

Martin Ringsmut (Hildesheim), Monika E. Schoop (Lüneburg)

## Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen: Musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung am Beispiel von Roger Moreno Rathgeb's *Requiem für Auschwitz*\*

*Ein musikalisches Denkmal gegen das Vergessen*

4. Mai 2018, Heerlen, eine kleine Stadt in den Niederlanden nahe der deutschen Grenze. Wir, Martin Ringsmut und Monika Schoop, besuchen heute das *Requiem für Auschwitz* des Komponisten Roger Moreno Rathgeb. Im Rahmen des DFG-Projektes „Klingende Erinnerungen“ erforschen wir seit über einem halben Jahr musikalische Erinnerungen an die Verfolgung durch das NS-Regime. Das Konzentrationslager Auschwitz mit seinen unzähligen Opfern ist dabei in unser beider Forschung ein immer wiederkehrendes Thema. Gegen 19 Uhr treffen wir im Theater Heerlen ein. Anscheinend sind wir zu früh, auf einer kleinen Bühne im Foyer probt ein Kinderchor. Wir setzen uns in die Nähe der Bar und beobachten den Chor. Wir verstehen nur Wortfetzen, aber genug, um zu erahnen, dass es um das Thema Krieg geht. „Der 4. Mai ist einer von zwei Gedenktagen zum Zweiten Weltkrieg in den Niederlanden“, erzählt uns eine Kellnerin, die wir auf die Lieder ansprechen. Sie fährt fort: „Während am 4. Mai den Opfern des Krieges gedacht wird, wird am 5. Mai die Befreiung gefeiert.“ Sie weist uns darauf hin, dass die Lieder des Chores das Leben während des Krieges thematisieren und somit zum Bereich des Gedenkens an die Opfer zu zählen sind. Langsam füllt sich das Foyer. Nach einer kurzen Pause steht der Chor erneut auf der Bühne. Das nun deutlich größere Publikum hört zu, unterhält sich leise und nippt an Getränken. Die Stimmung ist andächtig, aber lebhaft. Doch plötzlich verstummt alles. Am 4. Mai um 20 Uhr kommt in den Niederlanden während zweier Schweigeminuten das öffentliche Leben zum Erliegen. So herrscht auch im Theater Heerlen vollkommene Stille. Wenig später ruft uns der Gong in den Innenbereich des Theaters, und wir nehmen in den oberen Rängen Platz. Der Bürgermeister der Nachbargemeinde Vaals eröffnet den Abend mit den Worten: „Een bijzonder avond, een bijzonder werk“, ein besonderer Abend, ein besonderes Werk. Es ist kein Zufall, dass das *Requiem für Auschwitz* ausgerechnet an diesem Gedenktag aufgeführt wird.

Mit dem niederländischen Orchester Ensemble Conservatoire sowie lokalen Chören, der Heerlense Oratoriumsvereniging und dem Koninklijk Mannenkoor Cecila 1837 Vaals im Rücken betritt der Komponist des *Requiem*s die Bühne. Begleitet von dem Kontrabassisten Janusch Hallema,<sup>1</sup> spielt und singt Roger Moreno Rathgeb zunächst die beiden Lieder „Cai Yone“ aus dem Soundtrack des Films *Tabor ukhodit v nebo*<sup>2</sup> und „Djelem Djelem“, das, wie der Komponist dem Publikum erklärt, beim internationalen Roma-Kongress 1971

\* Diese Forschung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Projekts *Klingende Erinnerungen – NS-Verfolgung und Widerstand in zeitgenössischer Musik aus Deutschland* (2017–2020, Projektnummer 359573469) gefördert.

1 Ein Musiker, mit dem Rathgeb bereits in verschiedenen Formationen gemeinsam musiziert hat.

2 *Das Zigeunerlager zieht in den Himmel | Wenn die Zigeuner ziehen* (1976).

zur Hymne der Roma erklärt wurde. Danach tritt Rathgeb an das Pult am linken Rand der Bühne und gibt eine kurze Einführung in das *Requiem*, dessen Genese und die Bedeutung des Erinnerens an die Opfer des Nationalsozialismus in der heutigen politischen Situation. Er betont, dass gerade in Zeiten, in denen der Rechtsextremismus wieder erstarke, die Aufführung des Stückes ein wichtiges Zeichen sei. Es ginge dabei nicht um Schuldzuweisungen mit erhobenem Finger, sondern um Verbrüderung und Vergebung. Danach verlässt der Komponist die Bühne und setzt sich ins Publikum.

Die vier Solistinnen und Solisten treten ein, und das *Requiem* beginnt mit den ersten Glockenschlägen. „Een muzikaal monument“, ein musikalisches Denkmal hatte Rathgeb seine Komposition genannt. Die Stimmgewalt der beiden Chöre und die Präsenz des Orchesters wecken in uns tatsächlich den Eindruck eines monumentalen Stückes, bei dem bereits die bloße Anzahl der Menschen auf der Bühne das Ausmaß des Leidens in Auschwitz verdeutlicht. Zwischen den einzelnen Formteilen des *Requiem*s treten Jugendliche an den Rand der Bühne und verlesen über ein Mikrofon Ausschnitte aus Gedichten über das Leben im Konzentrationslager. Nachdem das Stück endet, betritt der Komponist noch einmal die Bühne, um zusammen mit den Solistinnen und Solisten sowie dem Dirigenten Blumen in Empfang zu nehmen. Im Namen des niederländischen Königshauses verleiht der Bürgermeister dem Komponisten den Oranje-Nassau-Orden. Er betont die Bedeutung des Stückes als Zeichen gegen Rassismus und Hass. Erneut wird deutlich, dass das musikalische Denkmal nicht nur an Vergangenes erinnert, sondern auch zur Gestaltung der Gegenwart beiträgt.

### 1. Das Requiem für Auschwitz als Objekt musikwissenschaftlicher Erinnerungsforschung

Roger Moreno Rathgeb begann die Komposition des *Requiem*s nach einem Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau im Jahr 1998. Der Kompositionsprozess sollte sich über fast zehn Jahre erstrecken. Nach einer längeren Schaffenspause und einer weiteren Reise nach Auschwitz vollendete Rathgeb das *Requiem* als sein erstes symphonisches Werk im Jahr 2008. Die Uraufführung am 3. Mai 2012 in der Nieuwe Kerk in Amsterdam war der Beginn einer europaweiten Aufführungsreihe, die im gleichen Jahr stattfand. Bis heute (August 2020) wurde das *Requiem* insgesamt 17-mal in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt.

Im Folgenden untersuchen wir das *Requiem für Auschwitz* aus dem Blickwinkel einer musikwissenschaftlichen Erinnerungsforschung. Ausgangspunkt unserer Untersuchung ist seine Bezeichnung als „muzikaal monument“ oder „musikalisches Denkmal“<sup>3</sup> in Interviews, Konzertrezensionen und Hintergrundberichten. Alexander Ferdinand Grychtolik (2012) unterscheidet in Anlehnung an Alois Riegl<sup>4</sup> zwischen zwei Formen des Musikdenkmals:

3 Marita Berg, „Sinti- und Roma-Orchester erinnert an Holocaust“, in: *Deutsche Welle* (13.11.2012), <<https://p.dw.com/p/16t6i>>, 5.9.2022; Lieneke van der Fluit, „Sinti-muzikant voltooit dodenmis: Musik ter verbroedering“, in: *kro Magazine* (Mai 2012), S. 12f.; dies., „Muzikaal monument: Een eerbetoon aan alle slachtoffers van Auschwitz“, in: *NCRV-GIDS* (28.4.2012), <<https://www.nrc.nl/nieuws/2012/04/28/een-muzikaal-monument-voor-auschwitz-1100213-a908592>>, 5.9.2022.

4 Alois Riegl, „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“ [1903], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Karl M. Swoboda, Augsburg u. a. 1929, S. 144–193.

dem „gewollt gesetzte[n]“ Denkmal, mit dem eine memoriale Absicht verfolgt wird, und dem „wirkungsgeschichtlich entstandene[n]“ Denkmal, das als besonders wertvoll und schützenswert erachtet wird und dessen zukünftige Rezipierbarkeit sichergestellt werden soll.<sup>5</sup> Das *Requiem für Auschwitz* verfügt über eine eindeutige „Memorialabsicht“ und ist somit in der ersten Kategorie zu verorten.

Schon durch die Wahl der Form des Requiems, das als solches bereits eine erinnernde Funktion erfüllt,<sup>6</sup> wird die Rolle des Stückes als Medium von Erinnerung deutlich. Es lässt sich zudem in einem größeren Kontext von „Holocaust-Kompositionen“<sup>7</sup> verorten. Amy Lynn Wlodarski zeigt, dass in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mit einer Reihe von Werken, die den Holocaust adressieren, ein eigenes „genre of musical expression“<sup>8</sup> entstand.<sup>9</sup> Zu diesen zählen Werke wie z. B. Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, Steve Reichs *Different Trains* oder auch die *Jüdische Chronik* von Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze, Rudolf Wagner-Régeny, Boris Blacher und Jens Gerlach. Obwohl sich das *Requiem für Auschwitz* in diesem Genre verorten lässt, weicht es von einer von Wlodarski als charakteristisch beschriebenen Klangästhetik ab.<sup>10</sup> Rathgeb entschied sich bewusst gegen den sonst verbreiteten Einsatz von Dissonanzen und Atonalität (persönliches Interview, 1. August 2019).

In unserer Untersuchung des musikalischen Denkmals richten wir zunächst den Fokus auf seine verschiedenen, multimedial verwobenen Bestandteile. Unter Rückgriff auf Astrid Erlls Konzept „travelling memory“<sup>11</sup> zeigen wir, wie die Erinnerung an den Holocaust über verschiedene Träger\*innen und Medien verbreitet wird und wie durch die Remediation von Medieninhalten verschiedene Zeitlichkeiten miteinander verbunden werden. Ausgehend von der Tatsache, dass erinnern nicht objektiv, sondern stets interessengeleitet ist,<sup>12</sup> analysieren wir im nächsten Schritt, an welche Opfergruppen das musikalische Denkmal erinnert. Wir zeigen dabei, dass das *Requiem* einer Vielzahl von Akteur\*innen als Projektions- und Interpretationsfläche dient und mit verschiedenen Erinnerungsinhalten aufgeladen wird. Abschließend rücken wir das Spannungsfeld Musik, Erinnerung und Politik in den Vordergrund und untersuchen, wie das musikalische Denkmal genutzt wird, um bestimmte politische und gesellschaftliche Ziele zu erreichen. In unserer Untersuchung gehen wir dabei auch der Frage nach, was ein musikalisches Denkmal im Gegensatz zu anderen Formen von

5 Alexander Ferdinand Grychtolik, *Musikalische Werte und „Denkmalskultur“*. Eine Axiologie der Musik, Weimar 2012, S. 145–152.

6 Petya Tsvetanova, „Das Requiem – ein Erinnerungsort. Das *War Requiem* von Benjamin Britten und das *Polskie Requiem* von Krzysztof Penderecki als musikalische Erinnerungsdenkmäler des 20. Jahrhunderts“, in: *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, hrsg. von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld 2016, S. 103–112. Siehe ebenfalls Grychtolik, S. 159.

7 Kerstin Sicking, *Holocaust-Kompositionen als Medien der Erinnerung: Die Entwicklung eines musikwissenschaftlichen Gedächtniskonzepts* (= Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 259), Frankfurt am Main u. a. 2010.

8 Amy Lynn Wlodarski, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015, S. 1.

9 Für eine Übersicht musikalischer Werke, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, siehe Bret Werb, Art. „Music“, in: *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*, hrsg. von Peter Hayes und John K. Roth, Oxford u. a. 2010, S. 478–489.

10 Mit Grychtolik ließen sich die von Wlodarski adressierten Kompositionen als Mahnmale bezeichnen (Grychtolik, S. 147).

11 Astrid Erll, „Travelling Memory“, in: *Parallax* 17/4 (2011), S. 4–18.

12 Dies., *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 32017, S. 6f.

Denkmälern charakterisiert, und zeigen, dass es der Begriff durch sein suggestives Potenzial ermöglicht, Anschluss an Diskurse der Memory Studies zu schaffen und deren in erster Linie an Artefakten entwickelte Ansätze zu erweitern.

Wir nähern uns diesen Fragestellungen mit Hilfe einer Kombination verschiedener Methoden der Datenerhebung und -analyse, durch die wir musikwissenschaftliche und insbesondere musikethnologische Ansätze in Dialog mit Theorien der Memory Studies setzen. Dabei stützen wir uns auf eine in der Musikforschung weit verbreitete Auffassung von Musik, die über das bloße Verständnis von Musik als Klang hinausgeht. Georgina Born schreibt hierzu:

„Music has no material essence but a plural and distributed materiality. Its multiple simultaneous forms of existence – as sonic trace, discursive exegesis, notated score, technological prosthesis, social and embodied performance – indicate the necessity of conceiving of the musical object as a constellation of mediations.“<sup>13</sup>

Analog zu Born betrachten wir das musikalische Denkmal demnach als Konstellation verschiedener Medialitäten, die eine Vielzahl medienpezifischer Eigenschaften aufweist. An dieser Stelle lassen sich deutlich die vom Medienwissenschaftler Knut Hickethier aufgeführten medienübergreifenden Formen der Medialität, Oralität und Literalität, Theatralität und Audiovisualität erkennen.<sup>14</sup> Das musikalische Werk wird zudem durch seine Darstellung, Einbettung und Rezeption in technisch-apparative Medien wie Dokumentarfilme, Fernsehen und Zeitungen überführt. Unsere Untersuchung spiegelt hier den von der Kulturwissenschaftlerin Ann Rigney postulierten „performative turn“ in der Erinnerungsforschung wider, nach dem sich die Analyse nicht länger nur auf bestimmte Artefakte, z. B. einen Text, ein Denkmal, oder wie in unserem Fall ein musikalisches Werk, richtet, sondern verschiedenste Praktiken des Produktionsprozesses und der Rezeption mit einbezieht.<sup>15</sup> Das *Requiem für Auschwitz* als musikalisches Denkmal umfasst nicht nur das *Requiem* als Klang, als Partitur und Libretto, sondern ebenso seine einzelnen Aufführungen, Aufnahmen, Presstexte und Booklets, das filmische „Making Of“ und nicht zuletzt auch seine Rezeption. Dass diese verschiedenen Erscheinungsformen von vornherein als Bestandteile des musikalischen Denkmals konzipiert wurden, zeigt die Beschreibung auf der Website: „Requiem für Auschwitz – ein Denkmal aus Musik, Film, Bildern und Worten.“<sup>16</sup>

Unser Vorgehen ist daher bewusst interdisziplinär angelegt. Die mediale Dimension des *Requiem*s erschließen wir mittels verschiedener Konzepte und Ansätze der Memory Studies und der Medienwissenschaft, darunter Astrid Erlls „travelling memory“<sup>17</sup> und Jay Bolters und Richard Grusins „remediation“<sup>18</sup>. Zur genaueren Illustration des musikalischen Textes

13 Georgina Born, „Music and the Materialization of Identities“, in: *Journal of Material Culture* 16/4 (2011), S. 376–388, hier S. 377.

14 Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart u. a. 2010, S. 27f.

15 Ann Rigney, „Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic“, in: *Routledge International Handbook of Memory Studies*, hrsg. von Anna Lisa Tota und Trevor Hagen, London u. a. 2016, S. 65–76, hier S. 68.

16 <<http://requiemforauschwitz.eu/de/index.html>>, 5.9.2022.

17 Erll, „Travelling Memory“.

18 Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge/MA 2000; *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney (= Media and Cultural Memory 10), Berlin 2009.

greifen wir auf die Analyse der Partitur zurück. Des Weiteren wenden wir musikethnologische Methoden der Datenerhebung und -analyse an. Hierunter fallen teilnehmende Beobachtung<sup>19</sup> bei der Aufführung in Heerlen 2018, bei Proben und Aufführungen der Roma und Sinti Philharmoniker (einschließlich des *Requiem*) im Rahmen des 75. Holocaust-Gedenktages für Sinti und Roma in Auschwitz und Krakau sowie des internationalen Holocaust-Gedenktages am 27. Januar 2020 in Berlin. Einblick in Erfahrungen, die verschiedene Akteur\*innen mit dem *Requiem* verbinden, erlangten wir vor allem durch semi-strukturierte Interviews<sup>20</sup> mit Roger Moreno Rathgeb, Riccardo M Sahiti, dem Gründer und Leiter der Roma und Sinti Philharmoniker, und dem Holocaust-Überlebenden und Vertreter des Auschwitz-Komitees Zoni Weisz. Unstrukturierte Interviews<sup>21</sup> mit Mitgliedern der Roma und Sinti Philharmoniker fließen ebenfalls in unsere Analyse ein. Auch die Rezeption des Stücks wird durch die Auswertung von journalistischen Beiträgen wie Konzert- und Hintergrundberichten<sup>22</sup> sowie Kommentaren von Konzertbesucher\*innen im sozialen Netzwerk Facebook<sup>23</sup> Beachtung finden. Die Daten wurden mittels induktiven Kodierens<sup>24</sup> ausgewertet.

Mit unserer Untersuchung wollen wir zur Schließung einer wissenschaftlichen Leerstelle beitragen. Denn obwohl sich seit den späten 1980er Jahren „Gedächtnis“ als zentrales Konzept in verschiedensten kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen etabliert hat, das sowohl international als auch interdisziplinär Anwendung findet,<sup>25</sup> bestehen in der Musikwissenschaft nach wie vor Forschungslücken, sowohl in Bezug auf Theorie als auch auf konkrete Forschungsthemen. Im Vergleich zu vielen anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Literatur- und Filmwissenschaft, erfuhr der Themenkomplex „Gedächtnis“ in der Musikwissenschaft verhältnismäßig spät Beachtung. Noch im Jahr 2009 konstatierten Karin Bijsterveld und José van Dijck, dass die Rolle auditiver Faktoren für das Erinnern sowohl unterschätzt als auch theoretisch unzureichend erschlossen sei.<sup>26</sup> Erst in den letzten Jahren findet sich im Fach eine wachsende Zahl von Publikationen zum Themenkomplex, z. B. zu kulturellem Gedächtnis und Musikszenen,<sup>27</sup> Musik

19 Kathleen M. DeWalt and Billie R. DeWalt, *Participant Observation. A Guide for Fieldworkers*, Lanham u. a. 2011.

20 Russel Bernard, *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*, Lanham u. a. 2006, S. 210–250.

21 Ebd.

22 Insgesamt 49 Beiträge aus der deutschen und niederländischen Presse zwischen 2012 und 2019.

23 Christine Hine, „Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances“, in: *The SAGE Handbook of Online Research Methods*, hrsg. von Nigel Fielding u. a., London 2017, S. 401–415.

24 Bernard, S. 463–521.

25 Astrid Erll, *Memory in Culture*, Houndmills 2011, S. 1f. Im deutschsprachigen Raum siehe vor allem die Werke von Aleida und Jan Assmann, besonders Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, München 2014, und Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory“, in: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2008, S. 109–118.

26 Karin Bijsterveld und José van Dijck, *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practice*, Amsterdam 2009, S. 12.

27 Siehe z. B. Andy Bennett und Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, London 2016.

als Erinnerungstechnik,<sup>28</sup> Sound<sup>29</sup> sowie Musik als kulturelles Erbe.<sup>30</sup> Auch im deutschsprachigen Raum finden sich vermehrt Publikationen zum Themenkomplex „Musik und Erinnerung“.<sup>31</sup> Eine Reihe von Studien untersucht explizit Kompositionen, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen.<sup>32</sup> Die Herangehensweise ist dabei überwiegend musikhistorisch und musikanalytisch. Musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den wenigen Werken, die die Verfolgung der Sinti und Roma thematisieren, gibt es bislang nicht.<sup>33</sup>

## 2. Erinnerungsrouten: Das musikalische Denkmal als „Erinnerung in Bewegung“

Erinnerung ist nicht statisch, sondern prozesshaft, wie Astrid Erll mit ihrem Konzept der „travelling memory“ oder „Erinnerung in Bewegung“ ausführt.<sup>34</sup> Mit diesem Begriff benennt Erll die Annahme, dass sich bei der Produktion von Erinnerungen sowohl Menschen, Medien, Erinnerungsformen und -symbole als auch verschiedene Praktiken in ständiger Bewegung befinden. Erst durch Bewegung entsteht Erinnerung und wird lebendig. Erll identifiziert fünf für die Verbreitung zentrale Dimensionen: 1. Menschen als Erinnerungs-Akteur\*innen (z. B. Komponist\*innen, Musiker\*innen, Journalist\*innen und Hörer\*innen), 2. Medien (Verbreitung und Adaption von Inhalten über die Zeit durch verschiedene Technologien), 3. Inhalte (geteilte Bilder, Vorstellungen und Narrative über die Vergangenheit), 4. Praktiken (Erinnerungs-Rituale); 5. Formen (verdichtete Inhalte, wie Topoi, Symbole oder Narrative, die sich aufgrund von Komplexitätsreduktion beson-

28 Siehe z. B. Michael Pickering und Emily Keightley, *Photography, Music and Memory. Pieces of the Past in Everyday Life*, Houndmills 2015.

29 Siehe z. B. Caroline Birdsall, „Sound Memory. A Critical Concept for Researching Memories of War and Conflict“, in: *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*, hrsg. von Danielle Drozdewski u. a., London 2016, S. 111–129; Caroline Birdsall und Danielle Drozdewski, „Capturing Commemoration. Using Mobile Recordings within Memory Research“, in: *mobile media & communication* 6/2 (2018), S. 267–284; Karin Bijsterveld, *Soundscape of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld 2013.

30 Siehe z. B. *Journal of Heritage Studies* 20/3, Special Issue: *Popular Music Heritage Cultural Memory and Cultural Identity* (2014); *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, hrsg. von Sara Cohen u. a., London u. a. 2015; *Popular Music, Cultural Memory and Heritage*, hrsg. von Andy Bennett und Susanne Janssen, New York u. a. 2017; *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, hrsg. von Barley Norton und Naomi Matsumoto, London 2019.

31 Siehe z. B. *Resonanzen: Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel (= Studien zur Wertungsforschung 47), Wien u. a. 2007; *Lied und populäre Kultur – Song and Popular Culture 59. Lieder/Songs als Medien des Erinnerns*, hrsg. von Michael Fischer und Tobias Widmaier (= Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik 59), Münster 2014; Nieper u. a. (Hrsg.); *Musik – Kultur – Gedächtnis. Theoretische und analytische Annäherungen an ein Forschungsfeld zwischen den Disziplinen*, hrsg. von Christofer Jost und Gerd Sebald, Wiesbaden 2020.

32 Sickling; Joy H. Calico, *Arnold Schoenberg's A Survivor from Warsaw in Postwar Europe* (= California Studies in 20th-Century Music 17), Berkeley u. a. 2014; *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik / Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*, hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky, Wien 2015; Włodarski; Rachel Adelstein, „Monuments in Sacred Time. Musical Memorials of the Holocaust“, in: *Journal of Synagogue Music* 41/2 (2016), S. 15–28.

33 Es existieren auffallend wenige Kompositionen, die sich mit der Verfolgung der Sinti und Roma auseinandersetzen. Als Ausnahmen sind neben dem *Requiem für Auschwitz* vor allem Gerhard Rosenfelds *Requiem für Kaza Kathárinna* und Adrian Gaspar's *Symphonia Romani – Bari Duk* zu nennen.

34 Erll, „Travelling Memory“; dies., *Kollektives Gedächtnis*, S. 124–126.

ders zur Verbreitung eignen).<sup>35</sup> Erinnerungen an den Holocaust zirkulieren somit in Form unterschiedlicher, teils verdichteter Inhalte. Sie werden mittels verschiedener Praktiken und unter Rückgriff auf diverse Medien verbreitet, wodurch sie neue Akteur\*innen erreichen. Übertragen auf das musikalische Denkmal bedeutet das, dass auch dieses als Medium der „Erinnerung in Bewegung“ betrachtet werden muss. Erll fordert: „[...] memory studies should develop an interest in mnemonic itineraries, follow the non-isomorphic trajectories of media, contents, and carriers, the paths, and path-dependencies, of remembering and forgetting“.<sup>36</sup> Dieser Aufforderung wollen wir im Folgenden nachkommen und drei zentrale Erinnerungsrouten des musikalischen Denkmals nachzeichnen: 1. die Remediation von verdichteten Erinnerungsinhalten; 2. postmemoriale Erinnerungstransfers in der Entstehung des *Requiems*; 3. die Performance des *Requiems* als Raum des Erinnerungstransfers. Vorab ist an dieser Stelle hinzuzufügen, dass die Bewegung explizit nicht als teleologischer Prozess gedacht ist, der vom Komponisten über das musikalische Denkmal hin zur Rezeption geht. Vielmehr möchten wir die wechselseitigen Einflüsse und die Generierung von Bedeutungen hervorheben, die zwischen verschiedenen Akteur\*innen und Dimensionen des Denkmals stattfinden.

### *Erinnerungsrouten 1: Remediation von Erinnerungsinhalten*

Das *Requiem für Auschwitz* greift auf bereits bestehende Erinnerungsinhalte zurück, die über verschiedene Akteur\*innen und Institutionen sowie durch verschiedene Medien zirkulieren. Viele dieser Inhalte sind im Sinne Erlls „Formen“, also stark verdichtete Erinnerungsinhalte. Das Tor des Arbeitslagers Auschwitz mit der Aufschrift „Arbeit macht frei“, die Schienen, die zum Eingang des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau führen, oder Gefangene in Häftlingskleidung – ein Repertoire an Bildern, welches die Verbrechen von Auschwitz symbolisiert, ist heute fest im kollektiven Gedächtnis verankert. Viele dieser verdichteten Erinnerungsinhalte werden im *Requiem für Auschwitz* remediatisiert. Jay Bolter und Richard Grusin definieren Remediation als „the representation of one medium in another“<sup>37</sup>, ausgehend von der Annahme Marshall McLuhans, dass der Inhalt eines jeden Mediums zugleich immer ein anderes Medium ist. Dabei kann es sich sowohl um eine Remediation innerhalb eines Mediums als auch der verschiedener Medien handeln.<sup>38</sup>

Besonders deutlich wird dies in der DVD *Requiem for Auschwitz – Making Of*,<sup>39</sup> die unterschiedliche Medieninhalte wie Filmaufnahmen, Fotografien und Musik remediatisiert. Die Remediatisierung von Archivaufnahmen und aktuellen Aufnahmen aus dem Lagerkomplex Auschwitz, privaten Filmaufnahmen der Konzerte sowie Ausschnitten aus Berichten über das *Requiem* im deutschen, französischen und niederländischen Fernsehen stellt Verbindungen zwischen verschiedenen Zeitlichkeiten und zwischen dem historischen Ort, dem Komponisten und seiner Komposition her. Ersichtlich wird dies schon in der Eingangsszene

35 Erll, „Travelling Memory“, S. 12f.

36 Ebd., S. 14.

37 Bolter und Grusin, S. 45.

38 Ebd., S. 49. Hierbei handelt es sich nicht zwangsläufig um einen linearen Prozess, in dem ein neues Medium ein älteres reproduziert, z. B. ein digitales ein analoges Medium. Ebd., S. 55.

39 Verdichtete Erinnerungsinhalte lassen sich auch in anderen Medialisierungen des *Requiems* wiederfinden, z. B. ein Foto des Tors „Arbeit macht frei“ im Programmheft der Heerleener Aufführung oder die Einbindung von Fotografien in die Aufführungen des *Requiems*.

(00:00–01:17). Das *Making Of* öffnet mit einer Remediation von historischem Bildmaterial: einem Foto des Eingangs des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Das Hereinzoomen auf den Wachturm im Hintergrund simuliert eine Kamerafahrt entlang der Schienen. Währenddessen ertönen die Glocken und Pauken, die auch das *Requiem für Auschwitz* eröffnen. Die Szene wird überblendet mit einer Filmaufnahme des Tors des Arbeitslagers „Arbeit macht frei“. Obwohl in schwarz-weiß, ist erkennbar, dass es sich um ein aktuelleres Bild handelt. Bei genauem Betrachten sind Besucher\*innen der Gedenkstätte unter dem Tor zu erkennen. An dieser Stelle werden Vergangenheit und Gegenwart filmisch miteinander verwoben, und es wird eine Verbindung zwischen dem Erinnerungsort Auschwitz und dem musikalischen Werk hergestellt.



Abbildung 1: *Requiem für Auschwitz – Making Of* (00:04) – Verbindung früher und heute am historischen Ort

Es folgt erneut eine historische Luftaufnahme eines Bereichs des Lagerkomplexes, das den Lagerzaun und mehrere Reihen Baracken zeigt, sowie eine historische Filmaufnahme von in Decken und Häftlingskleidung gehüllten Gefangenen hinter Stacheldraht. Die nächsten Szenen zeigen die Gedenkstätte heute: Baracken im Schnee, eine Überblendung in den Zaun, den Stacheldraht mit Baracken im Hintergrund, danach eine Kamerafahrt vorbei am Stacheldraht mit Ruinen des Lagers im Hintergrund und letztlich eine weitere Einstellung des Zauns, die schwarz ausgeblendet wird. Während die Worte „Requiem für Auschwitz“ eingeblendet werden, ertönt das eröffnende Orgelmotiv des *Requiem*s. Die folgende Szene zeigt erstmals den Komponisten. Die Kamera folgt Rathgeb, der durch die verschneite Gedenkstätte läuft. Im Hintergrund sind Zaun und Wachtürme zu sehen. Kurzzeitig wird die Partitur des *Requiem*s (das Präludium) überblendet. Die beiden Einstellungen verschmelzen, bevor die Kamera erneut Rathgeb bei seinem Gang durch die Gedenkstätte folgt. Besonders

deutlich wird hier der Einsatz von „Remediation-als-Realitätseffekt“<sup>40</sup>. Erll argumentiert, dass durch Einsatz von dokumentarischem Material eine indexikalische Verbindung zwischen einem fiktionalen Film und den Ereignissen, die dieser darstellt, erzeugt werden kann. Dies lässt sich hier auch auf das musikalische Denkmal übertragen. Durch die Remediationen werden der Komponist und seine Komposition (als Klang und Text) mit den mit Auschwitz assoziierten verdichteten Erinnerungsinhalten verbunden. Diese werden Teil des musikalischen Denkmals und verbinden das *Requiem* und seinen Komponisten mit dem historischen Narrativ „Auschwitz“. Das *Requiem* wird selbst Teil der „palimpsestartige[n] Struktur von medialen Repräsentationen“<sup>41</sup> von Auschwitz.

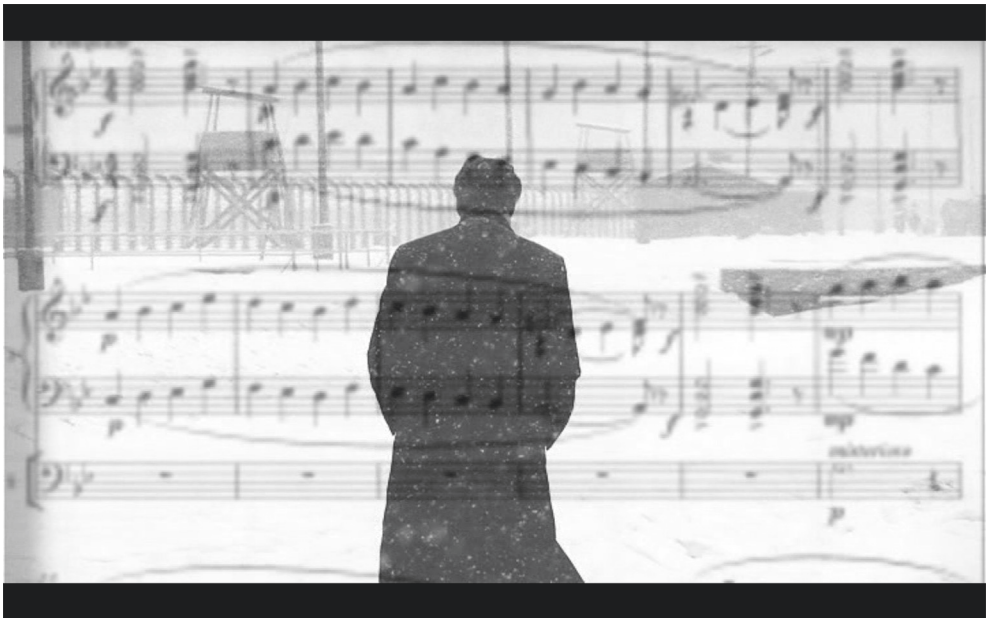


Abbildung 2: *Requiem for Auschwitz – Making Of* (00:52) – Verbindung Komponist, Komposition und historischer Ort

Rathgeb bedient sich jedoch nicht nur Bildern des kollektiven Gedächtnisses. „Remediation hat die Tendenz, Erinnerung zu verfestigen, indem sie bestimmte Topoi, Narrative und Ikonen der Vergangenheit erzeugt und stabilisiert.“<sup>42</sup> So trägt Rathgeb mit dem musikalischen Denkmal auch zur Festigung des Erinnerungsortes und des Narrativs „Auschwitz“ bei. Es sind gerade diese verdichteten Formen, die, wie Anna Reading zeigt, das weitläufige Zirkulieren von Erinnerung ermöglichen, insbesondere in transnationalen Kontexten.<sup>43</sup> Bei der

40 Vgl. Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 161.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Anna Marie Reading, „The European Roma. An Unsettled Right to Memory“, in: *Public Memory, Public Media and the Politics of Justice*, hrsg. von Philip Lee und Pradip Ninan Thomas, London 2012, S. 121–140, hier S. 136f.; siehe auch Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004, S. 143–147.

Überführung von Erinnerungsinhalten in verdichtete Formen findet jedoch zwangsläufig eine erhebliche Reduktion von Komplexität statt, welche das Partikulare unter das Allgemeine subsumiert. Gleichzeitig wird der Interpretationsspielraum durch die Verbindung von zu Symbolen verdichteten Formen erheblich erweitert. So werden wir im weiteren Verlauf des Artikels zeigen, dass gerade durch die Symbolhaftigkeit von Auschwitz weitere Bedeutungsfelder eröffnet werden, die über ein bloßes Erinnern hinausgehen.

### *Erinnerungsrouten 2: Postmemoriale Erinnerung in der Entstehung des Requiems*

Bereits die erste Erinnerungsrouten zeigt, dass Auschwitz in besonderem Maße mit Bedeutungen aufgeladen ist. Als Pars pro Toto für den Holocaust stellt es selbst im Sinne von Erll einen verdichteten Erinnerungsinhalt dar. Im Folgenden wollen wir davon ausgehend eine weitere Erinnerungsrouten nachzeichnen: die Rolle von Auschwitz als symbolisch aufgeladenem Erinnerungsort für die Entstehung des *Requiems*. In Interviews erwähnt der Komponist regelmäßig ein Schlüsselmoment: sein erster Besuch in Auschwitz während einer Konzertreise im Jahr 1998. Es wird deutlich, dass Rathgeb's individuelle Rezeption des Ortes stark von seiner symbolischen Aufgeladenheit beeinflusst ist. Obwohl es sich nur um einen halbtägigen Besuch handelte, weckte er starke Emotionen. Im Interview mit Martin Ringsmut schildert Rathgeb dies deutlich:

„Man braucht da mindestens drei Tage, mal alles richtig sehen zu können. Aber was ich gesehen habe, das hat mir schon gereicht. Schon als ich unter dieser Pforte ‚Arbeit macht frei‘ durchgelaufen bin, da gingen ja die Nackenhaare rauf. Und da dachte ich: ‚Ich komm hier rein, und ich kann heil wieder raus.‘ Und die Leute damals, die kamen nicht mehr raus. Und eigentlich ziemlich kurz nach dem Unterschreiten dieser Pforte kam schon für mich der Gedanke, ich will ein musikalisches Denkmal machen für diese Leute.“<sup>44</sup>

Im *Making Of* beschreibt Rathgeb, dass der Besuch in Auschwitz ihn so nachhaltig prägte, dass ihm der Ort noch Monate lang nachts in seinen Träumen erschien. Der Besuch des Ortes und die dadurch geweckten Emotionen fungierten als „Ersatz“ für Erfahrungen aus erster Hand. Er ermöglichte es Rathgeb, der den Holocaust selbst nicht erlebt hat, einen affektiven Bezug zu der Vergangenheit und insbesondere zu den Opfern herzustellen. Marianne Hirsch verwendet hierfür die Bezeichnung „postmemory“:

„Postmemory‘ describes the relationship that the ‚generation after‘ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‚remember‘ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.“<sup>45</sup>

Die Beziehung zur Vergangenheit wird durch den Ort und seine Rezeption, die wiederum geprägt ist von verdichteten Erinnerungsinhalten, vermittelt. Ein an den historischen Ort gekoppeltes kollektives Gedächtnis wird in das individuelle, postmemoriale Gedächtnis des Komponisten überführt. Rathgeb selber wird zum Erinnerungs-Träger, zu einem „secondary witness“<sup>46</sup>. Dieser Prozess wird wiederum durch die stetige Wiederholung der Entstehungsgeschichte in journalistischen Beiträgen und Interviews und seine Remediation im *Making*

44 Persönliches Interview, 11.7.2018.

45 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012, S. 5.

46 Wlodarski.

Of selbst Teil des musikalischen Denkmals und zeigt die Vielschichtigkeit von Erinnerung in Bewegung im musikalischen Denkmal.

### *Erinnerungsrouten 3: Die Aufführung als Raum des Erinnerungstransfers*

Erinnerung an den Holocaust vollzieht im musikalischen Denkmal noch eine weitere zentrale Bewegung. Wir argumentieren, dass das *Requiem* selbst einen Raum schafft, in dem ein Transfer zu neuen Träger\*innen stattfindet. In diesem Prozess kommt dem affektiven Potenzial des musikalischen Denkmals eine zentrale Rolle zu. In ihrem Artikel „The Affective Turn in Ethnomusicology“<sup>47</sup> schreibt die Musikethnologin Ana Hofman: „Affect is seen as a potential, a bodily capacity to affect and be affected. It is embodied in the automatic reaction manifested in the skin, on the surface of the body and in the heartbeat, but it is still something that goes beyond the body, a passage from one experiential state of the body to another [...]“<sup>48</sup> Rathgeb ist sich des affektiven Potenzials der Musik bewusst und hebt es besonders hervor.

„Musik trifft einen anderen Nerv. Obwohl Musik eine flüchtige Kunstform ist. Du hörst etwas im Moment, dann ist es wieder weg. Außer du konservierst das auf eine CD. [...] Ich meine, dass man mittlerweile schon Leute mit Musik aus dem Koma holen kann. Also es hat schon eine unglaubliche Macht, eine unglaubliche Kraft. Das kannst du mit einem Gemälde nicht.“<sup>49</sup>

Auch wenn der Komponist an dieser Stelle mit seiner Annahme, dass Musik Menschen aus dem Koma wecken könne, sehr verkürzt argumentiert, wird dennoch ihr Potenzial in Hinblick auf die Rezeption des *Requiem*s deutlich. So beschreibt Boleslav Danilewicz, der als in Lodz lebender Roma die Invasion der Deutschen miterlebte, nach der Aufführung des *Requiem für Auschwitz* in Krakau, dass die Musik Erinnerungen in ihm hervorgerufen hat:

„Ich kann nicht sprechen, ich habe das ganze Konzert über gezittert. Diese Musik lässt mich den Krieg noch einmal erleben, den Moment, in dem die Deutschen zu uns kamen und unsere Mutter mitnahmen, die ich nie mehr wiedergesehen habe und die in Auschwitz ums Leben gekommen ist.“<sup>50</sup>

Doch die Bedeutung des Affektiven für das musikalische Denkmal geht darüber hinaus. Das *Requiem für Auschwitz* zeigt, dass durch das affektive Potenzial ein „transferral space“, ein Raum des Erinnerungstransfers und eine Plattform für das, was Landsberg „prosthetic memory“<sup>51</sup> nennt, geschaffen werden kann. Landsberg beschreibt, wie z. B. durch Filme oder Museen Schnittstellen zwischen Personen und historischen Narrativen entstehen, die es Menschen ermöglichen, sich in einen größeren geschichtlichen Kontext hineinzusetzen und tiefgehende, persönliche Gedächtnisinhalte herzustellen, obwohl sie das entsprechende historische Ereignis nicht selbst erlebt haben.<sup>52</sup> Analog zu Landsbergs Beobachtungen kann auch Musik einen Raum für Erinnerungstransfers bilden, in denen Menschen experimentelle

47 Ana Hofman, „The Affective Turn in Ethnomusicology“, in: *Muzikologija* 18 (2015), S. 35–55.

48 Ebd., S. 36.

49 Persönliches Interview, 11.7.2018.

50 AFP, *Un requiem pour Auschwitz joué par des musiciens roms à Cracovie en mémoire des victimes du camp*, 27.1.2013, <<http://www.requiemforauschwitz.eu/images/pdfs/Rom.pdf>>, 5.9.2022; alle Übersetzungen von den Autor\*innen.

51 Landsberg.

52 Ebd., S. 2.

(daher auf Erfahrung basierende) Beziehungen zu historischen Ereignissen herstellen können. Landsberg schreibt, dass Menschen so in der Lage sind, eine weite Bandbreite von auf Erfahrungen und Sinnesindrücken beruhenden Erinnerungen und Wissen zu erlangen, welche durch ausschließlich kognitive Mittel nur eingeschränkt zu erreichen wären.<sup>53</sup>

Die Reaktionen von Besucher\*innen der Aufführungen des *Requiem*s zeigen deutlich, dass die Aufführungen emotionale und teils körperliche Reaktionen hervorrufen, welche somit die Rezipient\*innen mit dem historischen Narrativ verbinden. So beschreiben Besucher\*innen nach dem Konzert in Heerlen in Kommentaren auf der Facebook-Seite des mitwirkenden Chors Heerlense Oratoriumvereniging das Konzert als emotional, beeindruckend, gewaltig und großartig.<sup>54</sup> Ein Besucher schreibt z. B. „Wat een geweldig concert was dit! Emotioneel van het begin tot het einde.“ („Was für ein großartiges Konzert war das! Emotional von Anfang bis Ende.“) Ein anderer kommentiert: „Een indrukwekkend concert!“ („Ein eindrucksvolles Konzert!“) Eine weitere Person hinterlässt den Kommentar „Ik vond het geweldig, indrukwekkend mooi.“ („Ich fand es fantastisch, beeindruckend schön.“) In diesem Raum des Erinnerungstransfers werden Zuhörer\*innen selbst zu Träger\*innen der Erinnerung an den Holocaust. Landsberg macht jedoch deutlich, dass es sich hier nicht um eine Replikation von Erfahrungen des historischen Ereignisses handelt, sondern um gänzlich neue Erfahrungen, die anderweitig nicht zugängliche Einsichten in das historische Ereignis bieten.<sup>55</sup>

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Musik einen klar definierten Raum für Erinnerung und Gedenken schaffen kann, in dem Menschen persönliche Verbindungen zu einer Vergangenheit knüpfen können, die sie nicht selbst erlebt haben.<sup>56</sup> Musik ist dabei unbedingt als polysem zu verstehen und daher offen für individuelle und kulturell geprägte Interpretationen.<sup>57</sup> Die Zeichen und Formen, auf die das *Requiem* zurückgreift, existieren nicht in einem Vakuum, sondern verweisen auf bereits etablierte Inhalte, die die Rezeptionen des Stückes beeinflussen. Trotz zahlreicher Rückgriffe auf bereits etablierte und verdichtete Formen bleiben Leerstellen und Freiräume, die neu gefüllt und interpretiert werden können.

### 3. An wen erinnert das Requiem? Das musikalische Denkmal als Projektionsfläche

Durch seine klangliche Dimension unterscheidet sich das musikalische Denkmal von anderen Denkmälern. Es ist, wie Rathgeb selbst beschreibt, eine „flüchtige Kunstform“<sup>58</sup>. Die Historikerin Shirli Gilbert hebt den performativen und ephemeren Charakter von Musik als Medium der Erinnerung hervor: „In ways distinct from physical structures like stone memorials, statues and graves, music is performative, enacting memorialization primarily

53 Ebd., S. 113.

54 Facebook-Seite der Heerlense Oratoriumvereniging vom 5.5.2018 <<https://www.facebook.com/HOV.heerlen>>, 5.9.2022.

55 Landsberg, S. 135f.

56 Ebd., S. 113.

57 Siehe hierzu u. a. Oliver Seibt, „*Don't let me be misunderstood*“: Zur Verstehbarkeit populärer Musik“, in: *Musik und Verstehen*, hrsg. von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck, Laaber 2004, S. 300–311; sowie Julio Mendivil, „Auch Lieder entwickeln soziale oder verpersönlichte Biografien“, in: *systema* 21/1 (2007), S. 83–89.

58 Persönliches Interview, 11.7.2018.

through time rather than in space [...].“<sup>59</sup> Als Sound, einem „medium of pure duration“<sup>60</sup>, existiert ein musikalisches Denkmal vor allem in seiner Performance und in seiner zeitlichen Ausdehnung. Während materielle Strukturen wie etwa Steindenkmäler unabhängig davon, ob sie regelmäßig in Erinnerungs-Kontexten genutzt werden, über eine gewisse Zeit weiterbestehen,<sup>61</sup> ist das musikalische Denkmal nur existent bzw. erfahrbar, solange es erklingt. Der ephemere Charakter von Musik wird jedoch nicht als negatives, sondern als positives Charakteristikum betrachtet. Gerade dadurch, dass es immer wieder von neuem aufgeführt werden muss, um „lebendig“ zu bleiben, entfaltet es seine Wirkung als Denkmal. Dass die Bedeutung eines musikalischen Werkes und somit eines musikalischen Denkmals nicht starr ist, sondern seine musikalischen, textlichen und performativen Dimensionen zahlreiche Interpretationsspielräume und Projektionsflächen bieten,<sup>62</sup> wird besonders bei der Frage, an wen das musikalische Denkmal erinnert, deutlich.

### *Projektionsfläche 1: Alle Opfer des Holocaust*

Die am weitesten verbreitete Interpretation behandelt das *Requiem* als Denkmal für alle Opfer des Holocaust. Als „the archetypal death camp and universal byword for genocide“<sup>63</sup> steht Auschwitz als Pars pro Toto für den Holocaust. Vor diesem Hintergrund wird das Stück entsprechend als alle Opfer des Holocaust repräsentierend angesehen. Diese Interpretation wurde insbesondere (zeitweise) vom Komponisten stark gemacht. Rathgeb widmet das Stück allen Opfern des NS-Regimes, egal welcher ethnischen und religiösen Zugehörigkeit. Im Interview führt Rathgeb aus, das Stück sei „[n]icht nur für die Juden, und auch nicht nur für die Sinti und Roma. Ich habe ja dann realisiert, dass schlussendlich alle im selben Boot saßen, damals.“<sup>64</sup> Dieser universale Anspruch spiegelt sich ebenso in verschiedenen Aspekten des *Requiem*s und dessen Rezeption wider. Wir werden dies am Beispiel der Interpretationen des Textes und der Musik sowie anhand verschiedener Aufführungskontexte zeigen.

Der Text des *Requiem*s wurde auf Latein<sup>65</sup> belassen, einer Sprache, mit der Rathgeb eine universelle Neutralität verbindet und die dafür sorgen soll, dass alle Opfer gleichermaßen

59 Shirli Gilbert, „Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory“, in: *History Workshop Journal* 66/1 (2008), S. 107–128, hier S. 122f.

60 Adelstein, S. 21.

61 An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass auch diese Denkmäler ihre Bedeutung erst dadurch erhalten, dass Menschen mit ihnen interagieren. Eine weiterführende Analyse der historischen Verbindung zwischen dem Denkmalbegriff und der Verschriftlichung von Musik und die damit einhergehende Überbewertung der materiellen Aspekte von Musik (z. B. Partituren) gegenüber den „ephemerem“ Aspekten, findet sich in Grychtolik, S. 146.

62 Vgl. u. a. Thomas Turino, „Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music“, in: *Ethnomusicology* 43/2 (1999), S. 221–255; ders., „Peircian Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 58/2 (2014), S. 185–221.

63 Werb, S. 486.

64 Persönliches Interview, 11.7.2018.

65 Seit die Totenmesse und ihre liturgischen Bestandteile im Konzil von Trient (1545) kodifiziert wurden, gab es nur wenige Änderungen, und sowohl Abfolge als auch Texte haben größtenteils bis heute Bestand; Ursula Reichert, Art. „Requiem“, Fassung November 2016, in: *MGGGO*, <<https://www.mggg-online.com/mggg/stable/45704>>, 5.9.2022, Abschnitt „Bis 1600“. Demnach ist auch das *Requiem für Auschwitz* in Introitus (Requiem), Kyrie Eleison, Absolve Domine, Dies irae, Domine Jesu Christe, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei, Lux aeterna und Libera me, Domine aufgeteilt.

Zugang erhalten und einen eigenen Interpretationsraum entwickeln können.<sup>66</sup> Darüber hinaus finden sich auf der Website des *Requiem*s zahlreiche Textinterpretationen, die die liturgischen Textpassagen mit den Erfahrungen des Holocaust verbinden. So schreibt Rathgeb über das *Libera Me*:

„*Libera me, Domine*, Rette mich, oh Herr. Wie oft hallte dieser Schrei durch die Gebäude und Flure von Auschwitz. Eine Million Mal. Um dann in unendlicher Enttäuschung und Wut zu enden: ‚Wenn Himmel und Erde erzittern, sollst du kommen, um mit Feuer über die Welt zu richten.‘ Wie oft haben sie um Rache und Vergeltung gebeten, dass ihre Peiniger vor dem Anblick des göttlichen Zornes erzittern. Dass sie durch Feuer bestraft werden, so wie sie ihre Opfer mit Feuer zerstört haben. Das einzige, was wir tun können ist, all dieser Seelen zu gedenken und für sie zu beten: ‚Herr, erbarme dich ihnen. Erhöre mein Gebet. Gib ihnen die ewige Ruhe, oh Herr und das ewige Licht leuchte ihnen. Amen.‘“<sup>67</sup>

Diese von Rathgeb als allgemein und kulturübergreifend verständlich erachteten Interpretationen des lateinischen Textes finden sich ebenso in Zuschreibungen der Emotionen wieder, welche mit dem *Requiem* als Komposition verbunden werden. Rathgeb's Beschreibungen seiner musikalischen Komposition sowie die Lesarten der Journalist\*innen zeigen, dass der Klang des *Requiem*s als Medium betrachtet wird, das mit dem Holocaust assoziierte Emotionen, insbesondere die der Opfer, evoziert. Die Interpretationen und Ausführungen des Komponisten zu seinem Stück finden sich auch auf der Website des *Requiem*s. Über das Präludium schreibt Rathgeb hier beispielsweise:

„Es vermittelt einen ersten Eindruck von den unterschiedlichen Gefühlen im späteren Musikstück, wie Angst, Hoffnung, Glauben, Resignation, Anklage und Verzweiflung. Es beginnt mit einem festlichen Orgelmotiv, das sich schnell zu einem unheilvollen Hilferuf entwickelt, sobald die Saiten zu spielen beginnen. Beruhigend erklingt die Antwort der Orgel. Das Leitmotiv der leisen Streicher und Bläser in der folgenden Passage deutet Reue und Gebete an mit einem Hauch von flüchtiger Hoffnung, die aber letztlich in Schmerz und Verzweiflung endet. Dann verschmelzen beide Motive – das Thema der Trauer und das der Hoffnung und Erwartung – miteinander, ausgedrückt durch Holzbläser und Streicher und schließlich enden sie in dem Hilferuf aus dem ersten Abschnitt. Das Vorspiel endet mit einer Wiederholung des Orgelmotivs, noch einmal als Zeichen des göttlichen Trostes.“<sup>68</sup>

Ähnliche Interpretationen finden sich in den die Aufführungen begleitenden Programmheften und Pressemitteilungen. In letzteren heißt es zum Beispiel: „Er hat die Emotionen und wesentlichen Fragen über Auschwitz in eine ebenbürtige Menge von Motiven umgewandelt, die sich in verschiedenen Instrumenten und Gesang ausdrücken.“<sup>69</sup> Auch die Analyse der journalistischen Rezeption des Stückes zeigt, wie Emotionen in die Musik hineingelesen werden. Der Journalist Gerd Döring schreibt beispielsweise in seiner Rezension des Frankfurter Konzertes: „Glockenschläge beschwören Angst und Bedrohung, Leid, aber auch Hoffnung klingen an im Spiel des Orchesters [...]“<sup>70</sup> In der Ankündigung des Wiesbadener Konzertes heißt es: „Angst, Schmerz, Einsamkeit, Hoffnung und Verzweiflung: Roger Mo-

66 Persönliches Interview, 11.7.2018. Die Einschätzung dieses universellen Charakters des Lateins, welche Rathgeb vornimmt, ist an dieser Stelle nur eingeschränkt zu teilen, da sich die Verbreitung der Sprache kaum von der Verbreitung des Christentums trennen lässt.

67 <<http://www.requiemforauschwitz.eu/de/motives11.html>>, 5.9.2022.

68 Ebd.

69 Pressemitteilung des Staatstheaters Wiesbaden, „Requiem für Auschwitz‘ am 19. Juni im Großen Haus“, 16.5.2018, <<https://www.staatstheater-wiesbaden.de/service/presse/pressemitteilungen/pm-613/>>, 5.9.2022.

70 Gerd Döring, „Glockenschläge für die Ermordeten: Das Requiem für Auschwitz in der Alten Oper“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 1./2.12.2012, S. 30.

reno Rathgeb spürt den Emotionen der verzweifelten Menschen in den Vernichtungslagern nach. [...] Diese Emotionen und wesentliche Fragen zu Auschwitz hat der Komponist in eine adäquate Menge von Motiven umgewandelt. Sie drücken sich in verschiedenen Instrumenten und Gesängen aus.<sup>71</sup>

Darüber hinaus bildet die zeitliche und räumliche Einbindung des Stückes in bereits existierende Strukturen des Gedenkens einen wichtigen Faktor für dessen Interpretation als Denkmal für alle Opfer des NS-Regimes. Aufführungen an regionalen und überregionalen Gedenktagen bilden einen Rahmen für die Erinnerung aller Opfer des Holocaust. Es fällt auf, dass das *Requiem* insbesondere an bzw. um das niederländische Totengedenken aufgeführt wurde, an dem allen Opfern des Zweiten Weltkriegs gedacht wird: 3. Mai 2012 (Amsterdam), 4. Mai 2012 (Tilburg) sowie 1./2./4. Mai 2015 (Zeeland). Ebenfalls finden sich Aufführungen an bzw. um den Internationalen Holocaust-Gedenktag, so am 27. Januar 2013 (Krakau), 29. Januar 2013 (Berlin) und 27. Januar 2016 (Dresden). Auch die Aufführungen des *Requiem*s, welche wir zwischen 2018 und 2020 als Teil unserer Forschung besucht haben, waren in spezielle Gedenkkontexte eingebettet. So fand, wie eingangs beschrieben, die Aufführung des *Requiem*s 2018 in Heerlen am niederländischen Gedenktag des Kriegsendes am 4. Mai statt. Die Aufführung am 26. Januar 2020 im Berliner Dom war als Teil der Feierlichkeiten zum Holocaust-Gedenktag gerahmt.

### *Projektionsfläche 2: Sinti und Roma*

Eine weitere verbreitete Interpretation ist, dass das Stück spezifisch die Opfer der Sinti und Roma repräsentiere. Dies werden wir exemplarisch anhand der Zuschreibungen von Bedeutungen des musikalischen Textes, der musikalischen Akteur\*innen sowie verschiedenen Aufführungskontexten herausstellen.

Als Ausgangspunkt hierfür dient uns die musikalische Analyse des Hauptmotivs, welches im Präludium eingeführt wird und sich in verschiedenen Varianten durch das ganze Stück zieht. Das Motiv erscheint zum ersten Mal in Takt 111 und wird zwischen den Streichern und der Orgel aufgeteilt, wobei sich die Stimmen taktweise abwechseln. Die Orgel beginnt zunächst mit zwei vollen Tonika-Akkorden in g-Moll und wird von einer stetig absteigenden Linie in den Streichern abgelöst. Die Melodielinien stellen Ausschnitte einer Moll-Tonleiter mit zwei übermäßigen Sekunden zwischen der dritten und vierten sowie der sechsten und siebten Stufe dar. Der Komponist verwendet hierfür den aus Perspektive der Musikethnologie und der Kulturwissenschaften durchaus problematischen Begriff „Zigeunertonleiter“.<sup>72</sup> Nach vier Takten wechselt die Orgel in die Moll-Dominante d-Moll. Ab Takt 117 erklingen beide Motivteile von Orgel und Streichern gleichzeitig, wobei im Bass ein Tritonus gehalten wird, der sich in Takt 119 in eine reine Quarte (und in Takt 121 schließlich in eine Quinte) auflöst, während die absteigende Linie der Streicher umgekehrt wird und nun aufsteigt, bis Orgel und Streicher in Takt 122 in einen reinen d-Moll-Akkord enden.

71 Renate Feyerbacher, „Requiem für Auschwitz‘ für alle Opfer der Vernichtungslager im Hessischen Staatstheater Wiesbaden“, in: *Feuilleton Frankfurt* vom 18.6.2018, <<https://www.feuilletonfrankfurt.de/2018/06/18/requiem-fuer-auschwitz-fuer-alle-opfer-der-vernichtungslager-im-hessischen-staatstheater-wiesbaden/>>, 5.9.2022.

72 Der Komponist verteidigt den Begriff „Zigeunermusik“ als Selbstbezeichnung, was jedoch nach eigenen Aussagen nicht unumstritten bei anderen Mitgliedern der Minderheit ist.

108 **H** *drammatico*

2 Flauti

Timpani in G, c, d + f

Organo

Violini I *loco*

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

116

Timpani in G, c, d + f

Piatti

Organo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

122  
 Timpani in G, c, d + f  
 Organ  
 Violini I  
 Violini II  
 Violen  
 Violoncelli  
 Contrabassi

*Maestoso*  
*poco ritenuto*  
*ff*  
 Ped. 8<sup>va</sup>

Notenbeispiel 1: Roger Moreno Rathgeb, *Requiem für Auschwitz*, T. 108–128

In der Begleit-DVD führt Rathgeb eine weitere Interpretation des musikalischen Textes an. Er betont, dass das immer wiederkehrende Anfangsthema, welches sich aus der „Zigeuner-tonleiter“ ableite, sinnbildlich für die Sinti und Roma stehe, die trotz aller Widrigkeiten überlebten und immer wieder auftauchten.<sup>73</sup> Später wird der Komponist im Dialog mit Riccardo M Sahiti, Dirigent und Leiter der Roma und Sinti Philharmoniker, gezeigt. Beide besprechen über die Partitur gebeugt verschiedene Passagen des *Requiem*s. Der Komponist spricht das Hauptmotiv des Präludiums an, welches Sahiti das „Roma-Motiv“ nennt. Rathgeb übernimmt die Bezeichnung Sahitis und erklärt abschließend, das Motiv sei „der Schrei der Roma im Lager“<sup>74</sup>. Viele Rezensionen greifen diese hier skizzierten Interpretationsangebote des Komponisten auf und erkennen ihrerseits in dem Stück Anleihen aus der Musik von Sinti und Roma.<sup>75</sup> Einige Jahre später relativiert der Komponist diese eindeutige Zuweisung musikalischer Motive zu einer speziellen Opfergruppe. Auf die Frage Martin Ringsmuts, ob er weitere Opfergruppen kodiert im musikalischen Text repräsentiert sehe, antwortet Rathgeb, dass sich keine klare Trennung zwischen den Musikstilen der Jüd\*innen sowie der Sinti und Roma ziehen ließe. Konkret auf das Motiv im Präludium angesprochen führt er aus, dass es ebenso gut ein „jüdisches Motiv“ sein könne, da es viele Gemeinsamkeiten in den musikalischen Traditionen gebe.<sup>76</sup> Stattdessen betont er die Offenheit und

73 *Making Of* ab 32:00.

74 Ebd., ab 37:00.

75 Z. B. Marcel Malachowski, „Musik als Reflex der Vergangenheit“, in: *NZZ* vom 5.4.2013, <<https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/musik-als-reflex-der-vergangenheit-1.18058296>>, 5.9.2022; Michael Bartsch, „Requiem für Auschwitz‘ erinnerte an den vergessenen Völkermord an Sinti und Roma“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 29.1.2016; Heinz Markert, „Mithin der schwerste Gang des Abends: Verlesung der Opfer des NS-Vernichtungswahns“, in: *Weltexpresso* vom 25.6.2018, <[https://weltexpresso.de/index.php/musik/13319-mithin-der-schwerste-gang-des-abends-verlesung-der-opfer-der-ns-vernichtungswahns\\_556](https://weltexpresso.de/index.php/musik/13319-mithin-der-schwerste-gang-des-abends-verlesung-der-opfer-der-ns-vernichtungswahns_556)>, 5.9.2022.

76 Persönliches Interview, 11.7.2018.

den Interpretationsspielraum des musikalischen Textes und spricht sich somit gegen eine Vereinnahmung des Stückes als Denkmal für nur eine Opfergruppe aus.

Dennoch wird die Bedeutung des *Requiems* als Denkmal, das speziell den Opfern der Sinti und Roma gewidmet ist, bis heute aufrechterhalten. Die Wahrnehmung der musikalischen Akteur\*innen spielt hierbei eine wichtige Rolle. In verschiedenen Medien wird immer wieder hervorgehoben, dass Rathgeb selbst Sinto sei. Beispielsweise heißt es im ersten Satz des *Making Of*: „Der Komponist des Requiems, Roger Moreno Rathgeb, ist Sohn einer Sinteza“ (01:20). Diese Zuschreibung findet sich ebenso in den Presseberichten zu den Aufführungen des *Requiems* wieder.<sup>77</sup> Außerdem wird bei Aufführungen die Rolle der Roma und Sinti Philharmoniker besonders betont. Die Roma und Sinti Philharmoniker wurden 2002 in Frankfurt zunächst als Streichorchester gegründet, nachdem ein Jahr zuvor unter dem Vorsitz des Dirigenten Riccardo M Sahiti der Philharmonische Verein der Sinti und Roma initiiert wurde. Seit seiner Gründung vereinigt das Orchester vor allem Roma- und Sinti-Musiker\*innen, die in unterschiedlichen europäischen Orchestern spielen. Es ist bislang kein „stehendes Orchester“, sondern setzt sich je nach Projekt und Aufführung neu zusammen. Die bloße Zugehörigkeit der Musiker\*innen zur Minderheit wird jedoch ausschlaggebend für die Interpretation des *Requiems*.<sup>78</sup> Ungeachtet ihrer tatsächlichen Familiengeschichten werden sie selbst zu Stellvertreter\*innen einer spezifischen Opfergruppe gemacht.<sup>79</sup> Eine Rezension des Wiesbadener Konzertes weist explizit auf die erinnernde Funktion hin, die mit den Philharmonikern selbst verbunden scheint: „Denn die Sinti und Roma Philharmoniker sind oft sehr gern gesehene Gäste – an Gedenktagen wie dem zur Befreiung von Auschwitz beispielsweise.“<sup>80</sup>

Als letzten Aspekt möchten wir einmal mehr ein Augenmerk auf die Aufführungskontexte werfen. Nach seiner Vollendung im Jahr 2012 wurde das *Requiem* als Teil eines umfassenderen EU-Projekts aufgeführt, welches unter anderem vom Kulturprogramm der EU finanziert wurde. Neben den Aufführungen in sieben europäischen Städten umfasste das Projekt eine internationale Konferenz zum Thema „The Roma between Past and Future“ und die Einrichtung und Kuratierung einer digitalen Ausstellung. Eine Reihe von Aufführungen fand zudem im Rahmen von Festivals und Kulturwochen mit Sinti- und Roma-Bezug statt oder wurde von Sinti- und Roma-Organisationen veranstaltet. Hierzu zählten zum Beispiel Aufführungen im Rahmen des „International Gypsy Festival“ in Tilburg, der Wiesbadener „Kulturwochen gegen Antiziganismus“ oder das Konzert in Budapest unter der Organisation der Romedia Foundation.

77 Z. B. Peter Pappert, „Requiem in Heerlen als Aufruf zu Toleranz und Respekt“, in: *Aachener Nachrichten* vom 30.4.2018, <[https://www.aachener-zeitung.de/kultur/requiem-in-heerlen-als-aufruf-zu-toleranz-und-respekt\\_aid-24503795](https://www.aachener-zeitung.de/kultur/requiem-in-heerlen-als-aufruf-zu-toleranz-und-respekt_aid-24503795)>, 5.9.2022.

78 Vgl. u. a. Berg; Ronny Blaschke, „Musik gegen Klischees“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 27.11.2012, <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/roma-und-sinti-philharmoniker-musik-gegen-klischees-1.1534241>>, 5.9.2022; Ralf Siepmann, „Auschwitz Requiem: Das lebende Mahnmal“, in: *Evangelisch.de* vom 3.5.2012, <<https://www.evangelisch.de/inhalte/1195/03-05-2012/auschwitz-requiem-das-lebende-mahnmal>>, 5.9.2022.

79 Döring; Ronny Blaschke, „Aufstand der Stehgeiger“, in: *NZZ* vom 7.4.2013.

80 „Riccardo Sahiti: Der Kämpfer“, in: *Frankfurter Neue Presse* vom 23.6.2018, <<https://www.fnp.de/frankfurt/riccardo-sahiti-kaempfer-10385402.html>>, 5.9.2022.

Auch Aufführungen an speziell den Opfern der Sinti und Roma gewidmeten Gedenktagen stützen die Lesart. So war die Aufführung im August 2019 in Krakau, bei der Martin Ringsmut die Musiker des Roma und Sinti Orchesters begleitete, im besonderen Maß mit der Erinnerung an die in Auschwitz getöteten Sinti und Roma verbunden. Im Rahmen der Veranstaltungen zum International Roma Day wurden politische Vertreter\*innen der Minderheiten eingeladen sowie Politiker\*innen, Vertreter\*innen von Fach- und Sozialverbänden und junge Erwachsene und Jugendliche, welche sich in der Initiative „Dikh he na Bister“ („Schau hin und vergiss nicht“) engagierten. Auf verschiedenen im Vorfeld kursierenden Programmen der zweitägigen Veranstaltung wurde die Aufführung des *Requiems* explizit als „Konzert in Erinnerung an die ermordeten Sinti und Roma am 2. August 1944“ angekündigt.<sup>81</sup> Der Aufführung gingen zunächst eine Rede des Vorsitzenden des Verbands polnischer Rom\*nja Roman Kwiatkowski voraus sowie die Verleihung des Sonderpreises des Europäischen Bürgerrechtspreises für Sinti und Roma an Dr. Piotr Cywiński, Direktor des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau. Danach spielten die Roma und Sinti Philharmoniker Stücke von Adrian Gaspar, Pablo de Saraste und Gustav Mahler, bevor der Abend mit der Aufführung des *Requiems* schloss. Am Folgetag fanden sich die Akteur\*innen zur Gedenkveranstaltung im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau zusammen, bei der, neben kürzeren Musikdarbietungen durch die Roma und Sinti Philharmoniker, vor allem durch Reden an die über 4.000 Menschen gedacht wurde, die am 2. August in Auschwitz getötet wurden.

### *Interpretation 3: Lokale Opfergruppen*

Letztlich kann das *Requiem* auch als musikalisches Denkmal für eine lokale Opfergruppe interpretiert werden. Ein Beispiel dafür ist die Aufführung des *Requiems* im niederländischen s’Hertogenbosch am 21. April 2013. Zwischen den einzelnen Formteilen des *Requiems* pausierten Orchester und Chor, und Schüler\*innen aus s’Hertogenbosch verlasen Tagebuchfragmente von Gefangenen des Konzentrationslagers Vught. Auf diese Weise wurde ein direkter Bezug zu der lokalen Opfergruppe und der Geschichte des Ortes hergestellt. Ein weiteres eindrückliches Beispiel ist die Aufführung des Stückes in Wiesbaden am 19. Juni 2018. Hier wurde das *Requiem* ausdrücklich dem Gedenken der 119 Wiesbadener Sinti und Roma gewidmet, die am gleichen Tag vor 75 Jahren nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurden.<sup>82</sup> Durch wechselnde Wort- und Bildbeiträge wurden die lokalen Opfer einbezogen. In vier Einschüben zwischen den Formteilen erfolgte eine szenische Lesung der Namen der Deportierten und ihrer Todeszeitpunkte durch Schüler\*innen Wiesbadener Gymnasien. An die Bühnenrückwand wurden Archivfotos der Opfer projiziert. Porträts und Fotos aus Familienalben, die die Menschen mit ihren Familien und Freund\*innen zeigten, rückten die lokalen Opfer auch visuell in den Vordergrund.

Diese Beispiele zeigen erneut die multimediale Dimension des *Requiems*. Ähnlich wie im *Making Of* werden auch bei den Aufführungen Medien wie Fotografien und Tagebucheinträge remediatisiert, die den Erinnerungsinhalt des *Requiems* anreichern und verändern. Autobiographische Erinnerungen der Opfer erhalten ebenso Einzug in den erinnerungssemantischen Nexus wie geschichtliche Fakten und Daten. Die Aufführungen in s’Hertogenbosch

81 <<https://zentralrat.sintiundroma.de/veranstaltungen/internationale-gedenkfeier-am-2-august-2019-in-auschwitz-birkenau>>, 5.9.2022.

82 Markert.

und Wiesbaden sind dabei keine Einzelfälle. Gerade der Einsatz von Fotografien ist häufiger Bestandteil der *Requiem*-Aufführungen. So werden weitere indexikalische Verbindungen zwischen dem *Requiem* und konkreten Erinnerungsinhalten geknüpft, wie auch die Aufführung in Krakau im Jahr 2019 zeigt.



Abbildung 3: Aufführung des *Requiem*s für Auschwitz am 1. August 2019 in Krakau durch die Roma und Sinti Philharmoniker. © Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma / Jarek Praszkiwicz

Zusammenfassend können wir festhalten, dass neben musikalischen/textlichen Interpretationen vor allem die spezifischen Aufführungskontexte ausschlaggebend für die Frage sind, an wen das musikalische Denkmal erinnert. Auch die in den Aufführungen remediatisierten Medien haben einen Einfluss auf die mit dem *Requiem* verbundenen Erinnerungen. Es wird an dieser Stelle deutlich, dass das musikalische Denkmal als solches nicht starr ist, weder in seiner Form noch in seiner Bedeutung. Jede Aufführung eröffnet weitere Freiräume für Interpretationen und lässt abweichende Schwerpunktsetzungen zu. Des Weiteren führen Veränderungen auf politischer Ebene ebenfalls zu neuen Rezeptionen des Stückes. Wir gehen daher im nächsten Teil auf die politischen Zwecke ein, die mit den Aufführungen des *Requiem*s verknüpft werden.

#### 4. Erinnerung für Gegenwart und Zukunft: Politische Zwecke des musikalischen Denkmals

Als letzten Punkt betrachten wir die Frage nach dem Zweck des Erinnerns und der Funktion des musikalischen Denkmals in der Gegenwart. Wie Erll argumentiert, sind individuelle und kollektive Erinnerungen niemals bloße Spiegel der Vergangenheit, sondern vielmehr Ausdruck gegenwärtiger Interessen und Bedürfnisse der erinnernden Personen und Gruppierungen.<sup>83</sup> An dieser Stelle geht es auch um eine Politisierung des *Requiem*s im engeren Sinne. Zu allen Aufführungen des *Requiem*s wurden regionale und überregionale Politiker\*innen, Aktivist\*innen und andere Würdenträger\*innen eingeladen und in das Rahmenprogramm eingebunden. „Klassische Musik“ wird in diesem Kontext zum politischen Instrument, wie Rathgeb zeigt:

„Mit der ‚Zigeunermusik‘, mit Jazz, und solchen Sachen, mit der Folklore, da triffst du viele wohlgesinnte Leute. Aber das sind alles Leute, die können dir nicht weiterhelfen im Grunde genommen. Zumindest nicht im politischen Sinne. Aber mit einem klassischen Werk... Du lädst dann diese Leute ein, die an den Hebeln sitzen. Du lädst Merkel ein, du lädst die königliche Familie ein, du lädst den Premier ein, du lädst den Bundestag ein. Ein paar werden wohl kommen müssen, um ihr Gesicht zu wahren. Und dann hast du die Leute, die an den Hebeln sitzen. Und dann kannst du bei denen vielleicht noch was los machen im Kopf oben.“<sup>84</sup>

Im Folgenden werden wir anhand von drei spezifischen Deutungen des *Requiem*s unterschiedlichen Akteur\*innen und den Intentionen, die sie mit dem *Requiem* verbinden, nachspüren.

##### *Politischer Zweck 1: Sichtbarmachung des vergessenen Holocaust*

Das *Requiem für Auschwitz* wird als wichtiger Meilenstein in der Aufarbeitung und Anerkennung des Genozids an Sinti und Roma während des Zweiten Weltkriegs angesehen und genutzt. Die Nachkriegszeit in Deutschland und weiten Teilen Europas war für Überlebende und Nachkommen der Sinti und Roma vor allem durch Kontinuitäten rassistischer Diskriminierung geprägt.<sup>85</sup> Die formale Anerkennung des Völkermords erfolgte erst im Jahr 1982 durch den damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt. Den Anstrengungen der sich seit den 1970er und 1980er Jahren formierenden Bürgerrechtsbewegungen der Sinti und Roma ist es zu verdanken, dass der Völkermord mittlerweile in der breiteren Öffentlichkeit bekannt und anerkannt ist.<sup>86</sup> Dennoch sehen viele Aktivist\*innen und weitere Angehörige der Minderheit die Notwendigkeit weiterer Aufklärung des, wie es der niederländische Aktivist Zoni Weisz bezeichnet, „vergessenen Holocaust“<sup>87</sup>. Auf der Website zum *Requiem für Auschwitz* heißt es hierzu:

83 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, S. 6f.

84 Persönliches Interview, 11.7.2018.

85 Vgl. u. a. Oliver von Mengersen, „The Impact of the Holocaust on the Sinti Communities in Post-War Germany“, in: *Beyond the Roma Holocaust. From Resistance to Mobilisation*, hrsg. von Thomas M. Buchsbaum und Sławomir Kapralski, Krakau 2017, S. 59–72; Karola Fings, *Sinti und Roma. Geschichte einer Minderheit* (= C.H. Beck Wissen 2707), München 2016.

86 Wolfgang Wippermann, *Niemand ist ein Zigeuner. Zur Ächtung eines europäischen Vorurteils*, Hamburg 2015, S. 92.

87 Persönliches Interview, 26.1.2019.

„Der Holocaust ist mit jüdischen Opfern verbunden. Die allgemeine Öffentlichkeit weiß kaum über die Roma und Sinti Völkermord [sic]. [...]. Die Ignoranz und Gleichgültigkeit der Mehrheit über dieses dunkle Kapitel der europäischen Vergangenheit verstärkt [sic] Ambivalenz, Vorurteile und Diskriminierung von Roma und Sinti in der Gegenwart. Durch die Verbindung der Erfahrungen der NS-Völkermord an den Sinti und Roma und der zunehmenden [sic] Hass und Rassismus gegen Roma und Sinti im heutigen Europa, wird es klar warum sie ständig Drohungen und Verfolgungen berücksichtigen müssen. [...] Die Darstellung der Roma und Sinti, auch im Bereich der Erinnerung an den Holocaust, Bildung und Forschung, muss noch durchgesetzt werden.“<sup>88</sup>

Zoni Weisz ist ebenfalls im *Making Of* zu sehen und begleitete Rathgeb bei einer seiner Reisen in das ehemalige Konzentrationslager. Er engagierte sich darüber hinaus bei der Antragstellung des EU-Projekts „Requiem für Auschwitz“ und half, die Sichtbarmachung des vergessenen Holocaust zu einem Kernanliegen des Projekts zu machen. Ein wichtiger Bestandteil dessen war die Verbreitung von Informationen über das Schicksal der Minderheit während der NS-Zeit über die Website des *Requiem*s und zahlreiche weitere digitale Medien. Hier ist besonders die digitale Ausstellung „Der vergessene Völkermord“<sup>89</sup> zu nennen, welche neben allgemeinen Informationen auch besonders über individuelle Schicksale von Opfern informiert.

#### *Politischer Zweck 2: Ein Statement gegen Rassismus und Diskriminierung*

Seit seiner Premiere im Mai 2012 wurde das *Requiem* mittlerweile 17-mal aufgeführt. Dabei hat sich die Rezeption und Kontextualisierung des Stückes verändert. Rathgeb, der bisher bei allen Aufführungen persönlich anwesend war, bemerkte eine Umdeutung des Stückes bereits nach den ersten Aufführungen: „Es ist die Erweiterung zu einer Botschaft in Richtung Zukunft. Am Anfang war es wirklich nur Gedenken [...]. Aber, eigentlich schon nach der Aufführung in Ungarn oder in Tschechien, nach der dritten, vierten Aufführung, fing das an, eine andere Dimension anzunehmen, auch zukunftsgerichtet.“<sup>90</sup> Die „Botschaft in Richtung Zukunft“ wendet sich vor allem mit einem warnenden Impetus gegen die gegenwärtig erstarkende politische Rechte, insbesondere die Zunahme von Antisemitismus, Antiziganismus und Rassismus in Europa.<sup>91</sup> Dies zeigen die Kontextualisierung der Aufführungen innerhalb des Rahmenprogramms und deren mediale Rezeption. Wie bereits in der Eingangsvignette klar zu erkennen ist, scheinen politische Ziele in den Wortbeiträgen durch, die die Aufführungen rahmen. So wurde beispielsweise bei der Aufführung in Berlin am 26. Januar 2020 durch die Redner\*innen konkret Bezug genommen auf den Anschlag auf die Synagoge in Halle am 9. Oktober 2019, den Mord am CDU-Politiker Walter Lübcke und die Landtagswahlen in Thüringen, bei denen die AfD als zweitstärkste Partei ins Parlament gewählt wurde. In einem dem Konzert vorangehenden Gottesdienst, der den Opfern der NS-Verfolgung und im Speziellen denen der Sinti und Roma gewidmet war, positionierte sich die evangelische Bischöfin Petra Bosse-Huber explizit gegen rechts. Danach sprach Romani Rose, Vorsitzender des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, von der gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, die Demokratie zu verteidigen. Das Gedenken sei hier nur ein erster Schritt.

88 <<https://auschwitz-requiem.de/tl/Organisation-und-Zielsetzungen.htm>>, 5.9.2022.

89 <<https://romasinti.eu/de>>, 5.9.2022.

90 Persönliches Interview, 11.7.2018.

91 Pappert.

In der medialen Rezeption wird die politische Ausrichtung des *Requiem*s aufgegriffen und gestützt.<sup>92</sup> Die Berichterstattung im Vorfeld der Aufführung in Wiesbaden 2018 zeigt dies deutlich. Aufgrund fehlender Finanzierung stand die Aufführung noch wenige Wochen vorher auf der Kippe. Eine Vielzahl von Spendenaufrufen folgte, die besonders in den journalistischen Medien mit einer Positionierung gegen rechts gleichgesetzt wurde.<sup>93</sup> Eine solche Verbindung des (musikalischen) Gedenkens an die Opfer des Holocaust mit einer Haltung gegen aktuelle, rechts gerichtete politische Entwicklungen ist nicht auf das *Requiem* beschränkt, sondern allgemein in europäischen Erinnerungsdiskursen gegenwärtig.<sup>94</sup> Durch seine Rahmung als politisches Statement durch den Komponisten, Politiker\*innen, Veranstalter\*innen und Journalist\*innen wird das *Requiem* Teil dieser Diskurse.

### *Politischer Zweck 3: Ein Statement gegen Antiziganismus*

In verschiedenen europäischen Aufführungskontexten wird das *Requiem* letztlich auch zur Positionierung gegen Antiziganismus, eine spezielle Form des Rassismus, genutzt. Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Wiesbadener Konzerts, das den „Abschluss und Höhepunkt“ der Wiesbadener „Kulturwochen gegen Antiziganismus“ darstellte.<sup>95</sup> Ziel der vom Landesverband Deutscher Sinti und Roma Hessen und städtischen und zivilgesellschaftlichen Kooperationspartner\*innen durchgeführten Kulturwochen war es, „verschiedene Blickwinkel auf die gemeinsame Geschichte der Minderheit und der Mehrheitsgesellschaft“<sup>96</sup> zu vermitteln und über Kontinuitäten in der Diskriminierung aufzuklären. Neben dem *Requiem* waren eine Ausstellung, Filmvorführungen und Podiumsdiskussionen sowie eine Gedenkveranstaltung für die aus Wiesbaden deportierten Sinti wichtige Programmpunkte. Dass Erinnerung hierbei nicht rückwärtsgewandt ist, sondern aktuelle Relevanz hat, zeigt der Historiker Udo Engbring-Romang von der Gesellschaft für Antiziganismusforschung, Kurator der in die Kulturwochen eingebundenen Ausstellung „Der Weg der Sinti und Roma“. Er betont, es gehe darum, „dass die Erinnerung nicht museal wird“. Die Vorurteile gegen Sinti und Roma seien heute verstärkt, und das werde „mit einem hohen Maß an Gleichgültigkeit aufgenommen“<sup>97</sup>.

Verschiedene Veranstaltungskontexte und Akteur\*innen verleihen auch weiteren Aufführungen des *Requiem*s den Status eines Statements gegen Antiziganismus – häufig auch

92 Vgl. u. a. Bodo Weissenborn, „Roma- und Sinti-Philharmoniker: ein Orchester für Millionen“, in: *hessenschau* vom 17.6.2018.

93 Feyerbacher; Brigitta Lamparth, „Requiem für Auschwitz‘ im Staatstheater Wiesbaden“, in: *Main-Spitze* vom 7.6.2018, <[https://www.main-spitze.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-staatstheater-wiesbaden\\_18823399](https://www.main-spitze.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-staatstheater-wiesbaden_18823399)>, 5.9.2022; Madeleine Reckmann, „Konzert in Wiesbaden: Sinti- und Roma-Konzert auf der Kippe“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 18.4.2018, <<https://www.fr.de/rhein-main/wiesbaden/auswaertiges-amt-org26268/sinti-roma-konzert-kippe-10996115.html>>, 5.9.2022.

94 Siehe z. B. Monika E. Schoop, „A Living Memorial for the Edelweißpiraten‘ – Musical Memories of Cologne’s Anti-Hitler Youth“, in: *Popular Music and Society* 44/2 (2021), S. 193–211; Federico Spinetti, „Punk Rock on the Gothic Line: Resounding the World War II Antifascist Resistenza in Contemporary Italy“, in: ebd., S. 212–232.

95 Website des Verbands deutscher Sinti und Roma Landesverband Hessen <<https://sinti-roma-hessen.de/?p=2561>>, 5.9.2022.

96 Ebd.

97 Lamparth.

vor dem Hintergrund lokaler Kontexte. Die Aufführung in Prag wurde beispielsweise von der Organisation Slovo 21 mit durchgeführt, die sich aktiv für die Rechte der Roma in Tschechien einsetzt.<sup>98</sup> Bei der Aufführung am 6. November 2012 in Budapest wurde dagegen auf das aggressive Vorgehen der Orbán-Regierung gegen Roma-Gruppen in Ungarn aufmerksam gemacht.<sup>99</sup>

Unter den Akteur\*innen besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle erneut die Roma und Sinti Philharmoniker. Das Orchester engagiert sich gegen verschiedene Formen der Stigmatisierung, von einer pauschalen Kriminalisierung bis hin zum „lustige[n] Zigeunerleben“<sup>100</sup>. Auch Mitglieder des Orchesters selbst sehen sich mit diesen Vorurteilen konfrontiert, wie Sahiti am Beispiel des Versuchs der Musiker\*innen, Kontrabässe für die Aufführung in Prag zu leihen, zeigt.<sup>101</sup> Sahiti geht es vornehmlich um einen Wandel der öffentlichen Wahrnehmung. Im Programmheft zum Gründungskonzert des Orchesters wird betont, dass das Orchester vor dem Hintergrund gegründet wurde, „musikalische Werke aufzuführen, insbesondere jene, die in der Kultur der Roma und Sinti verwurzelt sind“<sup>102</sup>. Neben der Sichtbarmachung und Pflege eines „musikalischen Erbes“ und der Schaffung einer Grundlage für weitere Kompositionen, sieht Sahiti das Orchester als alternative Repräsentationsfläche für Roma- und Sinti-Musik. Ihm geht es bei den Aufführungen des Orchesters um das Abbauen von Vorurteilen und um die Schaffung eines positiven und differenzierten Bildes der Minderheit.<sup>103</sup> Dieser Zweck wurde vom ersten Konzert des Orchesters an kontinuierlich in die Rezeption des Orchesters eingeschrieben und bildet auch ein wiederkehrendes Element bei den Aufführungen des *Requiem*s.<sup>104</sup> Auch Iulian Dedu, Violinist und Konzertmeister der Roma und Sinti Philharmoniker, sieht das Orchester in der Pflicht, sichtbar zu sein und in der Gesellschaft als Botschafter der Minderheit zu wirken. Für ihn geht es dabei auch darum, die Lebensumstände für Mitglieder der Minderheiten zu verbessern und mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg zu erreichen, dass „nie wieder das passiert, was schon einmal passiert ist“<sup>105</sup>. Rathgeb selbst nutzt ebenfalls seine Rolle als Komponist des *Requiem*s, um zur Verbesserung der Situation der Sinti und Roma beizutragen.<sup>106</sup> Die Beispiele zeigen, dass das *Requiem* selbst nicht nur zu einem deutlichen Zeichen gegen Antiziganismus gemacht wird, sondern zu einem politischen Werkzeug zur Verbesserung der Lebenssituation nach wie vor marginalisierter und stigmatisierter Minderheiten.

98 Silja Schultheis, „Wider den Aggressionen gegen Sinti und Roma“, in: *Deutschlandfunk* vom 5.11.2012, <[https://www.deutschlandfunk.de/wider-den-aggressionen-gegen-sinti-und-roma.691.de.html?dram:article\\_id=226340](https://www.deutschlandfunk.de/wider-den-aggressionen-gegen-sinti-und-roma.691.de.html?dram:article_id=226340)>, 5.9.2022.

99 Vgl. Annabel Tremlett und Vera Messing, „Hungary’s Future: Anti-Immigration, Anti-Multiculturalism and Anti-Roma?“, in: *OpenDemocracy* vom 4.8.2015, <<https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/hungarys-future-antiimmigration-antimulticulturalism-and-antiro>>, 5.9.2022.

100 Blaschke, „Musik gegen Klischees“.

101 Ebd.

102 <<http://www.foerdervereinroma.de/philharm/Konzerte/konzert.htm>>, 5.9.2022.

103 Persönliches Interview, 4.9.2018.

104 Feyerbacher; Volker Milch, „Requiem für Auschwitz‘ im Rahmen der Kulturwochen gegen Antiziganismus in Wiesbaden“, in: *Wiesbadener Kurier* vom 21.6.2018, <[https://www.wiesbadener-kurier.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-rahmen-der-kulturwochen-gegen-antiziganismus-in-wiesbaden\\_18865768](https://www.wiesbadener-kurier.de/freizeit/kunst-und-kultur/musik/requiem-fur-auschwitz-im-rahmen-der-kulturwochen-gegen-antiziganismus-in-wiesbaden_18865768)>, 5.9.2022; Blaschke, „Musik gegen Klischees“; ders., „Aufstand der Stehgeiger“.

105 Persönliches Interview, 1.8.2019.

106 Blaschke, „Musik gegen Klischees“.

*Fazit: Das „musikalische Denkmal“ als Konzept für Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung*

Mit diesem Artikel haben wir nicht nur einen Beitrag zur Erschließung eines bisher kaum beachteten Bereichs der Holocaust-Kompositionen geleistet, sondern auch einen Brückenschlag zwischen Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung geschaffen. Wie wir gezeigt haben, können beide Bereiche durch einen Dialog profitieren – sowohl auf methodischer als auch auf theoretischer Ebene. Insbesondere klanglich-performative Aspekte des Erinnerns waren bisher in der Erinnerungsforschung von untergeordneter Bedeutung. Gleichzeitig blieb bisher in musikwissenschaftlichen Untersuchungen eine breite und tiefere Auseinandersetzung mit Konzepten der Erinnerungsforschung weitestgehend aus. Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass gerade Konzepte wie „prosthetic memory“<sup>107</sup>, „postmemory“<sup>108</sup> und „travelling memory“<sup>109</sup> mit einem kulturwissenschaftlichen Verständnis von Musik vereinbar sind und einen idealen Ausgangspunkt für die musikwissenschaftliche Erforschung von Erinnerungspraktiken bilden.

Die Untersuchung des *Requiem für Auschwitz* zeigt, dass mittels einer Kombination von Forschungsmethoden verschiedene Dimensionen des musikalischen Denkmals und seine Prozesshaftigkeit erschlossen werden können. Der Einbezug von Feldforschung ermöglicht es, über eine Objekt-zentrierte Analyse hinauszugehen und eine an konkreten Performances kultureller Erinnerung orientierte Untersuchung in den Vordergrund zu rücken. Hierdurch setzen wir bewusst den Fokus auf Erinnern als (wiederkehrende) Praxis im Gegensatz zu der Idee eines kulturellen Gedächtnisses, welches durch Artefakte gespeichert und abgerufen wird. Das musikalische Denkmal stellt so die Idee von Medien als bloßen Erinnerungsspeichern auf die Probe. Es wird deutlich, dass Erinnerungen im musikalischen Denkmal als zeitlich begrenzte, erlebte und performative Struktur nicht einfach übertragen, sondern vielmehr generiert werden. Das musikalische Denkmal schafft einen Raum des Erinnerungstransfers, in dem Menschen eigene Bezüge zur Vergangenheit herstellen und in dem es zu einer Verbindung und zum Austausch zwischen persönlichen und kollektiven Erinnerungen kommt. Dem sowohl zugeschriebenen als auch individuell erfahrenen affektiven Potenzial von Musik kommt in diesem Prozess besondere Bedeutung zu.

Das musikalische Denkmal wird von unterschiedlichen Akteur\*innen mit Bedeutung aufgeladen. Die Bedeutungsgenerierung findet im Kontext eines Spannungsfelds von relativer Offenheit und konkreten Interpretationsangeboten statt. Auf der einen Seite bringen die klanglichen, performativen und temporalen Dimensionen ein hohes Maß an Polysemie mit sich. Auf der anderen Seite werden durch die Remediation von Erinnerungsinhalten indexikalische Verbindungen geschaffen. Die Einbettung in räumliche und zeitliche Kontexte sowie die (zugeschriebene) Gruppenzugehörigkeit von Akteur\*innen legt zusätzliche Lesarten nahe. Für weitere Erkenntnisse sind an dieser Stelle Rezeptionsstudien erstrebenswert, die detaillierte Einblicke in die Bedeutungsgenerierung musikalischer Denkmäler geben könnten.

Schließlich zeigt sich, dass durch das musikalische Denkmal das politische Potenzial von Erinnerung in den Vordergrund tritt. Mit dem musikalischen Denkmal wird nicht nur an Vergangenes erinnert, sondern es wird ebenso zur Gestaltung von Gegenwart und Zukunft

107 Landsberg.

108 Hirsch.

109 Erll, „Travelling Memory“.

eingesetzt. Zeitgleich wird deutlich, dass das musikalische Denkmal nur durch aktives Handeln vieler verschiedener Akteur\*innen „errichtet“ werden kann und es einer erinnernden Gemeinschaft bedarf, die sich immer wieder für die Finanzierung und Durchführung engagiert. Die Frage, inwiefern musikalische Denkmäler tatsächlich zur Verwirklichung politischer Visionen beitragen können, bleibt eine Aufgabe zukünftiger musikwissenschaftlicher Erinnerungsforschung. Was wir an dieser Stelle allerdings bereits feststellen können, ist, dass das musikalische Denkmal Menschen für gemeinsame Ziele zusammenbringt: nicht nur zum Gedenken, sondern auch um die aktuelle Gesellschaft zu verändern.

#### *Abstract*

With his *Requiem for Auschwitz*, Roger Moreno Rathgeb has crafted a “musical memorial” for the victims of National Socialism. By bringing together approaches and concepts from musicology (especially ethnomusicology), media and memory studies, this article investigates three central aspects of the multimedia memorial comprised of “music, film, images and words” (Rathgeb 2019). The article first analyses the circulation and transfer of memory, tracing the “travels” (Erl 2011) and “remediations” (Bolter/Grusin 1999) of memories of the Holocaust, as well as examining music’s affective potential to create spaces of memory transfer (Landsberg 2004). Second, by asking who is remembered, the article surveys the manifold readings afforded by music, its musical agents, its embedding of media, and its performance contexts. Third, the article focuses on the political purpose of the musical memorial, unveiling that the *Requiem* is not only employed to make visible the marginalized memories of the Sinti and Roma genocide by the Nazis, but that it is used to draw attention to current struggles of the minority across Europe. The *Requiem* further serves as a general statement against racism, actively attempting to shape the present and future.