.17, u.a.).

### **4.2.1. Kennenlernen und erste Musik- und Bewegungserfahrungen**

Wie bereits erklärt, verliefen die ersten Proben im Zeichen des Kennenlernens. Unter Leitung von Kopřivová lernten sich die Kinder spielerisch kennen und das Team erfuhr einiges über ihre Interessen. Mit Improvisationsspielen (Kopřivová / Ptáček) wurden sie mit der Bewegung im Raum vertraut gemacht, erlernten verschiedene Gangarten, etc., z.B. musste

---

<sup>86</sup> *Gadžo* bzw. *Gadjo* – Bezeichnung für Nicht-Roma in Romanes.

<sup>87</sup> „Falešný zpěv sice může být projevem snížených pěveckých předpokladů, ale častěji bývá výsledkem malých pěveckých zkušeností.“ (Tichá 2005: 23).

sie lernen den „Raum zu füllen“, also sich so im Raum zu verteilen und so zu laufen, dass nirgendwo eine große Lücke war, auch sollten sie den gleichen Gangrhythmus finden.

In der Zwischenzeit prüfte Suchomelová ihre musikalischen Fähigkeiten. Ursprünglich wollte das Team mit allen Kindern gleichzeitig arbeiten. Bei der ersten Probe in der Grundschule Merhautova (als erste Probe überhaupt wird das Infotreffen in KJM gezählt) setzten sich die Kinder, ihrer Anzahl wegen, in die Schulbänke und man begann die musikalische Probe. Geprobt wurde das Lied *Nad naši vesnici*, das viele von ihnen bereits vom Infotreffen kannten. Suchomelová wählte es unabhängig vom Regiekonzept wegen seiner musikalischen Gestaltung; im 4/4 Takt notiert, mit klarem Rhythmus (Tempo di marcia, moderato), und vor allem wegen seiner aus Schritten sowie kleineren Sprüngen zusammengesetzter Melodie in Es-Dur.

Die Aufnahme Nr. 1 vom 5.3.2015 belegt (s. DVD, Track 01), wie sich die Kinder bei der Probe dieses Liedes verhielten: Suchomelová spielt Klavier, Ptáček dirigiert, einige Kinder singen laut mit, manche singen und schlagen sogar den Rhythmus dabei, einige rutschen auf ihren Stühlen herum, manche jedoch schauen gelangweilt drein. Die darauffolgende Aufnahme Nr. 2 zeigt, wie Ptáček spontan auf diese Zeichen der Unruhe und Langweile reagiert (s. DVD, Track 02). Er fordert die Kinder zum Aufstehen auf, sie sollen mit den Händen so tun, also würden sie von oben auf das Dorf herunter schauen und sich vorstellen, dass auch der Klang des Liedes von oben kommt. Dabei lässt Suchomelová ihnen kaum Zeit für anfangende Gespräche, sondern beginnt sofort mit dem Klavierspiel. Größtenteils machen die Kinder mit, manche konzentrieren sich mehr auf die Bewegung als auf den Gesang, einige zeigen aber auch offensichtliches Desinteresse, bleiben sitzen oder stehen zwar auf, beobachten aber schweigend die anderen. Den Aufnahmen ist anzuhören, dass die Kinder zwar mehr oder weniger den Rhythmus beherrschen, viele von ihnen aber Probleme mit der Intonation und mit der Gesangstechnik überhaupt haben (manche versuchen mit fast geschlossenem Mund zu singen, bei einigen erinnert der Gesang eher an Geschrei). Dies war einer der Gründe dafür, warum das Team beschloss, dass die musikalische Einstudierung in Kleingruppen erfolgen müsse. Ein weiterer Punkt für diese Entscheidung war das Chaos, das beim Verschieben der Bänke losbrach, wenn mit den Kindern Bewegungen geübt und ein Arrangement zu einem Lied ausprobiert werden sollte. Sie hetzten durch den Raum, schupsten sich und mussten vom Team zur Ruhe ermahnt werden.

#### 4.2.2. Entwickeln einer eigenen Probemethode – das rhythmische Element

„Wir stellten fest, dass es nicht möglich war, hier eine gewöhnliche Einstudierung, wie sie in üblichen Kinderchören stattfindet, einzuführen, [...] also mussten wir uns aufteilen [...] mit ihnen getrennt arbeiten, damit wir überhaupt fähig waren, den Kindern etwas beizubringen. Und das gewaltige Fehlen von Aufmerksamkeit war selbstverständlich. Es war verrückt, mit einem Wort, einfach verrückt [...].“ (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).<sup>88</sup>

Laut Stašek muss sich ein Chorleiter bei der Arbeit mit Kindern mit einer Geduld aus Stahl ausrüsten (1981: 15). Wie die ehemaligen Mitglieder des Kühn-Kinderchores berichten, war Disziplin einer der wichtigen Punkte bei der Chorarbeit. Die Chorleiter erzielten sie auch „durch milde Gewalt“ (e.Ü., „mírným násilím“, Petr Messiereur in Česká filharmonie 1987: 24) und Behandlung der Kinder wie Erwachsene, die auch Ausrufe wie: „Willst Du mich fertigmachen“ (e.Ü., „Ty mě chceš zničit“, Zdeněk Košler in ebd.: 86) enthielt.

Suchomelová brachte bei der Einstudierung starke Nerven und unermüdliche Geduld auf, doch eine langfristige Probemethode für die einzelnen Stunden, wie sie z.B. Stašek vorschlägt<sup>89</sup> war, wegen dem andauernden Wechsel der Kinder von Probe zu Probe, unmöglich. Das Team löste dieses Problem dadurch, dass in einem Raum der Text der Lieder und Schauspiel geübt wurden und Suchomelová in einem anderen Raum immer nur mit Kleingruppen (ca. 7-10 Kinder) Lieder wiederholte oder neu einstudierte. Bei einer Neueinstudierung versuchte Suchomelová stets nach der sog. *Komplexen Methode* vorzugehen, d.h. alle Schichten des Liedes gleichzeitig zu üben (Stasek 1981: 39). Die Kinder bekamen keine Noten, auch sie mussten wie die Theresienstädter Darstellenden die Lieder durch Hören erlernen, Suchomelová lud sie jedoch immer wieder ein, in ihre (Suchomelovás) Noten zu schauen und erklärte ihnen an diesen unter anderem den Melodieverlauf und die Rhythmik. Die Texte der Lieder wurden auf große Blätter geschrieben so dass die Kinder den Text auch ablesen konnten. Die Texte der Soli-Parte wurden allerdings für die Kinder abgeschrieben oder auch mit den Noten kopiert.

In den einzelnen Proben sprach Suchomelová den Kleingruppen von 7-10 Kindern zuerst den Text in kurzen Phrasen vor, die sie wiederholten. Danach sang sie ihnen langsam

---

<sup>88</sup> Zjistili jsme, že takový ten běžný nácvik, který probíhá v běžných dětských sborech není možné vést [...], takže jsme se museli rozdělit, muselo se nás na té zkoušce podílet víc, vzít si ty děti odděleně, pracovat s nima zvlášť, abychom vůbec byli schopni ty děti něco naučit, samozřejmě velká absence pozornosti. Šílené, jedním slovem prostě šílené...“

<sup>89</sup> Die Aufteilung der Probe:10%: Stimmübungen – Aufbau der Konzentration, Akklimatisierung, Einsingen. 25%: Feilen, Verbesserung und Stabilisierung von geprobtten Liedern (einzelne Stellen) – der Chor ist bereits eingesungen und konzentriert. Weitere 35% Einstudierung neuer Lieder – Neues weckt in den Kindern Neugierde und Zusammenarbeit. Dann 15% musikalische Lehre bzw. rhythmische Übungen – zum Ausruhen der Stimmbänder, 10% Wiederholung von bereits einstudierten Liedern – erneute Aktivierung der Kinder, 5% Organisatorisches.

die Melodie mit dem Text vor (wobei sie ihnen auch die ersten technischen Angaben – erster Ton, Takt, Tonart vermittelte). Dabei sang sie erst die ganze Phrase, die sie anschließend in kleinere Taktgruppen teilte, welche sie von den Kindern langsam nachsingen ließ (mit ungefähren Rhythmus). Sie wiederholte mit ihnen eine Taktgruppe mehrere Male, bis sie zur nächsten übergang und setzte dann die einzelnen Taktgruppen zu Phrasen zusammen. So wurde das gesamte Lied einstudiert und nach und nach auch das Tempo beschleunigt. (Diesen Einstudierungsvorgang in kleineren Abschnitten gibt auch Stašek vor, ebd.). Gerade die *Veranschaulichung* (e.Ü., *názorná ukázka*) – das *Vorsingen* (e.Ü., *předzpívání*) jeder Aufgabe spielt bei der Kinderchorleitung eine wichtige Rolle, wie Františka Krysová, die Gesangspädagogin des Kühn-Kinderchores erklärt, dabei macht sie darauf aufmerksam, dass das Vorsingen kindgerecht sein muss. D.h. die Vorführung muss nicht nur der gesangstechnischen, sondern auch der musikalisch-ästhetischen Norm und den Möglichkeiten der Kinderstimme entsprechen, vor allem die Stimmfarbe und -intensität müssen so sein, dass der Kinderorganismus im Stande ist, sie nachzuahmen (Česká filharmonie 1987: 32).

Die Kurzaufnahmen Nr. 3.-5. dokumentieren das Einstudieren eines Teils des Finales bei der 3. Probe (12.3.2015) mit einer Kleingruppe, der deutlich wird, dass Suchomelová versucht, die Forderungen von Krysová umzusetzen.

Suchomelová (S) singt vor, die Kinder (K) wiederholen:



že jsme se ne - bá - li.

S singt die beiden Takte (NB 3) noch einmal vor und spielt die Melodie mit dem Klavier mit, K wiederholen,

NB. 3 *Brundibár* Nr. VIII, 2. Akt, T 17-18. Abschrift von: Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008).

unterstützt von S-Stimme und dem Klavier. S erklärt ihnen, dass sie beim Singen den Mund mehr aufmachen müssen und singt noch einmal vor, K wiederholen erneut.

Schließlich singt S die ganze Phrase und spielt die Melodie auf Klavier mit (NB. 4):



Vy - hrá - li, pro-to jen, že jsme se ne - da - li, že jsme se ne - bá - li.

NB. 4 *Brundibár* Nr. VIII, 2. Akt, T 12-18. Abschrift von: Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008).

Bei der Wiederholung mit den Kindern, ruft Suchomelová in der Pause „Pozor“ („Achtung“) und lässt die Kinder danach noch einmal die letzten beiden Takte wiederholen. Auf diese Weise studiert sie mit ihnen den ersten Teil des Finales (bis T 25) ein, manchmal singt sie nur 2, manchmal auch 4 Takte vor und lässt die Kinder wiederholen (s. DVD Track 03). Danach wiederholt sie den ganzen Teil mehrmals mit Klavierbegleitung (s. DVD, Track 03-05).

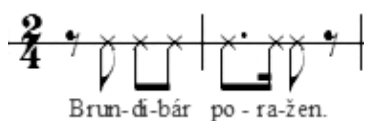
Die Kurzaufnahmen Nr. 6 und 7. (ebenfalls von der 3. Probe am 12.3.2015) zeigen, wie Suchomelová auf die gleiche Weise mit der Kleingruppe den Anfang des Schlaflieds einstudiert. Dabei geht sie den Text mit den Kindern sorgfältig durch und erklärt ihnen einige Begriffe wie z.B. „plyne čas“ („die Zeit vergeht“), (s. DVD, Track 06 und 07).

Wie bereits erklärt, entschloss sich Suchomelová für die komplexe Methode. Stašek erklärt, dass ältere methodische Anweisungen empfehlen, die einzelnen Schichten erst einzeln zu üben:

„[...] z.B. erst den Rhythmus zu klatschen, dann den Text vorzulesen und eventuell im entsprechenden Rhythmus zu rezitieren (eher zu skandieren), danach die Melodie auf einen Vokal (la usw.) zu lernen, dann die Melodie im richtigen Rhythmus auf einem Vokal vorzutragen und endlich den Text auf die Melodie im richtigen Rhythmus zu singen. Und dann wird die Dynamik, das Tempo etc. gelernt.“ (e.Ü., Stašek 1981: 38)<sup>90</sup>

Um die rhythmischen Probleme (auch in Aufnahme Nr. 3-5 hörbar) bei allen Kindern zu beheben, entschloss sich das Team die komplexe Methode mit dem Üben der einzelnen Schichten zu kombinieren. Dabei arbeitete Ptáček zusammen mit Kopřivová mit dem Großteil der Kinder folgendermaßen:

Ptáček / Kopřivová (P) klatschten den Rhythmus vor (NB. 5):



Die Kinder (K) klatschten den Rhythmus nach. Der Vorgang wurde mehrere Male wiederholt, bis alle Kinder den Rhythmus in

NB. 5 Rhythmus T 2-3 von Finale, Ohren und Händen hatten. Danach wurde von P der Text („Brundibár ist besiegt“, e.Ü.),  
eigene Notation. rhythmisch vorgesprochen und von K wiederholt. Wenn alle

Kinder den Text rhythmisch beherrschten, wurden auf die gleiche Weise die weiteren Takte gelernt. Die Verfasserin beschrieb diesen Vorgang aus ihren Erinnerungen heraus, da keine Aufnahmen vorliegen.

Mit dieser „rhythmischen Methode“ in Kombination mit Vor- und Nachsingen am Klavier wurden mit den Kindern die Nr. I, Nr. II, Teile der Nr. III (T 37-44), aus dem 1. Akt und aus dem 2. Akt die Nr. IV und das Finale Nr. VIII einstudiert. Kinder, die Soli-Rollen übernahmen, übten mit Suchomelová ihre Parts einzeln, nach der bereits erklärten Methode, allerdings konnte sie in ihrem Fall mehrere Taktgruppen zusammensetzen. Suchomelová beschrieb den gesamten Vorgang wie folgt:

<sup>90</sup> „[...] např. nejdříve odtleskat rytmus, pak přečíst text a eventuálně jej zarecitovat (spíše zaskandovat) v příslušném rytmu, potom se naučit nápěv na nějaký vokál (la apod.), pak přednést nápěv ve správném rytmu opět na nějaký vokál a konečně zazpívat text na melodii ve správném rytmu. A pak se nacvičovala dynamika, tempo atd.“ (Stašek 1981: 38).

„Auf diese Weise kamen wir nur sehr langsam voran, weil wir ständig Probleme mit dem Benehmen und der Konzentration [der Kinder] lösen mussten, und die eigentliche Einstudierung [...] das waren quasi Lichtblicke, in denen wir fähig waren, etwas zu lehren [...]. Wir suchten nach einer Weise, sie [die Kinder] zu faszinieren, sie zu bändigen“ (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).<sup>91</sup>

Die Aufnahme Nr. 9 (12.3.2015) zeigt die offensichtliche Erschöpfung der musikalischen Leiterin und Korrepetitorin am Ende der 3. Probe, gleichzeitig aber auch den Eifer und die Begeisterung der Kinder, mit der sie dem Musicalsänger Aleš Slanina (geplanter Brundibár-Darsteller) und Škarka den ersten Teil des Finales vorsingen. Die Schwierigkeiten mit Intonation, Rhythmus und Text waren für sie nebensächlich (s. DVD, Track 09).

#### **4.2.3. Der Einfluss von Aleš Slanina und der Tanzgruppe *Merci***

Am 12. März besuchte Aleš Slanina, am 19. März die Tanzgruppe *Merci* das Ende der Proben. Sie führten den Kindern etwas aus ihrem Repertoire vor (s. Aufnahmen Nr. 8, 10 und 11).

Der Musicalsänger sang inmitten eines großen Stuhlhalbkreises auf Tschechisch *Herod's Song* aus Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar*, dabei motivierte er die sitzenden Kinder den Rhythmus mitzuklatschen, was sie mit augenscheinlicher Freude taten (s. Aufnahme Nr. 8, DVD, Track 08). Beim Zwischenspiel forderte er sie auch auf, mit ihm inmitten des Halbkreises zu tanzen, einige der Kinder sprangen von ihren Plätzen auf und fingen an, im Rhythmus ihre Körper zu bewegen (leider hört in diesem Augenblick die Aufnahme auf). Slanina wurde von den Kindern mit einem großen Applaus belohnt. Dass dieser Musicalstar als Brundibár mit ihnen auf der Bühne spielen und singen sollte, stellte für die Kinder eine der Motivationen für die Teilnahme am Projekt dar.

Auf die Inszenierung selber hatte die Tanzgruppe *Merci* einen größeren Einfluss. Wie bereits erklärt, besuchten ca. 60% der *Brundibár*-Kinder diese Tanzgruppe, die etliche Untergruppen zählt. Zwei dieser Untergruppen – erst die Jungs und anschließend die Mädchen – führten den Kindern einen auf Stampfen und Klatschen beruhenden Tanz vor (s. Aufnahme Nr. 10 und 11, DVD, Track 10 und 11). Während die sechs Jungs (zu denen auch František, Milan und Vladimír Balog gehören) einen gleichmäßigen Rhythmus stampfen und dabei Oberkörper, Schenkel und Schienbein abklatschen und sich letztendlich mit einem „Hey“ aufrichten, wofür sie von den Kindern lebhaften Beifall ernten, setzen die drei

---

<sup>91</sup> „Postupovali jsme tímto způsobem velmi pomalu, protože se řešily neustále problémy s chováním a pozorností, a samotný nácvik [...] to byly takové světlé okamžiky, kdy jsme byli schopni něco se naučit [...]. Hledali jsme způsob jak je zaujmout, jak je zklidnit“ (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).

Mädchen mehr den Oberkörper ein. Die Jungs klatschen und stampfen für sie den Rhythmus, die Mädchen bewegen sich in kleinen Hüpfen im Rhythmus und schnipsen ihn manchmal mit den Fingern mit, drehen sich um ihre eigene Achse, schwenken ihre Unterarme und beugen den Oberkörper seitlich vor, wobei sie auch klatschen und „Hey“ rufen. Auch sie wurden für ihren Auftritt von den Kindern mit eifrigem Applaus, Pfiffen und Zurufen belohnt.

Gerade das Abklatschen des Körpers und das Mitklatschen des Rhythmus‘ floss an etlichen Stellen in die Inszenierung ein (z.B. in Nr. III oder beim Verjagen des Brundibár, s. Kapitel 3.6.). Die Bewegungen der Mädchen dienten als Inspiration z.B. für den Tanz im 2. Vorspiel und in der 2. Strophe von *Nad naši vesnicí* (s. ebd.).

Beim Zusammenstellen der *Merci*-Choreographien schöpft Balogová ihre Inspirationen vor allem aus der Roma-Folklore Rumäniens und Ungarns, den von dort stammenden TänzerInnen begegnet sie auf verschiedenen Roma-Tanzfestivals (z.B. Khamoro in Prag, Strážnice, u.a.). Die größte Inspiration stellen jedoch ihre Träume und Gefühle dar:

„Im Traum sah ich immer etwas und dann versuchte ich es zusammenzustellen, [...] ich muss das Lied hören, dann blinkt bei mir die Choreographie auf und ich mache das, was ich in der Musik fühle“, (e.Ü., Balogová 19.9.2016).<sup>92</sup>

Ihre Tänzer und Tänzerinnen kennen ihre Vorgehensweise, auch sie werden von ihr zum „Fühlen der Musik“ geführt. Die Musik nimmt Balogová vor allem in ruhigeren Roma-Tanzliedern wahr, doch diese sind wegen des Temperaments der Kinder und dem Tempo der Zeit, die sich in dem Verlangen nach feurigen Tänzen (z.B. *čardáš*)<sup>93</sup> spiegelt, fast aus dem Repertoire der Tanzgruppe verschwunden. Balogová muss für ihre Mitglieder immerfort neue und vor allem schnelle Choreographien hervorbringen, sie selbst nimmt dies als das „Roma-Temperament“<sup>94</sup> wahr:

„Sie müssen schnell beginnen, schnell etwas einüben, es schnell vorführen und ständig ihre Rollen erneuern, die Choreographien ändern, damit sie zu sehen sind, damit sie machen können, was sie mögen, was sie im Inneren fühlen.“ (ebd.).<sup>95</sup>

Immer wieder passiert es, vor allem bei kleineren Kindern, dass sie beim Auftritt auf einmal etwas völlig anderes tanzen, als sie bei den Proben gelernt haben, sie tanzen das, was

---

<sup>92</sup> „Já jsem vždycky v tom snu viděla něco a pak jsem se snažila to dát dohromady, [...] já potřebuji slyšet tu písničku a pak mi ta choreografie blikne a já jedu podle toho, co v té muzice cítím“, (Balogová 19.9.2016).

<sup>93</sup> *Čardáš* gehören zur Gruppe altertümlicher Lieder – *phurikane gil'a*, es sind Tanzlieder der seßhaft gewordenen / ansässigen Roma. Ursprünglich war *Csárdás* ein ungarischer Volkstanz, der später von Roma verbreitet wurde (Jurková in Romano džaniben 2003: 100).

<sup>94</sup> Während Balogová im Zusammenhang mit ihrer Tanzgruppe vom sog. „Roma-Temperament“ spricht, wird bei Kühns-Kinderchor vom „Temperament der Talentierten“ gesprochen, das der Chorleiter zugunsten der künstlerischen Leistung zu zähmen hat (Jaroslav Smolka in Česká filharmonie 1987: 14).

<sup>95</sup> „Oni potřebují rychle někam nastartovat, rychle něco nacvičit a rychle to předvést, a neustále obnovovat ty role, neustále dělat ty choreografie jiný, aby byly vidět, aby mohly dělat to, co mají rády, to, co cítí v sobě.“ (Balogová 19.9.2016).

sie fühlen und so ist es für Balogová auch in Ordnung (19.9.2016). Die Variabilität ist eines der Hauptmerkmale der Romamusik und des Romatanzes. So wie die Roma-Lieder (auf Romanes: *romane gila*) in ihrer textlichen und musikalischen Gestalt (auch innerhalb der einzelnen Strophen) von Vortrag zu Vortrag variieren können (Ševčíková 2008: 105-106), so geschieht es auch im Tanz.

Die Freiheit, zu tanzen, was sie in der Musik fühlen, gab die Regisseurin den Kindern im *Brundibár z ghetta* im Vorspiel 2, sie baute keine feste Choreographie ein, sondern sagte ihnen, sie sollten bei jeder Probe und jeder Aufführung einfach nach der Musik tanzen.

#### **4.2.4. Fertigkeitsschulung der Darstellenden**

Noch vor Beginn der Proben mit der Regisseurin (April 2015) wurden den Kindern, wie bereits geschildert, erste Musik- und Schauspielerfahrungen vermittelt. Ende April trafen sich Suchomelová und Keprtová um die musikalische Gestalt der Kinderoper zu besprechen. Sie entschlossen sich, aufgrund der kurzen Probezeit, schwierigere Lieder weg-, bzw. nur instrumental erklingen zu lassen (s. Kapitel 3.6). Dafür sollte mehr an den erlernten Liedern und an der Bühnengestalt geübt werden. Die meiste Arbeit wurde immer an den Probewochenenden geschafft, dank Feiertagen stand den Mitwirkenden auch mehrmals der ganze Freitag zur Verfügung. Wie Suchomelová erklärte, waren es „Drei Tage, an denen die Kinder aus ihrer Umgebung gerissen waren, und von allen Seiten auf sie eingehämmert wurde, regiemäßig, musikalisch, bewegungstechnisch...“ (e.Ü., 6.3.2017).<sup>96</sup>

Dabei ließ sich die Regisseurin immer wieder von den Kindern selbst inspirieren, deren Spontanität sie begeisterte (Keprtová 3.3.2017). Die Verfasserin war als Regieassistentin oft Zeugin von Augenblicken, wenn ein Kind während der Probe etwas tat (oft als Reaktion auf den Text oder die Musik) und die Regisseurin lebhaft aufschrie: „Das war toll, das arbeiten wir ein!“. Keprtová war bei dem Besuch der Tanzgruppe *Merci* nicht anwesend, weshalb es verwunderlich sein könnte, wieso so vieles von diesem Auftritt in die Inszenierung einfluss (s. Kapitel 4.2.3.). Der Grund dafür war, dass auch die Kinder, die nicht zu *Merci* gehörten, sich einiges anschauten und auf die Musik spontan mit Klatschen und Bewegungen reagierten, was Keprtová aufgriff. So entstand auch die *Jagd auf den Brundibár*, die Regisseurin forderte die Kinder auf, nacheinander das Klatschen eines regelmäßigen Rhythmus aufzugreifen, den Milan auf seinem Cajon schlagen sollte s. NB. 6.

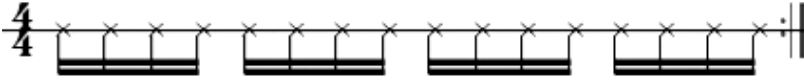
---

<sup>96</sup> „Tři dny, kdy ty děti byly vytrženy z toho svého prostředí a do nich se mlátilo ze všech stran, režijně, hudebně, pohybově...“ (Suchomelová 6.3.2017).

Einige der Kinder sprachen von *Brundibár* als von „Brundibáros“. Das hängt damit zusammen, dass sie einige Wörter auf Romanes aus Liedern kennen, so z.B. das Wort „binos“ („Unglück“) oder die Wörter

„rajos“ („Paradies“) und „něbos“ („Himmel“). Der

1: Brun - di - bá - ros! 2: Brun - di - bá - ros!



NB. 6 Brünnener Jagd auf den Brundibár, eigene Transkription.

Stamm der letzten beiden geht auf die tschechischen bzw. slowakischen Wörter („ráj“, „nebe / nebo“) zurück, diese werden durch das Suffix „os“ in Ausdrücke in Romanes<sup>97</sup> umgewandelt. Keprtová schlug den Kindern vor, in das Klatschen „Brundibáros“ hineinzurufen. So begannen erst einige Kinder als Gruppe 1 „Brundibáros“ zu rufen, weitere Kinder fingen von selbst an, als 2. Gruppe die Pausen der ersten Gruppe zu füllen, so entstand die *Jagd auf den Brundibár*, welche die Aufnahme der Premiere wiedergibt und in der die Freude der Kinder am Schlagen des Rhythmus und dem Rufen von „Brundibáros“ festgehalten wird.

Manchmal überlegte die Regisseurin laut, wie sie etwas arrangieren sollte, dann brachten oft andere Teammitglieder oder auch die Kinder selbst Vorschläge, die schließlich eingebaut wurden. Mitunter gab sie einfache Anweisungen, sodass den Kindern viel Freiheit für ihre Umsetzung blieb, z.B. bei der Einstudierung des Vorspiels 1, als sie den Kindern auftrag, in zwei Gruppen aufeinander zuzugehen, umherzuschauen und auf etwas zu deuten, Einblick in das Ergebnis gibt die Abb. 64.

Oft spielte Keprtová den Darstellenden ihre Ideen vor, um ihre Vorstellungen zu präzisieren und den von ihr gewünschten Ausdruck zu erzielen oder die Bewegungen der Darstellenden zu verbessern, s. Abb. 65.

Darüber hinaus gab Keprtová Kindern, die ein Instrument erlernten, die Möglichkeit, es auf der Bühne bei der instrumentalen Wiederholung von *Nad naši vesnicí* zu spielen (s. Kapitel 2.6.5., und Milan bei der *Jagd auf den Brundibár*). Alle anderen Kinder konnten während dieser Wiederholung das Spiel auf ihrem Lieblingsinstrument imitieren und dabei ihrer Phantasie freien Lauf lassen (ebd.).

<sup>97</sup> Romanes (auf Deutsch auch Romani, auf Tschechisch romština) ist eine indoeuropäische Sprache. Sie stellt die uneinheitliche Sprache der Roma dar – wegen territorialen Wechsels einzelner Roma-Gruppen existieren mehrere Hauptdialekte und viele Regionaldialekte von Romanes, dennoch können sich Roma aus verschiedenen Teilen der Welt in dieser Sprache verständigen (s. *Český rozhlas*, offizielle Webseite des Tschechischen Rundfunks – *Romové v České republice*: „Romský jazyk“).



Abb. 64 Probe des Vorspiels 2 © Ben Skála 4/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 65 Regieführung durch eigenes Vorspielen von Keprtová bei der Probe des 2. Vorspiels © Ben Skála 4/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Den Darstellenden wurde gezeigt, dass sie das, was sie können und was ihnen einfällt, mit den anderen teilen dürfen und es zum Bestandteil der Inszenierung werden kann. Trotz zahlreicher Wiederholungen und Verbesserungen könnten den Kindern bei den Aufführungen einzelne Mängel am Rhythmus und Intonation vorgeworfen werden, die Tatsache, dass die Kinder nicht aus einem Kinderchor, sondern aus dem Roma-„Ghetto“ stammen und viel Fleiß und Zeit in die Einstudierung investierten, lassen das Publikum diese Mängel übersehen und sich von der Begeisterung der Kinder an Gesang und Theaterspiel anstecken (s. Kapitel 4.4.2.).

#### 4.2.5. Endproben und Aufführungen mit dem Orchester im Theater

„Wir waren natürlich wegen des Orchesters besorgt, weil wir durch die Anzahl der Proben beschränkt waren, aber erstaunlicherweise waren wir dann eher überrascht, dass es am Ende irgendwie ging.“ (e.Ü., Suchomelová 6.3.2017).<sup>98</sup>

Die Lieder und Weisen, auf denen die Komposition aufgebaut ist, sind dem Dirigenten Pavel Šnajdr zufolge nicht ganz kindlich und einfach, gerade die Intonation ist an vielen Stellen sehr schwierig. „Bis heute bewundere ich die Kinder, dass sie es schafften, die Oper einzustudieren. Es ist vor allem das Verdienst von Jana Hrušková [Suchomelová]“ erklärte er der Verfasserin im Interview (e.Ü., 12.8.2016).<sup>99</sup>

Šnajdr stieß erst beim zweiten Probewochenende im Mai hinzu, das im Theater Barka stattfand. Die Darstellenden wurden hier nicht nur mit der Theaterumgebung, der Bühne, dem Zuschauerraum, etc. vertraut gemacht, sie sollten auch lernen, auf den Dirigenten zu achten, der ihnen die Einsätze gab. Darüber hinaus bekamen sie hier ihre Kostüme. Auf dem Rücken

<sup>98</sup> „Trochu jsme měli samozřejmě obavy z orchestru, protože jsme byli limitováni počtem zkoušek, ale kupodivu jsme byli spíš překvapeni, že to pak nakonec nějak šlo.“ (Suchomelová 6.3.2017).

<sup>99</sup> „Já ty děcka obdivuji do dneška, že se to naučily. A to je hlavně zásluha Jany Hruškové [Suchomelové]. (Šnajdr 12.8.2016).

jedes Sakkos befand sich ein Buchstabe, wenn die Kinder sich zu Ende der Oper umdrehen, konnten die Zuschauer: H-A-N-S K-R-Á-S-A B-R-U-N-D-I-B-Á-R ! ! ! lesen. So wurde den Darstellenden gezeigt, dass jeder von ihnen wichtig ist, denn wenn ein Buchstabe fehlen würde, ergäbe die Aufschrift keinen Sinn mehr.

Vor allem bei den Probewochenenden zeigte sich, dass die Proben ähnlich waren, wie in Theresienstadt. Auch hier herrschte „Chaos über Chaos“ und die Regisseurin verlor nicht nur einmal die Nerven, drohte damit, das Ganze hinzuschmeißen und griff wie ihr Theresienstädter Vorgänger Zelenka ab und zu auch auf Schimpfwörter zurück. Lustig mag erscheinen, dass auch in Brünn einmal das Licht ausging, gerade während des zweiten Probewochenendes, anders als in Theresienstadt waren hier aber die Kinder die Schuldigen. Sie erwischten den Zentralschalter und stolperten schließlich durch das Theater. Es dauerte eine Weile, bis jemand von dem Team den Schalter fand und wieder Ruhe einkehren konnte.

Die Woche vor der Premiere stand im Zeichen allgemeiner Aufregung, die Darstellenden wurden mit dem Theaterbetrieb des Divadlo na Orlí vertraut gemacht, das anders als Barka, etliche Neben- und Proberäume sowie Garderoben hat. Die sog. Generalwoche verlief folgendermaßen:

1.6. nachmittags	Sitzprobe mit Orchester
2.6. vormittags	Bau der Dekorationen (Tor, Zusammenstellen der Kisten)
nachmittags	Probe im Bühnenbild, mit Kostümen, mit Klavier (ohne Orchester)
3.6.	Frei
4.6. vormittags	Technische Probe, Beleuchtungsprobe
nachmittags	I. Generalprobe
5.6. nachmittags	II. Generalprobe – öffentlich
19.00	Premiere
6.6. 16.00	Reprise

Einem Außenstehenden mag die Probezeit am Aufführungsort für die Adaptation der Darstellenden zu kurz vorkommen, Stašek erklärt jedoch, dass wenn sich ein Ensemble daran gewöhnt, an verschiedenen Orten zu singen bzw. zu spielen, trifft es der Umgebungswechsel bei einem realen Auftritt weniger, als wenn es in dieser Art nicht geschult ist (Stášek 1981: 108). Neben den beiden Proberäumen in der Schule, probten die Kinder auch im Roma-Museum und im Theater Barka, wodurch ihnen die Anpassung an die Bühne im Divadlo na Orlí keine großen Schwierigkeiten bereitete.

Es gab einen Probenachmittag für Orchester und Darstellende im großen Proberaum. Um den Dirigenten waren die Musiker verteilt, die Kinder standen dahinter oder an der Seite. Abwechselnd wurden die gemeinsamen Chornummern und die Soli-Stellen geprobt, jede der

Nummern wurde mehrere Male wiederholt, bis sowohl die Instrumentalisten als auch die Sänger sicher waren. Für alle Kinder bedeutete diese Probe ihre erste Erfahrung mit dem Orchester und man konnte bei ihnen Ehrfurcht gegenüber dem Dirigenten und den Musikern erkennen, einige der Darstellenden bewunderten die Instrumente und sprachen die Spieler neugierig an. Trotz dieser spürbaren Ehrfurcht war es nicht zu verhindern, dass die Kinder regelrecht durch das Theater rasten und ihnen die Fahrt mit dem Aufzug verwehrt werden musste, weil man sie sonst nicht mehr herausbekommen hätte.

Die erste Probe auf der Bühne verlief zwar im Bühnenbild und mit Kostümen, aber nur mit Klavier, damit sich die Kinder an den Raum gewöhnen konnten. Auf- und Abtritte, Abstände wurden geklärt und Markierungen auf dem Boden angebracht, wo was bzw. wer wann stehen sollte. Einzelne Szenen wurden mehrere Male wiederholt bis die Regisseurin zufrieden war. Alle Darstellenden wurden in der Garderobe des Chors untergebracht und jeder trug die Verantwortung für sein Kostüm. Die Sakkos wurden zwar direkt nach Ende der Probe von der Regieassistentin in das Tor gehängt, die eigenen Kostüme musste jeder der Darstellenden jedoch in seinen eigenen Sack packen, den das Team dann aufräumte.

Bevor es an die Generalproben ging, hatten die Darstellenden einen Tag frei, um sich auszuruhen und sich auf die weiteren arbeitsintensiven Tage vorzubereiten. Das Team hatte inzwischen viele Vorbereitungen zu treffen. So stellte man z.B. fest, dass die Kapazität des Theaters (150 Plätze) vollkommen ausgebucht war und nicht alle Familien und Freunde der Kinder bei der Premiere Platz finden würden, deshalb wurde kurzfristig entschieden, die zweite Generalprobe für Angehörige, Freunde und Interessenten, die keine Karten mehr bekommen hatten, zugänglich zu machen.

Die Regisseurin bereitete zusammen mit der Regieassistentin-Abendspielleiterin (Verfasserin der Arbeit), den Beleuchtern und Technikern des Theaters die visuelle Form der Inszenierung vor. 43 Lichtänderungen sollten die Atmosphäre jeder einzelnen Szene unterstützen. Ein Techniker wurde instruiert, aus goldener Folie ausgeschnittene Sterne von der Portalbrücke zu werfen. Die gesamte Bühne wurde um ca. 20 Zentimeter höher gefahren, damit die Darstellenden gut zu sehen waren. Um die vom Orchester aus dem Orchestergraben zu begleitenden Solisten gut zu hören, entschied man, sie mit Ansteckmikrofonen auszurüsten. Diese mussten mit dem Tontechniker vor der Generalprobe ausprobiert werden.

Die erste Generalprobe verlief noch nicht am Stück, es wurde angehalten, wenn ein Fehler oder ein Problem auftrat. Man wiederholte einzelne Teile, erinnerte die Darstellenden

daran, dass sie lauter und deutlicher sprechen und singen, ihre Bewegungen größer und bestimmter sein müssten. Gleichzeitig mussten die Kinder auch auf der Bühne immer wieder zu Ruhe und Konzentration ermahnt werden, damit sie sich nicht stupsten, tuschelten und lachten.

Als Abendspielleiterin, die in diesem Theater bereits bei mehreren Produktionen mitgearbeitet hatte, befand sich die Verfasserin der Arbeit, ausgestattet mit einem Headset-Mikrofon und dem Regiebuch, im Portal direkt auf der Bühne. Somit konnte sie sowohl mit den Bühnen-, Ton- und Beleuchtungstechnikern kommunizieren als auch den Kindern vergessene Texte zuflüstern oder sie zur Ruhe ermahnen.

Die zweite, öffentliche, Generalprobe bedeutete für die Darstellenden die zweite Probe auf der Bühne mit Orchester und bei den Darstellenden war Lampenfieber zu spüren. Sie liefen umher, suchten ihre Sachen zusammen, prüften Frisuren und Kostüme, wiederholten ihre Texte, prüften die Batterien in den Mikrofonen... Diese Aufgeregtheit steigerte sich noch vor der Premiere, als sich alle gemäß dem tschechischen Theaterbrauch mit einem „tfuj tfuj“ („Toi toi“) leicht in den Hintern traten. Škarka als Brundibár schilderte später:

„Die letzten Minuten vor der Premiere, als die Kinder dort standen, war bei ihnen Lampenfieber zu spüren – und das bereitete mir große Freude, weil das bedeutete, dass ihnen wirklich etwas daran lag. Dass ihnen daran lag, sich vor ihren Verwandten und den Menschen, die ihretwegen in einer langen Schlange angestanden hatten, vorzuführen [...] Sie hatten Lampenfieber – auch die größten Lausbuben und darin ist die erste Premiere wirklich gelungen, dass sie konzentriert waren und es seinen Zauber hatte.“ (e.Ü., Škarka 10.8.2016)<sup>100</sup>

Von dem Augenblick an, als die Tür in den Zuschauerraum geöffnet wurde, standen fast alle Kinder auf der Bühne und versuchten einen Blick durch die Lücken im Vorhang zu erhaschen. Das Team hatte alle Mühe sie davon abzubringen, sich an der Vorhanglücke zu schupsen und sich laut zuzurufen, wer gerade in den Saal trat, ob der oder diejenige, die erwartet wurde, bereits da war, etc. Für Zuschauer, die keinen Sitzplatz mehr bekamen, wurden zusätzliche Stühle oder auch Kissen gebracht, mit denen sie sich auf die Stufen setzen konnten. Als schließlich alle Zuschauer saßen, kam es für die auf der Bühne wartenden Darstellenden zur größten Geduldsprobe, Škarka hielt als Initiator des Projekts eine Willkommensrede, in der er alle VIP-Gäste (z.B. den Senator Zdeněk Papoušek) sowie Sponsoren begrüßte und noch einiges zum Projekt mitteilte. Er machte darauf aufmerksam,

---

<sup>100</sup> „Poslední minuty před premiérou, když tam ty děti stály, tak z nich byla cítit tréma – a to jsem měl obrovskou radost, protože to znamenalo, že jim na tom záleží. Že jim záleží na tom, aby se předvedli před svými příbuznými a lidmi, kteří na ně stáli obrovskou dlouhou frontu [...]. Byla z nich cítit tréma – i z těch největších zlobivců a ta první premiéra se v tomto opravdu povedla, že byly koncetrování a mělo to svoje kouzlo.“ Škarka 10.8.2016).

dass es das Ziel des Projektes war, den Kindern die Möglichkeit zu geben, etwas zu erleben, was sie aus ihrem Alltag reißen würde. Der Auftritt stelle somit nur einen Teil des Projektes dar, in dem die Kinder neben den Proben auch anderen Tätigkeiten nachgingen (Kino- und Konzertbesuch, Nachmittag mit Mitarbeiterinnen der Theresienstädter Initiative, etc.). Dabei wies der Brundibár-Darsteller auch darauf hin, dass die meisten Darstellenden das erste Mal auf der Bühne stehen würden und dass sie sich sicher über den Applaus des Publikums freuen würden. Während der ca. 10-minütigen Rede waren die Kinder hinter dem Vorhang kaum zur Ruhe zu bringen, sie zappelten, liefen nervös umher und fragten ständig, ob es denn schon losginge. Als es dann schließlich so weit war, wurde es plötzlich ganz still und sie konzentrierten sich auf ihren Auftritt. Diese Konzentration hielt nicht bis zum Schluss durch, in Momenten, wo auf der Bühne Stille eintreten sollte, begannen einige unruhig zu werden, zu flüstern, sich zu schupsen, etc. Doch man konnte bis zum Schluss ihre Begeisterung am Theaterspielen und Singen spüren.

Noch während sich der Vorhang langsam zum Finaleabschluss senkte, setzte bereits stürmischer Beifall ein. Der Vorhang ging wieder hoch, die Kinder winkten begeistert den Zuschauenden zu, die klatschten, piffen und jubelten. Das Finale wurde zwei Mal wiederholt und das Publikum klatschte und sang zum Teil auch mit. Als der Vorhang definitiv gefallen war, brach auf der Bühne Jubeln aus. Der Dirigent äußerte dazu:

„Was mich riesig stärkte, überraschte, freute, war nach der Vorstellung, nach der Premiere [...] die Tatsache, wie die Kinder spontan ihre Freude offenbaren konnten, und die Begeisterung, sie waren voll davon und sie sprangen mir in die Arme und auch allen anderen ringsumher, und das war wirklich schön.“ (e.Ü., Šnajdr 12.8.2016).<sup>101</sup>

Auch einen Tag später hatten die Kinder bei der weiteren Aufführung noch Lampenfieber, es war jedoch deutlich weniger zu spüren, als am Tage zuvor und auch ihre Konzentration ließ nach dem Öffnen des Vorhangs früher nach. Der Premierenerfolg freute sie offensichtlich und die Ankündigung von Linda Keprtová, dass sie so gut waren, dass man sie eingeladen hatte, einen Monat später *Brundibár* beim Festival auf der Burg in Boskovice aufzuführen, motivierte sie zum Fleiß. Doch die gewonnene Zuversicht sorgte dafür, dass die Reprise zwar auch gelungen war, sich aber nicht mit der Premiere messen konnte.

---

<sup>101</sup> „Co mě obrovsky posílilo, překvapilo, potěšilo, po tom představení, po té premiéře [...], jak ony ty děti dokážou spontánně projevovat radost a to nadšení, oni toho byli plní a oni mi skákali do náruče a všem okolo a to bylo hrozně hezký.“ (Šnajdr 12.8.2016).



Abb. 66 Publikumsapplaus bei der Premiere, Wiederholung des Finales. Archiv *Brundibár z ghetta*.

### 4.3. Berührungspunkte mit dem musikalischen Alltag der Mitwirkenden

Wie bereits bei der Vorstellung der Darstellenden geschildert wurde, war bei den meisten Darstellenden ihre Vorliebe für Theater und Gesang für die Teilnahme am Projekt ausschlaggebend.

#### 4.3.1. Die Rolle der Musik im Alltag der Darstellenden

Die wichtige Rolle, die die Musik im Leben der Roma immer noch spielt, wurde bereits mehrmals betont. Ebenso wurde bereits auf die Problematik des Musikkonsums hingewiesen. *YouTube* und kostenlose Musikdownloads ermöglichen, dass die Kinder zwar von Musik umgeben sind, die lebendige Musikproduktion jedoch in den Hintergrund gedrängt wird. In den meisten Familien wird kaum noch gesungen oder Musik praktiziert. Eine Ausnahme bilden Familien, in denen die Eltern selber noch als Musiker tätig sind, wie z.B. die Familie von Boženka Reslová, die erst später (im September 2015) zum Projekt dazukam, und wo häufig gesungen und gespielt wird (Reslová 19.9.2016).

Vladimír Balog teilt die Familien in zwei Hauptgruppen, Eltern, die sich mit Musik befassen und Eltern, die sich nicht damit befassen:

„Die, die sich der Musik widmeten, führen ihre Kinder zur Musik und spielen ihnen hochwertige Musik vor. Eltern, die sich der Musik nicht widmeten, ist es egal, was ihre Kinder hören und sie führen sie nicht zur Musik. Das ist für den heutigen Menschen schlecht, weil heute Gefühle, Emotionen und ähnliches keine Rolle mehr spielen. Dies bekamen die Kinder früher durch Musik und heute fehlt es.“ (e.Ü., V. Balog 19.9.2016).<sup>102</sup>

Nicht nur die Familien erlebten einen Wandel, sondern auch das Gebiet des Ghettos als Ganzes. Wie sich V. Balog erinnert, war es noch vor einigen Jahren auf den Straßen von Cejl ganz anders. Wenn er vor vier, fünf Jahren abends aus dem Haus ging, saßen verschiedene Roma-Gruppen in den Straßen, die ihn begeistert heranwinkten, zum gemeinsamen Musizieren und Reden. Jemand hatte immer eine Gitarre dabei, Passanten, die vorbeigingen, blieben stehen, kamen hinzu, sangen mit oder lauschten für eine Weile. Heute gibt es seinen Worten nach kaum noch Menschen, die auf der Straße spielen würden, außer Straßenmusikern, die sich damit im Zentrum der Stadt Geld verdienen. Nur noch einige wenige Diskotheken bieten den Ghetto-Einwohnern die Berührung mit Romamusik, unter anderem der Disco Club Nicol, wo fast jeden Freitag eine Roma-Band auftritt (V. Balog 19.9.2016), es wechseln sich hier tschechische und slowakische Roma-Bands, Roma-Sänger, die z.B. durch Shows wie „Tschechien sucht den Superstar“ bekannt wurden (Jan Bendig) u.a., ab.

Obwohl innerhalb der Familie nur noch wenig gesungen und musiziert wird, ist die Musik ein wichtiger Bestandteil von Festen. Wie Balogová erklärte, läuft während der meisten Feiern der Roma, bei denen sich die breitere Familie versammelt (neben Weihnachten und Ostern, Geburtstage, Jubiläen, etc.) immer Musik, oft singen auch die Feiernden selber Lieder auf Romanes (Balogová 19.9.2016).

Nach V. Balog handelt der Text der meisten populären Lieder, die die heutigen Kinder in ihrem Alltag hören, von Leid und Schmerz, die Roma-Lieder dagegen erzählen auch über Liebe, Freude am Leben und von Ereignissen, die für den Einzelnen von Bedeutung sein können, wie z. B. vom Kauf eines neuen Autos (V. Balog 19.9.2016). Neben den altertümlichen Liedern *phurikane gil'a* (langsame *halgató* - überwiegend von Frauen gesungen und nicht zum Tanz geeignet, Tanzlieder und *čardáš*), pflegt man in den traditionellen Romamusikfamilien laut Ethnomusikologin und Romaforscherin Zuzana Jurková auch noch andere Lieder wie *čorikane gil'a* – über Armut, *hareštanska gil'a* – über

---

<sup>102</sup> „Ti, kteří se zabývali hudbou, tak své děti k tomu vedou, pouští jim hudbu, která je kvalitní. Rodiče, které se nezabývali hudbou, tak je jim jedno, co ty děti poslouchají a k hudbě je nevedou, což si myslím, že je pro člověka v dnešní době špatně, protože dneska už nehrají roli pocity, city a takové věci. A to vlastně díky té hudbě ty děti dřív dostávali a dneska to chybí.“ (V. Balog 19.9.2016).

Gefängnisstrafen oder *mulatošna gil'a* – Trinklieder (vgl. Jurková in Romano džaniben 2003: 100).

Wie Vladimír Balog berichtet, variieren die Liedtexte bei verschiedenen Anlässen oft und spiegeln den aktuellen Zustand der Interpreten wieder. Veronika Ševčíková erklärt hierzu, dass die Romamusik eng mit der Roma-Gemeinschaft verbunden ist, ihre Lebensart und ihr subjektives Empfinden reflektiert. Sie ist schwer übertragbar, denn das Musikempfinden kann man nicht erlernen. Sie vereint oft starke Gefühle, Emotivität, Leidenschaft, Heißblütigkeit bis Entflammbarkeit. Die Lieder sind durch Änderbarkeit gekennzeichnet, z.B. werden neue Strophen hinzugefügt und die Lieder bei verschiedenen Anlässen variiert (in Musik und Text). Ein Grund dafür ist auch die ausschließlich mündliche Weitergabe (keine Transkription). Oft entstehen sie als kollektives Werk mehrerer Autoren und in starker Interaktion zwischen MusikerInnen und Zuhörenden und tragen persönliche Züge des / der Interpreten. Viele der Liedtexte sind durch besondere Poetik gekennzeichnet. Die verschiedenen Themen, Handlungen und Darbietungsmöglichkeiten führen dazu, dass sie lebensfähig sind und sowohl von Profis als auch von Amateuren vorgetragen werden können (Ševčíková 2008: 105-106). Dennoch geht ihre Einmaligkeit (Interaktion zwischen Zuhörenden und MusikerInnen, die Variation etc.) durch elektronische Reproduktion und mangelnde Musikpraxis verloren, wessen sich auch V. Balog bewusst ist.

Das Interesse der Kinder aus dem Ghetto an lebendiger Musik war bereits während der Projektpräsentation an ihren Schulen für das Team evident. Sie suchten immer wieder lebendige Musik auf, diese war eine der Motivationen für ihre Teilnahme am Projekt. Wie V. Balog erklärt, sind diese Kinder wie er, wenn sie irgendwo Musik hören, laufen sie hin und wollen daran teilnehmen (ebd.). Das zeigten sie nicht nur Škarka beim Ghettofest 2014, es offenbarte sich auch während des Projektes durch ihre Begeisterung am Singen und Spielen und das nicht nur während der Proben, sondern auch in den Pausen.

#### **4.3.2. Verhalten der Mitwirkenden während der Pausen**

Sobald die Probe für eine Pause unterbrochen wurde, war es oft schwierig, die Kinder vom Klavier zu vertreiben, zwar siegten oft natürliche Bedürfnisse, wie Hunger und Durst, denen sie nachgingen, dennoch wurde das Klavier für viele von ihnen zur unwiderstehlichen Verlockung. Da sie es aber nicht richtig spielen konnten, sondern viele von ihnen versuchten, gleichzeitig darauf herumzuklimpern, musste das Team sie immer wieder zurecht weisen. Wie bereits erwähnt stand dem Team an den Probewochenenden V. Balog zur Seite, der sich in

den Pausen um die Kinder kümmerte. Von sich aus fing er an, am Klavier im Gang des Roma-Museums, ein Roma-Lied zu spielen, die Kinder kamen rasch hinzu, sangen begeistert mit und drängten ihn auch weitere, ihnen bekannte Roma-Lieder zu spielen.

Die Aufnahme Nr. 13 zeigt, wie Vladimír am Klavier das Lied *Andro kher me som* spielt und ungefähr sieben Kinder mitsingen, die, die den Text nicht kennen, stehen dabei und wiegen sich im Rhythmus mit. Nach V. Balog lautet die tschechische Übersetzung des Liedes: „Doma jsem, nemůžu ven, co budu dělat, žena mě nepustí. Ženo, pust' mě ven, já nic neudělám.“ (e.Ü.: „Ich bin zu Haus, kann nicht heraus, was soll ich machen, meine Frau lässt mich nicht gehen. Frau, lass mich raus, ich werde nichts anstellen.“). „Ich habe es so verstanden, dass er nicht fremdgehen und keine schlechten Sachen anstellen wird. Die Frau versucht ihn zu schützen, sie hat Angst um ihn.“ erklärte V. Balog dazu (e.Ü., 19.9.2017).<sup>103</sup>

Das Lied hat einen regelmäßigen 4/4-Rhythmus, die Strophe ist eine Erklärung des Mannes, der Refrain die Bitte an die Frau, sie soll ihn gehen lassen. Wie der Aufnahme zu entnehmen ist, improvisieren die Kinder an einigen Stellen (v.a. im Refrain). Im Gegensatz zu den Proben achtete in den Pausen niemand darauf, ob die Intonation und der Rhythmus stimmten. Beim Singen der Roma-Lieder trat die Kreativität der Kinder hervor, sie probierten sich aus, suchten nach neuen Stimmen und Möglichkeiten, ihre Stimme einzusetzen (als Bsp. s. DVD, Track 13).

NB. 7 *Andro kher me som*, eigene Transkription.

Text auf Romanes: „Andro kher me som me našti avri džav so me te kerav e romni man namukhel. Ref: Čaje muk man avri me nič nakerava, čaje muk man avri me nič na kerava, kerava me khere avava.“ Wortwörtliche Übersetzung ins Tschechische (Monika Balogová): „V domě jsem, nemůžu jít ven, co mám dělat, když mě žena nenechá. Ref.: Ženo pust' mě ven já nic neudělám, neudělám, přijdu domů.“ Wortwörtliche Übersetzung ins Deutsche (Kristýna Kopřivová): „Ich bin zu Haus, kann nicht heraus, was soll ich machen, wenn mich meine Frau nicht gehen lässt. Ref: Frau, lass mich raus, ich werde nichts anstellen, nichts anstellen, ich komme heim.“

<sup>103</sup> „Pochopil jsem to tak, že ji asi nebude zahýbat, že nebude dělat špatný věci. Žena si ho chrání a bojí se o něj.“ (V. Balog 19.9.2017).

Das Verhalten der Darstellenden war natürlich ortsabhängig. Als die Proben im Theater Barka stattfanden, wo der Flügel etwas abseits im Portal stand, sodass man schwer hinkam, nutzten die Kinder die Möglichkeit, das Theater zu erkunden. liefen durch den Zuschauerraum und das Foyer oder schauten sich die Garderoben an. Nach der Premiere wurden die Proben in eine Turnhalle verlegt. Der für Sport bestimmte Raum hatte zur Folge, dass die Kinder in den Pausen Fußball oder Völkerball spielen wollten und ihre Aufmerksamkeit weniger dem mitgebrachten Keyboard galt. Doch sobald eine Gitarre oder ein Klavier in der Nähe waren (wie z.B. bei der *Derniere* in Prag), versammelten sich die meisten von ihnen um dieses Instrument und suchten jemanden, der sie beim Roma-Lieder-Singen begleiten konnte.

### 4.3.3. Funktion der „Romamusik“

Während des Projekts und auch im Interview mit Balogová erfuhr die Verfasserin der Arbeit, dass es in Brünn kaum noch Familien gibt, in denen Romanes gesprochen wird. Etliche Begriffe sind zwar allgemein bekannt, aber dass jemand tiefgründigere Gespräche auf Romanes führen würde, kommt eigentlich nicht mehr vor. Einen wichtigen Sprachträger stellen die Lieder dar, dank deren die Sprache nicht ausstirbt. Die Romamusik bildet ein wichtiges Identitätsmerkmal für die Brüner Roma, was vor allem beim Ghettofest und in den Roma-Diskotheken auffällt. Bei dem Projekt wurde dies (neben den Pausen) auch während verschiedener Besuche (z.B. von Raymond Castillo, dem US-Botschafter für öffentliche Angelegenheiten im September 2015) offensichtlich. Als er erwähnte, dass er die Roma-Hymne *Dželem, dželem* kenne, fingen fast alle Kinder begeistert an, diese zu singen. Die Abb. 67 zeigt die Begeisterung der Kinder über seinen Besuch.



Abb. 67 Raymond Castillo bei einer der Proben im September 2015 (hintere Reihe, 3. von rechts). Archiv *Brundibár z ghetta*.

Dank der Universitätslehrveranstaltungen über Romamusk (bei ao.Univ.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> phil. Ursula Hemetek) kannte die Verfasserin dieser Arbeit bereits vor Projektbeginn einige Roma-Lieder, die sie mit den Darstellenden mitsingen konnte (z.B. *Loli sas i paradiča*), hier eine persönliche Erinnerung daran:

„Während einer der Pausen im Mai 2015, als wir wieder am Klavier standen und Roma-Lieder sangen, schlug ich vor, dass Lied *Loli sas i paradiča* zu singen. Lád'a [Vladimír] fing an Klavier zu spielen und die Kinder sangen zuerst mit, hörten dann aber auf zu singen, lauschten meinem Gesang und ermutigten mich, allein weiter zu singen. Sie freuten sich darüber, dass ich das Lied kenne und fragten gleich nach weiteren Roma-Liedern, die ich mit ihnen mitsingen könnte. So sangen wir auch noch die Roma-Hymne und *Nane cocha*, das ich aus dem Film *Das Zigeunerlager zieht in den Himmel* kannte. Später fragten mich dann die Mädchen, ob ich denn Roma-Vorfahren hätte. Als ich mit ‚Nein.‘ antwortete, erwiderten sie fröhlich, ‚Das macht nichts, du bist dennoch eine von uns.‘“

Trotz des Konsums an populärer Nichtroma-Musik gibt es zahlreiche Roma-Lieder, die die Kinder kennen. Sobald sie irgendwo Romamusk hören, kommen sie angelaufen und wenn ihnen der Text unbekannt ist, singen sie nur „Lalala“, schwingen im Rhythmus oder klatschen mit. Laut Vladimír Balog ist es jedoch vor allem die „kommerzielle Romamusk“, die man im Roma-Ghetto kennt, da sie über YouTube und Facebook „geteilt“ wird. Diese weist seinen Worten nach keine gute Qualität auf:

„Meiner Meinung nach, bzw. das was mir gefällt und was ich für hochwertig traditionelle Romamusk halte, ist Musik, bei der keine toten Instrumente verwendet werden, mit tot meine ich elektrische. D.h. nur lebendige Instrumente benutzen und nicht nur über Schmerz und Unglück zu singen, sondern einfach über das Leben zu singen, denn man sang nicht nur über Schmerzen, Unglück und Armut, sondern auch über schöne Sachen wie Liebe, Freude am Leben, dann haben wir ein Lied darüber, wie sich ein Herr einen neuen Wagen kauft und das finde ich sehr schön, denn ständig nur über eine einzige Sache zu singen ist wirklich nicht das Beste und es scheint mir auch, dass die Kinder davon ein wenig dumm werden.“ (e.Ü., V. Balog, 19.9.2016).<sup>104</sup>

Die Musik ist etwas, was die Roma verbindet, ob bei Familienfeiern oder am Freitagabend, wenn z.B. V. Balog mit seiner Band, zu der auch zwei Nicht-Roma gehören, nach Hause kommt. Diese Begegnungen enden meist mit Gitarrenspiel und Gesang, auch die Nicht-Romas singen die Roma-Lieder mit, niemand bleibt abseits. „Ich glaube, dass uns die Musik näher zueinander bringt, dass wir dann mehr Gemeinsamkeit spüren, mehr

---

<sup>104</sup> „Podle mě, co mě se teda líbí a co považuji za kvalitní romskou tradiční hudbu je nepoužívat mrtvý nástroje, tím označuju elektrické. Používat čistě živé nástroje a nezpívat jen o bolesti a o neštěstí, ale zpívat tak všelijak o životě, [...], protože se nezpívalo jen o bolesti, neštěstí a chudobě, ale zpívalo se i o hezkých věcech jako je láska, radost ze života, pak máme písničku, že si pán koupil nové auto, což mě teda přijde strašně hezký, protože zpívat pořád jenom o jedné věci není úplně nejlepší a taky mně přijde, že z toho ty děti trochu hloupnou.“ (V. Balog, 19.9.2016).

zusammenhalten.“ erklärte Balog (e.Ü., ebd.).<sup>105</sup> Für weitere Informationen zu V. Balogs Auffassung der Romamusik und dazu, wie er mit seiner Band Musik schreibt s. Anhang 7: Abschrift und Übersetzung des Interviews mit Vladimír Balog.

#### **4.4. Wahrnehmung des Projektes durch Mitwirkende wie Publikum und Projektverlauf nach der Premiere**

##### **4.4.1. Meinung der Mitwirkenden zum Projekt**

Alle Teammitglieder mit denen die Verfasserin der Arbeit Interviews führen konnte (Regisseurin Linda Keprtová, Korrepetitorin Jana Suchomelová, Dirigent Pavel Šnajdr, Projektinitiator und Brundibár-Darsteller Josef Škarka, Pädagogin Ruth Konvalinková, Roma-Assistentin Monika Balogová und ihr Sohn Vladimír, Managerin Kateřina Geislerová, Ghetto-Fest-Leiter Pavel Strašák) nahmen das Projekt für sich persönlich als große Bereicherung wahr.

Für die der meisten Kinder war es die erste Erfahrung im Theater, über die sie sich sehr freuten, den größten Spaß machten ihnen Theaterspielen und Singen (T. Bagár, K. Bagárová, F. Balog, R. Balog, T. Danielová, S. Holubová, D. Kolářská, B. Reslová, 19.9.2016). Für Radek Balog bedeutete es einen ersten Schritt auf dem Weg zu seinem Traumberuf eines Schauspielers, an dem er weiter arbeiten möchte (R. Balog, 19.9.2016). Sofie Holubová, die ungefähr ein halbes Jahr nach der Premiere zum Ensemble dazukam und nur bei der Derniere auftrat, äußerte sich folgendermaßen:

„Ich freue mich sehr, hier beim *Brundibár* [dem Projekt an sich] sein zu können. [...] Es hat mich [bei der Derniere] gefreut, dass wir alle zusammen waren und wie wir [*Brundibár*] gespielt haben [...] und wir haben gut gespielt und alle haben uns dann gelobt. Und bei den Pausen hat es mir Spaß gemacht, wie wir Klavier spielten, sangen und dann Fangen spielten...“ (e.U., S. Holubová, 19.9.2016).<sup>106</sup>

Für viele der Kinder war gerade die Gemeinschaft sehr wichtig, Tomáš Bagár erklärte der Verfasserin dieser Arbeit, dass der Hauptgrund für seine Teilnahme an den Proben und Begegnungen seine Freunde waren, mit denen er dabei Zeit verbringen konnte (T. Bagár, 19.9.2016).

---

<sup>105</sup> „Já si myslím, že ta hudba nás hodně sblízuje, že se pak cítíme víc dohromady, víc se držíme.“ (V. Balog, 19.9.2016).

<sup>106</sup> „Jsem hrozně ráda, že jsem tady v Brundibárovi. [...] Bavilo mě [při derniéře] jak jsme byli všichni společně a jak jsme hráli [...] a hráli jsme to dobře a pak nás všichni chválili. A při pauzách mě bavilo, jak jsme hráli na klavír, zpívali jsme a pak jsme se honili...“ (S. Holubová, 19.9.2016).

Nach der Premiere (5.6.2015) kam Linda Keprtová zum Team und den Darstellenden und übermittelte ihnen ein Angebot, die Möglichkeit *Brundibár* einen Monat später (11.7.2015) beim „Festival Boskovice“ auf der Burg Boskovice (Ort ca 45 km nördlich von Brünn) unter freiem Himmel aufzuführen. Dafür sollten eine Woche vor dem Auftritt erneute Proben stattfinden. Die Tatsache, dass alle Kinder zu den Proben in der Ferienzeit erschienen und bei dem Festival auftraten, erfreute das Team und machte auch die Begeisterung der Kinder für das Projekt und die Gemeinschaft sichtbar.

Wie bereits erklärt, gehörten zu den Zielen des Projekts nicht nur die Einstudierung und Aufführung der Kinderoper, sondern vor allem das Bestreben, sich den Kindern zu widmen, mit ihnen Zeit zu verbringen und ihnen zu zeigen, dass jemandem an ihnen liegt. Die zahlreiche Teilnahme der Kinder am Konzert und der Debatte mit der Band Monkey Business, am Nachmittag mit der Theresienstädter Initiative oder beim Kinobesuch, macht deutlich, dass die Kinder auch außerhalb der Proben gerne mit dem Ensemble Zeit verbrachten. Durch das Projekt bildete sich eine Gemeinschaft in der sich die Kinder mit ihren Altersgenossen, aber auch mit dem Team über alles unterhalten konnten. Man traf sich bei verschiedenen Gelegenheiten (z.B. nach der Premiere zum Eisessen, zur Weihnachtsfeier, etc.) und unterhielt sich fröhlich über das gemeinsam Erlebte und das, was noch folgen würde. Die Abb.68 zeigt das Ensemble nach dem Kinobesuch eines tschechischen Märchens im April



Abb. 68 Neujahrsgruß des Ensembles „Ein glückliches Jahr 2016 voller Freude wünschen Euch / Ihnen die Brundibären“ (e.Ü.), Foto vom Kinobesuch am 26.4.2015. Archiv *Brundibár z ghetta*.

2015, das Foto wurde anschließend als Neujahrsgruß verschickt.

Welche Bedeutung das Projekt für die Zukunft der darstellenden Kinder hat, lässt sich nach einer so kurzen Zeitspanne schwer ermitteln. Für Marika Šarkézová, die Mutter der jüngsten Darstellerin Terežka, war es wichtig, dass die Kinder eine Freizeitbeschäftigung hatten, die ihnen Spaß machte und bei der sie sich wohlfühlten, sie sprach dem Team einen großen Dank für die Geduld aus, die sie innerhalb des Projekts aufbrachten (Šarkézová, 19.9.2016). Vladimír Balog sah die Bedeutung des Projekts darin, dass die Kinder etwas über ihre Vergangenheit und über das KZ Theresienstadt erfuhren und Erwachsene sowie ihre Altersgenossen respektieren lernten (V. Balog, 19.9.2016). Monika Balogová sprach ungefähr ein Jahr nach der Premiere einen wichtigen Punkt an – Schüchternheit und Berührungsängste:

„[...] manche [Kinder] waren [zu Projektbeginn] sehr eingeschüchtert. Dadurch, wie Linda mit ihnen gearbeitet hat, machten sie die Erfahrung, dass sie hervorragten können, dass sie in etwas gut sind. Und auch wenn sie jetzt nicht weitermachen [im Projekt], denke ich, dass es ihnen in dem Sinne geholfen hat, dass sie sich präsentieren können, dass sie nicht mehr die ‚eingeschücherten Kinder‘ sind.“ (e.Ü., Balogová 19.9.2016).<sup>107</sup>

Ein persönliches Statement zur Premiere veröffentlichte auf ihrer Facebook-Profilseite die Pädagogin des Projektes, Ruth Konvalinková, die der Verfasserin dieser Arbeit mitteilte, dass ihr nun die Umgebung des Roma-Ghettos viel lieber sei, als früher (27.6.2016). In diesem Beitrag reflektiert Konvalinková den Probeprozess aus ihrer Sicht und hebt die Situation der Kinder hervor, die in vielen Fällen wirklich nicht leicht war (z.B. hatten zwei der Kinder keine Familienangehörige im Publikum). Sie macht darauf aufmerksam, dass alle Kinder, die für das Projekt Begeisterung zeigten, auch daran teilnehmen konnten. Sie beschreibt die 23 Ensemblemitglieder, die durchhielten als geschickte Vorschulkinder, Mädchen und Jungen, Fräuleins und „unheimlich übermütige Pubertierende“.

Weiter äußert die Pädagogin ihr Erstaunen darüber, dass diese Kinder den anstrengenden Probeprozess (samt Probewochenenden an denen täglich bis zu acht Stunden am Tag gearbeitet wurde) mit anspruchsvoller Musik, Choreographie und Regie, den sie selbst als wirkliche Plackerei bezeichnet, nicht nur einfach über sich ergehen ließen sondern sich mit Freude und Engagement einbrachten.

Sie gibt Einblick hinter die Bühne, von wo aus sie bei der Premiere beobachtete, welche Konzentration die Kinder aufbrachten und wie sie, so gut es ging, „den Wunsch, auf sich selbst aufmerksam machen zu wollen (vor allem durch gegenseitiges Provozieren),

---

<sup>107</sup> „[...] někteří [děti] byli [na začátku projektu] hodně zakřiknutí. A tím, jak Linda s nima pracovala, tak dostali takovou tu svoji zkušenost, že v něčem můžou vynikat, že jsou v něčem dobří. A i když to [projekt] třeba teď nedělají dál, tak si myslím, že jim to pomohlo v tom, že se dokážou prezentovat, že už to není to ‚zakřiknutý dítě‘.“ (Balogová, 19.9.2016).

unterdrückten“, (e.Ü., „potlačit touhu na sebe upozorňovat (zejména vzájemnými provokacemi)...“, Beitrag von Ruth Konvalinková geteilt auf Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, 7.6.2015, s. Anhang 5).

Einige der Kinder hörten im Herbst 2015 auf, zu den Treffen und Proben zu kommen, trotzdem trifft man in einer Stadt wie Brünn immer wieder auf sie. Die Verfasserin der Arbeit kann sich an etliche zufällige Begegnungen mit vielen dieser Kinder erinnern, in allen Fällen erstrahlten die Gesichter der ehemaligen Projektmitglieder und sie grüßten fröhlich (auch z.B. von der gegenüberliegenden Straßenseite oder im überfüllten Einkaufszentrum).

Für Josef Škarka war das Wichtigste der Zusammenhalt im gesamten Ensemble; „Es geht darum, dass, wenn wir etwas zusammen machen, daran glauben, dann schaffen wir es auch. [...] ‚Gemeinsam‘, das war die Triebkraft des Projekts.“ (e.U., Škarka, 10.8.2016).<sup>108</sup>

#### **4.4.2. Reaktionen der Öffentlichkeit**

Zwei Tage vor der Premiere erschien auf der Webseite *Brno – město hudby* („Brünn – Musikstadt“) ein Artikel des Opern- und Theaterkritikers Boris Klepal, in dem er seine Erlebnisse vom Besuch am Probewochenende im Roma-Museum beschrieb. Den Anfang seines Berichts bildet die Vorstellung der Projektidee, des Roma-Ghettos – dem Zuhause der Darstellenden, des Stoffs und der KZ-Geschichte der Oper. Dabei erwähnt er, dass zeitgleich zu dem Brünnener Projekt noch sieben weitere Inszenierungen (von Athen bis London) zur Aufführung gebracht wurden, anschließend widmet er sich der Brünnener Inszenierung und lässt dabei persönliche Erinnerungen und Erfahrungen einfließen.

Klepal erklärt, dass *Brundibár z ghetta* der Oper einen neuen Kontext gibt. Zwar nimmt er das Leben im heutigen Brünnener Ghetto gegenüber dem Theresienstädter als Luxus wahr, auf der anderen Seite ist dieses (das Brünnener Ghetto) seinen Worten nach, „auf seine Art und Weise auch aussichtslos und berührt uns direkt“, (e.Ü., „svým způsobem také bezvýchodné a sahá si na nás přímo“, Klepal, *Brno - město hudby* 3.6.2015). Bereits als Kind empfand der Kritiker aus dem Nachbargebiet des Ghettos die Straße Merhautova als eine „Grenzlinie“, hinter die er nie spielen ging. Am Ende seines Artikels teilt Klepal den Lesern einige seiner Beobachtungen mit, so z.B. charakterisiert er Kinder allgemein als Schlingel, ganz egal welchem Ethnikum sie angehören. Zu den mitwirkenden Kindern bemerkt er jedoch wohlwollend, dass diese, im Gegensatz zu dem *Brundibár*-Darsteller Škarka, ihre Texte bereits auswendig können. Bei den Erwachsenen stellt er „praktisch grenzlose Geduld“ fest,

---

<sup>108</sup> „Jde o to, že když společně něco děláme a věříme tomu, že to dokážeme. [...] ‚Společně‘ to byla hybná síla projektu.“ (Škarka, 10.8.2016).

obwohl die Regisseurin auch ihre Stimme stark erheben kann, wenn es nötig ist, (Klepal, *Brno - město hudby* 3.6.2015, s. Anhang 5).

In der Halbmonatsschrift für „Theatermacher und ihre Zuschauer“ *Divadelní noviny* („Theaterzeitung“) erschien im 13. Heft ein Artikel von Josef Herman. Auch er stellte die *Brundibár z ghetta*-Aufführung in den Kontext ihrer Operngeschichte. Er erklärt, dass die Theresienstädter Kinder sich beim Spielen der Oper von der grauenhaften Realität ausruhen konnten, während die Roma-Kinder bessere Freizeitangebote erleben durften, als sie sie aus dem Cejl kennen. Er weist auch auf die verschiedenen Veranstaltungen hin, die die Proben begleiteten und auf die tolle Atmosphäre an den beiden Aufführungstagen im überfüllten Theater.

Herman ergänzt die Rezension um einen Bericht über die *Brundibár*-Inszenierung der Grundschule Dukelská in České Budějovice in Zusammenarbeit mit dem Atelier 3 D des Südböhmischen Theaters, auf deren Aufführung ein Vortrag über Holocaust und die einheimische Theresienstadt-Überlebende Marta Kotvová, folgte. Dabei äußert er sich nicht zu dem Inhalt oder der musikalischen und szenischen Gestalt beider Inszenierungen (Brünn und České Budějovice). Er bewertet sie allerdings als spielerisch und unbeschreiblich: „Sie heiterten die Seele auf. Vor allem erfüllten sie eine der Hauptfunktionen des Theaters – seit undenkbarer Zeit spielt man wirklich nicht zum planlosen Vergnügen.“ (e.Ü., Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015, s. Anhang 5).<sup>109</sup>

Viele der Zuschauenden suchten die Mitwirkenden nach der Premiere und der Reprise im Theater in der Straße Orlí auf, gratulierten ihnen und lobten sie für die Aufführungen und das Projekt. Wie bereits erwähnt, gab es aber auch einige, die die Autorin dieser Arbeit (Regieassistentin und Abendspielleiterin) nach dem eigentlichen Inhalt der Oper fragten, da dieser aus der Inszenierung nicht erschließbar war.

Einige Zuschauende schrieben von sich aus Kommentare auf das Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, wie z.B. Frau Kanclíková und Herr Toloch. Beide lobten das Projekt, sprachen ihre Bewunderung für die Mitwirkenden aus und betonten die fantastische Atmosphäre bei den Aufführungen, auch sie äußerten sich allerdings überhaupt nicht zu der Inszenierung an sich (Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, für ganze Beiträge s. Anhang 5). Dafür erklärt Toloch, dass ihn seine eigene Teilnahme an einer *Brundibár*-Einstudierung als Grundschüler sehr beeinflusst und bereichert hat, da sie auch sein Interesse an der

---

<sup>109</sup> „Potěšila na duši. Hlavně ale naplnila jednu z hlavních funkcí divadla – opravdu se od nepaměti nehraje jen pro prvoplánovou zábavu.“ (Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015).

Holocaust-Problematik weckte, die Opernmelodien klängen ihm heute noch in den Ohren und zusammen mit ihnen überdauerte auch seine Begeisterung für die Musik.

„Ich glaube daran, dass obwohl das Umfeld der Kinder in vielen Fällen sehr kompliziert ist, die Teilnahme an Projekten wie diesem, die Kinder für die Zukunft mit reichlichen Erfahrungen ausrüstet, aus denen sie profitieren können.“ (e.Ü., Toloch, Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, s. Anhang 5).

Es gab nicht nur positive Rückmeldungen, sondern auch Facebook-Kommentare, die zwar die Bestrebung des Teams schätzten, meinten, dass die Kinder vielleicht an dem Projekt Spaß hatten, es aber nur ein Lichtblick in ihrem Leben bliebe, den sie bald vergessen würden. Einige schrieben sogar, dass das Projekt sinnlos wäre und aus den Kindern später nur auf Sozialhilfe angewiesene Nichtsnutze werden würden. Das Team (samt der Verfasserin dieser Arbeit) bemühte sich diese Kommentare gleich nach Erscheinen zu melden, so dass sie gelöscht würden, und die Mitwirkenden sie nicht zu sehen bekämen, denn die Freude der Kinder über den mit soviel Fleiß erzielten Erfolg wäre sicher durch solche Kommentare getrübt worden. Aus diesem Grund können diese Beiträge nicht zitiert werden. Wie der oben zitierte Toloch, hofft auch das Team, dass die Kinder von dem Projekt profitieren können und einen guten Weg in ihrem Leben finden werden. Weitere Rezensionen, die zur *Derniere* in Prag erschienen, werden in Kapitel 4.4.4. behandelt.

#### 4.4.3. Weitere Aufführungen von *Brundibár* und ihre Änderungen

Der Erfolg der beiden Vorstellungen im Divadlo na Orlí spiegelt sich in Einladungen zu weiteren Aufführungen wieder:

1. am 11.7.2015 beim *Festival Boskovice* auf der Burg Boskovice
2. am 30.9.2015 in der Mährischen Galerie in Brunn im Rahmen einer Ausstellung über tschechische Künstler in Frankreich
3. am 11.10.2015 beim *Fest In* im Divadlo Barka in Brunn
4. am 25.1.2016 im Rahmen des Holocaust-Gedenktages an der ZŠ Merhautova in Brunn
5. am 22.5.2016 im Divadlo Minor in Prag

Die erste Aufführung außerhalb Brünns fand, wie bereits erwähnt, auf der Burg Boskovice im Rahmen des 23. Jahrgangs des *Festivals Boskovice*, einen Monat nach der Premiere statt. Das sog. „Festival für das jüdische Viertel“ hat es sich zum Ziel gesetzt,



Abb. 69 Begeisterung der Mitwirkenden während der Busfahrt nach Boskovice © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.

an das einzigartige Jüdische Ghetto, das sich in der Stadt befindet, zu erinnern. Neben dem

kulturellen Programm werden auch kommentierte Führungen durch dieses Viertel angeboten. Alle *Brundibár*-Darstellenden der Premiere wiederholten an drei Probetagen die Oper und fuhren am Morgen des Aufführungstages mit einem Bus in den Ort Boskovice, von wo aus sie dann ca. 20 Minuten gemeinsam zur Burg aufstiegen. Unter freiem Himmel bauten sie das minimalistische Bühnenbild auf, besprachen die wegen der Umgebung nötigen Änderungen (z.B. Betreten der „Bühne“, Ausfallen der Projektion und der Lichttechnik wegen des Tageslichtes, etc.) und wiederholten einige Szenen. Die inhaltlich an der Premiere orientierte Vorstellung wurde nur vom Klavier begleitet, dirigiert von der Regisseurin Linda Keprtová. Trotz des sehr heißen Wetters, hatten alle Mitbeteiligten Freude an der Aufführung und ernteten großen Applaus.



Abb. 70 Aufführung beim *Festival Boskovice* © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 71 Wiegenlied, Aufführung in der Mährischen Galerie © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 72 Wiederholung des Finales in der Mährischen Galerie © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.

Nach den Sommerferien ging man im September 2015 in eine weitere Probephase über, an deren Ende zwei Aufführungen in Brünn standen, eine verkürzte in der Mährischen Galerie und eine im Theater Divadlo Barka.

Im Rahmen der Ausstellung über tschechische Künstler in Frankreich, v.a. über den Librettisten Adolf Hoffmeister wurden am 30.9.2015 in der Mährischen Galerie einige Szenen aus der Oper gespielt. Drei Kinder waren nach den Ferien nicht wieder zu den Proben erschienen, weshalb eine erste Umverteilung der Rollen stattfand, den Milchmann spielte an Stelle von Vojtěch Horváth Radek Balog und den Eismann statt Marián Laco Zdeněk Bednárčík. Die Szenen mit den Tieren wurden wegen dem fehlenden Hund – Mohamed Ouattara in der Galerie ausgelassen, seine Rolle übernahm beim Auftritt im Divadlo Barka die neu hinzugekommene Boženka Reslová. Diese Aufführung fand zehn Tage später im Rahmen des *Fest In*, dem 2. Jahrgang des „Festivals des integrierten Schaffens“ statt und war in Form und Inhalt sehr an die ursprüngliche Form der Inszenierung (Premiere) angelehnt.

Während der folgenden Monate änderte sich die Zusammensetzung des Ensembles langsam, die älteren Jugendlichen (13-15 Jahren) hörten auf, zu den Proben und Begegnungen zu kommen. Wie Stašek erklärt, können zum Austritt aus einem Ensemble Meinungsänderungen über die Ensembledätigkeit, Änderung des gesellschaftlichen Anspruchs, Widerspruch im Niveau des Einzelnen und des Kollektivs oder Interessenwechsel führen. Doch auch äußere Umstände wie Desinteresse der Umgebung (Schule, Familie) für die Tätigkeit des Einzelnen, Steigerung des zeitlichen Anspruchs im Ensemble, Überlastung des Einzelnen in der Schule oder Zuhause oder auch Konflikte mit Einzelnen im Chor können Gründe zum Austreten sein. Eine Ursache, die man nicht verhindern kann, ist die Alterung der Kinder (Stášek 1981: 123), die viele der älteren *Brundibár*-Jugendlichen betraf. Dafür aber kamen neue Begeisterte hinzu, die die Lieder und neuverteilten Texte schnell erlernen mussten. Die älteren Ensemblemitglieder spielten in der Zwischenzeit Improvisationstheater und erhielten Schauspiel- und Choreographietraining. Ab Neujahr arbeiten sie auch an einem neuen Werk, dem *Requiem* von W. A. Mozart, das in Kapitel 4.4.5. vorgestellt wird.

Am 25.1.2016 wurde das Ensemble zum Internationalen Tag des Gedenkens an die Opfer des Holocaust an die Grundschule ZŠ Merhautova eingeladen. Dort wurden in der Turnhalle (wie in der Mährischen Galerie) nur Ausschnitte aus *Brundibár* gezeigt – die Chorszenen und das Wiegenlied, welches die Zuschauenden stark berührte, s. „*Brundibár - Ukolébavka* (Veronika Bartošová, 25. 1. 2016)“, veröffentlicht auf *YouTube* am 4.2.2016.

Zeitgleich zu diesen Auftritten fanden auch verschiedene Begegnungen außerhalb der Proben statt, wie ein erneuter Kinobesuch oder ein Nachmittag mit Eisessen.

Am 22.5.2016 reiste das Ensemble nach Prag, um im Theater Divadlo Minor die *Derniere* von *Brundibár* zu spielen.

#### 4.4.4. *Derniere* in Prag

Wie bereits erwähnt, hatte sich seit Herbst 2015 nach und nach die Zusammensetzung der *Brundibár z ghetta*-Gruppe geändert, so dass bei der Prager *Derniere* im Theater Divadlo Minor am 22.5.2016 die Rollen umverteilt werden mussten:

Name	Rolle bei Premiere	in Barka	bei <i>Derniere</i>
Milan Balog	Pepíček	~	„Gendarm“
Nela Fedáková	Aninka	~	X
„Feri“ Balog	Spatz	~	~
„Mohy“ Ouattara	Hund	X (nicht dabei)	wieder Hund
Radek Balog	Kater	~	~
Josef „Pepa“ Škarka	Brundibár	~	~
Marian Lacko	Eismann	X	X
„Vojta“ Horváth	Milchmann	X	X
Tomáš Bagár	Bäcker	~	~
„Honza“ Němeček	„Gendarm“	~	X
„Natálka“ Bednářčíková	„Alice im Wunderland“	~	Aninka
Nikolas „Niky“ Farkaš	„Doktor“	~	X
Nikolas Bednářčík	„Bürgermeister“	~	Pepíček
René Malík	„Doktor“	~	X
„Janička“ Klepárníková	„Das Mädchen mit dem Tintenfass“	~	X wegen Schultheatergruppe
Klaudie Bagárová	„Kurbadgast“	~	~
„Tereza“ Danielová	„Die Aufziehpuppe“	~	~
Kamila Kutková	„Das Mädchen mit dem Tintenfass“	~	~
„Zdenda“ Bednářčík	„Herr Pause“	Eismann	X
Robert „Robin“ Dirda	„Architekt“	~	X
Veronika Bartošová	„Straßenlautsprecher“	~	~
„Saša“ Horváthová	„Frau in der Schlange“	~	X
„Helča“ Balážová	„Schülerin des Mädchengymnasiums“	~	X
„Vojtíšek“ Baláž	„Bote guter Nachrichten“	~	X
Martina Balážová	„Nachbarin aus dem dritten Stock“	~	X
Boženka Reslová	- (noch nicht dabei)	Hund	„Frau in der Schlange“
Sofie Holubová	-	-	Milchmann
Dominika Kolářská	-	-	Eismann
Martin	-	-	Chor + Texte
Tomáš	-	-	Chor + Texte

Wie der Tabelle zu entnehmen ist, verließen insgesamt 13 Kinder das Ensemble und 5 kamen neu hinzu. Nicht nur die Besetzung erlebte einige Veränderungen, sondern auch die Vorstellungsgestalt. Statt dem Vorspiel mit *Brundibár* der *Pepíček* hinterlistig das Milchfass stiehlt, überlegte sich die Regisseurin für Prag ein neues Bild: zu der Musik des Wiegenliedes

liegt inmitten der Bühne „Das Mädchen mit dem Tintenfass“ und schreibt auf ein altes Blatt, das sich später als Aufzeichnung aus dem *Theresienstädter Tagebuch* entpuppt. Die übrigen Szenen werden gleich gehalten wie bei der Premiere, nur der Text von Aninka und Pepíček, der bei der Premiere zwischen allen Kinder verteilt wurde, musste für Prag neu zwischen den Anwesenden aufgeteilt werden.

Die Regisseurin und ihre Assistentin/Inspizientin reisten am Morgen des Aufführungstages in dem Theater an, um das Bühnenbild aufzubauen und Licht und Ton zu besprechen. Aus Zeitmangel wurden einige weniger bedeutende Lichtveränderungen ausgelassen, somit wurden aus den ursprünglichen 43 nur 31. Als nachmittags die Kinder mit dem Bus ankamen, gab es Tonproben mit Mikrofonen (für die Solisten), Absprachen und kleine Wiederholungsproben mit dem neuen Orchester, dem *Ensemble Opera Diversa* unter Leitung von Gabriela Tardonová.

Wie die Vorstellung verlief und von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, gibt die Rezension von Helena Havlíková im Internetportal von *Lidové noviny* wieder. Die Opernkritikerin bringt wie viele ihrer Vorgänger die Kinderoper in Verbindung mit ihrer Geschichte, erklärt den Inhalt der Oper und die Projektidee, bevor sie sich der Vorstellung selber widmet. Sie schildert, dass die Dirigentin bei der Vorstellung große Achtsamkeit und Koordinierungsflexibilität aufbringen musste und dass Dank der Regie die Kinder in mannigfaltige bewegungsreiche szenische Situationen gebracht wurden, durch die ihr Temperament zum Ausdruck kam, was dem einen oder anderem mehr oder weniger geglückt sei.

Weiter hebt sie den Vortrag des Wiegeliedes als besonderes Erlebnis hervor und beschreibt Škarkas Darstellung des Brundibár als eher dumm und nicht aggressiv böse. Auch sie reflektiert weniger das Bühnengeschehen und setzt es überhaupt nicht in Verbindung zu dem Inhalt der Oper, den sie zu Beginn des Artikels erzählt. Sie betont das Ziel des Projekts, sich den Kindern zu widmen (deren Umstände sie ausführlich beschreibt), was, ihren Worten nach, nicht einfach zu sein scheint, spricht dem Team dafür Bewunderung aus und macht auf die Fortsetzung des Projekts aufmerksam. Den Schluss ihres Artikels bildet die Beschreibung der Atmosphäre in dem überfüllten Saal, der zu einem Drittel von Kleinkindern besetzt war, die gespannt das Bühnengeschehen beobachteten, abschließend berichtet Havlíková:

Als bekannt wurde, dass sich Dr. Dagmar Lieblová im Publikum befand, die das Theresienstädter Ghetto überlebt und damals im *Brundibár* mitgesungen hatte, inspirierte ihr authentisches Zeugnis bei einer Debatte nach Vorstellungsende eine der Roma-Interpretinnen zum Stellen der Frage nach der Fähigkeit zum Vergeben. Die Antwort

zielte auf die Zwecklosigkeit des Hassgefühls. Ja, solche Projekte sind sinnvoll.“ (e.Ü., Havlíková, *Lidovky*, 24.5.2016, s. Anhang 5).<sup>110</sup>

Dagmar Lieblová, die nach der Vorstellung auf die Bühne kam, um mit den Zuschauenden und Darstellenden ihre Erfahrungen und Erlebnisse zu teilen und Fragen zu beantworten, schrieb anschließend einen Artikel für die Zeitschrift der Theresienstädter Initiative. Dank diesem kann sich auch ein Leser, der bei der Aufführung nicht dabei war, ein Bild von der Inszenierung machen, da sie als einzige Rezensentin auf die Inszenierungsgestalt und das Bühnengeschehen eingeht. Sie beschreibt, wie die einzigen Requisiten – die großen Kisten zum Aufbauen eines Zauns, einer Wand, einer Projektionsfläche oder als Koffer verwendet wurden und macht auf die geänderte Form (Umverteilung der Soli und Texte, Erwachsene auf der Bühne) und auf den instrumentalen Vortrag der einzelnen Kinder aufmerksam.

Die Eingliederung der drei Ausschnitte aus dem *Theresienstädter Tagebuch* wertet sie als „sehr eindrucksvoll“ und schildert den Abschluss des Finales, als sich die Kinder umdrehten und auf ihren Sakkos die Aufschrift „KRÁSA BRUNDIBÁR“ zu lesen war. Ihrem Urteil nach sangen die Kinder gut und mit Begeisterung, „Die Begegnung mit ihnen war sehr rührend“, ergänzt sie (e.Ü., „Setkání s nimi je velice dojemné“, Lieblová 2016: 11, s. Anhang 5). Anders als alle anderen RezensentInnen, die ihr Augenmerk vor allem auf die Projektidee, die Umstände der Kinder und die Arbeit des Teams richteten, fasst Lieblová dies in einem einzigen aussagekräftigen Satz zusammen:

„Mit Kindern aus ausgegrenzten Brüner Gebieten einen SängerInnenchor zu bilden, mit ihnen eine Kinderoper einzustudieren, ein weiteres Projekt zu planen und sie aus ihrer unangenehmen Umgebung zu führen, ist eine außerordentlich verdienstvolle Tat und es ist wunderbar, dass es Josef Škarka, Linda Keprtová, Gabriela Tardonová und anderen gelang.“ (e.Ü., ebd.).<sup>111</sup>

Anhand der Rezensionen und Berichte zeigt sich, wie Recht Pavel Šnajdr mit seiner Äußerung hatte, dass, wenn Kinder von dem, was man gemeinsam mit ihnen macht, ergriffen werden, der Erfolg garantiert ist. Das Team und die Darstellenden wurden immer wieder von Zuschauenden und für das Projekt Begeisterten mit Lob und Dankbarkeit überschüttet. Dies bereitete ihnen Freude und bestärkte ihren Enthusiasmus für weitere Projekte, Proben und Begegnungen.

---

<sup>110</sup> „A když se ukázalo, že v publiku je dr. Dagmar Lieblová, která přežila terezínské ghetto a v Brundibárovi zpívala, její autentické svědectví inspirovalo při debatě po skončení představení jednu z romských interpretek k otázce na schopnost odpustit. Odpověď směřovala ke zbytečnosti pocitu nenávisti. Ano, takové projekty mají smysl.“ (Havlíková, *Lidovky*, 24.5.2016).

<sup>111</sup> „Vytvořit z dětí vyloučených brněnských lokalit pěvecký sbor, nacvičit s nimi dětskou operu, chystat další projekt a vyvést je tak z jejich nevábného prostředí, je neobyčejně záslužný čin a je úžasné, že se to Josefu Škarkovi, Lindě Keprtové, Gabriele Tardonové a dalším podařilo.“ (Lieblová 2016: 11).



Abb. 73 Aufführung von *Brundibár* im Theater Minor © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 74 Alle *Brundibár*-Mitwirkenden nach der Aufführung im Theater Minor mit Dagmar Lieblová (2. Reihe, 3. von links) und Raymond Castillo (letzte Reihe, Mitte) © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.

#### 4.4.5. Weitere künstlerischen Möglichkeiten für die Mitwirkenden

Die Regisseurin Kepřtová inszenierte wenige Monate nach der erfolgreichen Premiere von *Brundibár* an der Janáček Oper des Nationaltheater Brunn Smetanas Oper *Hubička* (Premiere am 4.12.2015). Sie gab vier Kindern aus dem *Brundibár*-Ensemble die Möglichkeit, dabei als Statisten aufzutreten und kleine DorfbewohnerInnen zu spielen. So konnten die jüngsten Mitglieder Tereza Danielová, Natálie Bednářčíková, František Balog, Vojtěch Horváth auf den Brettern der größten Bühne Tschechiens stehen, wo sie bei Reprisen noch immer zu sehen sind.

Die anderen Kinder konnten die Möglichkeit nutzen, an den weiteren Aufführungen *Brundibárs* teilzunehmen und ab ca. Januar 2016 ein neues Werk einzustudieren, Mozarts *Requiem*. „Es ist anders, weil hier nicht gesungen wird“, (e.Ü., „Je to jinačí, protože se tady

nezpívá.“) beschrieb Sofie Holubová, die sehr gerne singt, die Einstudierung (19.9.2016). Den Singpart übernahm der Chor des Nationaltheaters Brunn, begleitet von dessen Orchester. Die Kinder und Jugendlichen sollten dazu eine szenische Umsetzung beisteuern. Unter Leitung von Linda Keprtová, unterstützt von Monika Balogová als Assistentin, übten sie eine schwierige Choreographie ein. Die Aufführung fand am 4.11.2016 in der Basilika Minor in Brunn statt. Mit einigen Szenen stellte die Gruppe, die offiziell den Namen *Brundibár z ghetta* beibehielt, gleichzeitig aber auch als „Brundibáros“ auftritt, das Werk (zu einer Musikaufnahme) am 11.6.2016 beim Ghettofest 2016 vor.

Die neue Inszenierung trägt die Widmung: „Für alle die, die Menschen nicht leben ließen“ (e.Ü., „Věnováno těm, které lidé nenechali žít.“, s. Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*). Der Einladungstext zu der Vorstellung beginnt folgendermaßen:

„Der Tod eines Menschen ist eine Katastrophe, hunderttausend Tote sind eine Statistik.“ Mag der Autor dieser Aussage sein, wer will, er berührt darin ein sehr empfindliches Thema, das vor allem heutzutage viele von uns beschäftigt“ (e.Ü., Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, 23.10.2016, s. Anhang 7).<sup>112</sup>



Abb. 75 Aufführung von *Requiem pro člověka* © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 76 Aufführung von *Requiem pro člověka* © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.



Abb. 77 Aufführung von *Requiem pro člověka* © Ludvík Grym. Archiv *Brundibár z ghetta*.

<sup>112</sup> „Smrt jednoho člověka je katastrofa, sto tisíc mrtvých je statistika.“ Ať už je autorem tohoto výroku kdokoliv, dotknul se v něm citlivého tématu, které zejména v dnešních dobách trápí mnohé z nás,“ (Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, 23.10.2016, s. Anhang 7).

Die Einladung bringt zum Ausdruck, dass man durch die täglichen Berichte über Kriege, Terroranschläge, Genozide oder Katastrophen abstumpft, die Unglücksmitteilungen nur noch peripher wahrnimmt. Doch eine konkrete Nachricht oder ein Bild, eine Aufnahme, die die Grausamkeit der heutigen Welt widerspiegelt, kann unerwartet und zufällig erreichen, uns erschüttern und uns unsere Rat- und Hilflosigkeit vor Augen führen.

„Die Erschütterung wird aber bald durch die Ablagerung neuer Sensationen zugedeckt, denn es ist schwer, den fremden Schmerz nicht zu vergessen, wenn wir kein Heilmittel kennen. Und so erschrecken wir wieder und wieder über unsere eigene Gleichgültigkeit“, (e.Ü., ebd.).<sup>113</sup>

Nach dem die Brüner *Brundibár*-Inszenierung auf das Ghetto Theresienstadt hinwies, beschäftigte sich die *Requiem*-Inszenierung mit einem ähnlich ernsten Thema, die Abb. 75 – 77 sollen einen Eindruck von der szenischen Umsetzungen vermitteln.

Die Vorstellung erntete großen Erfolg, über den zahlreiche Medien berichteten (z.B. Radio *Proglas*, die Internetzeitschriften *Divadelní noviny*, *Opera plus* oder der Internetserver *Brno – město hudby*, s. Quellenverzeichnis).

Nach der viel gelobten *Requiem*-Vorstellung entschloss sich das Team, etwas den Kindern Nahestehendes aufzuführen zu wollen. Zusammen mit der Roma-Assistentin Balogová begann die Regisseurin Linda Keprtová Ende 2016 ein Märchen zu schreiben, das von einer Roma-Gemeinschaft erzählen und mit traditionellen Roma-Melodien unterlegt werden soll, *Kouzelné housličky* – „Die Zaubergeige“. Die Proben dazu begannen im Januar 2017, am 24.5.2017 wurden einige Szenen im Rahmen des Festivals Meeting Brno auf dem Mährischen Platz in Brünn (Moravské náměstí) gezeigt. Die Aufführung ist für den Frühherbst 2017 in Brünn geplant. Zeitgleich zu diesem Auftritt wurde am 22.5.2017 die Ausstellung zu *Brundibár z ghetta* im Alten Rathaus von Brünn eröffnet. Zehn Tage lang konnte man dort die Fotos von Ludvík Grym betrachten, auf denen er die Proben, Aufführungen und Begegnungen des Projekts *Brundibár z ghetta* festgehalten hat.

Im September 2016 entstand die interne Facebook-Gruppe *Brundibáros* für alle, die an dem Projekt beteiligt waren, in der sie sich austauschen können und wo auch Mitteilungen des Teams erscheinen (z.B. Einladungen zur Weihnachtsfeier oder zum Eisessen, etc.). Über ein Jahr nach der Premiere erläuterte Roma-Assistentin Balogová die neue Zusammensetzung des Ensembles:

---

<sup>113</sup> „Otřes je ale brzy překryt nánosem nových senzací, neboť je těžké nezapomenout na cizí bolesti, když neznáme lék. A tak se znovu a znovu děsíme vlastní netečnosti.“ (ebd., s. Anhang 7).

„Jetzt kann ich sagen, [...] dass Kinder blieben, die aus Familien kommen, wo man es gewohnt ist, Regeln einzuhalten, und die wissen, dass sie nach irgendeiner Ordnung leben. Gerade die Kinder, die aufhörten, waren zu 80% [...] solche, die es von den Umständen her nicht gewohnt waren“ (e.Ü., M. Balogová, 19.9.2016).<sup>114</sup>

Dennoch hofft und glaubt das Team, wie bereits im Kapitel 4.4.1. erwähnt, dass alle Kinder die am Projekt teilnahmen, teilnehmen und noch teilnehmen werden in vielerlei Hinsicht davon profitieren (werden) können.

---

<sup>114</sup> „Teď můžu říct, [...], že nám zůstali děti, které jsou z rodin, které jsou zvyklé dodržovat pravidla. Žijí v prostředí, kde ví, že je nutné dodržovat pravidla a ví, že žijou podle nějakého řádu. Právě ty děti, které nám odpadly z těch 80% procent [...] byly děti, které z těch poměrů nebyly zvyklé.“ (M. Balogová, 19.9.2016).

## Conclusio

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Entstehung der Kinderoper *Brundibár*, ihren Inszenierungen und Aufführungen in Theresienstadt und Brünn sowie der Wirkung auf Mitwirkende und Zuschauende.

Aus der Untersuchung der historischen, politischen und soziokulturellen Hintergründe der Entstehungszeit der Kinderoper *Brundibár* und ihrer Aufführungen im Theresienstadt geht hervor, dass die mitwirkenden und zuschauenden Juden während des 2. Weltkriegs im KZ unter krassesten Lebensbedingungen zu leiden hatten. Es waren gerade Musik und Theaterspiel, die die GhettoinsassInnen ihre Not vergessen ließ. Wie aus der Arbeit hervorgeht, kam dabei der Kinderoper eine große Bedeutung zu. Libretto und Partitur mussten den Umständen und Möglichkeiten entsprechend bearbeitet werden. Die Proben und Aufführungen blieben nicht ohne Wirkung auf die Mitwirkenden und Zuschauenden, und das nicht nur auf die anderen Ghettobewohner, die ihre Melodien in Gassen und Heimen sangen, Szenen in Höfen nachspielten, sie umdichteten und als Widmungen verwendeten oder sie als Inspiration für neue Musikstücke einsetzten, sondern auch für die Lagerkommandatur, die sich zum einen z.T. davon rühren ließ, die Oper andererseits aber auch als Vorzeigestück für die Vortäuschung eines „sorgenfreien Lebens“ beim Besuch des IRK und im Propagandafilm über das Ghetto missbrauchte.

Die Auseinandersetzung mit der heutigen Situation der Roma in Tschechien und den sozial ausgeschiedenen Gebieten brachte die Schwierigkeiten und Probleme der Bewohner des Brünner Ghettos (niedrige Bildung, Arbeitslosigkeit, Armut, Alkohol, Drogen...) und vor allem die der Kinder (wenig mögliche Freizeitangebote, scheinbar ausganglose Lage der Familien) ans Licht. Natürlich sind die Umstände im Brünner Ghetto nicht mit den Missständen in Theresienstadt vergleichbar. Ziel der Projektleitung war es, ebenso wie in Theresienstadt, die Kinder aus ihrem Alltag zu reißen und sie etwas erleben zu lassen. Die Feldforschung ergab, dass auch hier die Musik die Kinder zusammenschweißte, das Einstudieren und Aufführen der Oper ließ sie ihren Alltag vergessen und neue Freundschaften schließen.

Aus den Quellen und Zeitzeugenberichten ging hervor, dass die Auswahl der Theresienstädter Darstellenden anhand eines „Vorsingens“ erfolgte, das im Ghetto mündlich angekündigt wurde. Nach dem Vorsingen wurden die Kinder für Solo-Rollen und Chor ausgesucht. Wegen Deportationen wechselten die Chormitglieder während der Aufführung

immer wieder (Solisten blieben bis zum Abschluss der Dreharbeiten für den Propagandafilm von den Transporten verschont). Dagegen wurde in Brünn allen interessierten Kindern (die innerhalb der Präsentationen an Schulen oder von ihren Freunden angesprochen wurden) die Chance gegeben am Projekt teilzunehmen. Im Gegensatz zu den Darstellenden in Theresienstadt, hatten diese im größten Teil kaum musikalische Erfahrungen, weshalb für die Soliparts auch Kinder außerhalb Cejls angesprochen werden mussten.

Einen der wesentlichsten Unterschiede, der aus den Inszenierungsanalysen hervorgeht, stellt der Inhalt der Inszenierung dar. Während die Kinder in Theresienstadt in der Inszenierung von Schule und einem Marktplatz mit Milchmann, Eismann und Bäcker spielten, von denen sie im KZ nur träumen konnten, die aber für die heutigen Brüner Darstellenden zum Alltag gehören, ließ Regisseurin Keprtova die Ghetto-Kinder in Brünn das Ghettoleben bildlich darstellen, ergänzt durch Texte aus dem Theresienstädter Tagebuch.

Aus der Erforschung des Probestprozesses geht hervor, dass die Kinder in Theresienstadt die Chorszenen in großen Gruppen probten (Solisten extra) und diese Proben mehr oder weniger chaotisch abliefen, während in Brünn das Ensemble auf Grund des durch Mangel an Konzentration und musikalische Vorbildung zustande gekommenen Chaos von Anfang an in Gruppen aufgeteilt wurde. Bei der Einstudierung der Musikstücke mit 7-10 Kindern wurde die komplexe Methode mit dem Proben der einzelnen Schichten (Rhythmus, Textaussprache, Intonation) kombiniert.

Ob das Judentum einen Einfluss auf die KZ-Inszenierung hatte, ließ sich aus den zugänglichen Quellen (unter anderem Zeitzeugenberichten und einer Aufnahme – Propagandafilm) nicht ermitteln, dagegen ließ sich beim Brüner Projekt der Einfluss der Tanzgruppe *Merci* und des Romaseins auf die Inszenierung ermitteln („Brundibáros“ Rufe, rhythmisches Abklatschen des Körpers, etc.). Die unzureichenden musikalischen Fähigkeiten der Kinder, die ihren Ursprung im Wandel der Gesellschaft (kaum noch gemeinsames Singen in den Familien oder auf den Straßen, steigender Musikkonsum durch permanente Medienpräsenz) haben und die geringe Anzahl an Probestunden, führten dazu, dass einige der Lieder in Brünn nur instrumental erklangen oder gar ausgelassen wurden. Dafür hatten die Darstellenden die Gelegenheit, ihr instrumentales Können zu präsentieren (Geigen- und Flötensolo bei der Wiederholung von Nr. IV *Nad naši vesnicí*).

Sowohl in Theresienstadt, als auch in Brünn hatten die Mitwirkenden Lampenfieber und brachten nach der Aufführung ihre Freude über das Gelingen zum Ausdruck. Bei späteren

Aufführungen spielten sie bereits mit Routine, in Theresienstadt dachten sich die LeiterInnen deshalb verschiedenes zur Aufmunterung aus, in Brünn führten der Wechsel von Aufführungsorten und von Ensemblemitgliedern zum Aufrechterhalten der Motivation, schließlich war es – in Brünn – die Einstudierung von neuen Werken („Requiem für den Menschen“, „Die Zaubergeige“), die die Ensemblemitglieder zur weiteren Projektteilnahme begeisterte, während in Theresienstadt die Deportation des Ensembles den Aufführungen ein grausames Ende bereitete.

Aus der Feldforschung ging hervor, dass die Brüner Darstellenden sich auch in den Pausen gerne der Musik, vor allem dem Singen von Roma-Liedern, widmeten. Diese lassen im Gegensatz zur niedergeschriebenen Kinderoper Text-, Rhythmus- und Melodievariation zu. Wie der Aufnahme von *Andro kher me som* (Nr. 13) zu entnehmen ist, probieren sich die Kinder dabei auf verschiedene Weise (Improvisation) aus. Obwohl auch in den Roma-Familien immer weniger Musik produziert wird, nimmt diese bei Festen immer noch eine wichtige Rolle ein, sie verbindet die Romagemeinschaft und ist ein bedeutender Vermittler von Romanes, das sonst kaum noch gesprochen wird. Durch das Anregen zum Singen von Romaliedern nicht nur in den Pausen (z.B. bei verschiedenen Besuchen oder bei begleitenden Veranstaltungen), hat das Projekt auch zum Vermitteln der Romakultur beigetragen.

An den Lebensgeschichten der wenigen überlebenden Theresienstädter Ensemblemitglieder (Rafael Sommer, Greta Klingsberg, Anna Hanusová,...) ist die Bedeutung *Brundibárs* für ihren späteren künstlerischen Werdegang ersichtlich. Wie den Zeitzeugenberichten auch anderer ehemaliger Mitwirkender zu entnehmen ist, waren die Einstudierung und die Aufführungen von *Brundibár* für einige von ihnen in gewissem Sinne der Beginn einer musikalischen Laufbahn, in jedem Fall wirkten sie einer momentanen Verbitterung entgegen und ermöglichten ein emotionales Überleben. Bei den Brüner Mitwirkenden, für die das Projekt meist eine erste Erfahrung mit (Musik-)Theater bedeutete, ist eine langfristige Auswirkung des Projektes heutzutage noch nicht ermittelbar. Dennoch hoffen das Team wie auch Sympathisanten und Kritiker, die über die Aufführungen berichteten oder Notizen auf der Fan-Seite einstellten, dass die Kinder von dem Projekt vielseitig profitieren können. Als „Sofortgewinn“ können die Darstellenden das Erleben von Anerkennung und Selbstwert, das Kennenlernen eigener Fähigkeiten und Grenzen, den Wert kollektiver Zusammenarbeit und viele neue Freundschaften für sich verbuchen.



## Quellenverzeichnis

### Musikalien

KRÁSA, Hans: *Brundibár dětská opera na slova Adolfa Hoffmeistera*. („*Brundibár* Kinderoper auf den Text von Adolf Hoffmeister“, e.Ü.). Partitur. Autograph. Theresienstadt 1943. Památník Terezín – Gedenkstätte Theresienstadt, PT 11180. Weitere Informationen unter: [http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so\\_not&col=id&value=21](http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so_not&col=id&value=21), letzter Zugriff, weiter nur l.Z.: 21.8.2017.

KRÁSA, Hans / HOFFMEISTER, Adolf: *Dětská opera „Brundibár“*. („Kinderoper *Brundibár*“). Klavierauszug. Autograph. [Praha 1938, eingetragene Textänderungen, wahrscheinlich für die erste (nicht zu Ende gebrachte) oder die zweite Einstudierung in Prag 1941/42].<sup>115</sup> Památník Terezín, PT 11902. Weitere Informationen unter: [http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so\\_not&col=id&value=65](http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so_not&col=id&value=65), l.Z.: 21.8.2017.

KRÁSA, Hans / HOFFMEISTER Adolf: *Poražený Brundibár*. („Der besiegte *Brundibár*“, e.Ü.). Partitur, Klavierauszug, Libretto und „Anmeldung zum Wettbewerb“. Autograph. Praha 1938. Památník Terezín, PT 7156. Weitere Informationen unter: [http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so\\_not&col=id&value=1](http://www.pamatnik-terezin.cz/vyhledavani/notopisy/detail.php?table=so_not&col=id&value=1), l.Z.: 21.8.2017.

KRÁSA, Hans / HOFFMEISTER, Adolf / ČERVINKOVÁ, Blanka [Hrsg.]: *Brundibár. Dětská opera o dvou jednáních. Children's opera in two acts. Oper für Kinder in zwei Akten*. Klavírní výtah. Piano and vocal score. Klavierauszug. Engl. version by Joža Karas. Dt. Fassung von Matthias Harre u. Frank Harders-Wuthenow. Unveränderter Nachdruck der 2., revidierten Ausgabe. (Tempo, Praha 1993, Boosey & Hawkes – Bote & Bock, Berlin 2004), Boosey & Hawkes – Bote & Bock, Berlin 2008.

### Literatur

ADLER, H. G.: *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*. 2. verbesserte und ergänzte Auflage [1955], J. C. B. Mohr, Tübingen 1960.

BALME, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. durchgesehene Auflage [1999], Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2008.

BALVÍN, Jaroslav: „Z historie Romů v českých zemích“ („Aus der Geschichte der Roma in den böhmischen Ländern“, e.Ü.) in *Listy* č. 2, 1996, S. 86-90.

BENETKOVÁ, Vlasta: „Die Rückkehr Viktor Ullmanns“. In Hoffmann, Heidi Tamar / Klein, Hans-Günther: *Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben im KZ Wülzburg) und ihre Werke. Die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4. Mai 1991 und ergänzende Studien*, Musica reanimata, Berlin 1991 (Schriftenreihe Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke, Band 1), S. 73-77.

---

<sup>115</sup> Der Klavierauszug beinhaltet Texteintragungen mit Bleistift, laut Gedenkstätte Theresienstadt vermutlich von Rafael Schächter, allerdings handelt es sich bei den Bleistifteintragen um den ursprünglichen Text, wobei der mit Tinte geschriebene Wortlaut die neue Uraufführungs- bzw. Theresienstädter Version darstellt. Der Handschriftenvergleich zeigt deutlich, dass beide Texte von ein und derselben Person stammen, also wurden vermutlich beide Texte von Schächter in die Notenschrift eingetragen (s. Anhang 3).

BRENNER-WONSCHICK, Hannelore: *Die Mädchen aus Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt*, Droemer Knaur Verlag, München 2004.

ČERVINKOVÁ, Blanka: „Hans Krása“, in HOFFMANN, Heidi Tamar / KLEIN, Hans-Günther: *Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben im KZ Wülzburg) und ihre Werke. Die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4. Mai 1991 und ergänzende Studien*. Musica reanimata, Berlin 1991 (Schriftenreihe Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke, Band 1), S. 34-43.

ČERVINKOVÁ, Blanka: *Hans Krása. Život a dílo skladatele* („Hans Krása. Leben und Werk des Komponisten“, e.Ü.). Tempo, Praha 2003.

ČESKÁ FILHARMONIE: *bravo Kühnata! Kühnův dětský sbor, soubor České filharmonie a jeho tradice. Sborník statí, dokumentů, přehledů, citací a vzpomínek* („Bravo Kühn-Kinder! Kühn-Kinderchor, Ensemble der Tschechischen Philharmonie und seine Tradition. Sammlung von Artikeln, Dokumenten, Überblicken, Zitationen und Erinnerungen.“, e.Ü.). Panton, Praha 1987.

DANIEL, Bartoloměj: *Dějiny Romů. Vybrané kapitoly z dějin Romů v západní Evropě, v Českých zemích a na Slovensku* („Geschichte der Roma. Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Roma im westlichen Europa, in den böhmischen Ländern und der Slowakei“, e.Ü.). Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc 1994.

DEUTSCHER BUNDESTAG: *Zur Situation der Roma-Kinder in der Tschechischen Republik unter besonderer Berücksichtigung der Bildungssituation*. Studie. 2007. Online unter: <https://sehrgutachten.de/bt/wd2/106-07-zur-situation-der-roma-kinder-in-der-tschechischen-republik-unter-besonderer-beruecksichtigung-der.txt>, l.Z.: 21.8.2017.

DROM, romské středisko („Roma-Zentrum“): *Zřizovací listina* (Gründungsurkunde), ersetzt die vom 19.12.2000, verabschiedet am 8.12.2015, unterzeichnet durch Petr Vokřál 16.12.2015, gilt seit 1.1.2016.

FISCHER, Hans: „Zur Theorie der Feldforschung“. In SCHMIED-KOWARZIK, Wolfdietrich / STAGL, Justin [Hrsg.]: *Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1981. S 63-77.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1., 5. unveränderte Auflage [1983]. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Band 3., 4. Auflage [1983]. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1999.

FRANĚK, Rudolf: *Tereziňská škola* („Theresienstädter Schule“, e.Ü.). Svaz protifašistických bojovníků, Praha 1965.

FREUDENFELD, Rudolf s. FRANĚK, Rudolf.

GEISLEROVÁ, Kateřina / KOPŘIVOVÁ, Kristýna / ŠKARKA, Josef / GELRICH, Eva: „Příloha č. 3“ („Beilage Nr. 3“). In: *Žádost o grant u Ministerstva kultury ČR* („Antrag auf finanziellen Zuschuss an das Kultusministerium der Tschechischen Republik“, e.Ü.). Brno 2015 (nicht veröffentlicht).

HERWARTZ-EMDEN, Leonie: *Interkulturalität in der empirischen Forschung*. Manuskript zum Vortrag an der Universität Augsburg, 2011. Online unter: [https://www.uni-augsburg.de/institute/ZdFL/Downloads/Veranstaltungsreihe\\_SS\\_2011\\_Manuskripte/L\\_Herwartz-Emden\\_Interkulturalit\\_t\\_1.pdf](https://www.uni-augsburg.de/institute/ZdFL/Downloads/Veranstaltungsreihe_SS_2011_Manuskripte/L_Herwartz-Emden_Interkulturalit_t_1.pdf), l.Z. 21.8.2017.

- HOFER, Hans: *Texty písní* („Liedtexte“): *Am Vormittag, Die Theaterkarte, Die Kuh, Bad Blockhaus, Aus verschiedene Quodlibets, Die Thermosflasche*, Theresienstadt. Židovské muzeum v Praze, Inventar-Nr. 318. Online unter: [http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/1876](http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1876), I.Z.: . 21.8.2017.
- HOFFMEISTER, Adolf: *Hry a protihry. Zpívající Benátky, Trhanec aneb Král Hladomor, Brundibár, Slepčova píšťalka aneb Lidice*. Výbor z díla Adolfa Hoffmeistersa („Spiele und Gegenspiele. [Werknamen]. Auswahl von Werken Adolf Hoffmeisters“, e.Ü.). Band 6. Orbis, Praha 1963
- JURKOVÁ, Zuzana: „Co víme a nevíme o hudbě ‚našich‘ Romů“ („Bekanntes und Unbekanntes aus der Musik unserer Roma“, e.Ü.). In Společnost přátel časopisu Romano Džaniben (Hübschmannová, H.): *Romano džaniben – ňilaj 2003*. G plus G, s.r.o., Praha 2003, S 96-110.
- KOTTE, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, 2., aktualisierte Auflage [2005], Bühlau Verlag GmbH & Cie, Köln 2012.
- KRÁSA, Hans: [ohne Titel, maschinenschriftliche Erinnerungen an die Prager Proben von *Brundibár*]: Theresienstadt 1942. Židovské muzeum Praha, Inventar-Nr.: 304/1. Online unter: [http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/76351/lang/en\\_US](http://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/76351/lang/en_US), I.Z.: 21.8.2017.
- KUNA, Milan: *Hudba vzdoru a naděje. Terezín 1941-1945* („Musik des Aufbegehrens und der Hoffnung“, e.Ü.). Bärenreiter, Praha 2000.
- LAUB, Rudolf: „*Brundibár*. Divadelní rubrika“ („*Brundibár*. Theaterrubrik“, e.Ü.). In *Vedem 44-45*, Terezín 29.10.1944, handgeschrieben, S. 7-9. Online unter: <http://vedem-terezin.cz/vedem/1vedem44.html>, I.Z.: 21.8.2017.
- LHOTKA, Petr: „Romové v Československu před německou okupací“ („Roma in der Tschechoslowakei vor der deutschen Okkupation“, e.Ü.). In: *Holocaust.cz Online*, 26.9.2011, <http://www.holocaust.cz/dejiny/pronasledovani-a-genocida-romu/pronasledovani-a-genocida-romu-v-ceskych-zemich/romove-v-ceskoslovensku-pred-nemeckou-okupaci/>, I.Z.: 21.8.2017.
- MARGRY, Karel: „Das Konzentrationslager als Idylle“. In: *Jahrbuch des Fritz-Bauer-Instituts zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*, Frankfurt am Main 1996, S. 319ff, Online unter: <http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/d/dokumentarfilm.htm> , I.Z.: 21.8.2017.
- MIKŠÍČEK, Petr: „Die Besiedlung der Grenzregionen“, in: Antikomplex und Autorenkollektiv / Mikšiček, Petr / Matějka, Ondřej / Spurný, Matěj / Spurná, Susanne: *Zmizelé Sudety / Das verschwundene Sudetenland*, 4. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, für Antikomplex e.V. Nakladatelství Českého lesa, Domažlice 2006, S. 95-101.
- NEČAS, Ctibor: *Romové v České republice včera a dnes* („Roma in der Tschechischen Republik gestern und heute“, e.Ü.). Univerzita Palackého – vydavatelství, Olomouc 1999.
- PANTOUVAKI, Sofia: *The Case of Children's Opera Brundibár*. Repeat Conference 2007, Centre for Practice as Research in the Arts, University of Chester, UK. Online unter: [http://www.academia.edu/1958470/Repetition\\_and\\_Performance\\_The\\_Case\\_of\\_Childrens\\_Opera\\_Brundib%C3%A1r\\_Today](http://www.academia.edu/1958470/Repetition_and_Performance_The_Case_of_Childrens_Opera_Brundib%C3%A1r_Today), I.Z.: 21.8.2017.
- PEDUZZI, Lubomír: *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien*, übersetzt von Lenka Šedová, Volker Losseff, Dagmar Lieblová, Barister & Principal, Brno 2005.

POSSELTOVÁ-LEDEREROVÁ, Hana: *Máma a já (Tereziňský deník)* („Mama und ich (Theresienstädter Tagebuch)“, e.Ü.). G plus G, Praha 1997.

SOURALOVÁ, Blanka / RIPKA, Štěpán / KAŠPAROVÁ, Irena / SIDIROPULU JANKŮ, Kateřina [ed.]: *Dlouhodobý monitoring situace romských komunit v České republice. Moravské lokality*. „Langfristiges Monitoring der Situation der Roma Kommunen in der Tschechischen Republik. Mährische Lokalitäten“, e.Ü.). Úřad vlády České republiky, Kancelář rady vlády České republiky pro záležitosti romské komunity, FSS Masarykova univerzita v Brně, Brno 2008.

SRP, Karel / BREGANTOVÁ, Polana: *Adolf Hoffmeister*. Gallery, Praha 2004.

STAŠEK, Čestmír: *ABC začínajícího sbormistra* („ABC des angehenden Chorleiters“, e.Ü.). Editio Supraphon, Praha 1981.

STOESSINGER, Caroline: *Století moudrosti : lekce ze života Alice Herzové Sommerové, uznávané koncertní klavíristky, nejstarší žijící osoby na světě, která přežila holocaust (A Century of Wisdom: Lessons from the Life of Alice Herz-Sommer, the World's Oldest Living Holocaust Survivor)*, übersetzt von Libuše Čižmárová, Jota, Brno 2012.

SVOBODA, Jiří: *Učebnice dirigování a sborového umění pro pěvecké soubory. Systém V. Steinmanna* („Lehrbuch des Dirigierens und der Chorkunst für Sängeresembles. Das System von V. Steinmann“). 2. bearbeitete Ausgabe. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha [1949] 1956.

ŠEVČÍKOVÁ, Veronika: *Slyšet, cítit, dotýkat se... Romská hudba a hudebnost Romů jako pozitivní kulturní stereotyp a dominantní kulturní konfigurace* („Hören, Fühlen, Berühren... Romamusk und Musikalität der Roma als positives kulturelles Stereotyp und dominante kulturelle Konfiguration“, e.Ü.). Ostravská univerzita, Nakladatelství Tilia, Ostrava 2008.

Šormová, Eva: *Divadlo v Tereziňě 1941-1945* („Theater in Theresienstadt“, e.Ü.). Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1973.

Tichá, Alena: *Učíme děti zpívat. Hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let* („Kindern das Singen lehren. Stimmbildung vermittelt Spielen für Kinder von 5 bis 11 Jahren“, e.Ü.). Portál, s.r.o., Praha 2005.

Vláda ČR: *Zpráva o stavu romské menšiny v ČR za rok 2015* (Regierung der Tschechischen Republik: „Bericht über den Stand der Roma Minderheit in Tschechien im Jahr 2015“, e.Ü.). Online unter: <https://www.vlada.cz/cz/ppov/zalezitosti-romske-komunity/dokumenty/zprava-o-stavu-romske-mensiny-za-rok-2015-146576/>, l.Z.: 10.8.2015.

Weger, Tobias: *„Volkstumskampf“ ohne Ende? Sudetendeutsche Organisationen, 1945-1955*. Die Deutschen und das östliche Europa. Studien und Quellen 2. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2008.

### Online-Quellen

ANDERSON, Martin: „Paul Aron Sandfort: Survivor of the Tereziň ghetto“. In: *Independent Online*, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/paul-aron-sandfort-survivor-of-the-tereziacuten-ghetto-796814.html>, l.Z.: 11.9.2016.

Anna Chrtková. Offizielle Webseite, <http://www.annach.a78.org/About/>, l.Z.: 14.12.2016.

BERÁNKOVÁ, Klára: „Requiem pro člověka“ („Requiem für den Menschen“, e.Ü.). In *Rádio Proglas Online*, 24.10.2016: <https://hudba.proglas.cz/klasika/zajimavosti-ze-sveta-klasiky/requiem-pro-cloveka/>, l.Z.: 21.8.2017.

- BRATINKA, Ondřej (Artikel basierend auf einem Interview): „Dagmar Lieblová – Portrét pamětnice“ („Porträt einer Zeitzeugin“, e. Ü.). Aufnahme 29.7.2009, Praha-Petřiny, Projekt *Stories of 20th Century*, Institution: Post Bellum. In *Paměť národa / Memory of nation Online*, <http://www.pametnaroda.cz/story/lieblova-dagmar-1929-763>, I.Z.: 21.8.2017.
- Brundibár z ghetta*. Offizielle Webseite, <http://brundibarzghetta.cz/>, I.Z.: 21.8.2017.
- ČESKÁ TISKOVÁ KONFERENCE (Tschechische Pressekonferenz): „Profesionálové spolupracují s dětmi na Mozartově *Requiem*“ („Profis arbeiten zusammen mit Kindern an Mozarts *Requiem*“, e.Ü.). In: *Opera + Online*, 19.10.2016, <https://operaplus.cz/profesionalove-spolupracuji-detmi-mozartove-requiem/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Dismanův rozhlasový dětský soubor*. Offizielle Webseite des Tschechischen Rundfunks: „Brundibár“ 26.1.2005, [http://www.rozhlas.cz/drds/repertoar/\\_zprava/brundibar--153160](http://www.rozhlas.cz/drds/repertoar/_zprava/brundibar--153160), I.Z.: 21.8.2017.
- Divadelní noviny Online*: „W. A. Mozart: Requiem pro člověka“ („W. A. Mozart: Requiem für den Menschen“, e.Ü.), 14.11.2016, <http://www.divadelni-noviny.cz/w-a-mozart-requiem-pro-cloveka>, I.Z.: 21.8.2017.
- Drom – romské středisko*. Offizielle Webseite des Roma-Zentrums: „O nás“ („Über uns“, e.Ü.), <http://www.drom.cz/cs/drom-romske-stredisko/o-nas/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Duden*. Offizielle Webseite: „Getto, Ghetto, das“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Getto#>, I.Z.: 21.8.2017.
- Duden*. Offizielle Webseite: „Konzentrationslager, das“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Konzentrationslager>, I.Z.: 21.8.2017.
- EDDINS, Stephen: „Sr. Maria Veronika Grüters: Hans Krása *Brundibár*. AllMusic Review“ In: *AllMusic Online*, <http://www.allmusic.com/album/hans-krasa-brundibar-mw0001971827>, I.Z.: 21.8.2017.
- Facebook*. Öffentliche Plattform: „Profil von *Brundibár z ghetta*“, <https://www.facebook.com/brundibar.ghetto/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Ghettofest*. Offizielle Webseite: „[Die Tanzgruppe] *Merci*“, <http://ghettofest.cz/akce/merci/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Ghettofest*. Offizielle Webseite: „O festivalu“ („Über das Festival“, e.Ü.), <http://ghettofest.cz/o-festivalu/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Go to Brno*. Offizieller Stadtführer, [www.gotobrno.cz/brno-v-kostce/t502](http://www.gotobrno.cz/brno-v-kostce/t502), I.Z.: 21.8.2017.
- HAVLÍKOVÁ, Helena: „Operní panorama Heleny Havlíkové: Vokální putování s Pražským jarem a *Brundibár* z brněnského ghetta“ („Opernpanorama von Helena Havlíková. Vokalmusikalische Reise durch den Prager Frühling und *Brundibár* aus dem Brünner Ghetto“, e.Ü.). In *Lidové noviny Online*, 24.5.2016: [http://www.lidovky.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-vokalni-putovani-s-prazskym-jarem-a-brundibar-z-brnenskeho-ghett-iou-kultura.aspx?c=A160523\\_133505\\_in\\_kultura\\_hep](http://www.lidovky.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-vokalni-putovani-s-prazskym-jarem-a-brundibar-z-brnenskeho-ghett-iou-kultura.aspx?c=A160523_133505_in_kultura_hep), I.Z.: 21.8.2017.
- Herman, Josef: „Brundibár i dnes užitečný“ („Brundibár auch heute nützlich“, e.Ü.). In: *Divadelní noviny 13/2015*. Online (24.6.2015) unter: <http://www.divadelni-noviny.cz/bylo-bude-132015#nahoru>, I.Z.: 21.8.2017.
- iROMA*. Offizielle Webseite: „[Die Band] *Čohanas*“, <http://iroma.cz/paci-laci/>, I.Z.: 21.8.2017.
- Josef Škarka*. Offizielle Webseite: <http://www.josefskarka.cz/index.php/cs/>, I.Z.: 14.12.2017.

KAŠPÁREK, Michal: „Cejl není Bronx. Procházka místem, kam se nechodí na procházky“ („Cejl ist nicht Bronx. Spaziergang durch einen Ort, an dem man nicht Spazieren geht“, e.Ü.). In: *Poznej Brno*. Online unter: <http://poznejbrno.cz/cejl/>, 1.Z.: 9.8.2016.

KLEPAL, Boris: „*Brundibár* na cestě z brněnského Bronxu do divadla“ („*Brundibár* auf dem Weg aus der Brünner Bronx ins Theater, e.Ü.). In: *Brno – Město hudby Online*, 3.6.2015, <http://www.mestohudby.cz/publicistika/clanky/brundibar-na-cestech-z-brnenskeho-bronxu-do-divadla>, 1.Z. 21.8.2017.

LHOTKA, Petr: „Romové v Československu před německou okupací“ („Roma in der Tschechoslowakei vor der deutschen Okkupation“, e.Ü.). In: *Holocaust.cz Online*, 26.9.2011, <http://www.holocaust.cz/dejiny/pronasledovani-a-genocida-romu/pronasledovani-a-genocida-romu-v-ceskych-zemich/romove-v-ceskoslovensku-pred-nemeckou-okupaci/>, 1.Z.: 21.8.2017.

*LinkedIn*. Öffentliches Portal: „Anna Petříková“, <https://cz.linkedin.com/in/anna-pet%C5%99%C3%ADkov%C3%A1-65637185>, 1.Z.: 21.8.2017.

*LinkedIn*. Öffentliches Portal: „Martin Ptáček“, <https://cz.linkedin.com/in/martin-pt%C3%A1%C4%8Dek-1792217a>, 1.Z.: 21.8.2017.

LUKEŠ, Zdeněk: „Architektura: František Zelenka – 110 let.“ („Architektur: František Zelenka – 110 Jahre“, e.Ü.). In *Lidové noviny Online*, 10.6.2014, [http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-frantisek-zelenka-110-let-dwu-\\_p\\_architekt.aspx?c=A140609\\_093740\\_p\\_architekt\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/architektura-frantisek-zelenka-110-let-dwu-_p_architekt.aspx?c=A140609_093740_p_architekt_wag), 1.Z.: 1.9.2016.

MĚSTO HUDBY: „Dětská opera *Brundibár* připomene existenci ghett“ („Die Kinderoper *Brundibár* erinnert an die Existenz der Ghettos“, e.Ü.). In: *Brno – Město hudby Online*, 1.6.2015, <http://www.mestohudby.cz/zpravodajstvi/detska-opera-brundibar-pripomene-existenci-ghett>, 1.Z.: 21.8.2017.

MĚSTO HUDBY: „*Requiem pro člověka*: Janáčkova opera a děti z vyloučených lokalit města Brna“ („*Requiem für den Menschen*: Die Janáček Oper und Kinder aus ausgegrenzten Lokalitäten“, e.Ü.). In: *Brno – Město hudby Online*, 31.10.2016: <http://www.mestohudby.cz/zpravodajstvi/requiem-pro-cloveka-janackova-opera-a-deti-z-vyloucenych-lokalit-mesta-brna>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Město Terezín*. Offizielle Webseite Theresienstadts: „Historie města Terezín“ („Geschichte der Stadt Theresienstadt“, e.Ü.), veröffentlicht 17.8.2007, verändert 17.8.2008, <http://mestoterezin.cz/historie-mesta-terezin/d-136455/p1=2361>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Městské divadlo Brno*. Offizielle Webseite des Stadttheaters Brünn: „Jana Suchomelová“, <http://www.mdb.cz/soubor/1438-jana-suchomelova>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Muzej romske kulture*. Offizielle Webseite des Roma-Museums in Belgrad, <http://www.romamuseum.rs/onama.html>, 1.Z. 30.8.2016.

*Muzeum romské kultury*. Offizielle Webseite des Museums der Roma-Kultur in Brünn: <http://www.rommuz.cz>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Národní divadlo*. Offizielle Webseite des Nationaltheaters in Prag: „Pavel Šnajdr“, <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/pavel-snajdr>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Národní divadlo Brno*. Offizielle Webseite des Nationaltheaters Brünn: „Linda Keprtová“, <http://www.ndbrno.cz/opera/linda-keprtova>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Národní divadlo Brno*. Offizielle Webseite des Nationaltheaters Brünn: „Pavel Šnajdr“, <http://www.ndbrno.cz/opera/pavel-snajdr>, 1.Z.: 21.8.2017.

*Národní divadlo moravsko-slezské*. Offizielle Webseite des Mährisch-schlesischen Nationaltheaters: „Linda Keprtová“, <http://www.ndm.cz/cz/osoba/761-keprtova-linda.html>, I.Z. 21.8.2017.

*Neztratit víru v člověka... / Don't Lose the Faith in Mankind...* Offizielle Webseite des Projektes des Jüdischen Museums: „Eva Löwidtová“, [http://www.neztratitviru.net/?page=Eva\\_Lowidtova/Eva](http://www.neztratitviru.net/?page=Eva_Lowidtova/Eva), I.Z.: 21.8.2017.

*Operabase*. Öffentliche Seite: „Statistik 2014/2015 > Opern, Deutschland > TOP 50“, <http://operabase.com/top.cgi?lang=de&break=0&show=opera&no=50&nat=de>, I.Z.: 14.2.2016.

ORAČKOVÁ, Lucie: „Skupina Čohanas vydává debutové album *Amaro Drom*“ („Die Band Čohanas gibt ihr Debütalbum *Amaro Drom* heraus“, e.Ü.). In: *Romea Online*, Brno, 7.1.2015, <http://www.romea.cz/cz/kultura/skupina-cohanas-vydava-debutove-album-amaro-drom>, I.Z.: 21.8.2016.

*Památník Terezín*. Offizielle Webseite der Gedenkstätte Theresienstadt: „The concentration camp for Jews – the Terezín Ghetto“. Update: 20.9.2010, <http://www.pamatnik-terezin.cz/en/history-collection-research/historical-overview/the-concentration-camp-for-jews-the-terezin-ghetto?lang=en>, I.Z.: 21.8.2017.

PRINZ, Claudia: „Das Münchner Abkommen 1938“. In: *LeMO – Lebendiges Museum Online*, 2. 5. 2002, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/muenchner-abkommen-1938.html>, I.Z.: 21.8.2017.

PRINZ, Claudia: Die ‚Zerschlagung der Rest-Tschechei‘. In: *LeMO – Lebendiges Museum Online*, 16.10.2015, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/aussenpolitik/tschechei>, I.Z.: 21.8.2017.

PROCHAZKOVA, Petra: „Frauen-Nachnamen in Tschechien“. In: *Tschechisch-Blog Online*, 7.1.2009, <http://www.tschechischblog.de/kunstworter/frauen-nachnamen-in-tschechien/>, I.Z.: 21.8.2017.

*Romové v České republice*. Offizielle Webseite des Tschechischen Rundfunks: „Romský jazyk“ („Roma-Sprache“, e.Ü.). 14.03.2000, <http://romove.radio.cz/cz/clanek/19363>, I.Z.: 21.8.2017.

SPURNÝ, Matěj: „75. výročí Mnichova: Dalo se rozbití ČSR zabránit?“ („Der 75. Jahrestag von München: Hätte man die Zerschlagung der ČSR verhindern können?“). In: *Aktuálně Online*, 20. 9. 2013, <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/nazory-a-komentare/75-vyroci-mnichova-dalo-se-rozbiti-csr-zabranit/r~250fd02e21df11e383e4002590604f2e/?redirected=1487343872>, I.Z.: 1.9.2016.

STEGEMANN, Wolf: „Der gelbe Judenstern – Durch Verordnungen gekennzeichnet, ausgegrenzt, entrechtet, ausgeraubt und deportiert“. In: *Ev. Bildungswerk Rothenburg/Tbr. Online*. (Hrsg.: Dr. Oliver Gußmann & Wolf Stegemann), 19.1.2014, <http://www.rothenburg-unterm-hakenkreuz.de/der-gelbe-judenstern-durch-verordnungen-gekennzeichnet-ausgegrenzt-entrechtet-ausgeraubt-und-deportiert/>, I.Z.: 21.8.2017.

STRNADOVÁ, Tereza: „Cejl není místo, kam se jde člověk jen tak projít,‘ míní socioložka Souralová“ („Cejl ist kein Ort für einen Spaziergang“, e.Ü.). In: *iDnes Online*, 2.1.2009, [http://brno.idnes.cz/cejl-neni-misto-kam-se-jde-clovek-jen-tak-p-rojit-mini-sociolozka-souralova-lrs-/brno-zpravy.aspx?c=A090101\\_184150\\_brno\\_luv](http://brno.idnes.cz/cejl-neni-misto-kam-se-jde-clovek-jen-tak-p-rojit-mini-sociolozka-souralova-lrs-/brno-zpravy.aspx?c=A090101_184150_brno_luv), I.Z.: 21.8.2017.

*Tripitaka*. Offizielle Webseite des Vereins, <http://www.tripitaka.cz/>, I.Z.: 14.12.2016.

Vedem. Offizielle Webseite zur Lagerzeitschrift, <http://vedem-terezin.cz/index.html>, 21.8.2017.

Vláda České republiky. Offizielle Webseite der Tschechischen Regierung: „Zmocněnec pro lidská práva, Sociální začleňování, Kde působí, Brno“ („Menschenrechtsbeauftragte, Soziale Eingliederung, Wirkungsbereiche, Brünn“, e.Ü.), 20. 8. 2008, [www.vlada.cz/scripts/detail.php?id=40098](http://www.vlada.cz/scripts/detail.php?id=40098), I.Z.: 21.8.2017.

Waageová, Eliška: „Rudolf Freudenberg (Franěk)“. In *Holocaust.cz Online*, letzte Änderung am 13.12.2016, <http://www.holocaust.cz/dejiny/osobnosti/rudolf-freudenberg/>, I.Z.: 21.8.2017.

Židovské muzeum Praha. Offizielle Webseite des Jüdischen Museums Prag: „Bedřich Fritta (1906-1944): Nouzová ubikace (Večer na ubikaci) Terezín 1942-44“ („Bedřich Fritta (1906-1944): Das Notquartier (Abend im Quartier) Theresienstadt 1942-44“, e.Ü.), September 2006. Online unter: <http://www.jewishmuseum.cz/sbirky-a-vyzkum/digitalni-sbirky/predmet-mesice/29/Bedrich-Fritta-1906-1944-Nouzova-ubikace-Vecer-na-ubikaci/>, I.Z.: 21.8.2017.

## Audiovisuelle Quellen

### Videos (Interviewvideos)

*Brundibár clip from Terezín*, Zusammenschnitt aus dem Propagandafilm von Kurt Gerron 1944, veröffentlicht am 18.6.2014 auf *YouTube* (Robert Legg), <https://www.youtube.com/watch?v=fMiuQfaysrE>, I.Z.: 21.8.2017.

*Brundibar & Theresienstadt*, Englische Dokumentarsendung mit Zeitzeugenberichten, veröffentlicht am 4.3.2013 auf *YouTube* (Sonicwarhol), <https://www.youtube.com/watch?v=9fnrff9H4E>, I.Z. 21.8.2017.

Divadlo na Orlí (Ryšavý, Vašek): *Brundibár z ghetta*. Arbeitsaufnahme der Premiere, Divadlo na Orlí, Brno 5.6.2015.

*Ela Weissberger on performing the opera Brundibár during the Holocaust*, veröffentlicht am 20.11.2014 auf *YouTube* (USC Shoah Foundation), <https://www.youtube.com/watch?v=VnFhVxhmZ28>, I.Z. 9.8.2016.

NOVÁK, Eszter: *Hans Krása: Brundibár - children's opera*, veröffentlicht am 10.10.2013 auf *YouTube* (BFZBFO), <https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&t=336s>, I.Z. 21.8.2017.

SPENDER, Moritz: *Musik als Zuflucht*, Schüler-Dokumentarfilm, München 2015.

UNREICH, Liron (Regie): *Interview with Holocaust Survivor Ela Stein Weissberger*, The Ripple Project 2010, veröffentlicht am 21.11.2010 auf *Vimeo*, <https://vimeo.com/17061796>, I.Z. 21.8.2017.

### Radiosendung

KADRNOŽKOVÁ, Tereza: [Reportage] *Brundibár*, Radio Vltava. Mozaika (23.03.2015 07:00): <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/3343741>, I.Z. 7.9.2016.

## Interviews

BARTOŠOVÁ, Veronika: öffentliches Interview „Klauniáda je nejlepší práce na světě“ („Clownerie ist die beste Arbeit auf der ganzen Welt“), geführt von Iva Marková, schriftliches Interview veröffentlicht am 27.11.2013. In *Katolický týdeník*: <http://www.katyd.cz/clanky/klauniada-je-nejlepsi-prace-na-svete.html>, I.Z.: 21.8.2017.

KEPRTOVÁ, Linda: öffentliches Interview „Chci dělat divadlo, které boří hranici mezi hrou a životem“ („Ich möchte Theater machen, das die Grenzen zwischen Spiel und Leben aufbricht“), geführt von Markéta Kaňková, Audioaufnahme, 16.2.2015, in *Český rozhlas Vltava*, offizielle Webseite: [http://www.rozhlas.cz/mozaika/hudba/\\_zprava/linda-keprtova-chci-delat-divadlo-ktere-bori-hranici-mezi-hrou-a-zivotem--1456198](http://www.rozhlas.cz/mozaika/hudba/_zprava/linda-keprtova-chci-delat-divadlo-ktere-bori-hranici-mezi-hrou-a-zivotem--1456198), I.Z.: 21.8.2017.

VIDLÁKOVÁ, Michaela: öffentliches Interview „Brundibár“, geführt von Vlastislav Janík, Audioaufnahme, Praha, 22.2.2009, in: *In Paměť národa / Memory of nation Online*: [http://www.pametnaroda.cz/witness/clip/id/809/clip/4568/#cs\\_4568](http://www.pametnaroda.cz/witness/clip/id/809/clip/4568/#cs_4568), I.Z.: 21.8.2017.

## Eigene Feldforschung – Interviews

BAGÁR, Tomáš / BAGÁROVÁ, Klauďie / BALOG, František / BALOG, Radek / DANIELOVÁ, Tereza / HOLUBOVÁ, Sofie / KOLÁŘSKÁ, Dominika / RESLOVÁ, Božena: persönliche Kurzgespräche mit den Darstellenden geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 19.9.2016.

BALOG, Vladimír: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 19.9.2016.

BALOGOVÁ, Monika: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 19.9.2016.

CHRTKOVÁ, Anna: persönliche Mitteilung an Kristýna Kopřivová, Brno, 1.6.2015.

GEISLEROVÁ, Kateřina: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 27.6.2016.

KEPRTOVÁ, Linda: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 3.3.2017.

KONVALINKOVÁ, Ruth: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 27.6.2016.

KONVALINKOVÁ, Ruth: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 19.9.2016.

LIEBLOVÁ, Dagmar: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Praha, 29.8.2016

STRAŠÁK, Pavel: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 13.8.2016.

SUCHOMELOVÁ, Jana: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 6.3.2017.

ŠARKÉZOVÁ, Marika: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 19.9.2016.

ŠKARKA, Josef: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 10.8.2016.

ŠNAJDR, Pavel: persönliches Interview geführt von Kristýna Kopřivová, Audioaufnahme, Brno, 12.8.2016.

## Aufnahmeverzeichnis

Alle Aufnahmen der Proben von *Brundibár z ghetta* sind in Anwesenheit von Kristýna Kopřivová entstanden. Die Nummern entsprechen den Tracks auf der beigelegten DVD.

NR. 1: 2. Probe, am 5.3.2015 um 16:23:26 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:27. Einstudierung von *Nad naší vesnicí*, Ensemble *Brundibár z ghetta* (weiter nur Ensemble *BzG*), Korrepetition: Jana Suchomelová, Musikalische Leitung: Martin Ptáček. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 2: 2. Probe, am 5.3.2015 um 16:24:18 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:45. Einstudierung von *Nad naší vesnicí* mit Bewegung, Ensemble *BzG*, Korrepetition: Jana Suchomelová, Musikalische Leitung: Martin Ptáček. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 3: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:01:26 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:02:05. Einstudierung von *Finale* (2. Akt), Ensemble *BzG*, Korrepetition und musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 4: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:03:40 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:11. Einstudierung von *Finale* (2. Akt), Fortsetzung von Nr. 3, Ensemble *BzG*, Korrepetition und musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 5: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:05:24 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:38. Einstudierung von *Finale* (2. Akt), Ensemble *BzG*, Korrepetition und musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 6: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:07:24 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:01:42. Einstudierung von *Wiegenlied* (2. Akt), Ensemble *BzG*, Korrepetition und musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 7: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:09:28 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:01:50. Einstudierung von *Wiegenlied*, Fortsetzung von Nr. 6, Ensemble *BzG*, Korrepetition und musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 8: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:22:16 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:33. *Herod's Song* von *Jesus Christ Superstar* vorgetragen von Aleš Slanina, Ensemble *BzG*, Korrepetition: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 9: 3. Probe, am 12.3.2015 um 16:25:38 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:40. *Finale*, Ensemble *BzG*, Korrepetition: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 10: 4. Probe, am 19.3.2015 um 17:09:31 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:14. Auftritt der Tanzgruppe *Merci*, Ensemble *Merci* und *BzG*, 1. Aufnahme: Kristýna Kopřivová.

NR. 11: 4. Probe, am 19.3.2015 um 17:09:52 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:31. Auftritt der Tanzgruppe *Merci 2*, Ensemble *Merci* und *BzG*, Aufnahme: Kristýna Kopřivová.




NR. 12: Probe, am 23.4.2015 um 17:04:18 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:01:04. Inszenesetzen von Nr. I, Ensemble *BzG*, Regie: Linda Keprtová, Korrepetition: Jana Suchomelová, musikalische Leitung: Martin Ptáček. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 13: Pause während des Probewochenendes, am 2.5.2015 um 14:33:18 in Brno, Roma-Museum, Dauer: 00:01:49. Singen des Liedes *Andro kher me som*, Ensemble *BzG*, Klavier: Vladimír Balog. Aufnahme: Kristýna Kopřivová.

NR. 14: Probe, am 7.5.2015 um 17:23:22 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:00:55. Inszenesetzen von *Nad naší vesnicí*, Ensemble *BzG*, Regie: Linda Keprtová, Korrepetition: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

NR. 15: Probe, am 14.5.2015 um 17:38:54 in Brno, ZŠ Merhautova, Dauer: 00:02:40. Musikalische Wiederholung von *Ensemble* (2. Akt), Ensemble *BzG*, Musikalische Leitung: Jana Suchomelová. Aufnahme: Ruth Konvalinková.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Theatralische Zeichen nach Fischer-Lichte ([1983] 2007: 28). ..... 11
- Abb. 2 Sudetenland 1938/39-1945 und Protektorat Böhmen und Mähren (seit 1939) © Sudetendeutsche Zeitung..... 16  
Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung der Sudetendeutschen Zeitung (Chefredakteur Herbert Fischer).
- Abb. 3 Propaganda-Ansichtskarte Deutschböhmen – Sudetenland, akpool GmbH. .... 17  
(online unter: <http://static0.akpool.de/images/cards/43/438082.jpg>, l.Z.: 21.8.2017).  
Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung der akpool GmbH (Karsten Siesing).
- Abb. 4 Ansichtskarte Sudetenland, akpool GmbH..... 17  
(online unter: <http://static4.akpool.de/images/cards/1012/10125277.jpg>, l.Z.: 21.8.2017).  
Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung der akpool GmbH (Karsten Siesing).
- Abb. 5 Die bedeutendsten Konzentrationslager , Vernichtungslager  und Ghettos   
© Terezínská Inicijativa, Památník Terezín, Karel Kupka, Ludvík Kopačka. .... 21  
(online unter: <http://www.holocaust.cz/dejiny/koncentracni-tabory-a-ghetta/>, l.Z.: 21.8.2017),  
veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Instituts der Theresienstädter Initiative (Eliška Waageová).
- Abb. 6 Schematischer Plan Theresienstadts: kleine Festung, Retranchement und große Festung © Václav Baumbruk 2006 in Radimerský 2012: S. 4. .... 22
- Abb. 7 Bedřich Fritta (1906-1944): „Nouzová ubikace (Večer na ubikaci)“ („Das Notquartier (Abend im Quartier)“, e.Ü.), Theresienstadt 1941-1944. Židovské muzeum Praha. .... 24  
Inventar-Nr. ŽMP 174.171 (online unter: <https://www.jewishmuseum.cz/sbirky-a-vyzkum/digitalni-sbirky/predmet-mesice/29/Bedrich-Fritta-1906-1944-Nouzova-ubikace-Vecer-na-ubikaci/>, l.Z.: 21.8.2017), veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Jüdischen Museums Prag (Eduard Feuereis).
- Abb. 8 Zuschauende bei der *Brundibár*-Aufführung im Propagandafilm Theresienstadt 1944. Veröffentlicht auf *YouTube*. .... 29  
In NOVÁK, Eszter: *Hans Krása: Brundibár - children's opera*, 10.10.2013, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&t=336s>, (00:05:40), l.Z. 21.8.2017).
- Abb. 9 Hans Krása (links) und Adolf Hoffmeister 1938. Abgedruckt in Brenner-Wonschick 2004: 28. .... 32  
Aufbewahrungsort unbekannt (Buchangabe Ghetto-Museum Theresienstadt ist nicht korrekt).
- Abb. 10 Rudolf Freudenfeld 1940 (1921 – 1983, später Franěk), erster musikalischer Leiter und Dirigent des *Brundibár* in Prag und Theresienstadt. Národní archiv, Policejní ředitelství Praha II. .... 35  
Všeobecná spisovna 1941 – 1950, sign. F 1524/9, kart. 2314, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Nationalarchivs, Polizeidirektion Praha II (PhDr. Zdeňka Kokošková).
- Abb. 11 František Zelenka (1904-1944), erster Regisseur und Bühnenbildner des *Brundibár* in Prag und Theresienstadt. Veröffentlicht in *Lidovky Online*. .... 37  
Aufbewahrungsort ist dem Autor und dem Archiv Národního technického muzea unbekannt.
- Abb. 12 Brno / Brünn – Verbindungsknoten nach Prag (und Deutschland), nach Ostrava (und Polen), nach Österreich, in die Slowakei (und nach Ungarn) © Google Maps..... 40  
(online unter <https://www.google.cz/maps/@49.2022097,12.095529,6z?hl=cs>, l.Z.: 21.8.2017).

- Abb. 13 Malinovsky-Platz mit Mahen Theater (links), der rechts hinten in die Straße Cejl übergeht © Kristýna Kopřivová 2016. .... 41
- Abb. 14 Die sozial ausgegrenzten Gebiete in Brünn, „Cejl“ – das Roma-Ghetto. Aus Souralová, Ripka, Kašparová, Sidiropulu Janků 2008: 24, übersetzt und bearbeitet durch Kristýna Kopřivová. .... 45  
Übersetzt, bearbeitet und veröffentlicht durch K. Kopřivová mit freundlicher Genehmigung von Irena Kašparová.
- Abb. 15 Brüner Roma-Ghetto mit dem Romazentrum DROM. *Offizielle Webseite von DROM*. .... 45  
Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung von DROM (Lenka Hédlová).
- Abb. 16 Eindrücke vom Ghettofest 2015 © Jolana Halalová. .... 49  
Zusammengestellt und veröffentlicht durch K. Kopřivová mit freundlicher Genehmigung von Jolana Halalová.
- Abb. 17 Initiator des Projektes Josef Škarka (rechts) und die ersten Mitarbeiterinnen von *Brundibár*, erste Reihe von links: Kateřina Geislerová (Managerin des Ghettofestes), Kristýna Kopřivová (Vorbereitung, Regieassistentin), Eva Gerych (Managerin des Ghettofestes) bei der Crowdfunding Aktion Vývar, zweite Reihe von links die Moderatoren der Veranstaltung: Kristýna Vobecká und Martin Sedlák. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 51
- Abb. 18 Kristýna Kopřivová und Martin Ptáček (Musikpädagoge) bei der Präsentation des Projekts an der Grundschule Merhautova © Josef Rabara 1/2015. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 52
- Abb. 19 Regisseurin Linda Keprtová bei einer der ersten Proben mit der jüngsten Darstellerin Tereza Danielová © Ben Skála. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 53
- Abb. 20 Korrepetitorin Jana Suchomelová mit ihrer Tochter Tereza bei der Generalprobe © Ludvík Grym 2015. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 54
- Abb. 21 Sozialpädagogin Ruth Konvalinková bei einer der ersten Proben © Ben Skála 2015. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 54
- Abb. 22 Roma-Assistentin Monika Balogová bei der 3. Aufführung © Ludvík Grym 2015. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 55
- Abb. 23 Dirigent Pavel Šnajdr. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 55
- Abb. 24 Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Chrtková. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 56
- Abb. 25 Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Petříková. Archiv *Brundibár z ghetta*. .... 56
- Abb. 26 Hof – *Brundibár*, Bühnenbildentwurf von František Zelenka (nach M. Heřmanová, Kopie des Originals, entstanden in Theresienstadt zwischen 1941-1944). Památník Terezín. 68  
Upomínkový plakátek se scénickým návrhem – dvorek; Památník Terezín, PT 3921, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung der Gedenkstätte Theresienstadt (Iva Gaudesová, PhDr. Jan Munk, CSc.).
- Abb. 27 Finale von *Brundibár* im Film von Kurt Gerron 1944. Veröffentlicht auf *YouTube*. 71  
„Brundibár clip from Terezín“, Robert Legg, 18.6.2014, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fMiuQfaysrE>, l.Z.: 21.8.2017.
- Abb. 28 *Brundibár* in Theresienstadt 1944. Veröffentlicht auf der offiziellen Homepage der 92nd Street Young Men's and Young Women's Hebrew Association. .... 71  
(online unter: [www.92y.org/Uptown-Microsites/Will-to-Create,-Will-To-Live--Culture-of-Terezin/Terezin-Timeline/1943.aspx](http://www.92y.org/Uptown-Microsites/Will-to-Create,-Will-To-Live--Culture-of-Terezin/Terezin-Timeline/1943.aspx), l.Z.: 17.12.2016).

Abb. 29 <i>Brundibár</i> -Plakat von Walter Heimann, April 1944. Památník Terezín.....	71
Upomínkový plakátek k dětské opeře <i>Brundibár</i> , duben 1944, autor plakátu: Walter Heimann; Památník Terezín, PT 4010, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung der Gedenkstätte Theresienstadt (Iva Gaudesová, PhDr. Jan Munk, CSc.).	
Abb. 30 Widmung von Rudolf Freudenfeld an K. Herrmann, April 1944. Památník Terezín.	74
Věnování Rudolfa Freudenfelda se vzpomínkou na <i>Brundibára</i> , duben 1944; Památník Terezín, PT 4057, veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung und Unterstützung der Gedenkstätte Theresienstadt (Iva Gaudesová, PhDr. Jan Munk, CSc.).	
Abb. 31 Logo des Projekts, eingebaut in die Karte von Brünn © Leo Burnett. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	82
Abb. 32 Ruth Konvalinková mit den Plakaten von Tomáš Bagár und Mohamed Ouattara. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	82
Abb. 33 Persönliche Einladung zur Premiere und ersten Reprise des Projekts. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	83
Abb. 34 Pepíček: Milan Balog. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	87
Abb. 35 Spatz: František Balog. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	87
Abb. 36 Aninka: Nela Fedáková. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	87
Abb. 37 Kater: Radek Balog. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	87
Abb. 38 Hund: Mohamed Ouattara. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 39 „Frau in der Schlange“: Alexandra Horváthová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 40 Polizist: Jan Němeček. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 41 Bäcker: Tomáš Bagár. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 42 Eismann: Marián Laco. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 43 Milchmann: Vojtěch Horváth. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 44 „Kurortgast“: Klaudie Bagárová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 45 „Aufziehpuppe“: Tereza Danielová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	88
Abb. 46 „Alice im Wunderland“: Natálie Bednarčíková. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 47 „Bürgermeister“: Nikolas Bednarčík. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 48 „Das Mädchen mit dem Tintenfass“ Jana Klepárníková. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 49 „Das Mädchen mit dem Tintenfass“: Kamila Kutková. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 50 „Herr Pause“: Zdeněk Bernárčík. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 51 „Doktor“: Nikolas Farkaš. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 52 „Architekt“: Robert Dirda. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 53 „Doktor“: René Malík. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 54 „Bote guter Nachrichten“: Vojtěch Baláž. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89
Abb. 55 „Schülerin des Mädchengymnasiums“: Helena Balážová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> .....	89

Abb. 56 „Nachbarin aus dem 3. Stock“: Martina Balážová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	89
Abb. 57 „Straßenlautsprecher“: Veronika Bartošová. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	90
Abb. 58 Bühnenbild <i>Brundibár</i> mit Wand aus Kisten © Lukáš Grym, 5.6.2015, Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	101
Abb. 59 Kostüme der Darstellenden © Jolana Halalová, 5.6.2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	102
Abb. 60 „Das ist der kleine Pepíček“. Premierenaufnahme.....	103
Abb. 61 1. Tagebuchtext. Premierenaufnahme.....	104
Abb. 62 Projektpräsentation an der ZŠ Merhautova. Reaktionen der Kinder auf die Frage, wer von ihnen gerne <i>Brundibár</i> einstudieren würde © Josef Rabara 1/2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	112
Abb. 63 Projektpräsentation an der ZŠ Merhautova. Martin Ptáček spielt Motive aus <i>Brundibár</i> vor © Josef Rabara 1/2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	112
Abb. 64 Probe des Vorspiels 2 © Ben Skála 4/2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	125
Abb. 65 Regieführung durch eigenes Vorspielen von Keprtová bei der Probe des 2. Vorspiels © Ben Skála 4/2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	125
Abb. 66 Publikumsapplaus bei der Premiere, Wiederholung des Finales. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	130
Abb. 67 Raymond Castello bei einer der Proben im September 2015 (hintere Reihe, 3. von rechts). Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	134
Abb. 68 Neujahrsgruß des Ensembles „Ein glückliches Jahr 2016 voller Freude wünschen Euch / Ihnen die Brundibären“ (e.Ü.), Foto vom Kinobesuch am 26.4.2015. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	137
Abb. 69 Begeisterung der Mitwirkenden während der Busfahrt nach Boskovice © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	141
Abb. 70 Aufführung beim <i>Festival Boskovice</i> © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	142
Abb. 71 Wiegenlied, Aufführung in der Mährischen Galerie © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	142
Abb. 72 Wiederholung des Finales in der Mährischen Galerie © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	142
Abb. 73 Aufführung von <i>Brundibár</i> im Theater Minor © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	147
Abb. 74 Alle <i>Brundibár</i> -Mitwirkenden nach der Aufführung im Theater Minor mit Dagmar Lieblová (2. Reihe, 3. von links) und Raymond Castillo (letzte Reihe, Mitte) © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	147
Abb. 75 Aufführung von <i>Requiem pro člověka</i> © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	148
Abb. 76 Aufführung von <i>Requiem pro člověka</i> © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	148
Abb. 77 Aufführung von <i>Requiem pro člověka</i> © Ludvík Grym. Archiv <i>Brundibár z ghetta</i> . .....	148

Abb. 80 Dagmar Lieblová © Veronika Vasiljevová. Archiv von D. Lieblová..... 170  
Zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt mit freundlicher Genehmigung von Dagmar Lieblová.

Abb. 81 Feedback einer Zuschauerin nach der Premiere. Facebookprofilseite von *Brundibár z ghetta*. ..... 210

Abb. 82 Feedback eines Zuschauers nach der 2. Vorstellung. Facebookprofilseite von *Brundibár z ghetta*..... 210

Sämtliche Abbildungen aus dem Archiv *Brundibár z ghetta* bearbeitet, zusammengestellt und veröffentlicht durch K. Kopřivová mit der freundlichen Genehmigung des Projektteams und der Autoren Ludvík Grym, Josef Rabara, Ben Skála und Jolana Halalová.

## Notenbeispielverzeichnis

NB. 1 Eismannmotiv (Chor): „Kommt zum Eismann naschen, an seinem Karren hängen Eiszapfen“ (e.Ü.). Nr. II, 1. Akt, T 35-38. (Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008)... 99

NB. 2 Bäckermotiv (Chor): „Alles zu verkaufen, was er auf dem Wagen hat, das ist der Stolz des Brezelbäckers!“ (e.Ü.). Nr. II, 1. Akt, T 40-43. (Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008)..... 99

NB. 3 *Brundibár* Nr. VIII, 2. Akt, T 17-18. Abschrift von: Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008). ..... 119

NB. 4 *Brundibár* Nr. VIII, 2. Akt, T 12-18. Abschrift von: Krása, Hoffmeister, Červinková [Hrsg.] 2008). ..... 119

NB. 5 Rhythmus T 2-3 von Finale, („Brundibár ist besiegt“, e.Ü.), eigene Notation..... 120

NB. 6 Brünner Jagd auf den Brundibár, eigene Transkription..... 124

NB. 7 *Andro kher me som*, eigene Transkription. .... 133

## Anhang

### 1. Anhang: Dagmar Lieblová – Porträt einer überlebenden Chorsängerin

Auf den folgenden Seiten wird die Lebensgeschichte von Dagmar Lieblová, die den Holocaust überlebte, erzählt. Sie soll als ein Beispiel für das Schicksal der ungezählten Deportierten wahrgenommen werden. Die Grundlage für das Erstellen dieses Porträts bildet ein Interview zwischen der Verfasserin dieser Arbeit und der Holocaust-Überlebenden (29.8.2016). Zur Ergänzung wurde ein Interview von Ondřej Bratinka mit Lieblová (aufgenommen 29.7.2009, veröffentlicht auf *Paměť národa*, offizielle Webseite) herangezogen.

Dagmar Lieblová wurde am 19. Mai 1929 in Kutná Hora als erste von zwei Töchtern des jüdischen Arztes Julius Fantl geboren. Obwohl die Familie jüdisch war und Dagmar in der Schule den sog. mosaikartigen Religionsunterricht besuchte, ging die Familie nur zwei Mal im Jahr in die Synagoge; zur Neujahrsfeier und zum Jom Kipur – dem Tag der Versöhnung. Daheim feierte man Weihnachten und zu Ostern wurden Ostereier bemalt. Die Eltern besuchten oft Konzerte und Opern, den beiden Töchtern erzählte die Mutter dann die Operninhalte. Mit fünf begann Dagmar das Klavierspiel zu erlernen und hatte große Freude daran. Obwohl bei ihnen daheim nicht viel gesungen wurde, spielte Musik in der Familie eine große Rolle.



Abb. 78 Dagmar Lieblová  
© Veronika Vasiljevoá.  
Archiv von D. Lieblová.

Am 15. März 1939 soll ihr Vater, der Anfang des Jahrhunderts in einer studentischen patriotischen Bewegung tätig gewesen war, mit Tränen in den Augen verkündet haben, dass die Republik verloren wäre. Die Familie flüchtete nicht ins Ausland, es fehlte an Finanzen und Kontakten, außerdem dachte man nicht, dass es so weit kommen würde. Die verschiedenen Verbote führten dazu, dass ihr Vater in seiner Praxis, an der er das Schild „židovský lékař“ – „Judenarzt“ anbringen musste, nur noch jüdische Patienten behandeln durfte. Dagmar und ihre kleinere Schwester Rita durften nicht mehr zur Schule gehen, das war für sie schlimmer, als das Verbot ins Kino, auf den Spielplatz oder in den Wald zu gehen.

Am 2. Juni 1942 wurde die ganze Familie nach Theresienstadt deportiert, erst mussten sie zu der Sammelstelle nach Kolín, von dort ging es mit einem von der Gendarmerie bewachten Personenzug nach Bohušovice. Zwei der Transporte, die weitere Menschen aus ihrer Region brachten, fuhren ohne einen Halt weiter nach Osten, bei dem ersten ist das Ziel

unbekannt, der zweite endete in Kruščica u Travniku. Fast alle Familiefreunde waren in diesen Transporten, darunter auch Dagmars Schulfreundin Hana. Niemand von ihnen kam zurück. Anfangs wusste man nicht, das Theresienstadt für die, die dorthin kamen nicht die Endhaltestelle sein würde, aber man wusste, dass es im Osten in den sog. Arbeitslagern schlimmer war. Tatsächlich errichtete man in Birkenau (Auschwitz) auch ein Familienlager, in das man einige Häftlinge brachte, die an ihre Freunde und Familien in den Ausgangslagern – Sammelstellen schreiben mussten, wie gut es ihnen ginge. Im Sommer 1942 führten noch keine Gleise direkt in das Theresienstädter Ghetto, sie wurden erst später von Häftlingen gebaut. Die Familie Fantl musste zusammen mit den anderen aus Kolín und Umgebung die 3 km nach Theresienstadt zu Fuß zurücklegen und anschließend an der Schleuse warten.

Die beiden Töchter wohnten anfangs mit ihrer Mutter, ihrer Großmutter und anderen Frauen in der Hamburger Kaserne zusammen. Dann entschloss sich Rita, ins Mädchenheim zu gehen, Dagmar kam sich dafür mit ihren 13 Jahren zu alt vor. Bald freundete sie sich jedoch mit einem anderen Mädchen, Dáša, an, zu der sie eine schwesterliche Beziehung aufbaute und entschloss sich, mit ihr in das Mädchenheim L 410 zu ziehen. In einem ca. 20 m<sup>2</sup> großen Zimmer wohnten sie zusammen mit weiteren 22 Mädchen. Die Betreuerinnen trugen dazu bei, dass sie sich zusammenfanden, sie wurden insgeheim unterrichtet, malten, sangen und spielten gemeinsam. Das Leben dort war „ziemlich schön“, (e.Ü., „docela hezký život“) erzählte Lieblová (29.8.2016).

Ihre Betreuerin Magdalena (Kosenname Magda) Weissová sang in Schächters Chor mit und führte die Mädchen zur Musik. Dank ihr konnten die Mädchen viele kulturelle Veranstaltungen besuchen, unter anderem die konzertante Aufführung der *Verkauften Braut*, die für alle im Lager ergreifend war. Eines der Ereignisse, die Dagmar nie vergessen wird, war der Besuch von Karel Berman, den Magda auf das Zimmer im zweiten Stockwerk einlud. Aus dem Keller brachten sie ein altes Harmonium nach oben. Berman ging mit den Mädchen die ganze *Rusalka* durch, spielte, sang und erzählte den Inhalt. Nach dem Krieg wünschte sich Lieblová sehr, sich bei dem Künstler zu bedanken, als sie schließlich Gelegenheit dazu hatte, erfreute sie seine Antwort „Sie sind nicht die einzige, die sich daran erinnert“ (e.Ü., „Nejste jediná, kdo si to pamatuje“, ebd.).

Dank ihrer Betreuerin erfuhren die Mädchen auch von der geplanten *Brundibár*-Einstudierung und Lieblová wurde ausgewählt, um im Chor mitzusingen, ihre Zimmernachbarin Greta Hofmeister übernahm die Rolle der Aninka, alle Mädchen waren

stolz, sie auf ihrem Zimmer zu haben. Die Einstudierung und die Kinderoper selbst waren für sie wie ein Wunder, ein Märchen über das Leben, dass sie nicht haben konnten.

Die Familie Fantl verbrachte in Theresienstadt anderthalb Jahre, bevor sie am 15. Dezember 1943 mit dem Transport nach Auschwitz-Birkenau geschickt wurde. Durch einen zufälligen Fehler, Lieblová wurde statt 15- als 19jährige eingestuft und galt somit als arbeitsfähig, entging sie als einzige aus ihrer Familie der Vergasung. Ihre Eltern und ihre jüngere Schwester Rita wurden wegen ihres Alters als arbeitsunfähig in die Gaskammer geschickt. Nach kurzem Aufenthalt in dem Arbeitslager Birkenau wurde Dagmar mit ihrer Freundin Dáša, die auch durch einen Zufall der Vergasung entkam, nach Hamburg geschickt. Hier mussten beide Mädchen mit der Spitzhacke arbeiten. Im Frühjahr 1945, als viele Gebiete von den Alliierten eingenommen wurden, kamen sie in das KZ Bergen-Belsen. Hier herrschten die allerniedrigsten Bedingungen; es gab kein Essen und nicht einmal genug Platz auf dem Boden, um sich hinzulegen. Befreit wurde dieses Lager am 15. April 1945 von der britischen Armee. Erst im Juli kam Lieblová, an Tuberkulose erkrankt und mit geringen Chancen aufs Überleben zurück nach Kutná Hora, wo sich der Familienfreund František Malý und das ehemalige Dienstmädchen Františka Holická ihrer annahmen.

Nach zweiundhalb Jahren der Behandlung in einem Sanatorium konnte sie endlich zu ihren Bekannten nach Hause. Unterstützt von ihrem Vormund holte sie mit zwanzig Jahren das Abitur nach, anschließend studierte sie Tschechisch und Deutsch an der Karlsuniversität. 1955 heiratete sie. 1989 beteiligte sie sich an der Gründung der Theresienstädter Initiative, die das Andenken an die zu Tode gekommenen tschechischen Juden pflegt, und in der sie sich bis heute engagiert. Sie besucht viele *Brundibár*-Aufführungen und andere Veranstaltungen und trägt mit ihren Zeitzeugenberichten zu dem Nichtvergessen dieser grauen- und leidvollen Epoche bei (vgl. Lieblová 29.8.2016 und Lieblová / Bratinka 29.7.2009, *Paměť národa*, offizielle Webseite).

## 2. Anhang: 1. Libretto *Brundibár*

Adolf Hoffmeister: *Brundibár*, Arbeitsübersetzung von Kristýna Kopřivová

Erläuterungen: *Nummer / Name*

Liedtext und Regieanweisungen

*Sprechtext*

in Brünn ausgelassener Text

Brünnner Abweichungen vom Libretto

THERESIENSTADT		BRÜNN	
Aktion laut Libretto	Text	Übersetzung / Nr.	Aktion
		0.1: Vorspiel: Pantomime vor geschlossenem Vorhang <i>VII. (2. Akt) Jagd auf Brundibár</i>	Brundibár bindet Pepíček beim Spielen die Augen zu und stiehlt ihm den Milchkanister
		0.2: Vorspiel bei geöffnetem Vorhang: <i>V. Valse lento cantabile</i>	Kinder mit Kisten kommen von beiden Seiten auf die Bühne, legen die Kisten auf den Boden, begrüßen sich gegenseitig, tanzen
		<i>V. – Vorspiel zu VII. Nad naši vesnici (Über unserem Dorf)</i>	Die Kinder setzen sich auf den Boden, nacheinander nehmen sie ihr Schild mit Foto vom Hals, rufen laut ihren Namen, gehen zum Tor, hängen das Schild an die Wand, ziehen ein schwarzes Sakko an, legen sich hin.

<p>Dvě děti jdou středem ulice. Zwei Kinder gehen durch die Straße.</p>	<p><b>I.</b> Sbor - okna: Tohle je malý Pepíček, dávno mu zemřel tatíček*. Za ruku vede Aninku, mají nemocnou maminku. *Prag 1938 (weiter nur PR): Na vojnu šel mu tatíček.</p> <p>Pep: Já se jmenuju Pepíček, dávno mi zemřel tatíček.* Za ruku vedu Aninku, Pep+An: máme nemocnou maminku. *PR: Na vojnu šel můj tatíček.</p> <p>Pep: Přišel pan doktor s brejlema, An: se studenýma ušima, Pep: used si vedle maminky An+Pep: a v ruce držel hodinky. An+Pep: Za chvíli vstal a povídá, co bude dál se uhlídá. Teďka jen spěte maličko, děti vám dojdou pro mlíčko.</p> <p>Sbor: Maminka spinká maličko a děti jí jdou pro mlíčko An+Pep: Maminka spinká maličko a my ji jdeme pro mlíčko.</p>	<p><b>I.</b> Chor - Fenster: Dies ist der kleine Pepíček, sein Vati ist längst gestorben.* An der Hand führt er Aninka, beider Mama ist krank. * PR: Sein Vati ist zur Armee gegangen.</p> <p>Pep: Ich heiße Pepíček, mein Vati ist längst gestorben. An der Hand führ ich Aninka, unsere Mama ist krank. *PR: Mein Vati ist zur Armee gegangen.</p> <p>Pep: Es kam der Herr Doktor mit einer Brille. An: und mit den kalten Ohren, Pep: er setzte sich neben Mama An+Pep: und in der Hand hielt er eine Uhr. An+Pep: Nach einer Weile stand er auf und sprach, wir müssen abwarten, was weiter geschieht. Nun schlafen Sie ein wenig, die Kinder holen Ihnen Milch.</p> <p>Chor: Mama schläft ein wenig und die Kinder holen ihr Milch. An+Pep: Mama schläft ein wenig und wir holen ihr Milch.</p>	<p>Die Kinder stehen auf, bleiben wie Statuen stehen, bilden zwei Reihen im rechten Teil der Bühne. Bei „Pepíček“ zeigen sie mit der Hand auf An+Pep die inmitten der Bühne stehen. Während des Zwischenspiels laufen sie im Kreis um sie herum und setzen sich anschließend im Halbkreis hin, hören zu.</p> <p>Nikolas und René spielen gleichzeitig Arzt und Patient und schauen sich wichtig-tuerisch gegenseitig in den Hals. Ein Teil der Kinder (außer Pep+An) steht auf und gehen wichtig-tuerisch wie Ärzte im Kreis hinter A+P umher.</p>
---	---	--	--

		<b>TEXT 1 aus dem Theresienstädter Tagebuch</b> (begleitet von <i>V. Valse lento cantabile mit Vorspiel zu VII Nad naši vesnicí</i> )	Jana liest den Text. Ein Teil der Kinder baut in der Mitte der Bühne aus Kisten einen langen Markttisch.
Ulice se plní. Die Straße füllt sich.	<b>II.</b>  <i>T: Zmrzlinář: Má zmrzlina každá jiná, chladí tak, že skoro pálí, mou zmrzlinu všichni chválí, ať jsou velcí, nebo malí. Vanilková, jahodová, citronová, ta ledová, děti, kluci, holky, tetky, dejte sobě do trumpetky!</i>  Sbor: Pojd'te mlsat k zmrzlináři, vozí rampouch na trakaři.	<b>II.</b>  <i>T Eismann: Bei meinem Eis ist jedes anders, es kühlt so, dass es fast brennt, mein Eis loben alle, ob groß oder klein. Vanille, Erdbeere, Zitrone, so eisig, Kinder, Jungs, Mädchen, Tantchen, holt euch eure Lieblingssorten!</i>  Chor: Kommt zum Eismann naschen, an seinem Karren hängen Eiszapfen.  <b>Instrumentalwiederholung des Motives</b>	Als Jana zu Ende gelesen hat, sieht sie, dass der Tisch eine Lücke hat (eine Kiste fehlt). Der Leierkastenmann auf seiner Leiter hält sie fest. Jana versucht sie ihm wegzunehmen. Einer der Jungs hebt sie hoch, alle anderen Kinder kommen hinzu und beobachten, ob das gut geht. Jana nimmt ihm die Kiste weg und legt sie an ihren Platz. Die Kinder setzen sich vor den Tisch auf den Boden.  Die Kinder stehen auf, klatschen den Rhythmus abwechselnd mit den Händen, dann auf die Schenkel.

<p><b>T: Pekař:</b> Rohlíky jak půlměsíce, housky jako slunečnice, chleba jako celé slunce, propečené - jak se sluší, všechno to mám v jedné nůši, právě čerstvé – na mou duši!</p> <p>Sbor: Rozprodat vše, co měl v káře, to je chloubka preclíkáře.</p>	<p><b>T: Bäcker:</b> Hörnchen wie Halbmonde, Semmeln wie Sonnenblumen, das Brot wie die ganze Sonne, durchgebacken - wie sich's gehört, alles hab ich in einem Korb, gerade frischgebacken – Ehrenwort!</p> <p>Chor: Alles zu verkaufen, was er auf dem Wagen hat, das ist der Stolz des Brezelmachers!</p>	
<p><b>T: Mlékař:</b> Mléko, mléko, mléko, čerstvé mléko, pro dětičky, pro matičky, pro kočičky od kravičky. Čerstvé mléko, mléko, mléko, mléko, mléko, máslo, sýr!</p>	<p><b>Instrumentalwiederholung des Motives</b></p>	<p>Die Kinder stehen auf, klatschen den Rhythmus abwechselnd mit den Händen, dann auf die Schenkel.</p>
<p><u>Sbor (Okna):</u> Hej, pane mlékaři, dejte nám mlíčko, máma nám uvaří bílý kafičko.</p>	<p><b>T: Milchmann:</b> Milch, Milch, Milch, frische Milch, für Kinder, für Mamas, für Kätzchen, von der Kuh. Frische Milch, Milch, Milch, Milch, Milch, Butter, Käse!</p>	
<p>Pep: Hej, pane mlékaři, dejte nám mlíčko, Aninka uvaří mámě kafičko.</p>	<p><u>Chor (Fenster):</u> Hey, Herr Milchmann, geben Sie uns Milch, Mama wird uns Kakao kochen.</p>	<p>Statt des Chores singt nur ein älteres Mädchen (Alexandra). Alle Kinder schauen bittend zum Milchmann.</p>
<p><u>Mlékař:</u> Kdo nechce k lékaři, příslaví praví, ten musí k mlékaři, mlíčko je zdravý.</p>	<p>Pep: Hey, Herr Milchmann, geben Sie uns Milch, Aninka wird für Mama Kaffee kochen.</p> <p><u>Milchmann:</u> Wer nicht zum Arzt gehen will, so lautet das Sprichwort, der geht zum Milchmann, denn Milch ist gesund.</p>	<p>Statt des Milchmanns singt Veronika, die zwischen den Kindern ist.</p>

	<p>Sbor: Za dva groše litr mlíka naleje vám do rendlíka. Zadarmo však ani lžičku nedá mlíkař pro kočičku.</p> <p>An + Pep: Vy máte plný vůz, pekař má plný koš, ale my nemáme v kapsičce ani groš.</p> <p>An+Pep+Chor: Hej, pane mlékaři, dejte nám mlíčko, mlíčko je zdravý, zdravý, zdravý.</p>	<p>Chor: Für zwei Groschen gießt er einen Liter Milch in den Tiegel. Umsonst gibt der Milchmann jedoch nicht ein mal einen Löffel voll für die Katze her.</p> <p>An+Pep: Sie haben einen vollen Wagen, der Bäcker hat einen vollen Korb, aber wir haben nicht einmal einen Groschen in der Hosentasche.</p> <p>An+Pep+Chor: Hey, Herr Milchmann, geben Sie uns Milch, Milch ist gesund, gesund, gesund.</p>	<p>Nur An+Pep! Ohne Chor! Alle Kinder rutschen auf Knien bittend nach vorne ins Publikum.</p>
	<p><b>IV</b> Strážník: Za peníze všechno k mání, zdarma nebude nic, když je něco trochu lepší, hnedka to stojí víc. Mlékař bílou má čepici, pekař proutěný koš. Mléko koupíš za dva groše, rohlík jenom za groš. Každý musí vydělávat, kdo chce peníze mít, bez peněz na tomhle světě nikdo nemůže žít.</p>	<p><b>IV</b> Gendarm: Für Geld kann man alles kaufen, umsonst gibt's hier nichts, wenn etwas ein bisschen besser ist, gleich kostet es mehr. Der Milchmann hat eine weiße Mütze, der Bäcker einen Korb, Milch kann man für zwei Groschen kaufen, das Hörnchen für nur einen. Jeder muss verdienen, wer Geld haben möchte, ohne Geld kann auf dieser Welt niemand leben.</p>	<p>Hinter dem Markttisch kommt der Gendarm hervor, er geht über die Bühne, die Kinder ihm hinterher, in den Pausen(7) dreht er sich um, die Kinder bleiben steif stehen, wenn er weiter läuft, laufen auch sie weiter.</p>
	<p><b>T: An:</b> Naše maminka chce doma jíst a pít. <b>Pep:</b> Milá Aninko, kde na to máme vzít?</p>	<p><b>T: An:</b> Unsere Mama möchte daheim essen und trinken. <b>Pep:</b> Liebe Aninka, wo sollen wir denn dafür das Geld her nehmen</p>	<p>Die Kinder stehen vor dem Gendarm.</p>



<p>! Fällt in Theresienstadt weg!</p>	<p><b>VII.</b> 1. Nad naší vesnicí lítá velký pták, z něj mává čepicí, pan kapitán Novák. Když se mu k okýnku mráček přitulí hledí mu hlavinku stříbrnou vrtulí. 2. Chodím si po zemi a dívám se do oblak, chtěl bych být jako vy na chvíli taky pták. Chtěl bych mít aeroplán rychlejší než-li vlak, chtěl bych být kapitán jako je pan Novák.</p>	<p><b>VII.</b> 1. Über unserem Dorf fliegt ein großer Vogel, aus ihm winkt mit der Mütze, Herr Kapitän Novák. Wenn sich an sein Fenster ein Wölkchen schmiegt, streichelt er ihren Kopf mit dem silbernen Flügel. 2. Ich geh auf der Erde herum und schau in die Wolke, ich wäre gerne wie ihr für einen Augenblick ein Vogel. Ich hätte gerne ein Flugzeug schneller als der Zug, ich wäre gern Kapitän wie Herr Novák.</p>	<p>Die Kinder stehen hinter dem Markttisch, singen die erste Strophe und Schnipsen und Klatschen dabei. 2. Strophe nur instrumental! Die Kinder ahmen Flugzeuge nach – gehen mit ausgebreiteten Händen und auf Zehenspitzen vor die Kisten (Markttisch) und drehen sich zum Teil.</p>
<p>Flašinetář hraje dál svou píseň a všichni broukají do taktu. Děti nikdo neslyší. Der Leierkastenmann spielt weiter, alle summen dazu. Niemand hört die Kinder.</p>	<p><b>Valse lento cantabile</b> <b>T:</b> <u>An:</u> <i>Snad se jim to nelíbilo, že to příliš dětské bylo?</i> <u>Pep:</u> <i>Jak my máme vědět, co už není pro děti?</i> <u>An:</u> <i>Ať křičím sebevíc, neslyší nikdo nic.</i> <u>Pep:</u> <i>Při hře jeho flašinetu není slyšet ani větu. To co jim na kolovrátku od soboty až do pátku...</i> <u>An:</u> <i>...tenhleten beznohý muzikant bez vloh...</i> <u>Pep:</u> <i>...hraje až do omrzení, ač na tom přec pranic není.</i></p>	<p><b>Valse lento cantabile</b> <b>T:</b> <u>An:</u> <i>Vielleicht hat es ihnen nicht gefallen, weil es zu kindisch war?</i> <u>Pep:</u> <i>Wie sollen wir denn wissen, was nicht mehr für Kinder ist?</i> <u>An:</u> <i>Wie laut ich auch schreie, niemand hört was.</i> <u>Pep:</u> <i>Bei seinem Leierkastenspiel hört man nicht einen einzigen Satz. Das, was er denen aufm Leierkasten von Samstag bis Freitag...</i> <u>An:</u> <i>...dieser beinlose Musikant ohne Begabung...</i> <u>Pep:</u> <i>...er spielt bis zur Überdrüssigkeit, obwohl gar nichts dran ist.</i></p>	<p>Die Kinder setzen sich traurig vor den Markttisch auf den Boden, die vier jüngsten ahmen Balletttänzerinnen nach.  Der Text von Aninka und Pepíček ist frei zwischen allen Kinder aufgeteilt!</p>

<p>Obě děti opakují flašinetářovu píseň, pitvoří se po velkých a tančí. Shluk lidí kolem flašinetáře si jich povšimne a reptá. Beide Kinder singen das Lied des Leierkastenmanns nach, machen die Großen nach und tanzen. Die Leute um den Leierkastenmann herum werden darauf aufmerksam und beginnen zu schimpfen.</p>	<p>Die Kinder ahmen pantomimisch das Leierkastenspiel nach, einige der Kinder ahmen Balletttänzerinnen nach. Milchmann, Eismann und Bäcker sind hinter dem Markttisch versteckt. Nur Brundibár schaut den Kindern von der Leiter aus zu.</p>		
	<p><i>T: Mlékař: Kdo to tady pořád mňouká?</i>  <i>Zmrzlinář: Až mě z toho bolí uši.</i>  <i>Pekař: Kdo to tady ještě brouká?</i>  <i>Brundibár: Tenhle cvoček nás tu ruší.</i>  <i>Zmrzlinář: Rošťárna mu z očí kouká!</i>  <i>Strážník: Copak tohleto se sluší?</i>  <i>Pekař: Hele na ně utřinosy, jak své nosy vzhůru nosí.</i>  <i>Brundibár: A ten malý usmrkanec, myslí, že je tohle tanec.</i>  <u><i>Mlékař: Ale věru, je to skrček, hlas má sotva jako cvrček.</i></u>  <u><i>Zmrzlinář: A tenhleten, král všech píschat,</i></u>  <u><i>bude nám tu ještě vřískat.</i></u>  <u><i>Brundibár: Dám vás, uličníci, sebrat.</i></u>  <u><i>Strážník: Opovažte se mi žebrat.</i></u>  <i>Pep+An: Ale pane, <u>ale páni, my neměli ani zdání.</u></i>  <i>Brundibár: Ani muk a tisíc hromů, alou, rychle běžte domů.</i>  <i>Pep+An: Ale pane, <u>ale páni, my neměli ani zdání...</u></i></p>	<p><i>T: Milchm.: Wer miaut denn die ganze Zeit hier?</i>  <i>Eism: Ich bekomme Ohrenschmerzen.</i>  <i>Bäcker: Wer brummt denn noch da?</i>  <i>Brund.: Diese Zwecke stört uns hier!</i>  <i>Eism: Aus seinen Augen guckt der Lausebub!</i>  <i>Gendarm: Schickt sich das denn?</i>  <i>Bäcker: Schau mal auf die Früchtchen, wie sie ihre Nasen tragen.</i>  <i>Brund.: Und die kleine Rotznase, denkt, dass dies ein Tanz ist.</i>  <u><i>Milchmann: Aber sicher, das ist ein Fratz, seine Stimme ist kaum wie die einer Grille.</i></u>  <u><i>Eismann: Und dieser König aller Piepmätze, wird hier noch rumkreischen.</i></u>  <u><i>Brundibár: Ich lass euch, ihr Schlingel, einsperren.</i></u>  <u><i>Gendarm: Untersteht euch, hier zu betteln.</i></u>  <i>Pep+An: Aber Herr, <u>aber Herren, wir hatten doch keine Ahnung.</u></i>  <i>Brundibár: Mund halten und tausend Donner, marsch, schert euch schnell heim.</i>  <i>Pep+An: Aber Herr, <u>aber Herren, wir hatten doch keine Ahnung...</u></i></p>	<p>Die Verkäufer stehen hinter dem Markttisch auf und regen sich zusammen mit dem Brundibár (auf der Leiter) über die Kinder auf, die das Leierkastenspiel nachahmen und Balletttänzerinnen darstellen.</p> <p>Die Kinder unterbrechen das Spiel und setzen / knien sich auf den Boden, zum Brundibár und den Händlern gedreht (mit dem Rücken zum Publikum). Alle Kinder tragen den Text von An+Pep vor.</p>

<p>Rozežene se holí po dětech, ty utíkají. Brundibár holt mit dem Stock nach den Kindern aus, die laufen weg.</p>	<p><i>Brundibár: Mlč a koukej at' jste v prachu.</i> <i>Mlékař: Mají gatě plné strachu.</i></p>	<p><i>Brund.: Schweigt und schaut, dass ihr verschwindet.</i> <i>Milchmann: Vor Angst haben sie die Hosen voll.</i></p>	<p>Von seiner Leiter deutet Brundibár streng mit seiner rechten Hand auf das Portal, als Zeichen, dass die Kinder weggehen sollen.</p>	
		<p><i>Všichni: Ale pane!</i> <i>Pep: Víte co, zkusíme to jinak.</i></p>	<p><i>Alle: Aber Herr!</i> <i>Pep: Wisst ihr was, wir versuchen es anders</i></p>	<p>Pepíček steht auf und spricht den Kindern Mut zu. Alle stehen auf, die Händler mischen sich unter die anderen Kinder. Nur Gendarm und Brundibár bleiben im Hintergrund.</p>
		<p><b>VII.</b> Erste Strophe viermal: nur instrumental 1) Geigen: Tomáš Bagár (Bäcker) und Milan Balog (Pepíček), Orchester spielt leise 2) Orchester (laut) – Kinder ahmen pantomimisch verschiedene Instrumente nach 3) Flöte: Mohamed Ouattara (Hund), Orchester spielt leise 4) Orchester (laut) – Kinder ahmen pantomimisch verschiedene Instrumente nach</p>		

	<p><b>VIII. Finale</b>          Brundibár: 1) Zatrolená pimprlátka,          kdybych já byl jejich táta,          tak jim povím hezky zkrátka,          zač jsou u nás kaprdlata.          A vy děti buďte tiše,          tohleto je moje říše, tady vládne jako          král flašinetář Brundibár.          2) Tady každý zpívat musí,          jak já touhle klikou točím,          ať to jenom někdo zkusí,          hnedka po něm dolů skočím.          Tady vládne jako král,          já, flašinetář Brundibár.</p>	<p><b>VIII. Finale</b>          Brundibár: 1) Lausige Knirpse,          wäre ich doch nur ihr Vater,          dann würde ich sie schon zurechtweisen.          Und ihr, Kinder, seid nur leise,          dies hier ist mein Reich,          hier regiert wie ein König, der          Leierkastenmann Brundibár.          2) Hier muss jeder          nach meiner Leier singen,          es soll nur jemand andres wagen,          dann springe ich gleich auf ihn herunter.          Hier regiert wie ein König,          ich, der Leierkastenmann Brundibár.</p>	<p>Brundibár fängt auf der Leiter          wieder an zu spielen. Die          Kinder stehen erst auf der          Stelle, als ob ihre Füße fest am          Boden kleben würden und          bewegen nur ihre Oberkörper,          so bewegen sie sich bis auf die          linke Bühnenseite und fallen          auf die Knien. Einige Jungen          bauen neben ihnen eine          Kartonwand auf, hinter der sie          sich vor Brundibár verstecken.</p>
<p>Brundibár hraje a odchází. Lidé se rozcházejí. Padá soumrak.          Brundibár spielt und geht ab. Die Menschen gehen          auseinander. Es fängt an zu dämmern.</p>			<p>Es wird dunkel.          Brundibár bleibt im Lichtkegel auf der Leiter sitzen.          Die Kinder sitzen hinter der Wand, vor Brundibár versteckt.</p>
<p>Aninka vyleze za          sudem.          Aninka kriecht hinter          einem Faß hervor.</p>	<p><i>An: Co si počnem, achich běda.</i>  <i>Pep: Už tu není ten zlý děda.</i>  <i>An: Mně se tolik očka klíží.</i>  <i>Pep: Už se stíny stínům blíží.</i>  <i>Noc tu bude v okamžiku.</i>  <i>An: Noc je plná trpaslíků.</i>  <i>Pep: Počkáme tu do svítání.</i>  <i>An: Snad potkáme bílou paní.</i>  <i>Pep: Sedneme si na lavičku,</i>  <i>podrž se mě za ručičku.</i></p>	<p><i>An: Ach, was sollen wir nur tun?</i>  <i>Pep: Hauptsache der alte Nörgler ist weg.</i>  <i>An: Mir fallen schon die Äuglein zu.</i>  <i>Pep: Die Schatten nähern sich den Schatten.</i>  <i>Einen Augenblick und da ist die Nacht.</i>  <i>An: Die Nacht ist voller böser Gnome.</i>  <i>Pep: Wir warten hier bis zum Morgengrauen.</i>  <i>An: Vielleicht treffen wir auf die Weiße Frau.</i>  <i>Pep: Wir setzen uns auf die Bank,</i>  <i>halte du nur meine Hand.</i></p>	<p>Der Text von An+Pep wird          zwischen allen Kindern          aufgeteilt.</p>

	<p>An: Já se bojím Brundibára,  Pep: s Brundibárem to je jiná,  An: snad to byla moje vina,  Pep: teď už chrápe,  An: jenom aby.  Já mám hlásek příliš slabý.  An+Pep: Ať křičíme jak křičíme,  flášinet nepřekřičíme, je nás málo,  jako nic.</p>	<p>An: Ich hab Angst vor Brundibár,  Pep: mit Brundibár ist nicht zu spaßen,  An: vielleicht war es meine Schuld,  Pep: jetzt schläft er schon,  An: Hoffentlich.  Ich hab eine zu schwache Stimme.  An+Pep: Wir können schreien, wie wir nur  wollen, aber den Leierkasten können wir nicht  überschreien, wir sind zu wenig, wie nichts...</p>	<p>Alle Kinder legen sich auf den  Boden (auf der linken  Bühnenseite).  An+Pep stehen neben den  liegenden Kindern an der  Wand. Brundibár sitzt  bewegungslos in einem  Lichtkegel auf der Leiter.</p>
		<p><b><i>TEXT 2 aus dem Theresienstädter Tagebuch  (begleitet von dem Wiegenlied Nr. VI (T: V))</i></b></p>	<p>Der Lichtkegel bewegt sich zur  Bühnenmitte, vor die  Kartonwand, An+Pep legen  sich zu den anderen Kindern.  Kamila liest den Tagebuchtext.  Brundibár baut die Wand  auseinander und legt die Kisten  an den rechten und hinteren  Bühnenrand (auf der Hälfte,  wo keine Kinder sind), danach  setzt er sich wieder oben auf  die Leiter.</p>

<p>Vrabc vletí na scénu. Spatz läuft auf die Bühne. Kocour seskočí ze zdi. Kater springt von der Mauer.  Pes vyleze ze sudu. Hund kriecht aus dem Faß hervor.</p>	<p>Vrabc: Čím víc tím líp <u>Aninka / Jedno z dětí</u>: To vrabc píp. Vrabc: Tisíc i víc. Mně sic pranic není po tom, ale z pranic já vím o tom. Kocour: Já v noci vidím, já v noci slidím. Když se courám sám a sám, tak se nejvíc namlsám. Vrabc: Táhle v koutě kocour přede, no namoutě, co tě kotě, co tě vede? Kocour: Jak já svět vidím, tak se tím řídím. Předložte spor Azoru, jakého je názoru. Pes: Zajíc stokrát uteče, než ho kuchař upeče, nechytí ho ani ruský chrt. Ale zatokaždý ví, co dí jedno přísloví: Mnoho psů je zajícova smrt. Vrabc: Čím víc tím líp, jak už jsem píp, zlá moc má strach, ze slova dav je celá pať. Pes: Jako že jsem věrný pes, vím, kde věci mají mez, flašinetáře bych s chutí kous.</p>	<p>Spatz: Je mehr desto besser. <u>Aninka / Ein Kind</u>: Der Spatz hat's gepiept. Spatz: Tausend und mehr. Es geht mich zwar gar nichts an, aber ich weiß darüber Bescheid. Kater: Ich sehe in der Nacht, ich spähe in der Nacht. Wenn ich mich allein rumtreibe, kann ich am meisten naschen. Spatz: Dort in der Ecke schnurrt der Kater, na sag nur, Kätzlein, was geht bei dir ab? Kater: So wie ich die Welt sehe, so richte ich mich ein. Bringt den Streit vor Azor und fragt nach seiner Meinung. Hund: Der Hase flieht hundertmal, bevor der Koch ihn backen kann, nicht einmal der Barsoi kann ihn einfangen. Aber dafür wissen alle, was in einem Sprichwort steht: Viele Hunde sind des Hasen sein Tod. Spatz: Je mehr desto besser, wie ich's gepiept hab, die böse Macht hat Angst, vor dem Wort der Masse, davon ist sie baff. Hund: Ich als treuer Hund, weiß wo die Grenze ist, den Leierkastenmann würde ich mit Freude beißen.</p>	<p>Kamila legt sich zu den anderen Kindern schlafen. Die linke Bühnenhälfte wird blau angestrahlt, die Tiere stehen nacheinander auf und gehen ins Licht.</p>
---	--	---	---

<p>An+Pep usínají. Je noc. An+Pep schlafen ein. Es ist Nacht.</p>	<p>Vra/Koc/Pes: My známe v okolí každý dům a děti v těch domech ke třem stům. Chlapce a holčičky, za ně vám dětičky, slibuju podporu, seženem na ráno všech tři sta do sboru a máte vyhráno. Ke třem stům přidej dva, dostaneš třistadva. Bude vás doslova veliká většina, flašinetářova sláva už zhasíná.</p>	<p>Spa/Kat/Hund: Wir kennen jedes Haus in der Umgebung und in den Häusern bis zu dreihundert Kinder. Für die Jungen und Mädchen versprechen wir euch Unterstützung, bis zum Morgen sammeln wir alle dreihundert für den Chor und ihr werdet es packen. Zu den dreihundert füge zwei hinzu, du bekommst dreihundertundzwei. Ihr werdet tatsächlich eine große Mehrheit haben, der Ruhm des Leierkastenmanns erlischt bereits.</p>	<p>Die Kinder stehen wie Schlafwandler auf und gehen zu den Tieren und bilden um sie herum aus ihren Körpern Häuser (mit Händen Dächer über ihnen, etc.).</p>
	<p>Vra/Koc/Pes: Zhasíná měsíček, hvězda dvou dětiček, ve spánku vychází, ve snách je provází. Pepíčku dobrou noc, dobrou noc, Aninko, krásný sen, krásný sen. Přijdeme na pomoc, až bude bílý den. Dobrou noc, přijdem na pomoc!</p>	<p>Spa/Kat/Hund: Der Mond geht aus, ein Stern zweier Kinder, er geht im Schlaf auf, er begleitet sie in ihren Träumen. Pepíček, gute Nacht, gute Nacht, Aninka, schöne Träume, schöne Träume. Wir kommen zu Hilfe, wenn der helle Tag anbricht. Gute Nacht, wir kommen zu Hilfe!</p>	<p>! Erklings nur instrumental! Die Kinder legen sich alle auf der linken Bühnhälfte oder im hinteren Teil der Bühne schlafen.</p>
<p><b>Konec prvního jednání – Ende des ersten Aktes</b></p>			
	<p><i>Serenade (Theresienstadt)</i></p>	<p><i>Serenade</i></p> <p><i>Jedna holčička (Natálka): „Podívej, padá hvězda!“</i></p> <p><i>Druhá holčička (Terežka): „Můžeme si něco pšát [přát]!“</i></p>	<p><i>Ein Mädchen (Natálka): „Schau, es fällt ein Stern vom Himmel!“</i></p> <p><i>Anderes Mädchen (Terežka): „Wir können uns etwas wünschen!“</i></p> <p>Von der Beleuchtungsbrücke fallen Foliensterne auf die Bühne. Die beiden Mädchen beobachten sie. Alle anderen Kinder wachen auf und kommen hinzu, sie spielen mit den fallenden Sternen, schließlich fängt sich jede/r einen Stern und klebt ihn sich an seinen Mantel. Zu Ende der Serenade schlafen alle im Liegen oder Stehen ein.</p>

<b>2. AKT</b>			
	<p><b>I.</b></p> <p>Vrabc: Já mám tu čest hlásit je šest. Noc je ta tam, já vám dám spát, je třeba vstát! Kocour: Dlouho se válím, s mytím otálím, nerad časně lezu ven, lepší je noc nežli den. Pes: Dlouho spát je špatný mrav, všichni vzhůru, haf, haf, haf, ať jsi kocour, vrabec nebo pes.</p>	<p><b>I.</b></p> <p>Spatz: Ich hab die Ehre zu verkünden, dass es sechs Uhr ist. Die Nacht ist hin, was schlaft ihr noch, es ist nötig aufzustehen! Kater: Ich wälze mich lang, zögere mit dem Waschen, ungern stehe ich früh auf, die Nacht ist besser als der Tag. Hund: Lange zu schlafen ist eine schlechte Gewohnheit, alle auf, wau, wau, wau, egal ob du Kater, Spatz oder Hund bist.</p>	<p>Im kurzen Vorspiel läuft Brundibár zum Tor, bringt die Bilder der Kinder (am Tor) in seinen Besitz und klettert zurück auf seine Leiter.</p> <p>Der Spatz macht seine Ansage und legt sich in den Schoß des Katers, der in der auf der rechten Bühnenseite sitzt. Kater streckt sich.</p> <p>Hund motiviert alle zum Aufstehen, jedes Kind holt sich eine Kiste.</p>
	<p><i>Pes: Vstaňte děti, raz dva, tři! Dlouho spát se nepatří. Máme plné ruce práce dnes. Zvířátka: Aninka probouzí Pepička. An: Dobrýtro, Pepičku! Zvířátka: Pepíček probouzí Aninku. Pep: Dobrýtro, maličká! An+Pep+Zvířátka: Ulice celičká koupe se v sluníčku.</i></p>	<p><i>Hund: Kinder, steht auf, eins, zwei, drei! Lang zu schlafen schickt sich nicht. Wir haben viel Arbeit heut. Tiere: Aninka weckt Pepíček. An: Guten Morgen, Pepíček! Tiere: Pepíček weckt Aninka. Pep: Guten Morgen, Kleine! An+Pep+Tiere: Die ganze Straße badet im Sonnenschein.</i></p>	<p>! Fällt in Brunn weg! Stattdessen wird das Hundemotiv wiederholt, die Kinder stellen sich mit ihren Kisten in 3 Reihen auf und beginnen mit dem Morgensport.</p>

<p>Aninka, Pepíček, Kocour, Vrabec a Pes cvičí ranní rozcvičku (a zpívají)</p> <p>Aninka, Pepíček, Kater, Spatz und Hund machen Morgensport (und singen).</p>	<p><b>II.</b> An+Pep+Zvířátka: Kohoutův bratříček je totiž budíček, budíček plechový, bratříček z podkroví, na almaře. Když kohout na dvoře na plotě krákoře, jitřenku zahání, probouzí ze spaní hospodáře. Ve městě v komoře budíček z talíře vesele zavrčí, student jej zastrčí pod polštáře. Vyzvání v kostele, vstávejte z postele, dětičky z okolí chystejte do školy slabikáře.</p>	<p><b>II.</b> An+Pep+Tiere: Des Hahnes Bruder ist nämlich der Wecker, ein Wecker aus Blech, Bruder vom Dachgeschoss, auf dem Kleiderschrank. Wenn der Hahn auf dem Hof auf dem Zaun kräht, vertreibt er den Morgenstern, weckt aus dem Schlaf den Hausherren. In der Stadt in einer Kammer klirrt der Wecker auf einem Teller, der Student steckt ihn unter die Kopfkissen. Man läutet in der Kirche, schlüpft aus euren Betten, Kinderchen aus der Umgebung bereitet eure Fibeln für die Schule vor.</p>	<p>Nur instrumental Alle Kinder stemmen die Kisten wie Gewichte über ihre Köpfe.</p> <p>Sie springen über die Kisten hoch und runter.</p> <p>Sie stützen sich an den Kisten ab und machen Liegestütze.</p> <p>Jana liest den Tagebuchttext. Ein Teil der Kinder baut in der Mitte der Bühne aus Kisten eine lange Mauer (wie den Markttisch nur um eine Kiste höher). Dann stellen sie sich zu den anderen Kindern vor die Mauer und schlafen im Stehen.</p>
		<p><b>TEXT 3 aus dem Theresienstädter Tagebuch (begleitet von Valse lento cantabile V.)</b></p>	

<p>Z domu vycházejí děti s brašnami. Aus den Häusern kommen Kinder mit Schulranzen.</p>	<p><b>III.</b> Sbor: Máry klepe koberec, Anna nese noviny, Růža čistí ptačí klec, Vlasta větrá peřiny. Rezi klepe na prahu, Tonka venčí pudlíka, Božka drhne podlahu, Bože to to utíká. Jarmila si zpívá. Pan domácí kouká z okna, na všecko se dívá.</p> <p><i>Vra/Koc/Pes: Ted' se pěkně rozdělíme, školní dítky oslovíme. V úzkých jsou dva kamarádi, potřebují pomoci. Potěšit by chtěli rádi svou maminku v nemoci. Aby mohli koupit mlíčko své mamince na kafičko, musí jako zpěváčkové vydělávat krejčary. Pojd'te s náma školáčkové do nejmladší kutálky. Přiložte své hlasy k dílu, hlas a hlas dá velkou sílu. Když půjeme všichni spolu, vyhrájeme dětský spor proti zlému diktátoru – dáme světu nový vzor.</i></p>	<p><b>III.</b> Chor: Máry klopft den Teppich, Anna bringt die Zeitung, Růža säubert den Vogelkäfig, Vlasta lüftet das Federbett. Rezi säubert die Schwelle, Tonka führt den Pudel aus, Božka scheuert den Boden, Gott wie das schnell läuft. Jarmila singt vor sich hin. Der Hausherr schaut aus dem Fenster, überblickt alles.</p> <p><i>Spa/Kat/Hund: Nun teilen wir uns schön auf, die Schulkinder sprechen wir an. In Schwierigkeiten sind zwei Freunde, sie brauchen Hilfe. Gerne würden sie ihre Mutter in der Krankheit trösten. Damit sie Milch für ihren Kaffee kaufen können, müssen sie wie Sänger Kreuzer verdienen. Kommt mit uns mit, ihr Schulkinder in das jüngste Ensemble. Legt eure Stimme ans Werk, Stimme und Stimme ergibt große Kraft. Wenn wir alle zusammen gehen, werden wir den Streit gegen den bösen Dikator gewinnen – wir geben der Welt ein neues Vorbild.</i></p>	<p>! Fällt in Brünn ganz weg!</p>
---	---	--	-----------------------------------

<p>Zvířátka se rozeběhnout a každé hovoří se skupinou dětí. Hudba hraje pochod školáků. Die Tiere laufen auseinander und jedes spricht eine Kindergruppe an. Die Musik spielt den Marsch der Schulkinder.</p>	<p><b>IV. Pochod školáků</b></p> <p>Školáci (1. skupina): Víme, víme, rozumíme, v pravý čas se dostavíme.  Školáci (2. skupina): Víme, víme, rozumíme, v pravý čas se dostavíme.  Školáci (3. skupina): Víme, víme, rozumíme, v pravý čas se dostavíme,  Školáci (všichni): dostavíme! Víme.</p>	<p><b>IV. Marsch der Schulkinder</b></p> <p>Schulkinder (1. Gruppe): Wir wissen, wir wissen, verstehen und kommen zur rechten Zeit.  Schulkinder (2. Gruppe): Wir wissen, wir wissen, verstehen und kommen zur rechten Zeit.  Schulkinder (3. Gruppe): Wir wissen, wir wissen, verstehen und kommen zur rechten Zeit,  Schulkinder (Alle): wir kommen! Wir wissen.</p>	<p>Alle Kinder schleichen leise zur Leiter von Brundibár. Sie stehen in einer Reihe und versuchen ihn an einem imaginären Seil von der Leiter runterzureißen. Brundibár fuchtel mit seinen Händen und fällt herunter. Die Kinder drehen sich ins Publikum, mit einem Fuß und einem Arm schlagen sie den Rhythmus mit und singen alle zusammen die Gruppe 1, Brundibár klettert inzwischen wieder hoch, die Kinder ziehen ihn wieder herunter, wiederholen das Schlagen des Rhythmus und singen alle zusammen die 2. und 3. Gruppe. Brundibár klettert inzwischen wieder auf die Leiter.</p>
<p>Děti zašly do školy. Zvoní školní zvonec. Ulice se plní dospělými, přichází Brundibár. Die Kinder gehen in die Schule. Die Schulglocke klingelt. Die Straße wird voller von Menschen, Brundibár kommt.</p>	<p>Geht in Nr. V über.</p>		

<p>Školní zvonec zvoní. Die Schulglocke läutet.</p>	<p><b>V Ensemble</b> Brund.: Už jsem zase s muzikou tu, hola, lidi ze všech koutů, pro pána i pro děvečku mám já píseň na dvorečku. Valčík, polku, foxtrot, kvapík, můj flašinet to je chlapík. V pouličním svém rajónu jediným jsem pánem tónů. Mocnější než ruský car, já, flašinetář Brundibár!</p> <p>Pes: Teď nadešel pravý čas, hola, děti volám vás, brundibáří válka začíná. Kočko mrskni ocasem, vrabče svolaj děti sem, porazíme toho zlosyna. Kocour: Můžem ho rušit, než začne tušit, jak veliký je náš pluk. Pojď Azore dělat hluk. <u>An+Pep: Kňučte, vyjte, cvrlikejte,</u> <u>aby nemoh' dohrát svou,</u> <u>nemáme strach, podívejte,</u> <u>děti už nám pomoct jdou.</u> Kocour+Pes: Můžem ho rušit, než začne tušit, jak veliký je náš pluk, jak veliký je náš pluk.</p> <p>Vrabec: Do tříd jsem vlít, řek jsem všem tam:</p>	<p><b>V Ensemble</b> Brundibár: Da bin ich wieder mit Musik, kommt Leute aus allen Ecken herbei, für den Herren, auch für die Magd, habe ich ein Lied parat. Walzer, Polka, Foxtrot, Galopp, mein Leierkasten ist ein Prachtkerl. In meinem Straßenrayon bin ich der einzige Herr der Töne. Mächtiger als der russische Zar, bin ich, der Leierkastenmann Brundibár!</p> <p>Hund: Jetzt ist die rechte Zeit gekommen, kommt Kinder ich ruf euch, der Brundibár-Krieg beginnt. Katze schwinge deinen Schwanz, Spatz, ruf die Kinder herbei, wir besiegen diesen Bösewicht. Kater: Wir können ihn stören, bevor er bemerkt, wie groß unser Regiment ist. Azor komm, mach Lärm. <u>An+Pep: Winselt, jault, zwitschert,</u> <u>damit er seins nicht zu Ende spielen kann,</u> <u>wir haben keine Angst,</u> <u>schaut, die Kinder kommen schon zu Hilfe.</u> Kater+Hund: Wir können ihn stören, bevor er bemerkt, wie groß unser Regiment ist, wie groß unser Regiment ist.</p> <p>Spatz: In die Klassen bin ich geflogen, sagte zu allen dort:</p>	<p>Brundibár spielt von der Leiter. Die Füße der Kinder scheinen am Boden zu kleben, sie können nur ihre Oberkörper im Takt bewegen.</p> <p>Im Allegro agitato laufen alle Kinder rückwärts zum linken Bühnenrand, als würden sie weggefegt werden.</p> <p>Die Tiere versammeln sich auf der rechten Bühnenseite vor der Mauer, hinter der Brundibárs Leiter steht. Die Kinder sprechen ihnen vom linken Bühnenrand mit ihren Körperbewegungen (Wedeln mit den Armen, Aufspringen etc.) Mut zu.</p>
---	--	---	---

Brundibár hraje dál,  
když vtom kocour  
mu začne do hry  
mňoukat a pes výt.  
Brundibár se ohání.  
Brundibár spielt  
weiter, als der Kater  
anfängt zu miauen  
und der Hund zu  
jaulen. Brundibár  
fängt an, herum zu  
fuchteln.

Kocour nepřestává  
kňučet. Azor tahá  
Brundibára za  
kalhoty od flašinetu.  
Lidé se smějí.

Kater hört nicht auf  
zu winseln. Azor  
zieht Brundibár an  
der Hose vom  
Flaschinet [sic!]. Die  
Menschen lachen.

je čas už jít na pomoc nám,  
už jdou, už jdou.  
Slyš to je on,  
školníkův zvon,  
zvoní bimbam,  
už jdeme k vám,  
už jdem už jdem.

Brundibár: Ty prašivý, starý čokle  
a ty kotě celé zmoklé,  
přestaňte s tou kočičinou,  
nebo zahraju vám jinou.

Brundibár: Nestačí ti moje výtka, tu  
máš tedy přes palici. Jéje on mne  
kous do lýtka, roztrhal mi nohavici.

Die Zeit ist da, um zu Hilfe zu eilen,  
sie kommen, sie kommen.  
Hör, das ist sie,  
die Glocke vom Schulhausmeister,  
sie schlägt bimbam,  
wir kommen zu euch,  
wir kommen, wir kommen.

Brundibár: Du liederliches, altes Hundevieh  
und du ganz und gar begossene Katz,  
hört auf mit diesem Radau,  
oder ich spiel euch etwas anderes vor.

Brundibár: Reicht dir meine Rüge nicht, hier  
kriegst eins über'n Schädel. Herrje er biss mich  
in die Wade, zerriss dabei mein Hosenbein.

Die Tiere laufen hinter die  
Mauer zu Brundibárs Leiter.  
Dieser sitzt über seinem  
Leierkasten.  
Als sie sich nähern, fängt er an,  
mit seinen Beinen um sich zu  
treten und mit den Armen zu  
fuchteln.  
Die Tiere rütteln an seiner  
Leiter.

Die Tiere hören nicht auf mit  
dem Rütteln, Brundibár tritt  
nach dem Kopf des Hundes und  
hält schließlich stöhnend  
seinen Fuß in den Händen.

Dann nimmt er seine Hände  
zum Mund und pustet stark  
gegen die Tiere, diese laufen in  
diesem „starken Wind“ zu den  
anderen Kindern auf die linke  
Seite.

<p>Děti ze školy se shromáždily. Pepíček je jejich kapelníkem. Aninka dá „a“ a sbor dětí začne.</p> <p>Die Schulkinder haben sich versammelt. Pepíček ist ihr Kapellmeister. Aninka gibt das „a“ an und der Chor beginnt.</p>	<p><u>An+Pep+Sbor:</u> Domovníkův Vašíček, domácího Jeníček a všech pánů nájemníků hejno malých dětiček umějí tu nejkrásnější ze všech dětských písniček.</p>	<p><u>An+Pep+Chor:</u> Des Hausmeisters Vašíček, des Hausherrn Jeníček und ein Schwarm von kleinen Kindern aller Mieter können das schönste aller Kinderlieder.</p>	<p>Das Vorspiel wird nur von Veronika vorgetragen und zweimal instrumental wiederholt. Bis auf das Tor im Hintergrund der Bühne, wird es ganz dunkel. Die Kinder gehen durch das Tor und legen sich wie schlafend im vorderen Teil der Bühne auf den Boden. Brundibár baut die Kistenmauer zu einer höheren Wand um.</p>
<p>Brundibár se marně pokouší přehlušit zpěv dětí. Posluchači se od něho odvracejí a dávají po penízi do Pepíčkovy čepice. Rozcházejí se dojati.</p> <p>Brundibár versucht vergebens den Gesang der Kinder zu übertönen. Die Zuhörer wenden sich von ihm ab und jeder gibt eine Münze in Pepíček's Mütze. Sie gehen gerührt auseinander.</p>	<p><b>VI.</b> <u>An+Pep+Sbor:</u> 1) Maminka kolíbá děťátko, houpý, hou, myslí si, co bude, až děti vyrostou. Každý kos ze hnízda jedenkrát vylétá, musí pryč, neví proč, odletí do světa. Ref.: Roste strom, teče proud, plyne čas, mraky jdou. Rok co rok, krok co krok. 2) Maminko kdybys tak dneska nás viděla, jak jsme už veliký, snad by ses styděla. Že jsi nás nahaté koupala v škopíčku, že jsi nám říkala holčičko, hošíčku. Ref. Coda: Maminka kolíbá vychladlou kolíbkou, myslí si, co bude, až bude babičkou.</p>	<p><b>VI.</b> <u>An+Pep+Chor:</u> Die Mutti wiegt das Kindlein hin und her, denkt daran, wie es sein wird, wenn die Kinder groß sind. Jede Amsel fliegt eines Tages aus dem Nest, sie muss weg, weiß nicht warum, fliegt in die weite Welt. Ref: Der Baum wächst, der Strom fließt, die Zeit vergeht, die Wolken ziehen. Jahr für Jahr, Schritt für Schritt. 2) Mutti, wenn du uns heute sehen würdest, wie groß wir schon sind, dann würdest du dich wohl schämen. Dass du uns nackig im Bottich gebadet hast, dass du uns Mädchen und Bub nanntest. Ref. Coda: Mutti wiegt eine ausgekühlte Wiege, denkt daran, wie es sein wird, wenn sie Oma ist.</p>	<p>Das Wiegenlied singt nur Veronika. Die ganze Bühne ist dunkel, nur auf der Wand läuft eine Filmprojektion, die grau in grau einen trostlosen Hof aus dem Brünner Ghetto zeigt, in dem alle darstellenden Kinder einzeln erscheinen, den Zuschauern mit ihrem Bild zuwinken, dass sie eingangs um den Hals trugen, sich umdrehen und in einem dunklen Durchgang verschwinden.</p>

<p>Pepíček a Aninka se obrátí k dětem. Mezitím se Brundibár připlížil a ukradl čepici s penězi.</p> <p>Pepíček und Aninka wenden sich den Kindern zu. In der Zwischenzeit hat sich Brundibár angeschlichen und hat die Mütze mit dem Geld gestohlen.</p>	<p><u>Pep:</u> <i>Heled' se milá Aničko, tohle je naše všecičko.</i></p> <p><u>An:</u> <i>Počkejte na nás maličko, jen dojdem mámě pro mlíčko.</i></p> <p><u>Azor:</u> <i>(zavyje jako siréna)</i></p> <p><u>Kater:</u> <i>(mňouká na poplach)</i></p> <p><u>Spatz:</u> <i>(pípá jako když telegrafuje)</i></p> <p><u>An:</u> <i>Jeje, jeje, jeje, jeje!</i></p> <p><u>Pep:</u> <i>Děti, vzhůru na zloděje.</i></p>	<p><u>Pep:</u> <i>Schau mal liebe Anička, das ist alles unser.</i></p> <p><u>An:</u> <i>Wartet auf uns nur ein Weilchen, wir gehen unsererer Mama Milch holen.</i></p> <p><u>Azor:</u> <i>(heult wie eine Sirene)</i></p> <p><u>Kater:</u> <i>(miaut zum Alarm)</i></p> <p><u>Spatz:</u> <i>(piepst als ob er telegraphieren würde)</i></p> <p><u>An:</u> <i>Herrjemine, Herrjemine!</i></p> <p><u>Pep:</u> <i>Kinder, kommt den Dieb jagen.</i></p>	<p>Die Filmprojektion läuft in Stille zu Ende, während die Kinder immer noch reglos auf dem Boden liegen. Der „Bote guter Nachrichten“ (Vojtěch) steht auf, holt im schwachen Lichtstrahl aus dem linken Portal ein Cajon und stellt es vor Milan (Pepíček). Langsam erhellt sich die Bühne ein wenig (blaues Licht).</p>
<p><b>VII.</b></p> <p>Nastává honička po celé scéně (v pražské verzi s hudbou). Es beginnt eine Jagd auf der ganzen Bühne (in Prager Version mit Musik).</p> <p>Nakonec je Brundibár zahnán do úzkých, zahodí čepici s penězi a uteče.</p> <p>Am Ende wird Brundibár erwischt, er wirft die Mütze mit dem Geld weg und flieht.</p>	<p><b>Jagd auf den Brundibár</b></p> <p>Milan erhebt sich und beginnt auf dem Cajon einen gleichmäßigen Rhythmus zu schlagen, die Kinder richten sich auf, übernehmen nacheinander den Rhythmus, schlagen auf den Boden und rufen „Brundibáros“ dazu. Schließlich steigt das Orchester mit ein (v.a. das Schlagzeug).</p> <p>Brundibár, der die ganze Zeit auf der Leiter im hinteren Teil der Bühne sitzt, fällt während dessen hinter die Wand aus Kisten.</p> <p>Die Kinder stehen auf, treten, klatschen und schnipsen den Rhythmus weiter und bewegen sich auf Brundibárs Leiter zu. Mit einem Glissando des Klaviers geht dieses Verjagen des Brundibár ins Finale (Nr. VIII) über.</p>		

<p>Děti pochodují po jevišti a zpívají. Die Kinder marschieren über die Bühne und singen.</p>	<p><b>VIII. Finale (T: VI)</b> An+Pep+Sb: Ref: Brundibár poražen, utíká do dáli. Zaviřte na buben, válku jsme vyhráli, proto jen, že jsme se nedali, že jsme se nebáli, že jsme si všichni svou písničku veselou do kroku zpívali.</p> <p><u>Rezitativ:</u> <i>Pep: Mé drahé dětičky, vstávejte z židličky, je pozdě z večera, skončila opera. Než se však rozejdem, rozejdem docela, ještě si zapějeme, ve spolek z vesela.</i></p>	<p><b>VIII. Finale (T: VI)</b> An+Pep+Sbor: Ref: Brundibár ist geschlagen, er läuft weit weg. Wirbelt auf der Trommel, wir haben den Krieg gewonnen, nur weil wir uns nicht geschlagen gaben, weil wir uns nicht fürchteten, weil wir alle unser Lied fröhlichen Sinnes gesungen haben.</p> <p><u>Rezitativ:</u> <i>Pep: Meine lieben Kinderchen, steht von euren Stühlchen auf, es ist spät Abend, die Oper ist zu Ende. Bis wir jedoch auseinandergehen, ganz auseinandergehen, singen wir noch einmal zusammen und fröhlich.</i></p>	<p>Im warmen Licht singen die Kinder fröhlich an Brundibárs Leiter, sie schwanken im Rhythmus mit. Brundibár stößt von hinten in die Wand aus Kisten und läuft verwirrt mit einer Kiste auf dem Kopf nach rechts davon.</p>
	<p><u>Rezitativ:</u> <i>Pep: Počkejte tady maličko, jen dojdeme vám pro mlíčko při premiéře: Pep: Počkejte maličko, dojdeme vám pro mlíčko.</i></p>	<p><u>Rezitativ:</u> <i>Pep: Wartet auf uns nur ein Weilchen, wir gehen unsererer Mama Milch holen. bei der Premiere: Pep: Wartet auf uns, wir holen für euch Milch.</i></p>	<p>An+Pep holen das Milchfass nach vorne. (bei der Premiere nur Pep)</p>
	<p>An+Pep+Sbor: Ref. Kdo má tolik rád maminku s tatínkem a naši rodnou zem, je náš kamarád a smí si s námi hrát.* *PR. Kdo má právo rád</p>	<p>An+Pep+Chor: Ref. Wer Mutti und Vati so liebt und unser Heimatland, ist unser Freund und kann mit uns spielen.* *PR: wer das Recht liebt</p>	<p>Während des Refrains läuft Brundibár noch einmal mit der Kiste verwirrt vom rechten ins linke Portal, dabei wirft er (ausversehen) das Milchfass um.</p>

	<p>a při něm ob stojí a nic se nebojí, je náš kamarád...</p>	<p>und darauf besteht und vor nichts sich fürchtet, ist unser Freund...</p>	
		<p>Während des Nachspiels heben die Kinder das Fass auf und bringen es ans linke Portal. Sie bilden eine Reihe und drehen sich mit dem Rücken zum Publikum. Auf ihren Sakkos ist: „H-A-N-S K-R-Á-S-A B-R-U-N-D-I-B-Á-R ! !“ zu lesen (jedes Sakko trägt einen Buchstaben).</p>	

## 2. Anhang: 2. Texte aus dem Theresienstädter Tagebuch

Aus: POSSELTOVÁ-LEDEREROVÁ, Hana: *Máma a já (Terezínský deník)* („Mama und ich (Theresienstädter Tagebuch)“, e.Ü.). G plus G, Praha 1997. (Seitenzahl in Klammern)

Der Text wurde von der Regisseurin Linda Keprtová für die Inszenierung umgearbeitet (einzelne Textpassagen wurden ausgelassen), in [ ] wird der ursprüngliche Buchtext aufgeführt.

### Text 1

„Asi po měsíci živoření v Terezíně mi máma řekla, abych začala něco psát, že mi to pomůže. Instinktivně vytušila, že se nějakým způsobem musím odpoutávat od přítomné skutečnosti, že musím unikat do světa snů a vzpomínek.

Jsme tedy s mámou v Terezíně, v tom šíleném městě – přípravce na smrt. Ve vzorovém lágru pro hosty z Mezinárodního červeného kříže. „Vzorovém“, ale vždycky jen na několik hodin pro lidi, kteří se dali lehce nacisty oklamat.“ (24)

„Všechny bydlíme na zemi, přepychově, každá na své matraci. Máma a já máme ale jen jednu velkou červenou matraci, na které spíme obě dvě.“ (25)

„Večer v Terezíně se tisknu k mámě a čekám, až všechno ztichne. Do českého šepotu se mísí německá slova. Máma a já se snažíme uniknout ze skutečnosti do spánku a říkáme si, že by bylo lepší se už neproбудit, to nám ale není dopřáno. Probouzíme se brzy ráno ve změti hlasů, postav a stínů, mihotajících se na matraci.“ (26) „Náš život v Terezíně je strašlivé živoření, ale všichni víme, že v jiných táborech je to ještě horší. Dostáváme tady pravidelné jídlo – linzovku, brambory, 2 krajíce chleba, teplou špínu zvanou čaj, občas tři studené kynuté knedlíky a jednou za týden 2 dkg margarínu.“ (29)

„Ungefähr nach einem Monat unseres kärglichen Lebens in Theresienstadt sagte Mama zu mir, dass ich anfangen sollte, etwas zu schreiben, dass es mir helfen werde. Sie erahnte instinktiv, dass ich mich auf irgendeine Weise von der gegenwärtigen Wirklichkeit ablenken und mich in die Welt der Träume und Erinnerungen flüchten müsse.

Wir sind also mit Mama in Theresienstadt, in dieser verrückten Stadt – der Vorschule des Todes. Im Vorzeigelager für Gäste des Internationalen Roten Kreuzes. ‚Vorzeigelager‘, aber nur für ein paar Stunden, für Menschen, die sich von den Nazis leicht irreführen ließen.“ (e.Ü., 24)

„Wir leben alle auf dem Boden, prunkvoll, jede hat ihre Matratze. Aber Mama und ich haben eine große rote Matratze, auf der wir beide schlafen.“ (e.Ü., 25)

„Abends in Theresienstadt schmiege ich mich an Mama und warte, bis alles leise wird. In das tschechische Flüstern mischen sich deutsche Wörter. Mama und ich versuchen, aus der Wirklichkeit in den Schlaf zu fliehen und wir sagen uns, dass es besser wäre, nicht mehr aufzuwachen, das ist uns aber nicht vergönnt. Wir wachen früh am Morgen auf, in einem Gewirr von Stimmen, Gestalten und Schatten, die auf der Matratze flimmern!“ (e.Ü., 26) „Unser Leben in Theresienstadt ist ein grauenhaftes Vegetieren, aber wir alle wissen, dass es in anderen Lagern noch viel schlimmer ist. Wir bekommen hier regelmäßig Essen – Linseneintopf, Kartoffeln, zwei Scheiben Brot, warmen Schmutz, der Tee genannt wird, manchmal drei kalte Hefeknödel und ein Mal in der Woche 200g Margarine.“

**Text 2 (Theresienstädter Tagebuch)**

„I do Terezína přichází jaro, vzduch voní po prvních květech. Ulice překvapují svou náhlou sluneční záplavou a vrabci si nějak vesele povídají. Na holých větvích se tu a tam objeví zelený lístek. Předjaří je už neodvratně tady, nevynechalo to malé šílené město tisíců lidí k záhubě. Přišlo je i pozdravit, potěšit. [...]

Když vyjdu na ulici a spatřím tak nádherně modrou oblohu, na které naplno svítí slunce, mé první vzplanutí radosti pohasne [ – asi jako z fortissimo subito piano – ] a všechno mě zabolí, nevím vlastně proč. Vždyť to utrpení je stejné v zimě jako na jaře. [...] Nezbyvá než vzpomínat [...] – paprsky se dotýkají silného kmene na pravé straně pěšinky, [...] sedím na lavičce, daleko od hlavní strany smrkové aleje, a už ani kroky odcházejících chodců neslyším. Najednou zaskřípe písek pod nohama, někdo přetne pěšinku a zmizí, nějaký ptáček zacvrliká.“ (41)

„Když vyjdu ven v noci, spatřím kus nebe tmavě modrého, zatají se mi dech, protože v tom tmavém nebi čtu svou oplakanou minulost. Zavane vítr a hučí jak nesplněný sen. Zasvitne hvězda a chvěje se jak Osud před sudičkou. Zaskřípe chorého krok a připomene přetrženou nit.“ (51)

„Auch nach Theresienstadt kommt der Frühling, in der Luft duften die ersten Blüten. Die Straßen sind überraschend in jähes Sonnenlicht getaucht und die Spatzen tuscheln irgendwie lustig. Auf den kahlen Zweigen taucht hier und da ein grünes Blatt auf. Der Vorfrühling ist unabwendbar da, er hat diese kleine verrückte Stadt voller tausender zum Verderben bestimmter Menschen nicht umgangen. Er kam, sie zu grüßen, sie zu erfreuen. [...]

Wenn ich auf die Straße laufe und diesen wunderschönen blauen Himmel sehe, von dem die Sonne hell herunterscheint, erlöscht mein erstes Entflammen [...] und mich trifft ein Schmerz, ich weiß nicht einmal wieso. Das Leid ist doch das gleiche wie im Winter so im Frühling. [...] Es bleibt nichts anderes als Erinnerungen [...] – die Strahlen berühren einen starken Baum auf der rechten Seite des Weges, [...] ich sitze auf einer Bank, weit von der Hauptseite der Fichtenallee, und höre nicht einmal die Schritte der fortgehenden Fußgänger. Auf einmal knirscht Sand unter den Füßen, jemand überquert den Weg und verschwindet, irgendein Vogel zwischert.“ (e.Ü., 41)

„Wenn ich nachts raus gehe, sehe ich ein Stück dunkelblauen Himmels, ich halte den Atem an, weil ich in dem dunklen Himmel meine beweinte Vergangenheit lese. Der Wind weht und dröhnt wie ein nicht erfüllter Traum. Ein Stern leuchtet auf und zittert wie das Schicksal vor der Norne. Es knirscht der Schritt des Lahmen und erinnert an den zerrissenen Faden.“ (e.Ü., 51,)

### Text 3 (Theresienstädter Tagebuch)

Tobě, Terezíne, [kterému nacisti říkají „Ghetto Theresienstadt“,] říkám sbohem. Sbohem můj první koncentráku [ty první koncentrační tábore]. Byl jsi zlý, ale [a přece] určitě lepší než všechny ostatní, které poznáme. A žádný už nebude v Čechách, v městě, které tu stojí skoro dvě staletí. Bude mi teskno i po tom kousku zhanobené, podupané, pokořené české země, která je pořád mou zemí, ať si nacisté krákají, co chtějí.

Sbohem pane doktore [Aarone], sbohem Tondo [Utitz], sbohem[...] všem, s kterými jsme tu čtrnáct měsíců sdíleli stejný úděl.

Čeká nás hrůza, kterou jsme si neuměli představit [si ještě neumíme představit, k tomu ledová cizina. A asi i ledová zima.] K tomu zima a ledová cizina. [...] Sbohem vy večery ve tmě [...]. A sbohem, můj drahý deníčku, protože ty zůstaneš tady, v tmavém sklepě pod zemí, kde na mě budeš čekat. Byl jsi mou radostí a útěchou.

Jestli se ten zázrak [přece jen] stane a mé zápisky někomu přijdou do ruky, ať ten, kdo je bude číst, pochopí, že z nich dýchá touha po zachování lidské důstojnosti [v ovzduší a prostředí člověka tak nedůstojném. Svěřím tě příteli Fischlovi a ten tě uschová].

Přeji Ti, aby si Tě jednou někdo přečetl. A mámě podám ruku, usměju se na ní a řeknu jí: „My to vydržíme, vid', moje zlatá mámo!“ A ona mi to očima potvrdí, i když tomu věřit nebude.“ (84)

Dir, Theresienstadt, [das die Nazis „Ghetto Theresienstadt“ nennen,] sage ich Lebwohl. Lebwohl mein erstes KZ [du erstes Konzentrationslager]. Du warst böse, aber [dennoch] sicher besser als alle anderen [KZ'], die wir noch durchschreiten. Und keins wird mehr in Böhmen sein, in einer Stadt, die hier bereits fast seit zwei Jahrhunderten steht. Ich werde nach diesem geschändeten, betrapelten, gedemütigten Stück tschechischen Bodens trauern, des Landes, das immer noch mein Land ist, sollen die Nazis doch krähen, was sie wollen.

Lebwohl Herr Doktor [Aaron], Lebwohl Tonda [Utitz], lebt wohl, ihr alle, mit denen wir hier vierzehn Monate das gleiche Schicksal erlitten haben.

Uns erwartet ein Grauen, das wir uns nicht vorstellen konnten [das wir uns nicht vorstellen können, dazu eisige Fremde. Und wahrscheinlich auch eisige Kälte.] Dazu Kälte und eisige Fremde. [...] Lebt wohl, ihr Abende im Dunkel [...] Und lebwohl mein teures Tagebuch, denn du wirst hier bleiben, im dunklen Keller unter der Erde, wo du auf mich warten wirst. Du warst meine Freude und mein Trost. Falls das Wunder [doch] geschiet und meine Aufzeichnungen jemandem unter die Hand kommen, so soll er, der sie lesen wird, verstehen, dass aus ihnen die Sehnsucht nach dem Erhalten der Menschenwürde haucht. [in einer Atmosphäre und Umgebung die für einen Menschen so unwürdig ist. Ich vertraue dich dem Freund Fischl an und er wird dich verstecken].

Ich wünsche dir, dass dich eines Tages jemand lesen wird. Und ich werde meiner Mama die Hand geben, sie anlächeln und sagen „,Wir werden es aushalten, nicht wahr, meine liebste Mama!“ Und sie wird es mit ihrem Blick bestätigen, obwohl sie selbst daran nicht glauben wird“ (84, e.Ü.)

### 3. Anhang: Autograph: *Brundibár Finale*, Klavierauszug

KRÁSA, Hans / HOFFMEISTER, Adolf: *Dětská opera „Brundibár“*. Klavierauszug. Autograph. [Praga 1938, Textänderungen 1941/42]. S. 56. Památník Terežín, PT 11902.

56.

rit. 1/2.

ve společné zvelebě - Kdo nás přívou náčel - manizka s letin - Vem  
Kdo nás přívou náčel - a přivěm vsto - - ji'

Brit.

con brio

a nás rodnou zem - je náš ka - ma  
a me se melo - - ji'

rit.

náčel - a přivěm, a má - - andt!

Ursprüngliche Text (Bleistift), Prag 1938: „Wer Mutti und Vati so liebt und unser Heimatland, ist unser Freund und kann mit uns spielen“ (e.Ü.).

Neuer Text (Tinte), Prag 1941/42 und Theresienstadt: „Wer das Recht liebt und darauf besteht und vor nichts sich fürchtet, ist unser Freund“ (e.Ü.).

#### 4. Anhang: Programmheft zur Brünner Premiere

**BRUNDIBÁR  
Z GHETTA**

*Brundibár z ghetta  
a Ghettofest uvádí*

**DĚTSKOU OPERU "BRUNDIBÁR"**

Hudba: **Hans Krása**  
Libreto: **Adolf Hoffmeister**  
Režie: **Linda Keprtová**  
Dirigent: **Pavel Šnajdr**  
Dramaturgie: **Josef Škarka**  
Scéna a kostýmy: **Anna Chrtková, Anna Petřiková**  
Příprava režie: **Kristýna Kopřivová**  
Hudební a pohybová průprava: **Jana Suchomelová, Martin Ptáček**  
Odborná pedagogická spolupráce: **Ruth Konvalinková, Monika Balogová**  
**Brno contemporary orchestra a taneční skupina MERCI**  
Součástí představení jsou úryvky z knihy **Hany Posseltové-Ledererové**  
**Máma a já (Terezínský deník)**

**Premiéra 5. 6. 2015, 19:00, Divadlo na Orli**  
**Délka představení 40 minut**

[www.brunibarzghetta.cz](http://www.brunibarzghetta.cz) / [facebook.com/brundibar.ghetto](https://facebook.com/brundibar.ghetto)

Eigene Übersetzung:

*Brundibár z ghetta* und *Ghettofest* bringen die

## **KINDEROPER „BRUNDIBÁR“**

Musik: **Hans Krása**

Libretto: **Adolf Hoffmeister**

Regie: **Linda Keprtová**

Dirigent: **Pavel Šnajdr**

Dramaturgie: **Josef Škarka**

Bühnenbild und Kostüme: **Anna Chrtková, Anna Petříková**

Regievorbereitung: **Kristýna Kopřivová**

Musik- und Bewegungsvorbereitung: **Jana Suchomelová, Martin Ptáček**

Fachpädagogische Zusammenarbeit: **Ruth Konvalinková, Monika Balogová**

**Brno Contemporary Orchestra und die Tanzgruppe MERCI**

Eingebunden in die Aufführung sind Ausschnitte aus dem Buch von **Hanna Posseltová-Ledererová Mama und ich (Theresienstädter Tagebuch)**

**Premiere 5.6.2015, 19:00, Theater in der Straße Orlí**

**Aufführungsdauer 40 Minuten**

## HRAJÍ:

**Pepíček** – Milan Balog  
**Aninka** – Nela Fedáková  
**Vrabec** – František Balog  
**Pes** – Mohamed Ouattara  
**Kocour** – Radek Balog  
**Brundibár** – Josef Škarka  
**Zmrzlinář** – Marian Lacko  
**Mlékař** – Vojtech Horváth  
**Pekař** – Tomáš Bagár  
**Alenka v říši divu** – Natálie Bednarčíková  
**Doktor** – Nikolas Farkaš  
**Starosta** – Nikolas Bernarčík  
**Doktor** – René Malík  
**Děvčátko s kalamárem** – Jana Klepárníková  
**Lázeňský host** – Klaudivie Bagárová  
**Panenko na klíček** – Terezie Danielová  
**Děvčátko s kalamárem** – Kamila Kutková  
**Strážník** – Jan Neměček  
**Pan Přestávka** – Zdeněk Bernarčík  
**Architekt** – Robert Dirda  
**Pouliční tlampač** – Veronika Bartošová  
**Paní ve frontě** – Alexandra Horváthová  
**Studentka dívčího gymnázia** – Helena Balážová  
**Posel dobrých zpráv** – Vojtech Baláž  
**Sousedka z třetího patra** – Martina Balážová

Představení opery Brundibár je vyvrcholením projektu Brundibár z ghetta, jehož záměrem je nabídnout dětem ze sociálně vyloučené brněnské lokality známé jako „brněnský Bronx“ náplň jejich volného času. Tým umělců a pedagogů si jako cíl vytyčil nastudování a provedení opery Hanse Krásky Brundibár.

Osud této opery je veřejnosti velmi dobře znám. Dočkala se mnoha repríz za druhé světové války, v otřesných podmínkách koncentračního tábora Terezín, kde dětem přinášela chvilkový únik a snad i radost. Nabízela jim možnost zapomenout na těžkosti života v lágru a alespoň na okamžik je dokázala přenést do laskavého světa, kde bezelstné děti mohou díky své sounáležitosti zvítězit nad bezcitností a sobectvím. To jsou klíčové momenty, které jsme si dovolili uchopit a převést je do představení i projektu samotného.

Eigene Übersetzung:

**ES SPIELEN:**

[Besetzung]

Die Aufführung der Oper Brundibár ist der Höhepunkt des Projekts Brundibár z ghetta, dessen Vorhaben es ist, Kindern aus dem sozial ausgegrenzten Brünner Gebiet, das auch als „Brünner Bronx“ bekannt ist, ein Freizeitangebot zu bieten. Ein Team von KünstlerInnen und PädagogInnen setzte sich die Einstudierung und Aufführung der Oper Brundibár von Hans Krása zum Ziel.

Das Schicksal der Oper ist der Öffentlichkeit gut vertraut. Sie erlebte mehrere Reprisen während des zweiten Weltkriegs, in den erschütternden Bedingungen des Konzentrationslagers Theresienstadt, wo sie den Kindern eine kurze Flucht und vielleicht auch Freude brachte. Sie gab ihnen die Möglichkeit, die Missstände im Lager zu vergessen und brachte sie mindestens für einen Augenblick in eine freundliche Welt, wo arglose Kinder dank ihrer Verbundenheit die Kaltherzigkeit und Selbsuscht besiegen können, Das sind Schlüsselmomente, die wir uns erlaubten zu erfassen und sie in die Aufführung und das Projekt selbst zu übertragen.

Zajímavostí je, že opera Brundibár je jedna z nejhranějších českých oper nejen u nás, ale i po celém světě. Historické pozadí opery totiž vzrušuje nejednoho jevištního tvůrce. Z úcty k osobnosti a umění skladatele Hanse Krásky ovšem přistupujeme k inscenaci jeho díla jako k samostatnému uměleckému procesu. Snažíme se vyhnout klasickému pojetí Brundibára jako pouhé rekonstrukce známých terezínských představení. Krása svou operu původně psal pro Pražský židovský sirotčinec (tzv. pražská verze, kterou uslyšíte), její premiéry se však nedočkal, protože roku 1942 byl transportován do Terezína. Zde vypracoval podle tamních možností takzvanou terezínskou verzi partitury.

Vlivu drsného osudu této opery na současnou dramaturgii se však nelze vyhnout docela. Ačkoli jde o naivní dětský příběh, analogie k sílícímu fašismu a nacismu, vepsaná do postavy Brundibára, ale i do nevšimavých vedlejších „dospělých“ postav, je zcela zřejmá. Jaký ohlas pak asi musel mít u vězněných dětí závěr opery, v němž všichni nakonec radostně zpívají: Brundibár poražen!

Také tvůrci brněnského projektu chtějí společně s dětmi porazit pomyslného Brundibára, kterého dnes tvoří stereotypní myšlení, opovržení, nezájem, ba i nenávisť, jichž se některým dětem z „Bronxu“ i odjinud stále dostává. Různým dětem bez ohledu na národnost a barvu pleti, prostě těm, které nezapadají. Pojďme jim zatleskat a ukázat, že mají mezi námi své místo!

foto: Ludvík Grym



Eigene Übersetzung:

Bemerkenswert ist, dass die Oper *Brundibár* eine der meistgespielten Opern nicht nur bei uns, sondern auf der ganzen Welt darstellt. Der geschichtliche Hintergrund der Oper reizt nämlich nicht nur einen Bühnengestalter. Aus Achtung zur Persönlichkeit und dem Kunstwerk von Hans Krása jedoch gehen wir an die Werkinszenierung wie an einen selbständigen künstlerischen Prozess heran. Wir versuchen eine klassische Auffassung von *Brundibár* als Rekonstruktion der berühmten Theresienstädter Aufführungen zu vermeiden. Krása schrieb seine Oper ursprünglich für ein Prager jüdisches Waisenhaus (sog. Prager Version, die Sie hören werden), an der Uraufführung konnte er jedoch nicht teilnehmen, weil er 1942 nach Theresienstadt deportiert wurde. Hier erarbeitete er gemäß den Möglichkeiten die sogenannte Theresienstädter Version der Partitur.

Der Einfluss des schrecklichen Schicksals dieser Oper auf die gegenwärtige Dramaturgie lässt sich nicht ganz vermeiden. Obwohl es sich um eine naive Geschichte für Kinder handelt, ist die Analogie zum immer stärker werdenden Faschismus und Nazismus, dargestellt in der Person Brundibárs, aber auch in den achtlosen „erwachsenen“ Nebenrollen, ganz offensichtlich. Welchen Anklang musste dann wohl bei den inhaftierten Kindern das Ende der Oper finden, in dem sie fröhlich singen: *Brundibár ist geschlagen!*

Auch die Schöpfer des Brünner Projektes möchten zusammen mit den Kindern den ideellen *Brundibár* schlagen, den heute das stereotype Denken, Verachtung, Gleichgültigkeit, oder gar Hass bilden, die einige Kinder aus der „Bronx“ und anderswoher immer wieder erleben. Verschiedene Kinder egal welcher Nationalität und Hautfarbe, einfach die, die irgendwie nicht ins Bild passen. Lasst uns für diese Kinder applaudieren und ihnen zeigen, dass sie zu uns gehören.



Eigene Übersetzung:

Das Projekt entstand mit freundlicher Unterstützung von [Sponsoren]

Die Schirmherrschaft über das Projekt übernahmen: Senator Zdeněk Papoušek, stellvertretender Oberbürgermeister der Stadt Brunn Matěj Hollan, die USA Botschaft in Prag. Entstand mit Unterstützung des Stadtteils Brno – Židenice.

## 5. Anhang: Rezensionen und persönliche Mitteilungen zu den Brünner Aufführungen

1) Artikel des Opern- und Theaterkritikers Boris Klepal auf der Webseite *Brno – město hudby* („Brünn – Musikstadt“).

Klepal beschreibt seine Erlebnisse vom Besuch am Probewochenende im Roma-Museum. Zu Beginn stellt er die Projektidee, das Roma-Ghettos (das Zuhause der Darstellenden), den Stoff und die KZ-Geschichte der Oper vor, dabei erwähnt er sieben weitere Inszenierungen, die zeitgleich zum Brünner Projekt entstehen (von Athen bis London), anschließend widmet er sich der Brünner Inszenierung und lässt dabei persönliche Erinnerungen und Erfahrungen einfließen:

„*Brundibár z ghetta* gibt der beliebten – und vielleicht auch der meistgespielten – tschechischen Oper einen neuen Kontext. Urteilsfähigen Menschen ist es nicht nötig zu erklären, dass die nazistischen Ghettos und Konzentrationslager Verruchtheiten waren, aber geben wir es offen zu: sich von etwas längst Vergangenen rühren zu lassen ist einfach. Vor allem für uns, die wir nicht in diesen Morast gefallen sind - Hunger, Typhus, Gaskammern... das alles ist für uns so entsetzlich und gleichzeitig so entfernt. Die heutigen Brünner Ghettos sind nicht luftundurchlässig abgeschlossen und auch nicht ganz hoffnungslos und das Leben auf der Bratislavská ist gegenüber Theresienstadt Luxus. Es ist aber auf seine Art und Weise auch aussichtslos, und es berührt uns direkt. Bereits als Kind aus Černá Pole [Nachbargebiet des Ghettos] wusste ich, dass die Straße Merhautova unsere „Grenzlinie“ war – weiter sind wir nie spielen gegangen. Vielleicht ist der Versuch, diese Grenze zu überbrücken, nicht ganz vergeblich, vielleicht gerade durch das Theater.

Bei der sonntäglichen Probe von *Brundibár* im Museum der Roma Kultur habe ich Einiges feststellen können:

- Kinder sind gleiche Schlingel quer durchs ethnische Spektrum
- Die Erwachsenen um sie herum haben praktisch grenzenlose Geduld
- Josef Škarka kann im Gegensatz zu den Kindern seinen Part immer noch nicht auswendig
- Linda Keprtová hat eine sehr starke Stimme, wenn sie will“ (e.Ü., Klepal, *Brno - město hudby* 3.6.2015).<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> „*Brundibár z ghetta* dává oblíbené – a možná vůbec nejhranější – české opeře nový kontext. Soudným lidem asi není potřeba vysvětlovat, že nacistická ghetta a koncentrační tábory byly svinstvo, ale přiznejme si otevřeně: dojímat se nad něčím dávno minulým je snadné. Zvláště pro nás, kdo jsme se do toho marastu přímo nenamočili. Hlad, tyfus, plynové komory... to všechno je tak děsivé a zároveň tak vzdálené. Dnešní brněnská ghetta nejsou neprodyšně uzavřená ani úplně beznadějná a bydlení na Bratislavské je proti Terezínu luxus. Je ale svým způsobem také bezvýhodné a sahá si na nás přímo. Už jako dítě z Černých Polí jsem věděl, že Merhautova ulice je naše „Rozdělovací třída“ – pod ní jsme si nikdy hrát nechodili. Snad není úplně marné pokusit se ji přemostit, třeba právě divadlem.

Na nedělní zkoušce *Brundibára* v Muzeu romské kultury jsem zjistil několik věcí:

- děti jsou stejné potvory napříč etnickým spektrem
- dospělí kolem nich mají prakticky neomezenou trpělivost
- Josef Škarka narozdíl od dětí ještě neumí svůj part z paměti
- Linda Keprtová má hodně silný hlas, když chce“ (Klepal, *Brno - město hudby* 3.6.2015)

2) Artikel von Josef Herman in *Divadelní noviny* („Theaterzeitung“) zur Premiere und ersten Reprise im Theater Divadlo na Orli.

Nach der Erläuterung des Kontexts der *Brundibár*-Geschichte, widmet sich der Kritiker dem „sozialen Programm“ des Projekts und der Atmosphäre beider Aufführungen:

„Die Kinder in Theresienstadt ruhten sich beim Spielen der Oper von ihrer grauenhaften Realität aus, die Roma-Kinder durften bessere Lebensmöglichkeiten erleben, als sie sie aus dem Cejl kennen. [... alle Teammitglieder] organisierten Begegnungen, Proben, Ausflüge, informierten über Facebook. Die Profis arbeiteten in ihrer Freizeit. Divadlo na Orli / Das Theater auf der Straße Orli (5. und 6. Juni) war überfüllt, man saß, stand, wo es nur ging. Die Atmosphäre, wunderbar!“ (e.Ü., Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015).<sup>117</sup>

Herman berichtet in seiner Rezension auch über die *Brundibár*-Inszenierung der Grundschule Dukelská in České Budějovice in Zusammenarbeit mit dem Atelier 3 D des Südböhmischen Theaters, auf deren Aufführung ein Vortrag über Holocaust und die Theresienstadt-Überlebende einheimische Marta Kotvová, folgte. Er erklärt:

„Beide Inszenierungen [in Brünn und České Budějovice] waren spielerisch, unbeschreiblich. Sie heiterten die Seele auf. Vor allem erfüllten sie eine der Hauptfunktionen des Theaters – seit undenkbarer Zeit spielt man wirklich nicht zum planlosen Vergnügen.“ (e.Ü., Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015).<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> „Děti v Terezíně si hraním opery odpočinuly od děsivé reality, romské děti mohly nahlédnout do lepších životních možností, než jaké znají z Cejlu. Režisérka Linda Kepřtová je s dalšími spolupracovníky na zkouškách seznamovala se základy pohybu a jednání, Jana Suchomelová s Martinem Ptáčkem je učili zpívat, všichni, včetně dramaturga Josefa Škarky (a výtečného Brundibára!), organizovali setkání, zkoušky, výlety, informovali na facebooku. Profesionálové pracovali ve svém volném čase. Divadlo na Orli (5. a 6. června) bylo nabitě, sedělo se a stálo, kde se dalo. Atmosféra skvělá!“ (Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015).

<sup>118</sup> „Obě provedení opery byla hravá, nepopisná. Potěšila na duši. Hlavně ale naplnila jednu z hlavních funkcí divadla – opravdu se od nepaměti nehraje jen pro prvoplánovou zábavu.“ (Herman, *Divadelní noviny*, 27.6.2015).

3) Persönliches Statement von Ruth Konvalinková (Pädagogin des Projektes) zur Premiere, geteilt auf dem Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*:

„Alle lobten uns und wir dankten allen, die uns unterstützten, gratulierten uns gegenseitig und waren sogar ein wenig von uns selber gerührt. Die wirklichen Helden des Tages jedoch waren gestern die mitwirkenden Kinder. Ich denke nicht, dass man sie vergessen hat, aber es ist nötig, das zu betonen. Viele der Kinder, die für Sie am Freitag spielten, haben nach unserem Maßstab wirklich schwere Lebensbedingungen und ihre Lebensgeschichte beinhaltet in einigen Fällen bereits jetzt erschreckende Kapitel.

Mit den Kindern lernten wir uns im Januar kennen, in das Projekt nahmen wir auswahllos jeden auf, der Interesse zeigte. Es waren Vorschulkinder (die formbarsten und geschicktesten), musikalisch begabte, gebildete, es waren aber auch von der Musik ganz unberührte Kinder dabei. Mädchen, Jungs, Fräulein sowie unheimlich übermutige Pubertierende.

Zum Schluss blieben 23.

*Brundibár* studierten wir ab Februar ein.

Sie haben vielleicht während der Aufführung festgestellt, dass sowohl die musikalische Komponente, als auch die Choreographie hohe Ansprüche an die Kinder stellte. Der ganze Probeprozess bedeutete für sie eine wirkliche Plackerei (ab Mai hatten wir drei Wochenendproben, bei denen wir gemeinsam jeden Tag bis zu acht Stunden arbeiteten). Erstaunlicherweise hörten sie nicht auf zu kommen. Sie hielten durch. Bei der Aufführung selber mussten sie sich außergewöhnlich konzentrieren und so gut wie möglich ihren Wunsch, auf sich selbst aufmerksam machen zu wollen (vor allem durch gegenseitiges Provozieren), unterdrücken...

Darunter gab es zwei Kinder, die keinen Familienangehörigen im Publikum hatten.

Danke, dass Sie gekommen sind und dass Sie für sie applaudierten! Bitte, unterstützten Sie Sie weiter.“ (e.Ü., Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, 7.6.2015).<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> „Všichni nás chválili, my jsme děkovali všem, co nás podpořili, vzájemně si blahopřáli a tak trochu se dojímalí i sami nad sebou. Skutečnými hrdiny dne ovšem byly včera a především účinkující děti. Nemyslím, že by se na ně zapomnělo, ale je to potřeba zdůraznit. Řada těch dětí, které pro Vás v pátek hrály, má podle našich měřítek opravdu těžké životní podmínky a jejich životní příběh v některých případech už teď obsahuje děsivé kapitoly.

S dětmi jsme se seznámili v lednu, do projektu jsme přijali bez jakéhokoli výběru každého, kdo měl zájem. Byly tam děti předškolní (nejtvárnější a nejšikovnější), děti hudebně nadané a k hudbě vedené i děti hudbou nedotčené. Holky, kluci, slečny i šíleně rozjívení pubertáči.

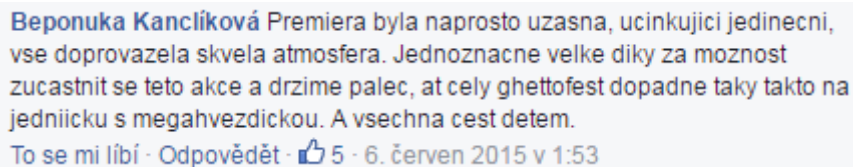
Nakonec jich zůstalo třiadvacet.

*Brundibára* jsme zkoušeli od února.

Asi jste na představení postřehli, že jak hudební složka, tak choreografie kladly na děti velké nároky. Celý proces zkoušení pro ně znamenal opravdu dřinu (jen od května jsme měli tři víkendová soustředění, na kterých jsme byli spolu a pracovali někdy i osm hodin za den). Kupodivu nepřestaly chodit. Vydržely. Při samotném představení se potom musely nebývale soustředit a na nejnižší možnou míru v sobě potlačit touhu na sebe upozorňovat (zejména vzájemnými provokacemi)... Na dva z nich se po tom všem nepřišel podívat nikdo z rodiny.

Díky, že jste přišli vy a že jste jim zatleskali! Podporujte je, prosím dál.“ (Konvalinková auf Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*, 7.6.2015).

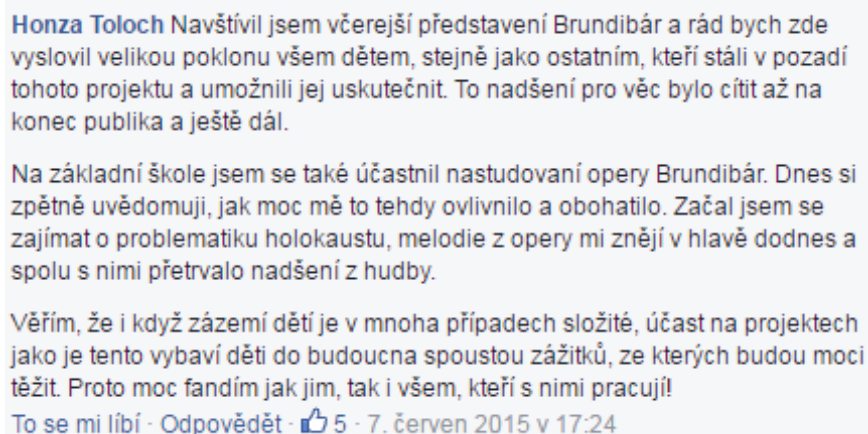
4) Beispiele für Rückmeldungen von Zuschauern auf dem Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*:



**Beponuka Kanclíková** Premiéra byla naprosto úžasna, ucinkující jedineční, vse doprovázela skvělá atmosféra. Jednoznačně velké díky za možnost zúčastnit se této akce a držíme palec, ať celý ghettofest dopadne taky takto na jedničku s megahvězdičkou. A všechna cest dětem.  
To se mi líbí · [Odpovědět](#) · 5 · 6. červen 2015 v 1:53

**Abb. 79** Feedback einer Zuschauerin nach der Premiere. Facebookprofilseite von *Brundibár z ghetta*.

Kanclíková schreibt: „Die Premiere war absolut wunderbar, die Darstellenden einzigartig, alles begleitet von einer tollen Atmosphäre. Ein eindeutig großes Dankeschön für die Möglichkeit an dieser Veranstaltung teilnehmen zu können und wir drücken die Daumen, dass auch das ganze Ghettofest so klappt – für eine Eins mit großer Auszeichnung. Und alle Ehre den Kindern.“ (e.Ü., Abb. 69).



**Honza Toloch** Navštívil jsem včerejší představení *Brundibár* a rád bych zde vyslovil velikou poklonu všem dětem, stejně jako ostatním, kteří stáli v pozadí tohoto projektu a umožnili jej uskutečnit. To nadšení pro věc bylo cítit až na konec publika a ještě dál.  
Na základní škole jsem se také účastnil nastudování opery *Brundibár*. Dnes si zpětně uvědomuji, jak moc mě to tehdy ovlivnilo a obohatilo. Začal jsem se zajímat o problematiku holokaustu, melodie z opery mi znějí v hlavě dodnes a spolu s nimi přetrvávalo nadšení z hudby.  
Věřím, že i když zázemí dětí je v mnoha případech složité, účast na projektech jako je tento vybaví děti do budoucna spoustou zážitků, ze kterých budou moci těžit. Proto moc fandím jak jim, tak i všem, kteří s nimi pracují!  
To se mi líbí · [Odpovědět](#) · 5 · 7. červen 2015 v 17:24

**Abb. 80** Feedback eines Zuschauers nach der 2. Vorstellung. Facebookprofilseite von *Brundibár z ghetta*.

Toloch schreibt: „Ich habe die gestrige Aufführung von *Brundibár* besucht und würde gerne allen Kindern große Anerkennung aussprechen, sowie den anderen, die im Hintergrund dieses Projekts standen und seine Verwirklichung ermöglichten. Die Begeisterung für die Sache konnte man bis ans Ende beim Publikum und noch weiter spüren.

An der Grundschule beteiligte ich mich auch an einer *Brundibár*-Einstudierung. Heute wird mir zurückblickend bewusst, wie es mich beeinflusst und bereichert hat. Ich fing an, mich für die Holocaust-Problematik zu interessieren, die Opernmelodien klingen heute noch in meinen Ohren und zusammen mit ihnen überdauerte auch die Begeisterung für die Musik.

Ich glaube daran, dass obwohl das Umfeld der Kinder in vielen Fällen sehr kompliziert ist, die Teilnahme an Projekten wie diesem, die Kinder für die Zukunft mit reichlichen Erfahrungen ausrustet, aus denen sie profitieren können. Deshalb bin ich ein Fan von ihnen und von denen, die mit ihnen arbeiten!“ (e.Ü., s. Abb. 70).

5) Rezension von Helena Havlíková im Internetportal von *Lidové noviny* zu Dorniere. Die Opernkritikerin bringt die Kinderoper in Verbindung mit ihrer Geschichte, erklärt den Inhalt der Oper und die Projektidee, bevor sie sich der Vorstellung selber widmet:

„[...] im Theater Minor spielte das Ensemble Opera Diversa, geleitet von Gabriela Tardonová, die große Achtsamkeit und Koordinierungsflexibilität aufbringen musste, um die musikalische Seite ‚in Griff zu kriegen‘. In der Rolle des Brundibár, der jedoch nicht aggressiv böse, sondern eher dumm ist, zeigte sich Projektinitiator Josef Škarka.

Mit zwanzig Kindern zusammenzuarbeiten, deren Zusammensetzung sich mehrmals geändert hat, war sicher nicht einfach, Linda Kepřtová brachte die Kinder dabei in mannigfaltige bewegungsreiche szenische Situationen, sodass sie auch ihr Temperament zum Ausdruck bringen konnten. Einem glückte es mehr, einem weniger. Ein musikalisches Erlebnis stellte das Wiegenlied in Darbietung der Sängerin und Multiinstrumentalistin Veronika Bartošová dar. Aber das war nicht das Wesentliche. Das Grundlegende, was nicht nur der „Ausflug“ nach Prag, sondern auch verschiedene Exkursionen, Probewochenenden und Veranstaltungen gebracht haben, ist das, dass jemand wirklich versucht mit Roma-Kindern aus ausgegrenzten Gebieten zu arbeiten, ihr Interesse zu wecken, ihre Fähigkeiten zu entfalten, neue Horizonte aufzutun und sie das Gefühl des Erfolgs erleben zu lassen.

Die ‚Brundibár‘-Kinder sind sogar der Motor für ein weiteres Projekt – Mozarts *Requiem*, wie Josef Škarka mitteilte: ‚Sie wollen mit uns weiterarbeiten und es ist eigentlich ihre Zufriedenheit, die uns vorantreibt. Dem Menschen wird bewusst, dass es ganz normale Kinder mit normalen, anständigen Eltern sind. Nur haben sie das Pech, dass sie in einem Gebiet leben, vor dem sich die Umgebung ganz unnötig fürchtet und es verurteilt.‘

Das Theater Divadlo Minor war zur *Brundibár*-Vorstellung vollkommen besetzt von einem gefälligen Publikum, mit vielleicht einem Drittel an Kleinkindern, die die ganze Dreiviertelstunde mit gespannter Aufmerksamkeit aushielten. Als bekannt wurde, dass sich Dr. Dagmar Lieblová im Publikum befand, die das Theresienstädter Ghetto überlebt und damals im *Brundibár* mitgesungen hatte, inspirierte ihr authentisches Zeugnis bei einer Debatte nach Vorstellungsende eine der Roma-Interpretinnen zum Stellen der Frage nach der Fähigkeit zum Vergeben. Die Antwort zielte auf die Zwecklosigkeit des Hassgefühls. Ja, solche Projekte sind sinnvoll.“ (e.Ü., Havlíková, *Lidovky*, 24.5.2016).<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> „[...] v divadle Minor hrál Ensemble Opera Diversa, vedený Gabrielou Tardonovou, která musela projevit velkou ostražitost a flexibilitu koordinace, aby hudební stránku ‚ukočírovala‘). V roli Brundibára, který však není agresivně zlý, spíše hloupý, hrál iniciátor projektu Josefa Škarka.

Pracovat s dvacítkou dětí, jejichž složení se mnohokrát proměnilo, jistě nebylo snadné, tím spíš, že Linda Kepřtová děti rozpochovala do rozmanitých scénických situací tak, aby mohly projevit svůj temperament. Někomu to šlo lépe, někomu méně. Muzikantským zážitkem byla ukolébavka zpěvačky a multiinstrumentalistky Veroniky Bartošové. Ale to nebylo podstatné. To hlavní, co nejen ‚výlet‘ do Prahy, ale i různé exkurze, soustředění a besedy přinesly, je to, že se někdo skutečně snaží s romskými dětmi z vyloučených lokalit pracovat, upoutat jejich zájem, rozvíjet jejich schopnosti, otevřít nov obzory a dát jim zažít pocit úspěchu.

Dokonce ‚brundibáři‘ děti jsou tím motorem pro další projekt Mozartova *Requiem*, jak se svěřil Josef Škarka: ‚Chtějí s námi pracovat dál a vlastně jejich spokojenost je to, co nás popohání vpřed. Člověk pak zjistí, že jsou to úplně normální děti s normálními slušnými rodiči. Jen mají tu smůlu, že žijí v místě, kterého se okolí úplně zbytečně bojí a odsuzuje ho.‘

Divadlo Minor bylo na *Brundibára* zcela zaplněno vstřícným publikem, snad z jedné třetiny malými dětmi, které tu tři čtvrtě hodinu udržely napjatou pozornost. A když se ukázalo, že v publiku je dr. Dagmar Lieblová,

6) Dagmar Lieblová Rezensií k Derniere für die Zeitschrift der Theresienstädter Initiative:

„Am Sonntag, dem 22. Mai, spielten die Brüner Kinder vor dem gänzlich besetzten Zuschauerraum des Theaters Minor in Prag Krásas Oper *Brundibár*. Auf der Bühne standen keine Kulissen, die einzigen Requisiten stellten große Kisten dar. Manchmal wurde aus ihnen ein Zaun oder eine Wand gebaut, sie wurden auch als Koffer oder Projektionsfläche eingesetzt.

Die Oper wurde in einer leicht veränderten Form gezeigt, manche Soli sangen die Kinder gemeinsam, das Wiegenlied, das üblicherweise von allen Kindern gesungen wird, trug eine Sängerin vor, als *Brundibár* trat ein Opernsänger auf. Außer dem Orchester spielten auch einige Kinder Geige und Flöte.

Sehr eindrucksvoll war die fortschreitende Eingliederung von drei Ausschnitten aus dem Theresienstädter Tagebuch irgendeines Mädchens, das von einem Ensemblemitglied zu leiser Musik von Krása vorgetragen wurde.

Die Kinder trugen dunkle Sakkos mit großen Buchstaben auf dem Rücken. Als sie sich nach dem Abschlusschor „*Brundibár* ist besiegt“ beim Applaus vorbeugten und mit dem Rücken zum Publikum drehten, erschien die Aufschrift: KRÁSA BRUNDIBÁR.

Die Kinder sangen gut und es war zu erkennen, dass sie mit Begeisterung sangen. Die Begegnung mit ihnen war sehr rührend.

Mit Kindern aus ausgegrenzten Brüner Gebieten einen SängerInnenchor zu bilden, mit ihnen eine Kinderoper einzustudieren, ein weiteres Projekt zu planen und sie aus ihrer unangenehmen Umgebung zu führen, ist eine außerordentlich verdienstvolle Tat und es ist wunderbar, dass es Josef Škarka, Linda Keprtová, Gabriela Tardonová und anderen gelang.“ (e.Ü., Lieblová 2016: 11).<sup>121</sup>

---

121 která přežila terezínské ghetto a v *Brundibáru* zpívala, její autentické svědectví inspirovalo při debatě po skončení představení jednu z romských interpretek k otázce na schopnost odpustit. Odpověď směřovala ke zbytečnosti pocitu nenávisť. Ano, takové projekty mají smysl.“ (Havliková, *Lidovky*, 24.5.2016).

121 „V neděli 22. května předvedly brněnské děti před zcela zaplněným hledištěm divadla Minor v Praze Krásovu operu *Brundibár*. Na jevišti nestály žádné kulisy, jedinými rekvizitami byly velké krabice. Někdy se z nich sestavil plot, jindy stěna, mohly představovat kufry, posloužily i jako promítací plátno.

Opera byla mírně upravená, některá sóla zpívaly děti společně, ukolébavku, kterou normálně zpívají všechny děti, přednesla zpěvačka, *Brundibár* představoval operní pěvec. Kromě orchestru zahrály i děti na housle a zobcovou flétnu.

Velice působivé bylo postupné zařazení tří výňatků z terezínského deníku jakéhosi děvčátka, které za tiché Krásovy hudby předčítala jedna z členek souboru.

Děti měly na sobě tmavá saka s velkými písmeny na zádech. Když se po závěrečném sboru „*Brundibár* poražen...“ za potlesku děti poklonily, otočily se čelem vzad a objevil se nápis KRÁSA BRUNDIBÁR.

Děti zpívaly dobře a bylo znát, že zpívají s nadšením. Setkání s nimi je velice dojemné.

Vytvořit z dětí vyloučených brněnských lokalit pěvecký sbor, nacvičit s nimi dětskou operu, chystat další projekt a vyvést je tak z jejich nevábného prostředí, je neobyčejně záslužný čin a je úžasné, že se to Josefu Škarkovi, Lindě Keprtové, Gabriele Tardonové a dalším podařilo.“ (Lieblová 2016: 11).

## 6. Anhang: Einladungstext *Requiem pro člověka*

Veröffentlicht am 23.10.2016 auf dem Facebookprofil von *Brundibár z ghetta*.

„Smrt jednoho člověka je katastrofa, sto tisíc mrtvých je statistika.“ Ať už je autorem tohoto výroku kdokoliv, dotknul se v něm citlivého tématu, které zejména v dnešních dobách trápí mnohé z nás; denně slýcháme o desítkách, stovkách a tisících nešťastníků, kteří ve světě umírají ve válkách, při teroristických útocích, genocidách či humanitárních katastrofách. Cítíme úzkost a vyčítáme si nedostatečnou citovou odezvu, ale ten nekončící proud neštěstí, o kterém se vytrvale dozvídáme z médií, chtě nechtě vnímáme často už jen periferně.

A pak nás nečekaně a náhodně, při jízdě autem, při čekání na tramvaj, při čištění zubů či během večere hluboce zasáhne nějaká konkrétní zpráva či záběr zobrazující krutost dnešního světa. Jsme otřeseni a nevíme si rady, neznáme řešení, neumíme pomoci.

Otřes je ale brzy překryt nánosem nových senzací, neboť je těžké nezapomenout na cizí bolesti, když neznáme lék. A tak se znovu a znovu děsíme vlastní netečnosti.

Pokud jsou Vám popsané pocity důvěrně známé, přijďte na Requiem pro člověka. Přijměte pozvání ke společnému duchovnímu a uměleckému zážitku, který nabízíme jako příležitost uctít památku všech, kteří zemřeli jako čísla.“

„Der Tod eines Menschen ist eine Katastrophe, hunderttausend Tote sind eine Statistik.“ Mag der Autor dieser Aussage sein, wer will, er berührt darin ein sehr empfindliches Thema, das vor allem heutzutage viele von uns beschäftigt; täglich hören wir von dutzenden, hunderten und tausenden Unglücklichen, die auf der Welt im Krieg, bei Terroranschlägen, Genozid oder humanitären Katastrophen sterben. Wir empfinden Beklemmung und werfen uns ungenügende Gefühlsreaktion vor, doch nolens volens nehmen wir den nichtendenden Unglücksstrom, über den wir ständig durch die Medien erfahren, oft nur noch peripher wahr.

Doch dann erreicht uns unerwartet und zufällig, während der Autofahrt, dem Warten auf die Straßenbahn, beim Zähneputzen oder Abendessen, eine konkrete Nachricht oder eine Aufnahme, die die Grausamkeit der heutigen Welt widerspiegelt. Wir sind erschüttert, wir wissen uns keinen Rat, wir kennen keine Lösung, wir wissen uns nicht zu helfen.

Die Erschütterung wird aber bald durch die Ablagerung neuer Sensationen zugedeckt, denn es ist schwer, den fremden Schmerz nicht zu vergessen, wenn wir kein Heilmittel kennen. Und so erschrecken wir wieder und wieder über unsere eigene Gleichgültigkeit.

Falls Ihnen die hier beschriebenen Gefühle vertraut sind, kommen Sie / kommt zum Requiem für den Menschen. Nehmt die Einladung zum gemeinsamen geistlichen und künstlerischen Erlebnis an, die wir Ihnen als Anlass zur Ehrerweisung derer, die als Nummern starben, anbieten.“ (e.Ü.).

## 7. Anhang: Abschrift und Übersetzung des Interviews mit Vladimír Balog

Interview mit Vladimír Balog, geführt von Kristýna Kopřivová am 19.9.2016 im Proberaum von *Brundibár z ghetta*, Bratislavská, Brno, 16:45. Es wurden geringe sprachliche Änderungen unternommen (Auslassen von Füllwörtern, etc.).

<p>KK: Ahoj, Vlád'o, já bych tě poprosila, aby ses krátce představil a něco málo řekl k tvé funkci v <i>Brundibárovi</i> a jak ses k němu vlastně dostal.</p> <p>VB: Moje jméno je Vladimír Balog, je mi devatenáct let, jsem tady z Brna. K <i>Brundibárovi</i>: vlastně moje funkce je ta, že pomáhám mojí mamince, která se tady v <i>Brundibárovi</i> stará o děti. Jedna z mých hlavních funkcí, kterou jsem tady vzal hodně vážně, je starat se o děti o pauzách, kdy jsme si vlastně z ničeho nic začali zpívat. Byl tam klavír, takže jsem vlastně hrál dětem jejich známé písničky a začali jsme tvořit takovou improvizaci, což si myslím, že díky tomuto mi ty děti ukázali jejich potenciál, který se mi hodně líbil a myslím si, že tyto děti právě do <i>Brundibára</i> patří.</p>	<p>KK: Hallo Vlád'a, bitte stell dich kurz vor und sag etwas zu deiner Aufgabe im <i>Brundibár</i>-Ensemble und wie du eigentlich dazu gekommen bist.</p> <p>VB: Mein Name ist Vladimír Balog, ich bin neunzehn und bin von hier, aus Brünn. Zum <i>Brundibár</i>: meine eigentliche Aufgabe ist die, meiner Mama zu helfen, die sich hier im <i>Brundibár</i> um die Kinder kümmert. Einer der Hauptaufträge, die ich hier sehr ernst nahm, ist, sich in den Pausen um die Kinder zu kümmern, wo wir einfach so anfangen zu singen. Es war ein Klavier da, also spielte ich für die Kinder ihnen bekannte Lieder und wir begannen auch zu improvisieren, ich denke, dass gerade dadurch die Kinder ihr Potential gezeigt haben, das mir sehr gefiel und ich glaube, dass gerade diese Kinder bei <i>Brundibár</i> richtig sind.</p>
<p>KK: V čem si myslíš, že spočívá ten potenciál, který ty jsi vlastně tak trochu i odkryl nebo ti ty děti ukázaly?</p> <p>VB: V čem spočívá, to je otázka, ono to je trošku pro mě zapeklitá věc ten potenciál. Ale co bych k tomu mohl říct je to, že tyto děti mají od malička blízko k hudbě. Mají rády, když tu hudbu můžou někde jen tak prostě využít a není to nijak vážný. Takže když (já to znám od malička) jsem někde slyšel hudbu, když se někde zpívalo, tak jsem prostě přišel, hned mě přijali, začalo se zpívat, začalo se hrát. A tohle těm dětem chybí, protože už se to neděje. Takže když to někde vidí, tak jsou vlastně úplně šťastný, protože si můžou na chvíli oddychnout od všeho, můžou si zazpívat a tím vlastně mě ukázali, že k tomuhle mají vztah, že je to baví.</p>	<p>KK: Worin glaubst du, liegt das Potential, das du eigentlich so ein bisschen entdeckt hast oder das dir die Kinder gezeigt haben?</p> <p>VB: Worin es liegt, das ist so eine Frage, das Potential ist für mich eine etwas verzwickte Sache. Aber was ich dazu sagen könnte ist das, dass die Kinder von klein auf Verbindung zur Musik haben. Sie haben es gern, wenn sie die Musik irgendwo nur so gebrauchen können und es für sie nicht zu ernst ist. Also wenn, (ich kenne es von klein auf), ich irgendwo Musik hörte, wenn irgendwo gesungen wurde, dann kam ich hin, gleich nahm man mich dazu, man begann zu singen, man begann zu spielen. Und das fehlt diesen Kindern, denn es passiert nicht mehr. Wenn sie so etwas irgendwo sehen, dann sind sie eigentlich vollkommen glücklich, weil sie sich für eine Weile von allem ausruhen können, sie können singen und dadurch zeigten sie mir eigentlich, dass sie zu alldem eine Beziehung haben, dass sie daran Spaß finden.</p>

<p>KK: Když říkáš, že ty jsi zažíval to, že se ještě zpívalo a tak a dneska už to tak není, čím to je? Čím se to vytratilo? Proč už ta hudba nehraje takovou důležitou roli?</p> <p>VB: Abych řekl úplnou pravdu tak je to zkažeností téhle té doby. Abych byl úplně přesný, nikdo už si hudby tolik neváží, neváží si toho, že někdo má pro hudbu cit, má s hudbou zkušenosti, ví jak ji podat. Toho si vlastně už dnešní mladá generace neváží, a tudíž se to vlastně úplně vytrácí.</p>	<p>KK: Wenn du sagst, dass du erlebt hast, wie gesungen wurde, usw. und es heute nicht mehr so ist, woran liegt das? Wodurch ging es verloren? Warum spielt die Musik keine so wichtige Rolle mehr?</p> <p>VB: Um die ganze Wahrheit zu sagen, es liegt an der Verdorbenheit dieser Zeit. Um es ganz genau zu sagen, niemand schätzt mehr Musik so sehr, man schätzt es nicht mehr, wenn jemand ein Gefühl für Musik besitzt, wenn er in ihr erfahren ist, weiß, wie er sie darbieten soll. Das schätzt die heutige junge Generation eigentlich nicht mehr und dadurch geht es ganz verloren.</p>
<p>KK: Když říkáš, že se někde hrálo to bylo na ulici nebo jsi slyšel hudbu z okna...?</p> <p>VB: To bylo většinou, když jsem chodil po večerech ven. Kolem těch patnácti, šestnácti jsem chodil po večerech ven, tedy do ghetta a většinou, když se nešlo někam na diskotéku, tak se stálo venku, scházeli se prostě známí, pocestní a jeden z nich tam vždycky měl kytaru, to byla úplně podmínka, vždycky to tak bylo. Kecalo se, začalo se zpívat a vlastně už se slízali lidi, který procházeli tou hlavní cestou a buď se přidávali nebo si poslechli a šli dál. To už se dneska prostě neděje.</p>	<p>KK: Wenn du sagst, dass man irgendwo spielte, war das auf der Straße oder hörtest du die Musik aus dem Fenster heraus...?</p> <p>VB: Das war meistens, wenn ich abends rausging. Als ich ungefähr fünfzehn, sechzehn war, ging ich abends raus, ins Ghetto und meistens, wenn man nicht irgendwohin in die Disko ging, stand man draußen, Bekannte und Vorbeigehende trafen sich und einer hatte immer eine Gitarre dabei, das war eine Bedingung, das war immer so. Man schwatzte, dann begann man zu singen und da begannen die Menschen zusammenzukommen, die über die Hauptstraße gingen und entweder kamen sie hinzu oder sie hörten eine Weile zu und gingen weiter. Das passiert heute nicht mehr.</p>
<p>KK: To byli vlastně tví vrstevníci – tvá generace. Myslíš si, že se to vytratilo tím, že ti, kteří to praktikovali, odešli na vyšší školy, do práce a teď už nemají čas?</p> <p>VB: Myslím si, že určitě. Určitě je to změnou generace. Vyrostli jsme, už se nescházíme tolik, nemáme na sebe čas. Polovina nás máme svoje životy, svoje rodiny, takže už se nevěnuje tomu chodit večer po venku poznávat nové lidi. Vybavovat se, zpívat, prostě už na to nikdo nemá čas. A tehleta generace je prostě zalezlá doma a když je nikdo nevytáhne, jako třeba <i>Brundibár</i>, tak zůstanou doma.</p>	<p>KK: Das waren eigentlich deine Altersgenossen – deine Generation. Denkst du, dass dies verloren ging, weil die, die es praktizierten, an höhere Schulen gingen, anfangen zu arbeiten und nun keine Zeit haben?</p> <p>VB: Ich denke, dass es bestimmt so ist. Bestimmt liegt es am Generationswandel. Wir sind erwachsen geworden und treffen uns nicht mehr so oft, wir haben keine Zeit für einander. Die Hälfte von uns hat ihr eigenes Leben, ihre Familie, also widmet sie sich nicht mehr dem abendlichen Ausgehen und Kennenlernen neuer Menschen. Zu quatschen, zu singen, dafür hat einfach keiner mehr Zeit. Und die jetzige Generation verkriecht sich zu Hause und wenn sie nicht jemand rausholen würde, wie z.B. <i>Brundibár</i>, würden sie daheim bleiben.</p>
<p>KK: Jak si myslíš, že jsou ještě děti vedeny k hudbě rodiči?</p> <p>Já jsem si to tak nějak pro sebe rozdělil na dvě hlavní skupiny, a to jsou rodiče, kteří se zabývali hudbu a ti, kteří se jí nezabývali. Ti, kteří se zabývali hudbou, tak své děti k tomu vedou, pouští jim hudbu, která je kvalitní. Rodiče, které se nezabývali hudbou, tak je jim</p>	<p>KK: Wie glaubst du, werden die Kinder von ihren Eltern zu Musik geführt?</p> <p>Ich habe es für mich in zwei Hauptgruppen geteilt, Eltern, die sich der Musik widmeten und Eltern, die sich ihr nicht widmeten. Die, die sich der Musik widmeten, führen ihre Kinder zur Musik und spielen ihnen hochwertige Musik vor. Eltern, die sich der Musik nicht widmeten, ist es egal, was</p>

<p>jedno, co ty děti poslouchají a k hudbě je nevedou, což si myslím, že je pro člověka v dnešní době špatně, protože dneska už nehrají roli pocity, city a takové věci. A to vlastně díky té hudbě ty děti dřív dostávali a dneska to chybí.</p>	<p>ihre Kinder hören und sie führen sie nicht zur Musik. Das ist für den heutigen Menschen schlecht, weil heute Gefühle, Emotionen und ähnliches keine Rolle mehr spielen. Dies bekamen die Kinder früher durch die Musik und heute fehlt es.</p>
<p>KK: Mohla bych se zeptat, jakou roli hraje hudba ve vaší rodině?  VB: Hudba v naší rodině, to je něco jako každodenní oběd. Já asi do 12ti let jsem věděl, že se u nás doma poslouchá hudba, rodiče ji potřebují i při práci. Ve 12-ti letech jsem se vlastně dozvěděl, že tatínek hrával na klavír a děda hrával na harmoniku a nějak, já jsem chtěl být vždycky jako táta a tak mně to chytlo. Začal jsem ho víc sledovat, začal jsem se učit a od té doby to vnímám tak, že bez té hudby by to u nás doma nefungovalo, že by jsme se doma zbláznili.</p>	<p>Könnte ich fragen, welche Rolle die Musik in deiner Familie spielt?  VB: Musik in unserer Familie, das ist so etwas wie das tägliche Mittagessen. Etwa bis zu meinem 12. Lebensjahr wusste ich, dass bei uns daheim Musik gehört wird, meine Eltern brauchen sie auch bei der Arbeit. Als ich 12 Jahre alt war, erfuhr ich, dass Vati Klavier und mein Opa Akkordeon spielte und irgendwie wollte ich immer wie mein Vati sein und so hat es mich gepackt. Ich begann ihn mehr zu beobachten und fing an zu lernen und seitdem fühle ich, dass es ohne Musik bei uns zu Hause nicht funktionieren würde, dass wir verrückt werden würden.</p>
<p>KK: Byla to jen reprodukována hudba či i tvůř tatínek doma hrál.  VB: Nebyla to jenom reprodukována hudba, ta samozřejmě u nás jede každý den. Ale tatínek, když jsem si vlastně koupil první klávesy, tak tatínek mě učil. Takže hrával, když přišel z práce nebo měl volno. Tak jsme ho poslouchali, učili jsme se písničky, zpívali jsme. Teď to dělám já s bratrama a se sestrou, takže té živé hudby je u nás pořád dost.</p>	<p>KK: War es nur reproduzierte Musik oder spielte den Vati auch daheim?  VB? Es war nicht nur reproduzierte Musik, die läuft bei uns natürlich jeden Tag. Aber als ich mir das erste Keyboard kaufte, fing Vati an mich zu unterrichten. Er spielte also, wenn er von der Arbeit zurückkam oder frei hatte. Wir hörten ihm zu und lernten Lieder, wir sangen. Heute mache ich es so mit meinen Brüdern und meiner Schwester, von lebendiger Musik gibt es also bei uns immer viel.</p>
<p>KK: A co posloucháte doma za hudbu?  VB: Pro nás úplně nejsvatější a nejlepší interpret je Stevie Wonder, toho tatínek poslouchal v mládí. Jako samozřejmě poslouchal hodně interpretů, které nás naučil poslouchat a tím, že jsme jeho krev, tak se nám to tak líbí, plus k tomu přidáváme další svoje z téhle doby, takže to tak mícháme a vznikají z toho někdy pro nás zajímavé kombinace. Taky se u nás poslouchá samozřejmě romská hudba, ta kvalitní, ne ta dnešní, ta už je taková komerčnější, která nemá s romskou tradiční hudbou nic společného.</p>	<p>KK: Und was hört ihr daheim für Musik?  VB: Für uns ist der meist geehrte und beste Interpret Stevie Wonder, den hörte mein Vati in seiner Jugend. Natürlich hörte er viele Interpreten, die er uns dann auch Anzuhören lehrte und weil wir sein Blut sind, gefällt es uns auch, außerdem nehmen wir unsere eigenen [Interpreten] dazu, also mischen wir es und es entstehen daraus für uns interessante Kombinationen. Wir hören selbstverständlich auch Romamusik, hochwertige und nicht die heutige, die ist bereits irgendwie kommerziell, die hat mit der Roma-Tradition nichts zu tun.</p>
<p>KK: Co je pro tebe „kvalitní romská hudba“?  VB: Podle mě, co mě se teda líbí a co považuju za kvalitní romskou tradiční hudbu je nepoužívat mrtvý nástroje, tím označuju elektrické. Používat čistě živé nástroje a nezpívat jen o bolesti a o neštěstí, ale zpívat tak všelijak o životě, <u>protože ten text, který v těch tradičních romských písničkách je, protože se nezpívalo jen o bolesti, neštěstí a chudobě, ale</u></p>	<p>KK: Was heißt „hochwertige Romamusik“ für dich?  VB: Meiner Meinung nach, bzw. das was mir gefällt und was ich für hochwertige, traditionelle Romamusik halte, ist Musik, bei der keine toten Instrumente verwendet werden, mit tot meine ich elektrische. D.h. nur lebendige Instrumente zu benutzen und nicht nur über Schmerz und Unglück zu singen, sondern einfach über das Leben [...].</p>

<p>zpívalo se i o hezkých věcech jako je láska, radost ze života, pak máme písničku, že si pán koupil nové auto, což mě teda přijde strašně hezký, protože zpívat pořád jenom o jedné věci není úplně nejlepší a taky mně přijde, že z toho ty děti trochu hloupnou.</p>	<p>denn man sang nicht nur über Schmerzen, Unglück und Armut, sondern auch über schöne Sachen wie Liebe, Freude am Leben, dann haben wir ein Lied darüber, wie sich ein Herr einen neuen Wagen kauft und das finde ich sehr schön, denn ständig nur über eine einzige Sache zu singen, ist wirklich nicht das Beste und es scheint mir auch, dass die Kinder davon ein wenig dumm werden.</p>
<p>KK: Když říkáš písnička o tom, že pán koupil auto, zažíváš v tvém okolí, že se zpívá v písničkách o nových záležitostech a událostech? Nebo třeba ve vaší kapele <i>Čohanas</i>? Jak vás něco takového ovlivňuje?</p> <p>VB: Jednu písničku jsme v kapele měli, máme, ta ještě existuje. To vlastně sestra měla přítele a složila mu písničku. Což si myslím, že je za prvé hezké a za druhé je to vlastně zase něco jiného, že to není jen to jedno téma, ale čerpala z té záležitosti, z té události. Já mám taky svoji písničku a taky jsem čerpal ze svého vlastního života. Já si myslím, že nejlepší hudba je ta, která je tvořena tím, co nás trápí nebo tím, co nás dělá šťastnými.</p>	<p>KK: Wenn du schon von dem Lied sprichst, in dem sich ein Herr einen Wagen kaufte, erlebst du in deiner Umgebung, dass in den Liedern von neuen Angelegenheiten und Ereignissen gesungen wird? Oder vielleicht in eurer Band <i>Čohanas</i>? Wie beeinflusst euch so etwas?</p> <p>VB: Ein Lied hatten wir in unserer Band, haben, sie existiert noch. Das war so, dass meine Schwester einen Freund hatte und für ihn ein Lied schrieb. Ich denke, dass es erstens schön ist und zweitens ist es wieder etwas anderes, es ist nicht nur das Thema, sondern sie schöpfte aus dieser Angelegenheit, aus diesem Ereignis. Ich habe auch mein eigenes Lied, bei dem ich aus meinem eigenen Leben schöpfte. Ich glaube, dass die beste Musik die ist, die daraus entsteht, was uns traurig oder glücklich macht.</p>
<p>KK: Já bych se ještě vrátila k <i>Brundibárovi</i>. Když si chodil na zkoušky, jak jsi vnímal ty začátky (bohužel už si úplně nevybavuji, kdy ses přesně přidal). Co tě zaujalo při naší práci s dětmi?</p> <p>VB: Já už si nepamatuji, kdy jsem se přidal, ale vím, že jsem vídal ty začátky a můžu osobně říct, že to byla tvrdá práce, že vlastně děti se museli naučit poslouchat a respektovat velké autority, které působí v <i>Brundibárovi</i>. A byl to pro ně problém a myslím, že je za tím hodně hodně hodin práce – tvrdé, která se zužitkovala nejvíc jak mohla. Je to o něčem hlubším, než normální člověk může chápat. A co se mi líbilo na dětech, ano, dělali bordel, dělali blbosti, ale když se šlo do akce, tak to brali z 95% vždycky vážně a vážili si – nebo mě přišlo, viděl jsem to tak, že si toho ty děti vážili, že můžou dělat na něčem větším, než je jejich život sám.</p>	<p>KK: Ich würde gerne noch auf den <i>Brundibár</i> zurückkommen. Als du zu den Proben gekommen bist, wie hast du den Anfang erlebt (leider kann ich mich nicht mehr erinnern, wann du dazu gestoßen bist). Was war für dich an unserer Arbeit mit den Kindern interessant?</p> <p>VB: Ich kann mich nicht mehr erinnern, wann genau ich dazu kam, aber ich weiß, dass ich die Anfänge mitbekam und ich kann persönlich sagen, dass es eine harte Arbeit war, dass die Kinder eigentlich lernen mussten zu hören und große Autoritäten zu respektieren, die im <i>Brundibár</i> mitwirkten. Und das stellte für sie ein Problem dar und ich glaube, dass darin viele, viele Stunden von Arbeit stecken – harte Arbeit, die ausgenutzt wurde, so gut es ging. Es ist tiefgründiger, als ein Mensch begreifen kann. Und was mir an den Kindern gefiel, ja, sie machten Unordnung, sie machten Dummheiten, aber wenn es dann los ging, dann nahmen sie es zu 95% immer ernst und schätzten es – bzw. mir kam es so vor, ich sah es so, dass die Kinder es schätzten, dass sie an etwas größerem teilnehmen können, als es ihr eigenes Leben ist.</p>
<p>KK: Myslíš si, že to z tvého pohledu pro ně mělo přínos?</p> <p>VB: Velký přínos do jejich života to mělo,</p>	<p>KK: Glaubst du, dass es aus deiner Sicht für die Kinder einen Profit darstellt?</p> <p>VB: Es ist ein großes Plus für ihr Leben, weil sie</p>

<p>jelikož zažili tvrdou práci, tvrdý trénink a respektovat autority. Což si myslím, že je dnes hodně důležité. Také pochopily určitou romskou historii, která vlastně není úplně šťastná a hezká a to si myslím, že by měl každý Rom vědět, co se stalo nebo to aspoň mít to na paměti. Ale je dobré vědět, odkud pocházím a jak vlastně ten původ vznikl a to si myslím, že je právě v životě těchto dětí velký přínos, protože budou vědět, od čeho se odrážet, od špatných věcí.</p>	<p>harte Arbeit erlebten, hartes Training und den Respekt von Autoritäten. Ich glaube, dass das heutzutage sehr wichtig ist. Sie fassten auch etwas von der Geschichte der Roma auf, die nicht ganz glücklich und schön ist und ich glaube, dass jeder Roma wissen sollte, was passiert ist oder sich mindestens dessen bewusst sein sollte. Aber es ist gut zu wissen, woher man kommt, wie die Herkunft entstand und das ist, glaube ich, gerade im Leben dieser Kinder wichtig, weil sie wissen werden, wovon sie sich abwenden sollen, von den schlechten Sachen.</p>
<p>KK: Když říkáš, že doma jste hodně poslouchali, jak ses naučil romské písničky, z poslouchání či zpívali jste někde? VB: 50% bylo z toho, že jsem je měl naposlouchané z reprodukované hudby a znal jsem je, 50% byla živá hudba, slyšel jsem někde muzikanty, přišel jsem za nimi, zeptal jsem se na text, jak se hraje, takže to mám tak půl na půl.</p>	<p>Wenn du sagst, dass ihr daheim viel angehört habt, wie hast du Romalieder gelernt, vom Anhören oder habt ihr sie auch irgendwo gesungen? VB: 50% war von Anhören von reproduzierter Musik und die kannte ich, 50% war lebendige Musik, ich hörte irgendwo Musiker, bin zu ihnen gekommen, fragte nach dem Text, wie man es spielt, also ist es so halbe halbe.</p>
<p>KK: Když zpíváš dneska písničky, obměňuješ je? VB: Ono by se to nemělo dělat, ale dělám to, protože tahle doba si to vyžaduje, a když chci zpívat mladým lidem, musím zpívat „mladým stylem“, když chci zpívat starší generaci, musím zpívat „starým stylem“. Takže je potřeba toto respektovat a určitě je obměňovat.</p>	<p>KK: Wenn du heute Lieder singst, änderst du sie? VB: Man sollte es nicht tun, aber ich tue es, weil die Zeit das heute verlangt, und wenn ich für junge Menschen singen möchte, muss ich im „jugendlichen Stil“ singen und wenn ich für die ältere Generation singen möchte, muss ich im „alten Stil“ singen. Also, es ist nötig, dies zu respektieren und alles irgendwie anzupassen.</p>
<p>KK: Já měla spíš na mysli romskou tradici, že když se zpívalo, měnil se text a melodie. Praktikujete toto taky u vás doma či v kapele? Že máte třeba nějaký <i>feeling</i>? VB: Já bych to nazval takovou „výlukou“ nebo „zkratem“. Stává se to, když je to chtěný, tak je to text, protože se nám nelíbí nebo nepasuje právě do repertoáru, takže pozměníme text. A když se to stane náhodou, tak je to takový zkrat. Začneme hrát něco jiného, zpěvačka začne zpívat jinak, vznikají nová slova, nová harmonie a buď se nám to zalíbí nebo ne. Když se nám to zalíbí, tak to v té „nechtěné“ úpravě, tak hrajeme dál. Když se nám to nelíbí, tak si vynadáme, že jsme to pokazili a začneme hrát tak, jak jsme to hráli dřív.</p>	<p>KK: Ich dachte jetzt eher an die Roma-Tradition, wo sich Text und Melodie beim Gesang änderten. Praktiziert ihr so etwas bei euch zu Hause oder in eurer Band? Das ihr z.B. ein <i>Feeling</i> habt? VB: Ich würde es „Umleitung“ oder „Kurzschluss“ nennen. Das passiert, wenn wir es wollen, wir ändern den Text, weil er uns nicht gefällt oder gerade nicht ins Repertoire passt, also. Und wenn es zufällig ist, ist es ein Kurzschluss. Wir fangen auf einmal an, etwas anderes zu spielen, die Sängerin fängt an, anders zu singen, es entstehen neue Wörter, neue Harmonie und entweder gefällt es uns, dann spielen wir in dieser „ungewollten“ Gestalt weiter. Wenn es uns nicht gefällt, dann schimpfen wir uns aus, weil wir es verbockt haben und fangen so an zu spielen, wie wir es früher spielten.</p>
<p>KK: Jak u vás vznikají nové písničky? VB: To je trochu složitý. Když moje sestra – zpěvačka přišla, že chce tuhle písničku zpívat, tak polovina kapely řekla ok, ta se nám líbí, polovina řekla ne, ta se nám nelíbí. A já jsem tam byl vždycky od toho, abych ty dvě strany spojil, takže jsem vymyslel takovou úpravu, aby</p>	<p>KK: Wie entstehen bei euch neuer Lieder? VB: Das ist etwas kompliziert. Als meine Schwester – die Sängerin – kam, dass sie ein Lied singen möchte, sagte die Hälfte der Band, ok, das gefällt uns, die andere Hälfte sagte nein, das gefällt uns nicht. Und ich war immer da um diese beiden Seiten zu verbinden, also erfand ich eine</p>

<p>se to líbilo všem a aby to zpěvačka mohla zpívat, takže vznikla taková jiná úprava.</p>	<p>Bearbeitung, die allen gefiel, sodass die Sängerin es singen konnte, und so entstand eine neue Version.</p>
<p>KK: Máte některé vlastní písničky? VB: Ano, úplně vlastní tvorba jsou dvě nebo tři a ty vlastní úpravy jsou de facto všechny ostatní, protože jsme se řídili motem toho, že nechceme obhrávat ten stejný styl, ale chceme abychom byli trošku originální.</p>	<p>KK: Habt ihr auch eigene Lieder? VB: Ja, wirklich eigene Schöpfungen gibt es zwei oder drei und die eigenen Bearbeitungen, das sind de facto alle anderen, weil wir uns von dem Motto leiten lassen, dass wir nicht den gleichen Stil abspielen wollen, sondern das wir selber einigermaßen originell sind.</p>
<p>KK: Když říkáš, že máte některé ty své vlastní, mohl bys popsat, jak vznikly? VB: Sestra si našla přítele, byla s ním šťastná a chtěla mu složit písničku, takže si napsala text a já jsem jednoho dne doma vymýšlel takovou úplnou hloupost, prostě jsem nahrával, nahrával, pak mi to dalo něco dohromady, ona mi vytrhla počítač z ruky a šla si to sama nahrát. A tak vznikla ta písnička její. Ta moje není nahraná a ta vznikla, když jsem byl sám a nebyla to dobrá doba, tak jsem tak skládal z pocitů, co jsem měl, tak jsem složil takovou smutnější písničku.</p>	<p>KK: Wenn du von eigenen Liedern sprichst, könntest du ihre Entstehung beschreiben? VB: Meine Schwester ist mit ihrem Freund zusammengekommen und war glücklich und wollte ihm ein Lied schenken, also schrieb sie den Text und ich versuchte eines Tages daheim etwas auszudenken, ich spielte einfach ständig etwas und nahm es immer wieder auf, dann entstand daraus etwas, sie riss mir den Laptop aus der Hand und ging selber etwas eigenes aufzunehmen. Und so entstand ihr Lied. Meins habe ich nicht so aufgenommen und es entstand, als ich allein war und es war keine gute Zeit, also griff ich auf meine Gefühle zurück, die ich hatte und komponierte ein traurigeres Lied.</p>
<p>KK: Když jsi mluvil o těch „zkratech“ a „výlukách“ stávalo se vám to třeba i na koncertech? VB: To bylo právě na koncertech. Protože zkoušky vždycky byly perfektní, vždycky jsme to zahráli, jak jsme měli. Pak jsme došli na koncert a tam se to, nechci říct, že se to pokazilo, protože nestalo se, že bychom někdy přestali hrát a zkazilo se to, to se nám nestalo, nikoho bych ani nenechal, to bych je vážně uškrtil [<i>s ironickým úsměvem</i>]. Ale přizpůsobili jsme se a hráli jsme dál jako by nic.</p>	<p>KK: Diese „Kurzschlüsse“ und „Umleitungen“ von denen du gesprochen hast, passierte das auch beim Konzert oder so? VB: Das geschah gerade bei den Konzerten. Denn die Proben waren immer perfekt, wir spielten es immer so, wie wir es spielen sollten. Dann kamen wir zum Konzert und ich möchte nicht sagen, dass es dort nicht geklappt hat, weil es nie dazu kam, dass wir aufhörten müssten und es uns ganz durch die Lappen ging, das würde ich auch nicht zulassen, da würde ich sie wirklich erwürgen [<i>mit ironischem Lächeln</i>]. Aber wir passten uns an und spielten, als wäre nichts passiert.</p>
<p>KK: Kdo s tím začal? Kdo jakoby „vybočil“? VB: Abych se přiznal, tak většinou já. Protože prostě hrála se ta písnička, mě napadlo něco nového, koukl jsem na kluky, ukázal jsem očima, oni tak nějak pochopili. Začal jsem měnit v průběhu, improvizálně, oni se přizpůsobili a fungovalo to.</p>	<p>KK: Wer begann damit? Wer wich quasi ab? VB: Um ehrlich zu sein, meistens ich. Weil einfach das Lied gespielt wurde und mir etwas ganz Neues eingefallen ist, dann schaute ich die anderen Jungs an, gab ihnen mit den Augen Bescheid, sie begriffen es, währenddessen begann ich zu improvisieren, sie passten sich an und es funktionierte.</p>
<p>KK: A když se změnil text? VB: Zpěvačka většinou buď zapomněla nebo se přeekla, tak jsme na ni ohled moc nebrali, jelikož jsme to měli nastavené tak, že jsem řekl, ty zpíváš, jestli budeš zpívat tak nebo tak, je to na tobě, buď to uzpíváš, nebo položíš mikrofon</p>	<p>KK: Und wenn sich der Text änderte? VB: Das ist meist der Sängerin passiert, dass sie den Text vergessen oder sich versprochen hat, darauf nahmen wir irgendwie keine Rücksicht, weil wir es so abgesprochen hatten, dass es an ihr liegt, ich sagte zu ihr, dass sie es entweder schafft,</p>

<p>a zpěvačka věděla, že když změní či zapomene text, prostě to dozpívá a nikdo si nevšimne.</p>	<p>zu Ende zu singen oder das Mikrofon hinlegt und die Sängerin wusste, dass sich nichts daran ändern wird, wenn sie den Text vergisst, sie singt es einfach zu Ende und niemand wird etwas bemerken.</p>
<p>KK: Takže to nebylo třeba i záměrná změna textu, že byste najednou dostali nějaké pocity? VB: Ne nikdy.</p>	<p>KK: Also war es nicht eine beabsichtigte Textänderung, dass ihr auf eure Gefühle reagiert hättet? VB: Nein nie.</p>
<p>KK: Takže to spíš vy jako kapela jste změnili melodii a harmonii a ona se přizpůsobila? VB: Ano, tak to právě bylo.</p>	<p>KK: Also war es eher so, dass ihr als Band die Melodie und Harmonie geändert habt und sie sich anpasste? VB: Ja, genauso war es.</p>
<p>KK: Jakou roli hraje hudba ve vaší rodině, například při oslavách? VB: Tak u nás doma, když pořádáme nějakou oslavu narozenin nebo se sejdeme jen tak s kamarádma u mě doma v pátek, tak to většinou končí tak, že se vytáhne kytara a začne se zpívat. Přidají se vlastně i dva kluci z kapely, kteří jsou „bílí“ – neromové a ti zpívají s náma, protože už ty texty znají, nikdy nejsou bokem, přidá se tatínek, přidá se maminka, když je tam někdo další, tak samozřejmě taky, nikdo nezůstane se zavřenou pusou. Ono ty oslavy většinou jsou o tom, že nás spojuje hudba. Já si myslím, že ta hudba nás hodně sblížuje, že se pak cítíme víc dohromady, víc se držíme.</p>	<p>KK: Welche Rolle spielt die Musik in eurer Familie, z.B. bei Festen? VB: Also wenn wir bei uns daheim irgendein Fest veranstalten oder nur so mit Freunden am Freitag zusammenkommen, dann endet es meistens so, dass man die Gitarre rausholt und man beginnt zu singen. Auch zwei Jungs aus unserer Band, die „weiß“ – Nicht-Roma – sind, schließen sich an und singen zusammen mit uns, weil sie die Texte bereits kennen, sie bleiben nie abseits, unser Vati kommt hinzu, auch die Mutti und wenn noch weitere Menschen da sind, schließen auch sie sich an, bei niemandem bleibt der Mund verschlossen. Bei den Festen geht es meistens darum, dass uns die Musik verbindet. Ich glaube, dass uns die Musik näher zueinander bringt, dass wir dann mehr Gemeinsamkeit spüren, besser zusammenhalten.</p>
<p>KK: A zpíváte jen zažitě písničky či vám vznikají nové včetně slov? VB: To jsou takový směšný historky, máme prostě zažitou písničku, zpíváme, zpíváme a teď jeden prostě vstane a začne zpívat cikánsky [sic!] o někom u toho stolu, začne si jako dělat srandu, atd. Pak se přidají ještě ostatní a vznikají srandovní texty, někdy to někdo změní hezky, a když je pak zkouška a pak si řeknem, takhle to někdo zpíval včera. Když to řeknu tak, tak vaříme z vody a pak z toho někdy něco vznikne.</p>	<p>KK: Singt ihr nur gelernte Lieder oder entstehen bei euch neue, den Text inbegriffen? VB: Das sind so komische Geschichten, wir haben ein gelerntes Lied, singen, singen und dann steht einfach einer auf und beginnt zigeunerisch [sic!] über jemanden am Tisch zu singen, er beginnt zum Beispiel zu scherzen, usw. Dann schließen sich auch die anderen an und es entstehen witzige Texte, manchmal ändert jemand etwas richtig schön, und wenn dann Probe ist, dann sagen wir uns, so hat es jemand gestern gesungen. Wenn ich das so sagen kann, dann erfinden wir aus dem Nichts und meisten entsteht daraus etwas.</p>
<p>KK: Když takto u stolu někdo vstane a dělá si srandu, zpívá na známou melodii či si vymyslí novou? VB: My vlastně držíme melodii, abychom nezačali zpívat jinou písničku, to je taková snaha ukázat se, předvést se, že vlastně do té melodie já dokážu dát svůj nový text.</p>	<p>KK: Wenn eine Person vom Tisch aufsteht und einfach zu scherzen beginnt, singt sie dabei auf eine bekannte Melodie oder erfindet sie eine neue? VB: Eigentlich halten wir die Melodie, um nicht ein anderes Lied zu singen, es ist eine Art von Bemühung, sich zu präsentieren, zu zeigen, dass man in die Melodie seinen eigenen neuen Text einfügen kann.</p>

<p>KK: A neupravujete si i melodii? VB: Tak frázování má každý jiný, takže změny tam jsou, ale jsou nepatrné.</p>	<p>KK: Und die Melodie verändert sich dabei nicht? VB: Das Phrasieren jedes einzelnen ist anders, also gibt es Änderungen, aber die sind kaum zu merken.</p>
<p>KK: Setkáváš se ještě dnes s romskou hudbou na ulici? VB: Pokud někdo nehraje romskou hudbu na ulici za peníze, tak ne. Samozřejmě v centru města jsou muzikanti romští, kteří hrají za peníze, sem tam se vyskytne romská hudba, ale jinak ne.</p>	<p>KK: Begegnest du heutzutage noch Romamusk auf der Straße? VB: Wenn nicht jemand Romamusk um des Geldes wegen spielt, dann nicht. Natürlich gibt es im Stadtzentrum Roma-Musiker, die für Geld spielen, hier und da begegnet man Romamusk, aber sonst nicht.</p>
<p>KK: Takže tady už nepotkáš hlouček, který si jen tak zpívá, nebo s kapelou nevyjdete ven a hrajete? VB: Bývalo... I když vlastně o prázdninách, když jsme měli čas a sešli jsme se. Řekli jsme si, jdeme si zahrát, třeba i něco vyděláme. Začali jsme hrát a zpívat. Jednou se nám to povedlo na náměstí Svobody, celý Svobodák vlastně kolem nás stál, policajti nás chtěli vyhodit, ale nevyhodili nás, naštěstí. Byly tam prostě černoši, Asiati, Češi, Španělové, všichni tam tleskali, tancovali, zpívali tu melodii, kterou slyšeli. A to mi přišlo prostě super, že ta romská hudba je pro každou národnost zajímavá.</p>	<p>KK: Also triffst du hier nicht mehr auf eine Gruppe, die einfach nur so singt, oder geht ihr nicht mehr mit eurer Band einfach so raus zum Spielen? VB: Das war einmal... Eigentlich waren dazu die Ferien da, als wir alle Zeit hatten und uns trafen. Wir sagten zueinander, kommt spielen, vielleicht können wir dabei auch was verdienen. Wir begannen zu spielen und zu singen. Einmal gelang es uns so auf dem Platz der Freiheit (náměstí Svobody), der ganze „Svobodák“ stand um uns herum, die Polizisten wollten uns des Platzes verweisen, aber dann taten sie es doch nicht, zum Glück. Es waren dort einfach Schwarze, Asiaten, Tschechen, Spanier, alle klatschten, tanzten, sangen die Melodie mit, die sie hörten. Und das kam mir einfach toll vor, dass die Romamusk für jede Nationalität interessant sein kann.</p>
<p>KK: Máš nějakou oblíbenou romskou písničku? VB: To je těžká otázka. Abych řekl pravdu, tak nemám, jelikož já nemůžu mít oblíbenou písničku. Protože když si nějakou oblíbím, tak ji poslouchám 2, 3 dny tak často, dokud se ji nenaučím zpaměti hrát a pak zase hledám jinou. Takže vlastně nikdy se nestalo, že bych měl úplně oblíbenou písničku, kterou bych si třeba za 3 roky pustil znova. [...]</p>	<p>KK: Hast du ein beliebtes Romalied? VB: Das ist eine schwierige Frage. Um ehrlich zu sein, habe ich keins, ich kann nämlich kein Lieblingslied haben. Wenn mir eins besonders gefällt, dann hör ich es 2, 3 Tage so oft, bis ich es auswendig spielen kann und dann suche ich wieder ein anderes. Also geschah es eigentlich noch nie, dass ich ein besonders beliebtes Lied hatte, das ich nach 3 Jahren wieder anhören würde.</p>
<p>KK: [Mám tady nahrávku z jedné pauzy v romském muzeu, kdy jste zpívali <i>Andro kher me som</i>.] Mohl bys nám říct text? VB: Tak muž si zpívá pro sebe: „Doma jsem, nemůžu ven, co budu dělat, žena mě nepustí“. A pak vlastně zpívá té ženě: Ženo, pust' mě ven, já nic neudělám. Pochopil jsem to tak, že ji asi nebude zahýbat, že nebude dělat špatný věci. Žena si ho chrání a bojí se o něj.</p>	<p>KK: [Ich habe hier eine Aufnahme von einer Probe im Roma-Museum, als ihr <i>Andro kher me som</i> gesungen habt.] Könntest du bitte den Text sagen? VB: Also der Mann singt so für sich: „Ich bin zu Haus, kann nicht heraus, was soll ich machen, meine Frau lässt mich nicht gehen“. Und dann singt er eigentlich zu der Frau: „Frau, lass mich raus, ich werde nichts anstellen“. Ich habe es so verstanden, dass er nicht fremdgehen und keine schlechten Sachen anstellen wird. Die Frau versucht ihn zu schützen, sie hat Angst um ihn.</p>

<p>KK: Jak to, že všichni tu písničku znají?</p> <p>VB: Já ani nevím. Tu písničku mi ukázal bratr, že ji někdo zpíval. Pustil mi ji. Mně se teda ze začátku vůbec nelíbila. Pak si ji pořád zpíval brácha, každý den dokola. Mně to chytlo, já jsem řekl, dobře, já se ji naučím a zahraji ji, abys dal pokoj. Tak jsme ji zazpívali na jednom koncertu, pak se ta písnička chytla a začalo ji zpívat „celý Brno“. To jsme chodili po ulici a všichni si ji zpívali.</p>	<p>KK: Wieso kennen eigentlich alle dieses Lied?</p> <p>VB: Ich weiß es gar nicht. Das Lied zeigte mir mein Bruder, jemand hat gesungen. Er hat es mir angemacht. Mir hat es anfangs gar nicht gefallen. Mein Bruder sang es dann ständig, jeden Tag, immer wieder. Mich hat es gepackt, ich sagte mir, gut, ich werde es mir beibringen und werde es spielen, damit du mir Ruhe gibst. Also sangen wir es bei einem Konzert, dann packte das Lied alle und „ganz Brunn“ fing an es zu singen. Wir gingen so die Straße entlang und alle sangen es.</p>
<p>KK: Spíš asi „celé ghetto“, ne?</p> <p>VB: Jo, celé ghetto.</p>	<p>KK: Eher das „ganze Ghetto“, oder?</p> <p>VB: Jep, das ganze Ghetto.</p>
<p>KK: Jsou ještě další takové písničky, které znají všichni?</p> <p>VB: Tak samozřejmě romská hymna, tu znají všichni a pak asi písničky, který jsou prostě komerční. Protože se to hodí na facebook, všichni to začnou sdílet a pak už to zná každý, je to na diskotékách...</p>	<p>KK: Gibt es noch mehr solcher Lieder, die alle kennen?</p> <p>VB: Natürlich die Romahymne, die kennen alle und dann solche Lieder, die kommerziell sind. Jemand lädt's auf Facebook hoch und alle beginnen es zu teilen und dann kennt's jeder, es wird auch in der Disko gespielt...</p>
<p>KK: Tady v ghettu, když mluvíš o diskotékách, je tu nějaká romská?</p> <p>VB: Ano, je tu jak bych to řekl, je to bar i diskotéka – club Nicole, který je na Vranovské, tam se hraje romská hudba a pak předtím byla Oáza, taky na Vranovské, kousek o Nicol, tam se taky hrála romská hudba.</p>	<p>KK: Wenn du hier im Ghetto von Diskotheken sprichst, gibt es hier „Roma-Diskos“?</p> <p>VB: Ja, wie sollte ich es erklären, es gibt eine Bar und Diskothek – Club Nicole, der sich auf der Straße Vranovská befindet, dort wird Romamusiک gespielt, vorher gab es die Oáza, auch auf der Vranovská, in der Nähe von Nicol, dort wurde auch Romamusiک gespielt.</p>
<p>KK: Je to romská hudba reprodukována či se tam hrává i živá hudba?</p> <p>VB: V Oáze se hrála reprodukována hudba, někdy se tam pozvala kapela, ale nebylo to tak častý. V Nicol je častější to, že je tam DJ než přijde kapela a o pauzách kapely. Tam se vlastně kapely zvou každý pátek.</p>	<p>KK: Gibt es dort reproduzierte Romamusiک oder auch live-Musiک?</p> <p>VB: In der „Oáza“ spielte man reproduzierte, manchmal wurde eine Band dorthin eingeladen, aber das kam nicht so oft vor. In Nicol ist es üblich, dass dort ein DJ ist, der von der Band abgelöst wird und der auch in den Pausen Musik macht. Dorthin werden eigentlich jeden Freitag Bands eingeladen.</p>
<p>KK: A to jsou jen romské kapely?</p> <p>VB: Romské, čistě romské.</p>	<p>KK: Sind das nur Roma-Bands?</p> <p>VB: Roma, reine Roma-Bands.</p>
<p>KK: Kolik je tady v Brně romských kapel? Kdo se tam všechno střídá?</p> <p>VB: Z Brna je jich teda už málo, aktuálně možná už žádná. Většinou dojíždí z České republiky všude možně.</p>	<p>KK: Wie viele Roma-Bands gibt es hier in Brunn? Wie viele wechseln sich dort ab?</p> <p>VB: Aus Brunn sind es nur noch wenige, im Moment vielleicht auch keine. Meistens kommen sie aus allen Ecken Tschechiens.</p>
<p>KK: Jak to, že už tady v Brně nikdo není?</p> <p>VB: V Brně byla romská kapela – Gipsy Brno, která byla známá po celé České republice. Otec, dva syni, kapela, jeden syn umřel, tak skončili. Takové ty zábavovky – cikánské [sic!], těch už v Brně moc není.</p>	<p>KK: Wieso gibt es hier in Brunn niemanden mehr?</p> <p>VB: In Brunn war eine Roma Band – <i>Gipsy Brno</i>, die war in ganz Tschechien berühmt. Die Band bestand aus einem Vater und seinen zwei Söhnen, einer der Söhne starb, also hörten sie auf. So Unterhaltungsmusiken – zigeunerischer Art [sic!], von denen gibt es in Brunn nur noch wenige.</p>

<p>KK: Vy s kapelou v klubu Nikol nehrajáte? VB: Ne, nepřišla na to myšlenka.</p>	<p>KK: Spielt ihr mit eurer Band nicht im Club Nicol? VB: Nein, die Idee kam nie auf.</p>
<p>KK: A kde teda hráváte? Třeba na festivalech? VB: Tak festivaly, to se nedá nějak dost specifikovat, co přijde tak hrajem. Hrávali jsme v Baru, který neexistuje, tam to bylo častý. Pak jsme hrávali na náměstí Svobody, tam byl přistavený stánek pobočky Baru, který neexistuje, tak tam jsme hráli. Pak jsme hráli v Bikeazylu, to je asi tak všechno, co si teď vzpomenu, určitě toho bylo víc, ale... Ještě v Kinu Art jsme hrávali, když tam byla nějaká akce.</p>	<p>KK: Und wo spielt ihr denn? Z.B. auf Festivals? VB: Naja, bei den Festivals kann man es irgendwie nicht genau einteilen, wenn was kommt, dann spielen wir. Wir spielten in einer Bar namens „Bar, který neexistuje“ [Bar im Stadtzentrum Brünns], das war oft. Dann spielten wir auf dem Platz náměstí Svobody, da war ein Stand von der „Bar, který neexistuje“, dort spielten wir auch. Dann spielten wir im „Bikeazyl“, das ist alles, woran ich mich gerade erinnern kann, wir spielten aber an viel mehr Orten... Im Kino Art spielten wir noch, wenn dort eine Veranstaltung war.</p>
<p>KK: A teď chystáte nějaký koncert nebo nějaké vystoupení? VB: Abych řekl pravdu, tak teď momentálně na to není úplně vhodná doba, jeden kluk z kapely teď studuje dvě konzervatoře, další studuje konzervatoř, já jsem dokončil školu, takže hledám práci, sestra je ve čtvrtáku, takže kritické období, takže spíš si teďka dáváme takovou pauzu. Ale samozřejmě kdyby přišlo nějaký hraní, tak to bereme hned, ale sami jako iniciativně úplně ne. KK: Díky za rozhovor.</p>	<p>KK: Plant ihr im Moment irgendein Konzert oder einen Auftritt? VB: Um ehrlich zu sein, ist im Moment nicht die passende Zeit dafür, einer aus der Band ist an zwei Konservatorien<sup>122</sup>, ein anderer an einem Konservatorium, ich habe die Schule abgeschlossen, also suche ich nach Arbeit, meine Schwester ist im 4. Jahrgang [letzter Jahrgang der Fachoberschule], also kritische Phase, folglich machen wir gerade so eine Pause. Aber wenn sich etwas anbieten würde, würden wir es selbstverständlich sofort annehmen, aber selbst sind wir nicht initiativ. KK: Danke für das Gespräch.</p>

<sup>122</sup> Konservatorium ist in Tschechien eine sechsjährige künstlerische Fachoberschule mit einem Abiturabschluss (nach vier Jahren) und einem höheren Fachabschluss (nach 6 Jahren).

## Abstract

Die 1938/39 entstandene Kinderoper *Brundibár* des Komponisten Hans Krása und des Librettisten Adolf Hoffmeister ist durch ihre vielen Aufführungen im Konzentrationslager Theresienstadt zu einem Phänomen in Tschechien geworden. Seit den 80er Jahren erfreut sie sich auch im Ausland zahlreicher Aufführungen. Im Jahr 2015 führten Kinder und Jugendliche aus dem Brünner Roma-„Ghetto“ die Oper auf. Das Projekt wurde *Brundibár z ghetta* genannt und verweist sowohl auf das jüdische KZ Theresienstadt, das den Decknamen „Ghetto“ trug, als auch auf das Brünner Roma-„Ghetto“. Die Autorin der Arbeit wirkte an dem Brünner Projekt als Regieassistentin mit.

Die Masterarbeit soll einen Einblick in die Theresienstädter und die Brünner Inszenierung verschaffen. Erforscht werden die historischen, politischen und sozio-kulturellen Umstände der Entstehung der Kinderoper und des Projektes, der Proben und Aufführungen, die Vorhaben der Initiatoren sowie die Aufführungen selber und ihre Wirkung auf die Mitwirkenden sowohl in Theresienstadt, als auch in Brünn. Dabei wird untersucht, wie die Theresienstädter Aufführungen das Brünner Projekt beeinflussten und welche Parallelen sich zwischen ihnen erkennen lassen.

Wichtigen Bestandteil der Arbeit bilden die Untersuchungen der Bearbeitung des Librettos und des Notenmaterials für die Brünner Inszenierung und des Einflusses, welchen der sozio-kulturelle und der musikalische Hintergrund der Mitwirkenden auf das Projekt hatten. Neben Probephase und Aufführungen, werden auch die Berührungspunkte mit dem musikalischen Alltag der Mitwirkenden und die Bedeutung des Projektes für sie erörtert.

In die Arbeit eingebaut sind Zeitzeugenberichte (KZ), Interviews mit dem Projektteam und den Projektteilnehmenden (Brünn), die Transkription des Romaliedes *Andro kher me som* und audiovisuelle Aufnahmen von den Brünner Proben (beigelegte DVD).

**Schlüsselbegriffe:** *Brundibár*, *Brundibár z ghetta*, Kinderoper, Hans Krása, Adolf Hoffmeister, Tschechische Republik, Konzentrationslager Theresienstadt, Terezín, Ghetto, Roma, Brünn, Romamusik.

## **Anotace – česky (Abstract auf Tschechisch)**

Dětská opera *Brundibár*, kterou v letech 1938/39 napsal skladatel Hans Krása spolu s libretistou Adolfem Hoffmesiterem, se kvůli svému četnému uvádění v koncentračním táboře Terezín stala v České republice fenoménem. Od 80. let se těší velkému uvádění i v zahraničí. V roce 2015 uvedly operu děti z brněnského romského „ghetta“. Tento projekt dostal název *Brundibár z ghetta* a odkazuje jak na židovský koncentrační tábor Terezín, který nesl krycí název „ghetto“, tak na brněnské romské „ghetto“. Autorka této práce se na brněnském projektu podílela jako asistentka režie.

Tato diplomová práce se zabývá terezínskou a brněnskou inscenací. Zkoumány jsou historické, politické a socio-kulturní okolnosti vzniku dětské opery a brněnského projektu, zkoušek a představení, záměry iniciátorů, jako i samotná představení a jejich působení na spoluúčinkující, jak v Terezíně, tak v Brně. Zároveň je věnována pozornost otázce, jak terezínská představení ovlivnila brněnský projekt a jaké lze mezi nimi nalézt souvislosti.

Autorka v práci rozebírá zpracování libreta a notových materiálů pro brněnskou inscenaci a zjišťuje, jak socio-kulturní a hudební pozadí spoluúčinkujících ovlivnilo brněnský projekt. Předmětem zkoumání jsou dále kromě zkouškového procesu a představení též spojitosti s hudebním životem účinkujících a význam projektu pro každého z nich.

Součástí práce tvoří výpovědi pamětníků (koncentrační tábor), rozhovory s vedoucími a účastníky projektu, transkripce romské písně *Andro kher me som* a audio-vizuální nahrávky z brněnských zkoušek (přiložené DVD).