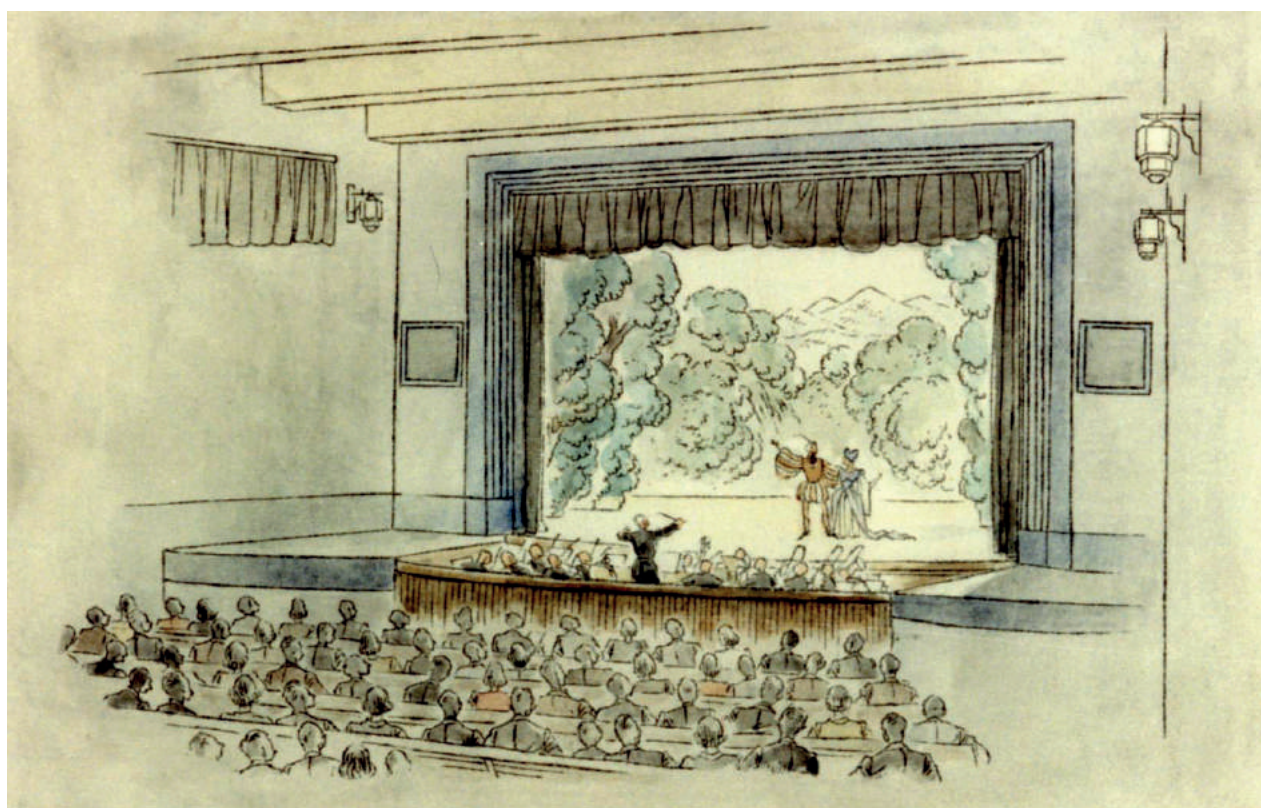


# Theresienstadts teaterliv i dansk erindring

Hundredvis af jøder har efterladt sig spor i form af dagbøger og andre vidnesbyrd om deres fangenskab i Theresienstadt. De vidner om et spektakulært kultur- og teaterliv i en tilværelse, der ellers var præget af lidelse og afsavn. Men hvilken virkning har dette kulturliv haft for fangerne? Hvilken betydning havde muligheden for at dyrke teater og den kunstneriske frihed, når man boede i fangenskab?

*Af Pernille Villadsen*



*Tegning af teater i Theresienstadt. Foto: Yad Vashem.*

Theresienstadt, der oprindeligt blev bygget som fæstning og garnisonsby i slutningen af 1700-tallet, blev i 1941 af nazisterne etableret som ghetto.<sup>1</sup> I perioden, hvor byen fungerede som ghetto, eksisterede der to markant forskellige billeder af den. I den nazistiske propaganda fremstod ghettoen som et trygt og hyggeligt mønstersamfund,

hvor jøderne havde mulighed for at udforme deres liv på egne præmisser, en slags eksemplarisk jødisk bosættelse. Men inden for fæstningsbyens høje mure herskede der i virkeligheden lidelse og afsavn, og transporter afgik hyppigt med destinationen "Auschwitz-Birkenau".

Theresienstadts teaterliv i dansk erindring

Theresienstadt adskilte sig på en række punkter fra andre nazistiske ghettoer og fra kz-lejrene og særligt i sin funktion som ”ghetto for prominente”, deriblandt jødiske intellektuelle, musikere og kunstnere. Det var i kraft af denne funktion, at Theresienstadt blev bestemmelsessted for mange kulturpersonligheder og i 1943 også for de danske jøder. Netop på grund af de mange europæiske kunstnere og musikere, der var interneret i ghettoen, udviklede der sig et bemærkelsesværdigt kulturliv i lejren. Nazisterne opdagede, at det kunne udnyttes til at foregøgle omverdenen, at jøderne i Theresienstadt levede et normalt liv. Og faktisk var der jøder, som følte, at kulturaktiviteterne var med til at gøre hverdagen i ghettoen tålelig. Men hvilken betydning havde dette kulturliv for fangerne? Og hvordan oplevede danske fanger teaterlivet i Theresienstadt under deres ophold i ghettoen?

## Den danske fortælling og de glemte jøder

Siden krigsårene er historien om *Jødeaktionen* i Danmark blevet skrevet og fortalt ganske mange gange. Der har imidlertid været tradition for især at fortælle en ”nationalromantisk” fortælling om de godt 7.000 jøder, som det lykkedes at redde i land i Sverige – en fortælling, som gjorde tilfældet med Danmarks jøder til noget helt unikt. Ingen steder i verden har et lands indbyggere formået at redde så stor en del af landets jøder fra nazismens forfølgelse. Men hvad med de jøder, som det ikke lykkedes at undslippe? Hvad med de jøder, der endte i Theresienstadt?

Det er mere sporadisk, hvad der er skrevet om de danske jøders ophold i Theresienstadt, og den første videnskabelige fremstilling af emnet, Silvia Goldbaum Tarabini Fracapanes ph.d.-afhandling fra Technische Universität Berlin 2016, er endnu upubliceret. Fortællinger om Røde Kors-pakker, der blev sendt til de deporterede fra Danmark, og om besøget af en Røde Kors-delegation med dansk deltagelse i juni 1944 samt om danskernes befrielse med De Hvide Busser i april 1945 har domineret dansk historieskrivning om Theresienstadt, som mest er blevet skrevet ud fra den danske administrations forvaltningsdokumenter.<sup>2</sup> Derfor bliver historien om de danske jøder

i Theresienstadt ofte snarere en historie om Danmark.<sup>3</sup> De tidligere danske fangers stemme burde høres og tages mere alvorligt i den danske historieskrivning.

## De historiske vidner

Brugen af nedskrevne erindringer og mundtlige vidnesbyrd har længe været under debat blandt danske og udenlandske historikere.<sup>4</sup> Den slags tekster afskrives ikke sjældent som historiske kilder, fordi de ikke lever op til den mere traditionelle historievidenskabs ambition om rationalitet og ”objektivitet”, men det er efter min opfattelse synd og skam. Overvindes den skeptiske holdning til det personlige vidnesbyrd, bliver det nemlig muligt at komme ganske tæt på de implicerede egne historier, tanker og forestillinger. Til at fortælle Holocausthistorie indefra kan erindringerne tilbyde noget helt særligt. Derfor benytter jeg erindringer fra fire udvalgte danske jøder til at undersøge teaterlivets betydning for de danske fanger i Theresienstadt. Det gælder Ralph Oppenhejms dagbog, Max Friedigers tidlige erindringsbog, et interview med Max Gritzmann og en artikel skrevet af Harry ”Hambo” Heymann. De fire beretninger repræsenterer fire forskellige perspektiver.

Ralph Oppenheim (1924-2008) tilhørte i kraft af sine forældres position i det dansk-jødiske samfund en gruppe af ”prominente” fanger i ghettoen ligesom overrabbiner Max Friediger (1884-1947), som blev medlem af det jødiske ”Ældsteråd”<sup>5</sup> i ghettoen og senere også ansvarlig for selvforvaltningens litteratur-, biblioteks- og foredragsafdelinger. Max Gritzmann (f. 1933) er det eneste barn blandt de udvalgte vidneberetninger, og selvom han kun var ni år gammel, da han ankom til Theresienstadt, satte teaterlivet sig spor hos ham. Den sidste erindring er Harry Hambo Heymanns (1907-1983). Han viser indefra-perspektivet, idet han selv var optrædende skuespiller, komiker og imitator.

Der er sandsynligvis spor af teaterpraksis og -oplevelser i andre erindringsfortællinger fra jøder, der blev deporteret til Theresienstadt fra Danmark, så undersøgelsen her gør ikke krav på at være en fuldstændig belysning af de danske Theresienstadt-fangers oplevelser med teaterliv. Men de fire favner de vigtigste aspekter af emnet og

giver tilsammen et godt indblik. Jeg vil i det følgende se på, i hvor høj grad danskerne benyttede sig af ghettoens teater tilbud, hvad de lægger vægt på i deres beskrivelser af det, samt hvorvidt de opfattede teaterlivet som en del af potemkinkulissen og den nazistiske propaganda eller snarere som et fri- eller tilflugtssted for dem selv.

### Propaganda eller tilflugtssted?

I værker om Theresienstadt eksisterer der to forskellige opfattelser af kulturlivet i ghettoen. Den ene hævder, at kulturlivet udelukkende fungerede som en brik i det store nazistiske propagandaspil. Kulturlivets funktion var at vildlede omverdenen, skjule den fysiske udryddelse af jøderne og afkræfte de rygter om måden, hvorpå jøderne blev behandlet af nazisterne, som begyndte at cirkulere i den fri verden fra 1942. For så vidt som hele Theresienstadt tjente som potemkinkulisse, var kulturlivet og teateraktiviteterne en vigtig del af bedraget. Modstykket til denne opfattelse bygger på påstanden om, at det forbløffende aktive kulturliv i ghettoen udsprang af fangernes eget initiativ og må ses som et stolt eksempel på "åndelig modstand" imod nazisterne, et tilflugtssted, hvor jøderne kunne være sig selv og derigennem styrke samhørigheden, identiteten og moralen.

Hans Günther Adler er forfatteren bag det tidligste og hidtil mest detaljerede værk om ghettoen Theresienstadt fra 1955.<sup>6</sup> Bemærkelsesværdigt er det, at Adler, der selv var fange i Theresienstadt fra 1942-1944 og nedskrev de første mange sider af den omfangsrige fremstilling under sit ophold i ghettoen, formår at komme så vidt omkring stort set alle aspekter af ghettoen og livet i den uden at udtrykke sine egne personlige oplevelser. Han forsøger i høj grad at forholde sig nøgternt og registrerende i sin omfangsrige fremstilling. Som med andre temaer er Adlers syn på kulturlivet dog ikke videre opløftende. I hans øjne var kulturlivet en medvirkende faktor til, hvad han så som tvangssamfundets samlede demoralisering:

Folk benægtede deres virkelige situation, og det er ud fra dette, at man skal dømme vældet af kulturelle begivenheder og andre underholdende former for tidsfordriv. Ofte var det hverken et ønske om danselse eller en søgen efter trøst, (...) der førte folk til salene, men en forgiftning, en tom selvtilfredshed.<sup>7</sup>

I modsætning til Adler ser Lisa Peschel, der siden 1998 har forsket i teaterforestillinger i Theresienstadt og disses effekt og betydning for fangerne, anderledes på kulturlivets funktion. Ved brug af psykiater Judith Hermans tre trin for at overkomme traumatiske oplevelser sammenholder Peschel seks udvalgte vidneberetninger fra en række tjekkisk-jødiske fanger og konstaterer:

På grund af betingelserne i Terezín bundede faren for traumatisering ikke i en manglende evne til at opfatte en trussel, men i den manglende evne til at gøre noget ved den. [...] Jeg vil hævde, at teaterforestillinger tilbød en måde at 'gøre noget', der, selvom det ikke ændrede de fundamentale omstændigheder i ghettoen, forhindrede fangerne i at blive lammet af frygt og fortvivlelse og gjorde det muligt for dem at fortsætte den daglige kamp for livet.<sup>8</sup>



*Børneforestillingen "Brundibar" er vel nok det mest berømte eksempel på teaterpraksis i Theresienstadt. Det skyldes ikke mindst, at den indgik i nazisternes propagandafilm Theresienstadt fra 1944. Foto: Yad Vashem.*

Jeg vil nu vende mig mod de fire eksempler, som jeg har udvalgt til at belyse kulturlivets betydning for de danske fanger i Theresienstadt.



## Ralph Oppenheim

Oppenheim har givet sin erindring fiktionens form som en dagbog skrevet af en ung pige, Marianne Petit.<sup>9</sup> Der er en iøjnefaldende overensstemmelse mellem den dagbog, Oppenheim selv førte i ghettoen og udgav i 1945, og så romanen fra 1956. Derfor kan man udmærket se ”Marianne Petit”s historie som repræsentant for forfatterens egen historie. Lange passager fremstår identiske i de to udgivelser, men ved at skrive som ”frk. Petit” har Oppenheim tiltaget sig friheden til at inkludere aspekter af andres liv i sin i grunden selvbiografiske fortælling. Således medtager han blandt andet sin søsters oplevelser.

Oppenheim, der kom fra en gammel dansk-jødisk familie, følte en særlig stor kærlighed til kultur og havde taget lektioner i skuespil hos den berømte kongelige skuespiller Poul Reumert kort før deportationen til Theresienstadt i oktober 1943. Alligevel nævnes teaterlivet kun tre gange gennem den 184 sider lange dagbog. Først den 8. december 1943 skriver Oppenheim:

Så makabert det lyder, her spilles teater og opføres kabaretter på de lofter, hvor mennesker dag for dag sygner hen af sult og kulde. Endnu har jeg hverken haft lyst eller mod til at gå og se det. Men hvorfor ikke? I alt fald er det beundringsværdigt, at folk har styrke til at blive ved med at beskæftige deres ånd.

Det tog Oppenheim yderligere tre måneder at samle mod til at overvære sin første teaterforestilling, som fandt sted i Magdeburgkasernen, hvor den jødiske ”selvforvaltning” havde til huse. Han beskriver sin oplevelse således:

Jeg havde slet ikke troet, at jeg mere ville kunne føle noget ved at se teater, men nu ønsker jeg, at jeg aldrig var gået derhen. Alene at høre musik igen fik én til at dirre over hele kroppen. De glade toner, der virkede så mærkeligt her, fik vandet til at springe ud af øjnene, uden at man kunne dæmme for det. Om man dog var i stand til at sprænge erindringens minegange, fylde skakterne med tårer og drukne alt, som har været.

Selve tanken om et teater i Theresienstadt virkede så frastødende på Oppenheim, at han helt holdt sig væk fra det det første halve år af sit ophold – trods sin store interesse for feltet. Men på et tidspunkt gik han alligevel ind og så en opførelse af Johan Strauss’ operette *Die Fledermaus*. Oppenheim beskriver selve teatret i Magdeburgkasernen som meget primitivt af ydre. Fortæppe og kostumer er lavet af laser og lapper, men musikerne og de optrædende på scenen er dygtige. Han fortrød dog straks efter forestillingen at være taget derhen. For teatrets magi skabte en forbindelse til smukke følelser, der slet ikke passede ind i den grusomme verden, han nu levede i. Kunsten mindede ham om det smukke, som havde været og ikke længere var. Teatret skabte et lys i mørket for ham, men et lys, som han helst havde været foruden. For netop dette lys gjorde blot tilværelsen omkring ham endnu mørkere og kontrasten mellem ghettoens nu og den tidligere tilværelses før ubærlig.



*Overrabbiner Max Friediger, 28.05.1945.*

## Overrabbiner Max Friediger

Overrabbinerens bog om oplevelserne i Theresienstadt udmærker sig ved primært at være fortalt i førsteperson flertal.<sup>10</sup> Friediger fungerede i ghettoen som talsmand for alle de jøder, der var deporteret dertil fra Danmark, og i kraft af sin position har Friediger set det som sin opgave at tale på vegne af alle de danske fanger. Derfor

får bogen mere karakter af en kollektiv erindring end af personlig erindringsfortælling. Det gør dog ikke hans beskrivelse af teaterlivet i ghettoen mindre relevant. Friediger gik tilsyneladende ikke selv i teatret, imens han opholdt sig i Theresienstadt, men han gjorde sig nogle observationer og overvejelser om dets eksistens i ghettoen.

Han lægger ud med at skrive: ”Det jødisk-aandelige Liv i Theresienstadt var et af de mærkeligste Fænomener i vor Slavetilværelse.” Ligesom Oppenheim hæfter Friediger sig ved den absurditet, der ligger i, at et så rædselsfuldt sted overhovedet kunne rumme et åndeligt liv. De elendige forhold taget i betragtning burde det være en selvfølge, at de mange kunstnere, som blev spærret inde i Theresienstadt, mistede deres åndelige evner og lysten til at udfolde sig i fangenskabets under så usle vilkår. Men faktisk var det modsatte tilfældet, skriver han:

Jøderne gælder jo i Almindelighed for at være kunstnerisk talentfulde, og i Theresienstadt levede der et betydeligt Antal fremragende Skuespillere, Operasangere og Musikere. Om Dagen arbejdede de ligesom alle andre Arbejdere, men naar de om Aftenen lagde Arbejdstøjet, var de Kunstnere, der bidrog til, at man for en kort Stund kunde glemme sine Bekymringer.

Trods elendige livsbetingelser og lange arbejdsdage med hårdt arbejde besad jøderne en stærk trang til at udfolde sig kunstnerisk – i overensstemmelse med livet under de almindelige omstændigheder, de havde kendt før deportationen. Kunstnerne bidrog til, at fangerne i ghettoen for en kort stund havde et frirum, hvor de kunne glemme deres bekymringer. Den tyske censur kontrollerede ganske vist indholdet i de stykker, der blev opført, men det hindrede ikke fangerne i at dyrke teatret alligevel. Tværtimod samlede folk fra hele gaden for at se de skuespil og kabareter, der opførtes på lofterne i de gamle kasernebygninger og huse, der tjente til indkvartering af fangerne, og i disses gårde. Det ”skjulte” teater havde et stort publikum, og jøderne gik moralsk styrkede fra forestillingerne.

## Max Gritzman

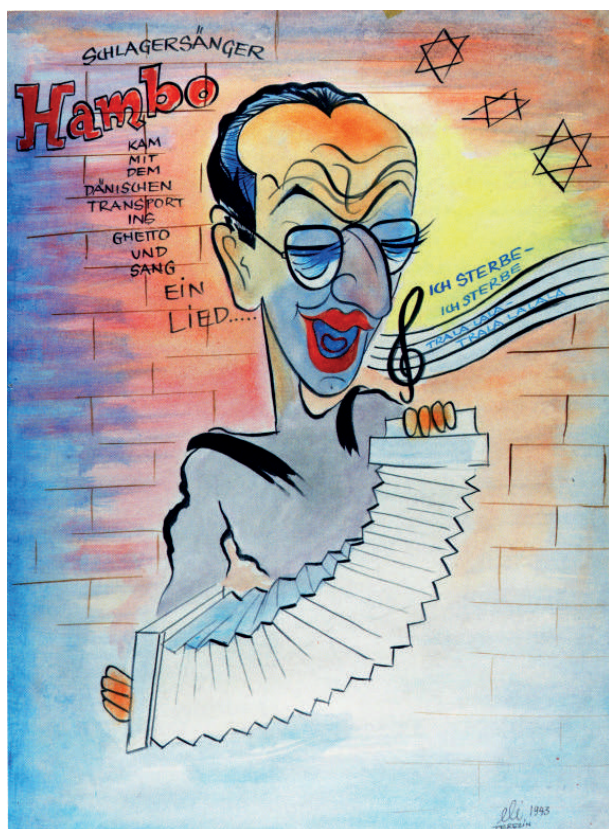
Dansk Jødisk Museum har erhvervet 123 vidnesbyrd med relation til Danmark fra Shoah Foundation Visual History Institute i Los Angeles. I samlingen finder man et videointerview med Gritzman, der i en alder af bare ni år deporteredes med sine forældre fra København til Theresienstadt.<sup>11</sup> I interviewet har Gritzman nogle særdeles skarpe observationer af teaterlivet i ghettoen, der dog – hans unge alder taget i betragtning – nok også er påvirket af senere eftertanke. Han husker teatret og revyen som officielt forbudt og beskriver sin oplevelse af det således: ”Der sad folk foran, som holdt øje med, at der ikke skete noget – at der ikke kom tyskere, uvedkommende ind. Og så blev der altså optrådt med revyagtige ting og sager. Det var meget populært.” Ifølge Gritzmans beskrivelse fandt teaterlivet i ghettoen sted i en gråzone, for nok kunne det ikke finde sted, uden at den tyske ghettoforvaltning i det mindste stiltiende havde accepteret det, men der kunne alligevel siges ting og bringes stemninger til udtryk på scenen, som kunne få dem til at skride ind med al den magt og terror, som ghettoernes fanger kendte så godt. På den måde var det, der skete, altså ”forbudt”, og jøderne måtte forhindre, at det, der blev sagt, nåede deres ører.

Teater og kabaret i ghettoen blev på den måde et frirum for selvstændig kulturel udfoldelse, som udsprang af fangernes eget initiativ. Selvom det betød, at nogen skulle holde vagt og de udøvende vare deres mund, var de udøvendenes trang til at udfolde sig scenisk og ghettoarbejdernes behov for forestillingerne ikke til at kue. Gritzman fortæller, hvordan man optrådte med viser, der handlede om forskellige aspekter af ghettolivet. Han husker blandt andet fornøjelige, sarkastiske viser om den elendige, utilstrækkelige kost og en vise om den af mange forhadte Dr. Benjamin Murmelstein, der var medlem af ”Ældsterådet” og fra september 1944 dettes formand og dermed leder af ghettoens selvforvaltning. Murmelstein havde ry for at være for samarbejdsvillig med tyskerne. Derfor fandtes der en komisk vise om, at uanset hvor træt man var under sit arbejde, fik man hurtigt benene på nakken, når man så ham komme gående. Disse viser gjorde så stort et indtryk på Gritzman, at han stadig huskede stroferne, da han i 1990’erne blev interviewet af Shoah Foundation. Der fandtes altså et

teaterliv i ghettoens barakker og kaserner, som var særdeles populært blandt fangerne. Man opførte sketcher og fortællinger med komiske allegorier over ghettolivet og havde – i hvert fald til en vis grad – held til at undgå eller omgå SS' overvågning.

## Harry Hambo Heymann

Hambo var en af de aktive kulturpersonligheder i Theresienstadt.<sup>12</sup> Her deltog han som skuespiller, komiker og stemmeimitator i en række forestillinger, store og små. Kort efter befrielsen skrev Hambo en artikel til et svensk dagblad, hvori han berettede om



Harry "Hambo" Heymann tegnet af Eli Leskly.  
Foto: Los Angeles Museum of the Holocaust.

sine oplevelser af teaterlivet under sit ophold som fange i Theresienstadt. Hambo var en berømt i ghettoen. Man kaldte ham "Den syngende klovn", og han bidrog ofte med underholdning i selv de mere alvorlige stunder. Faktisk blev han også brugt som underholdningsklovn af SS og måtte ved forskellige

lejligheder optræde for *Obersturmführer* Karl Rahm, der var ghettoens kommandant fra februar 1944 til befrielsen, dennes SS-gæster fra Berlin og lokale gerningsmænd. Mens det var med blandede følelser, at han optrådte for dette publikum, greb han enhver mulighed for at underholde jøderne i ghettoen og dyrke sin scenekunst.

I sin beskrivelse af kulturlivet lægger han vægt på, at jøderne i Theresienstadt i store tal glædedes ved at gå i teatret: "Vi glædede mange mennesker: aldrig har jeg som i Theresienstadt kendt det som en mission at få mennesker til at le."<sup>13</sup> Han så det altså som sin fornemste opgave at give sine medfanger et pusterum og bringe dem til at le sammen. Og der var rigeligt med publikum at glæde. Således fortæller Hambo, at "*Freizeitgestaltung*" – den særlige afdeling af selvforvaltningen, der tog sig af teater og andre fritidsaktiviteter – havde hele 300 ansatte. Hele den jødiske selvforvaltning var overbemandet, for et job i en af dens afdelinger beskyttede i hvert fald for en tid imod deportation til Auschwitz-Birkenau. Men det store antal ansatte i "*Freizeitgestaltung*" skyldtes efter Hambos opfattelse også, at fangeres behov for fritidsaktiviteter var stort: "Antallet bliver forklarligt, når man tænker på, at 40.000 mennesker længtes efter underholdning af enhver slags for at glemme sulten og de psykiske kvaler."<sup>14</sup>

I sin artikel understreger Hambo de primitive forhold, hvorunder teatret udfoldede sig. Kostumerne var primitive, selve teatret var indrettet på et loftrum med en scene og tilhørende tilskuerrækker, som fangerne selv havde bygget af de forhåndenværende midler. Bare det at skaffe træ til scene, sætstykker og tilskuerbænke var svært i en situation, hvor fanger blev syge og døde af kulde som følge af mangel på brændsel. Men hvor omstændighederne måske fejlede i kunstnerisk udtryk, sejrede forestillingernes indhold. Der var et højt kunstnerisk niveau, og Hambo fremhæver særligt de storslåede forestillinger såsom *Die Fledermaus* og operaerne *Trylleflojten* og *Carmen*.

For sine musikalske og komiske evner blev Hambo som nævnt også velset hos de tyske SS'ere. Det har ikke været uden bitterhed, men heller ikke uden skadefryd, at han i 1945 berettede om sin særprægede karriere i ghettoen: "De [= SS] betragtede mig som



en slags hofnar og forlangte gang på gang at høre min operaparodi (...). Det lykkedes mig også til sidst at tage en harmonika ud af Theresienstadt midt for øjnene af SS-mænd.”<sup>15</sup>

## Diskussion: Adler, Peschel og de danske jøder

Der er stor forskel på, i hvor høj grad de fire danskere deltog i ghettoens teaterliv (både det officielt tilladte og det ”skjulte”), men de er fælles om at beskrive det og lægger alle stor vægt på kunstnerens konstante vilje til at udfolde deres kulturelle ånd og på den velvilje, hvormed fangerne generelt så på teatret. Teatersalene, der var proppet til bristepunktet med publikum, vidner om et enormt behov for underholdning blandt jøderne i ghettoen, og teatret udgjorde et tiltrængt frirum, hvor man kunne glemme sulten og de psykiske kvaler for en stund. Der var en udbredt bevidsthed blandt jøderne om, at kulturlivet i Theresienstadt kun blomstrede og tålt af tyskerne, så længe det efterlevede de tyske påbud. Fangerne kendte til den skarpe, tyske kontrol og censur, men selvom de vidste, at kunstnerne ikke bare kunne sige, hvad de ville, afholdt det dem ikke fra at dyrke teatret.

De officielt tilladte forestillinger var opsætninger af velkendte stykker og havde trods deres primitive æstetiske udtryk et højt kunstnerisk niveau. Ønskede man teaterforestillinger med et mere ”vovet” indhold, var der de ”uofficielle” forestillinger i barakkerne. Forestillingerne indeholdt typisk allegorier – ofte komiske, der handlede om forskellige aspekter af ghettolivet og italesatte en fælles oplevelse og kritik. Sådan blev forestillingerne også brugt: Folk mødtes omkring teaterforestillingerne, delte fortællinger om deres fælles liv i ghettoen og dannede et fællesskab derved. Det ligger til jødernes natur at dyrke kunst, fremhævede Friediger, og det, at de kunne dyrke teatret i ghettoen, var med til at gøre det muligt for dem at fastholde sig selv og deres ”natur”. De kunne skabe en kontinuitet mellem deres liv før ghettoen og det liv, de førte i ghettoen. I samme forbindelse fortæller Oppenheim, hvordan teatret satte gang i hans erindringer og mindede ham om hans liv inden for teaterverdenen før deportationen.

Af frygt for, at mindet om dette tab ville knække ham psykisk under opholdet, afholdt han sig dog efter den ene gang fra at gå i teatret igen. Så på godt og ondt satte teaterlivet i Theresienstadt sit præg på i hvert fald nogle af de danske fanger både under deres ophold i ghettoen og bagefter.

Adler hævder som skrevet, at kulturlivet var en medvirkende faktor til tvangssamfundets samlede demoralisering, og mener, at de kulturelle begivenheder tiltrak folk, ikke fordi de stræbte efter dannelse eller trøst, men på grund af en tom og giftig selvtilfredshed. De lod så at sige bare stå til: ”Fangerne faldt for magien og forhekselsen; de lyttede til afslapningsmusik, mens deres undergang allerede var planlagt.”<sup>16</sup> I ghettoen var friheden til at dyrke det åndelige, som Adler ser det, en illusion. Selvom jøderne i teorien fik tildelt selvforvaltning over byens kulturliv gennem ”*Freizeitgestaltung*”, var det i praksis tyskerne, der satte dagsordenen og bestemte de regler, de måtte følge. Fangerne lod sig forblinde af det ”skønne”, men kunstige kulturliv i ghettoen. Sammenlignet med Auschwitz, hvor han selv havnede efter Theresienstadt, skriver Adler:

Det var anderledes i Theresienstadt, hvor illusion spredtes og håb (...) overskyggede alt andet, der lå skjult under en uigennemtrængelig tåge. I ingen anden lejr havde tidens sande ansigt trukket sig tilbage til en så fjern afstand fra fangerne som i Theresienstadt; tilstanden var endnu mere fremherskende end i de jødiske transitlejre i Vesteuropa, især da ”normaliseringen” forblindede fangerne med ”byforskønnelse”. Sandheden dukkede kun lejlighedsvis frem af mørket, rørte folk og efter et øjebliks rædsel tillod dem at falde tilbage i deres maskerede eksistens.<sup>17</sup>

Adler hæfter sig ved kulturlivets administrative struktur i Theresienstadt. Nazisterne havde indsat ”*Freizeitgestaltung*”, der på papiret havde ansvaret for og kontrollen over de kulturelle begivenheder og derved simulerede en form for frihed. I virkeligheden var kulturlivet imidlertid underordnet SS’ skarpe kontrol. SS krævede at blive forhåndsinformet om programmer over kulturelle begivenheder og satte retningslinjerne for, hvilke forestillinger, musikstykker med videre

der måtte opføres. Som en del af nazisternes propaganda om "mønsterghettoen" kom de kulturelle begivenheder til at spille en central rolle, men netop fordi nazisterne tillod og senere kontrollerede kulturlivet, hævder Adler, at det "blomstrende" kulturliv ikke udsprang af jødernes kulturelle frihed, men blot tjente som værktøj for den nazistiske propaganda. At den daglige administration af kulturlivet lå i den jødiske "selvforvaltnings" hænder, forblindede fangerne.

Adler kan have ret i, at teaterlivet primært fungerede som en del af den nazistiske propaganda, hvis man ser det over længere tid. Teater, sang og satire ændrede jo ikke på de virkelige levevilkår endsige på det grundforhold, at fangerne levede i et tvangssamfund og under permanent dødstrussel. At teatret var en del af potemkinkulissen, underbygges netop af, at langt størstedelen af fangerne, uanset hvad, havde en forudbestemt slutdestination: Døden i Auschwitz-Birkenau. Hvad skulle teater kunne give de jødiske fanger andet end en kunstig og midlertidig frihed på deres frygtelige vej mod gaskammeret?

Men hvordan forholdt det sig på kortere sigt? Hvordan ser det ud, når man spørger de overlevende? Deres udsagn underbygger – i hvert fald for de her behandlede fanger fra Danmark – ikke Adlers påstand om teaterlivets forblindende karakter og demoraliserende effekt. En kritik som Adlers findes ikke i de fire eksempler, jeg her har givet. Hertil ville Adler kunne sige, at ghettoens teaterliv skabte en illusion, der i virkeligheden fratog fangerne deres dømmekraft, og at man derfor ikke ville kunne forvente, at de forblindedes beretninger afspejlede en indsigt som den, han besad. Var man forblindet af teaterlivet, ville man næppe – eller højst i bagklogskabens lys – gennemskue, at man var deltager i et nazistisk propagandashow. I de her behandlede erindringer finder man ikke opfattelsen af Theresienstadts teaterliv som ren propaganda endsige "gave" fra tyskerne. De betoner snarere teateroplevelsen som et stykke jødisk selvrealisering. Men til forståelse af Adlers misantropiske eller direkte fordømmende syn på medfangerens opførsel må man nødvendigvis medtænke, at han selv efter to år som fange i Theresienstadt endte i Auschwitz og mistede både sin moder og sin hustru i gaskamrene. I det perspektiv forekommer hans frustration over, hvad han betegner som sine medfangers selvbedrag, forståelig:

(...) ikke længe efter de deporterede afrejste, ikke længe efter at den lammende frygt var aftaget, kastede folk sig med forstærket entusiasme ud i nye aktiviteter og, endnu værre, ud i det ofte helbredsskadelige tumult af tilgængelige fornøjelser, som om der intet var sket.<sup>18</sup>

Adler havde ikke megen tiltro til sine medfangers evne til at reflektere over situationen i Theresienstadt og skildrer dem nærmest som marionetdukker i nazistiske hænder: De glemte bevidst det, der foregik omkring dem i ghettoen og i resten af verden. Et klart bevis på, at det ikke forholdt sig sådan, har vi imidlertid i Oppenhejms bog. Nok skabte teatret et lyspunkt for ham, men dette gjorde ham endnu mere bevidst om virkelighedens mørke. Hans første og eneste teateroplevelse havde han i det officielt tilladte teater i Magdeburgkasernen, og det er netop denne slags teater, Adler fokuserer på i sin tekst. Men selvom det utvivlsomt var et kunstigt frirum skabt af tyskerne, så var det trods alt et frirum, som jøderne fyldte ud på deres måde.

Generelt udtrykker de fire erindringer en bevidsthed om, at teatrets eksistens i Theresienstadt tjente nazisternes propagandaformål, men det lå naturligt for jøderne at gribe denne chance og vende den til noget, de kunne bruge til at styrke sig selv og hinanden med. Kunstnerne holdt ikke op med at gøre krav på deres kunstneriske frihed. De optrådte på kaserneloftet, i husene og i gårdene, hvor publikum stimlede til – det vidner om en stærk vilje hos fangerne til at dyrke teatret på den måde, de selv ønskede det. Tillige blev der så skabt et "skjult" teaterliv. Heller ikke Gritzmanns erindring underbygger Adlers vurdering. Gritzmann beskriver tværtimod teaterlivet som noget, der udsprang af fangerens eget initiativ og til dels foregik bagom ryggen på tyskernes kontrol. Teatret blev et sted, hvor folk samledes for at få et afbræk fra tvangssamfundet, et sted, man kunne kalde "frirum".

Som de andre tre fremhæver Hambo, at kulturlivet var en del af det store nazistiske propagandaprojekt, og at det var derfor, tyskerne tillod så mange underholdningsarrangementer. Men at det skulle have forblindet fangerne inklusive ham selv og afholdt dem fra at se, hvad der reelt skete omkring dem, tyder intet på. Han

Theresienstadts teaterliv i dansk erindring



beskriver, hvordan fangerne straks efter at have forladt en forestilling genoptog deres diskussioner og endda skænderier om hverdagslivets spørgsmål. Straks efter en forestilling blev ghettos forfærdelige liv hurtigt virkelighed igen. Teatret udgjorde et frirum i dette liv – et eftertragtet og tiltrængt frirum for fangerne.

Havde teatret måske i virkeligheden en terapeutisk effekt på fangerne? Det gjorde dem i hvert fald i stand til midlertidigt at konfrontere nogle af de traumer, som hverdagen i ghettosamfundet uvægerligt påførte dem. Oppenheim har en opfattelse af teatret som et sted, hvor folk er frie til at beskæftige deres ånd. Friediger fortæller, at trods de usle livsbetingelser og lange arbejdsdage havde kunstnerne stadig lyst og evne til at udfolde sig gennem teatret. De bidrog til, at publikum for en kort stund kunne glemme deres bekymringer, og denne chance greb publikum. Så for Friediger – der næppe selv var den store teatergænger – udgjorde teatret et tiltrængt frirum for de danske fanger. Gritzman husker teatret som værende officielt forbudt, men det afholdt ikke folk fra at dyrke det i barakkerne. Det var yderst populært og bør ikke kun anses som tilflugtssted for de optrædende, men også for de fanger, der udgjorde publikum. Hambo fortæller, at selvom de officielt tilbadte forestillinger ikke udsprang direkte af fangernes initiativ, så vidnede alene antallet af tilskuere om, at teatret kunne tilbyde dem en pause, hvor de kunne glemme sult, det allestedsnærværende pres og de sjælelige kvaler for en stund.

For nu at inddrage tidligere nævnte Peschel og hendes teoretiske afsæt, så handler Hermans andet trin, der for Peschel gør sig gældende for de tjekkisk-jødiske fanger i Theresienstadt, om at rekonstruere en traumatisk begivenhed som en fortælling. En sådan rekonstruktion af traumer er eksempelvis, når en patient sammen med sin terapeut samler fragmenterede komponenter af billeder og tanker til en organiseret, detaljeret, mundtlig fremstilling. Formålet med dette trin er at integrere traumatiserende oplevelser i den traumatiseredes store livsfortælling.

Dér, hvor Peschel i Theresienstadts teaterliv finder en genskabelse af traumatiske oplevelser, er i selve forestillingernes indhold, hvor de inkorporerede aspekter af ghettolivet. Af de danske erindringer er det kun Gritzman, der direkte opfylder kravene til Hermans andet trin. Han fortæller, hvordan de forskellige forestillinger bevidst inkorporerede ghettolivet i teatrets fortællinger, ofte i form af komiske allegorier om dette. Men også Friediger og Hambo fortæller om de elementer af ghettolivet, der ubevidst blev inkorporeret i teaterforestillingens fysiske udtryk. Når forestillinger af nød blev fremført i fangeres almindelige tøj og under primitive ydre forhold, aktiveredes det kunstneriske indhold og den æstetik, som mange havde kendt før deportationen, og kontrasten til det mørke ghettomiljø gav rum for kritisk refleksion og måske håb. Der skabtes en fortælling, hvor ghettolivets fysiske omstændigheder og trusler blev inkorporeret i en velkendt fortælling og dermed gjort tilgængelige for videre bearbejdning.

Hermans tredje trin handler om at genoprette forbindelsen til sig selv, til andre og til ens omverden (her: Verden uden for ghettoen). Ifølge Herman er det nødvendigt for et traumeoffer at overvinde sin isolation ved at genskabe forbindelsen til sig selv. Dette er betinget af en forbindelse til andre, for menneskets personlighedsudvikling afhænger af en forbindelse til andre mennesker. Derfor kan subjektiviteten kun genopbygges, som den oprindeligt blev skabt, nemlig i forbindelse med andre. I Theresienstadt blev teaterforestillinger et sted for denne genskabelse af forbindelse mellem fangerne, hvor fortællinger om oplevelser kunne deles. Ved at dele fortællinger gennem teaterforestillinger knyttede man bånd til hinanden og derved også til sig selv (igen). Hvad forbindelsen til ens (tidligere og fremtidige) omverden angår, gjorde teaterforestillinger det muligt at dyrke bestemte fortællinger, der indholdsmæssigt havde rod i fangeres liv før deportationen og gjorde dem i stand til at fastholde deres identitet under opholdet i Theresienstadt.

Denne genskabelse af forbindelsen til den (tidligere og fremtidige) omverden medvirkede ifølge Friediger til, at jøderne trods ghettos omstændigheder fastholdt den

trang til kunstnerisk udfoldelse, der for ham lå i selve deres "natur". Også for Hambo skabte teatret efter alt at dømmes en kontinuitet mellem hans tidligere liv som skuespiller og hans liv som fange i ghettoen, fordi han fortsat fik mulighed for at gøre det, han brændte for – om end det at optræde for et SS-publikum må have været en uhyggelig udfordring. Oppenhejms fortælling skiller sig særligt ud, når det kommer til dette trin i Hermans teori. Han bekræfter, at teatret for ham genskabte en forbindelse til ham selv, hans tidligere liv og erindringerne herom. Men hvor Peschel betragter dette som et positivt aspekt af traumebearbejdelsen, er det hos Oppenheim helt omvendt. For ham var teatret et lyspunkt, der skabte forbindelse til hans erindringer om sit tidligere liv uden for ghettoen, men det lyspunkt fik kun livet i ghettoen til at synes langt mørkere og virkede på den måde deprimerende. Det forstærkede altså traumatiseringen.

Adlers synspunkt – at teaterlivet var en del af den propagandistiske SS-plan om en mønsterghetto, og at hele dens kulturmaskineri kun tjente nazisterne til at vildlede fangerne og verdenen udenfor om "jødernes gode liv" i Theresienstadt – er uomgængeligt. Ved at lade sig vildlede mistede fangerne let evnen til at reflektere over, hvad der reelt foregik omkring dem. Alle former for kulturdyrkelse måtte godkendes af SS, og det faktum, at det i stigende grad blev tilladt fangerne at dyrke teater, indikerer, at tyskerne faktisk mente, at de fik noget ud af det – at dyrkelsen af kultur og teater var med til at skabe den illusionen af en mønsterghetto, som de – i hvert fald til dels – fik den internationale Røde Kors-delegation til at tro på i forbindelse med besøget i sommeren 1944.

De danske fangeberetninger tegner imidlertid et andet billede. De vidner om, at jøderne havde en dyb trang til at dyrke kultur- og teaterliv, fordi de selv fik noget ud af det. Og det gjorde dem på ingen måde blinde for, hvad der virkelig foregik omkring dem i ghettoen og ude i verden. Teatret blev et pusterum i deres tilværelse, men Adlers påstand om, at teatret medvirkede til demoralisering af tvangssamfundet, støttes ikke af de danske vidneberetninger – som i øvrigt viser, at det frirum, teatret udgjorde, og som beskrives som forblindende af Adler og frigørende af Peschel, ikke nødvendigvis oplevedes som positivt af jø-

derne. Når teatrets kunstlys slukkedes, kunne verden uden for teatret fremstå endnu mørkere, end den allerede var.

Men et frirum på godt og ondt var teatret i ghettoen. Her kunne fangerne skabe rekonstruerende narrativer i fællesskab og fastholde en åndelig forbindelse til verden udenfor – den verden, de havde været og håbede atter at blive en del af.

## KONKLUSION

I håbet om at kunne bidrage med noget nyt til historien om de fra Danmark deporterede jøder i Theresienstadt har jeg her forsøgt at give et indblik i de danske fangers oplevelser af ghettoens teaterliv. Grundlaget er ret snævert – fire udvalgte erindringer fra danske Theresienstadt-overlevende – men ikke væsentligt snævrere end Pechels. De to modstridende opfattelser af kulturlivet i ghettoen, som Adler og Peschel repræsenterer, er blevet konfronteret med de danske erindringer, og der tegner sig et billede af, at selvom teatret udelukkende eksisterede på tyskernes præmisser, så hjalp forestillingerne fangerne med at håndtere deres traumatiserende oplevelser ved at skabe et frirum, hvor de kunne udtrykke deres oplevelser i ghettoen som håndterbare fortællinger og genskabe forbindelsen til sig selv og hinanden. Derved forhindrede fangerne, at nazisterne fratog dem deres menneskelige identitet. Undersøgelsen af de danske vidneudsagn bekræfter, at teatret havde en terapeutisk effekt for fangerne, men indikerer – til forskel fra andre internationale undersøgelser – at dette frirum ikke altid fik en positiv betydning for fangerne. Frirummet gjorde dem nemlig også pinefuldt bevidste om, hvor fanget de i virkeligheden var.

## LITTERATUR

- Adler, H.G.  
2017 *Theresienstadt 1941-1945: The Face of a Coerced Community*. Cambridge: Cambridge University Press 2017.
- Bondi, Ruth  
2009 "Theresienstadt/Terezin". Guy Miron (red.): *The Yad Vashem Encyclopedia of the Ghettos during the Holocaust. Vol. 2*. Jerusalem: Yad Vashem 2009, s. 821-831.
- DIIS (red.)  
2018 "Det Kulturelle livet i Theresienstadt". Artikel af Harry Hambo, 1945, ukendt svensk avis. Tilgængelig online: <https://folkedrab.dk/kilder/det-kulturelle-livet-i-theresienstadt> (2018-12-04)
- Fracapane, Silvia Goldbaum Tarabini  
2016 *Experiences of Persecution and Ghetto-Life – Danish Testimonies about Theresienstadt*. Diss. Zentrum für Antisemitismusforschung, Technische Universität Berlin 2016.
- Friediger, Max  
1946 *Theresienstadt*. København: J. Fr. Clausens Forlag 1946.
- Hartman, Geoffrey H.  
2002 "Testimony and Authenticity". Geoffrey H. Hartman (red.): *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity*. New York: Palgrave 2002, s. 85-99.
- Kirchoff, Hans  
2010 "Holocaust i Danmark". Hans F. Dahl (red.): *Danske tilstande – norske tilstande. Forskelle og ligheder under tysk besættelse 1940-45*. København: Gyldendal 2010, s. 242-225.
- McKale, Donald M.  
2006 *Hitler's Shadow War – The Holocaust and World War II*. Maryland: Taylor Trade Publishing 2006.
- Oppenheim, Ralph  
1956 *Det skulle så være – Dagbog fra Theresienstadt*. København: Carit Andersens Forlag 1956.
- Peschel, Lisa  
2016 "The Cultural Life of the Terezín Ghetto in 1960s Survivor Testimonies: Theatre, Trauma and Resilience". Patrick Duggan og Lisa Peschel (red.): *Performing (for) Survival: Theatre, Crisis, Extremity*. London: Palgrave Macmillan 2016, s. 59-77.
- Shoah Foundation  
1997 Gritzman, Max. "Interview code 35340". Interview by Shoah Foundation Institute. *USC Shoah Foundation Visual History Archive*. 26/10-1997.
- Sode-Madsen, Hans  
1995 *Dengang i Theresienstadt. Deportationen af de danske jøder 1943-45*. København: Mosaik Troessamfund 1995.
- Sode-Madsen, Hans  
2003 "Theresienstadt og de danske jøder". Hans Sode-Madsen (red.): *I Hitler-Tysklands Skygge – Dramaet om de danske jøder*. Oslo: Aschehoug 2003, s. 242-253.
- Warring, Anette  
2011 "Erindring og historiebrug – introduktion til et forskningsfelt". *TEMP*. årg. 1, nr. 2, 2011, s. 6-35. Tilgængelig online: <https://tidsskrift.dk/temp/article/view/24845/21754> (2018-28-05)



## NOTER

Denne artikel er udarbejdet på grundlag af min opgave om samme emne, afleveret i forbindelse med Syddansk Universitets historisk-topografiske feltarbejdskursus i Theresienstadt (Pamatnik Terezin) april-maj 2018. Tak til deltagerne og feltarbejdets leder, lektor Therkel Stræde, for idéer, sparring og gennemsyn af manuskriptet. Endvidere tak til *Rambams* redaktør Cecilie Speggers Schrøder Simonsen.

1. Bondi 2009, s. 821-831. Adler 2017, s. 13-30. Citaterne herfra er oversat fra engelsk til dansk af denne artikels forfatter
2. Sode-Madsen 1995.
3. Sode-Madsen 2003 og Kirchoff 2010.
4. Se eksempelvis Warring 2011 og Hartman 2002.
5. Adler 2017, s. 116. Ældsterådet var betegnelsen for selvstyrets kerne – den jødiske selvforvaltning. I praksis havde de dog ingen reel magt, eftersom alting skulle godkendes af den tyske lejrkommandantur. Ældsterådets opgave var at forvalte lejrkommandantens ordrer.
6. Værket blev udgivet på tysk første gang i 1955.
7. Adler 2017, s. 146.
8. Peschel 2016, s. 62. Citaterne herfra er oversat fra engelsk til dansk af denne artikels forfatter.
9. Oppenheim 1956.
10. Friediger 1946.
11. DJM: *Shoah Foundation Institute*. Interview Code: 35340.
12. DIIS (red.) 2018. Artikel af Harry Hambo fra 1945 i ukendt svensk avis. Citaterne herfra er oversat fra svensk til dansk af denne artikels forfatter.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Adler 2017, s. 147.
17. Adler 2017, s. 129.
18. Adler 2017, s. 518.