

Häftlingstheater in sowjetischen Zwangsarbeitslagern der Stalinzeit

Ausbruch aus dem Alltag und Schaffung einer neuen Alltäglichkeit

Inna Klaus

Hier hat man sich daran gewöhnt, jeden Abend ins Theater zu gehen, als ob es ein Café wäre.

Grigorij Litinskij, Mitarbeiter des Lagertheaters von Vorkuta Anfang der 1950er Jahre in einem Brief an seine Verwandten in Moskau¹ [1970-73], 183

Mein Trost ist die Musik, in die ich hineingetaucht bin, so dass ich »die Welt vergesse«.

Leonid Varpachovskij, Mitarbeiter des Lagertheaters von Magadan Anfang der 1940er Jahre in einem Brief an seine Mutter² ² Kopie im Heimatkundemuseum von Magadan

Häftlingstheater in sowjetischen Zwangsarbeitslagern bildeten Räume, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit durch die dort zusammentreffenden Bevölkerungsgruppen veränderten: Für das Lagerpersonal wurden Theaterbesuche zur alltäglichen Zerstreuung, zu einer Art Ventil im Umgang mit dem Lageralltag, und verloren weitestgehend ihren besonderen, festlichen Charakter, den sie außerhalb von lagernahen Siedlungen hatten. Die dort tätigen inhaftierten Künstler bekamen während der Proben und Aufführungen die Möglichkeit, an ihren früheren Berufsalltag anzuknüpfen sowie dem Lageralltag zu entfliehen. Bei der in direkter Nachbarschaft zu Lagern lebenden Zivilbevölkerung, die Häftlingstheater besuchte, trugen sie zur Akzeptanz dessen bei, dass Häftlingsmassen in ihren Siedlungen zum Alltag gehörten.

I

³ Siehe Abkürzungsverzeichnis; zur Lage der einzelnen Lagerkomplexe vgl. Abb. 1-4

Große sowjetische Lagerkomplexe wie Sevvostlag³ (1932-1957) auf der Kolyma mit dem Verwaltungszentrum in der Stadt Magadan am Ochotskischen Meer im Fernen Osten oder Vorkutlag (1938-1960) mit dem Zentrum in Vorkuta im Nordwesten der Sowjetunion entstanden in Gebieten, die davor nur von indigenen Völkern bewohnt wurden. Die geografische Abgeschiedenheit dieser Gegenden wurde und wird immer noch von ihren Bewohnern durch die Bezeichnung »Festland« (*materik*) für das übrige Gebiet der Sowjetunion bzw. Russlands ausgedrückt. Die neuen Bewohner, sowohl Häftlinge wie Lagerpersonal und andere zivile Personen, wurden hier mit einem extrem menschenfeindlichen Klima und dem Fehlen jeglicher Infrastruktur konfrontiert.

Die Abschottung von der übrigen Welt sowie die Strukturierung der Zeit durch lagereigene Abläufe bewirkte, dass das Lagerpersonal den Alltag als trist, die Häftlinge ihn als erbarmungslos empfanden. Ein Mittel, der Tristesse zu entfliehen, stellte für Lagerleiter Musik dar mit ihrer Fähigkeit, neue Lebenswelten zu schaffen. Der auf Edmund Husserl zurückgehende Begriff der Lebenswelt beschreibt in der Musikpsychologie, von empirischen Sachverhalten ausgehend, musikalische Teilkulturen von Individuen oder sozialen Gruppen. Dabei geht es darum, wie Musik die Identitätsfindung und Sozialisation von Individuen oder die Abgrenzung von Gruppen innerhalb der Gesellschaft beeinflussen kann, indem sie zum subjektiven Erleben der Wirklichkeit beiträgt.

Auf Initiative der Lagerleiter oder mit deren Unterstützung kam es zur Gründung von Lagertheatern, in denen Konzerte sowie musikalisch-theatralische Aufführungen eine große Rolle spielten, und deren Ensembles sich meist sowohl aus Häftlingen als auch aus Zivilpersonen zusammensetzten.⁴ Auch kurz zuvor entlassene Lagerinsassen wurden vielfach in solche Theater aufgenommen.⁵ Die juristischen Grundlegungen einer möglichen Vermengung ziviler und inkriminierter Künstler in ein und denselben Ensembles fundiert nachzuzeichnen, ist hier nicht der Ort, bedürfte es hierzu doch zusätzlicher eingehenderer Quellenstudien. Vorerst ist der Umstand entscheidend, dass Häftlinge und freie Personen zusammenarbeiteten, unabhängig davon, wie es dazu kam. Die vorliegende Darstellung konzentriert sich größtenteils auf die Lagertheater von Magadan und Vorkuta. Sie bildeten jedoch keine Ausnahme, sondern

⁴ Kozlov 1992a; Litinskij [1970-73]; Markova 2001/02, 113
⁵ Kozlov 1992b, 45



Abb. 1

ließen sich in einer Zusammenschau mit ähnlichen Institutionen etwa in Igarka, Noril'sk, Uchta u. a. beschreiben.

Auffällig ist, dass die geographische Nähe zu Lagerpunkten und -einrichtungen die Entstehung von Kulturstätten begünstigt zu haben scheint. Der russische Regionahistoriker Aleksandr Kozlov, ein intimer Kenner der Geschichte des Magadaner Theaters, erklärt die – im Vergleich zu Städten ohne benachbarte Lager – schnellere Ausbildung von Theatern in lagernahen Siedlungen damit, dass es die zivilen Bewohner nach schwerer Arbeit und räumlichem Konfrontiertsein mit Tausenden von Häftlingen nach einem Ventil, einer Illusion, einer Möglichkeit verlangte, sich in eine andere Welt zu versetzen.⁶ Dies unterstreicht das Eingangszitat von Grigorij Litinskij über die Alltäglichkeit, zu der Theaterbesuche für die Bevölkerung der lagernahen Stadt Vorkuta geworden waren.⁶

Das Streben nach einem Ausbruch aus dem Alltag mittels Musik war so stark, dass örtliche Lagerleitungen im Umgang mit praktischen Erfordernissen teilweise die formal geltenden rechtlichen Bedingungen unterminierten. Beispielsweise gab es im Sonderlager Ozerlag für politische Häftlinge nahe der Stadt Tajset in Sibirien ein Jahr lang trotz des Verbots der Musikausübung in Sonderlagern eine Kulturbrigade. Ein weiteres Beispiel sind Auftritte von Häftlingen außerhalb der Lagerzone sowie vor der Zivilbevölkerung: Obwohl sie durch eine Verordnung (*prikaz*)



Abb. 2

des Volkskommissariats des Innern (NKVD) von 1940 strikt untersagt waren,⁷ stellten sie in Theatern von Magadan und Vorkuta eine Selbstverständlichkeit dar. Sowjetische Ideologie wurde in Anbetracht der Qualität des Theaterpersonals vernachlässigt, denn überwiegend politische Häftlinge – gemäß der bolschewistischen Rechtsinterpretation »sozial fremde Elemente«, die als in die neue sowjetische Gesellschaft nicht eingliederbar galten – wurden zur Mitarbeit herangezogen. Professionell ausgebildete Künstler fanden sich unter den »Politischen« häufiger als in Reihen der »Kriminellen« (sprich: »Nicht-Politischen«).

Lagertheater schufen eine zeitlich auf die Aufführung begrenzte neue Lebenswelt, die sich im veränderten Verhalten des Lagerpersonals widerspiegelte. Ida Nappel'baum, ehemals Mitglied der Laienkunstgruppe im Ozerlag, schrieb in ihren Erinnerungen:

Wie veränderten sich doch die Lagerleitung, die Wachen, die Begleitposten und die Aufseher! Sie wurden Menschen ähnlich. Ich erinnere mich, wie eine kleine Aufseherin, ein Aas, böse wie ein junger Wolf, an der Schulter ihres Mannes, ebenfalls eines Aufsehers, heulte [...]. Und auch Männer holten Taschentücher hervor und konnten auf den Bänken nicht still sitzen.⁸

⁷ Prikaz NKVD SSSR 0161. In: GULAG, 125

⁸ Nappel'baum 1995, 137

Dadurch waren Theater für das Lagerpersonal Orte, an denen Gefühle wie Mitleid oder Trauer ausgelebt werden konnten, die im Lager keinen Platz hatten. Dabei betrachteten leitende Personen die Lagertheater als ihr Eigentum, wodurch bereits mehrere Autoren dazu angeregt wurden, diese Theater mit Leibeigenen-Truppen zu vergleichen.⁹ Aleksandra Gridasova, von 1943–48 Leiterin des Maglag, sagte rückblickend in den 1960er Jahren am Telefon zu Ida Varpachovskaja, der Ehefrau des Regisseurs Leonid Varpachovskij, den sie in Magadan kennengelernt hatte und die in Magadan 1945 die Rolle der Violetta in Giuseppe Verdis *La Traviata* gesungen hat: »Und weißt Du noch, Dusja, wie großartig Du in meinem Theater gesungen hast?«¹⁰

Einen erheblichen Teil der in Lagertheatern gespielten Musik bildeten Operetten. In seinen Anfang der 1970er Jahre niedergeschriebenen Erinnerungen an die Zeit am Theater von Vorkuta erklärte Grigorij Litinskij die allgemeine Präferenz des Publikums für die Operette damit, dass diese Gattung Zuhörer ohne einen feiner ausgebildeten Geschmack zufrieden stellen und dadurch von den Regierenden dazu benutzt werden konnte, die Bürger ihre Sorgen vergessen zu lassen.¹¹ Dies traf auf die Angehörigen des Lagerpersonals in einem größeren Ausmaß zu, denn sie waren in der Mehrheit unterdurchschnittlich gebildet.¹²

⁹ So Kozlov 1992a, 3; Rossi 1991, Bd. 1, 152; Kaneva 2001, 112

¹⁰ Kuricyn 2003, 48

¹¹ Litinskij [1970–73], 208

¹² GARE, f. 9414sč, op. 1, d. 1434, l. 36; GARE, f. 9414sč, op. 1, d. 1450, l. 38; Grin 1989, Nr. 15, 24/26; GULAG, 320; Mironova 2004, 50; Istorija stalinskogo Gulaga, Bd. 4, 33



Abb. 3

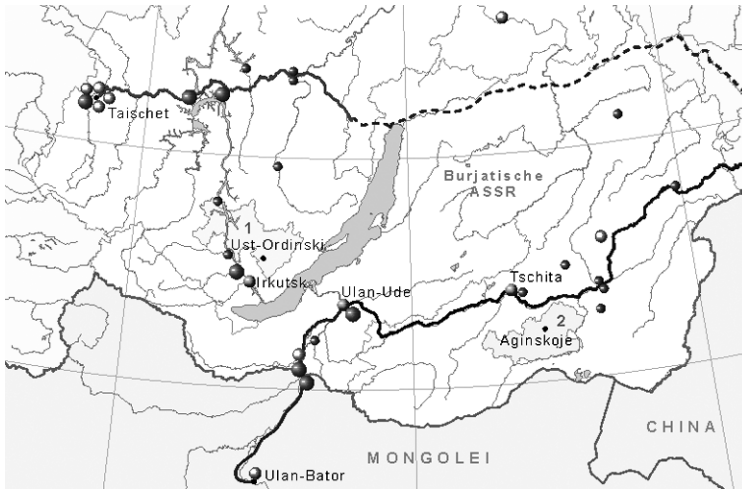


Abb. 4

Die inhaftierten Künstler aber haben vielfach eine gute Ausbildung genossen und versuchten auch im Lager, Kunstwerke von hohem Anspruch in die Programme einzubringen. Auf diese Weise kam es in Magadan 1945 auf Initiative der Häftlinge zur Aufführung von Verdis *La Traviata* unter Leonid Varpachovskij, in der Elemente aus Vsevolod Mejerchol'ds Aufführung der *Kameliendame* präsent waren, da Varpachovskij vor seiner Verhaftung im Jahr 1936 als Assistent bei Mejerchol'd arbeitete. Diese Aufführung ist ein Beispiel dafür, dass es in Lagertheatern eine Subkultur gab, weil hier Kunst weiterentwickelt wurde, die in der übrigen Sowjetunion verboten war.

Wegen des Strebens der inhaftierten Musiker nach einem hochwertigen Repertoire kam es immer wieder zu Konflikten mit der Lagerleitung oder den Parteiaktivisten. So konnte die Aufführung eines Teils von Mozarts *Requiem*, das von Vorgesetzten als »alter religiöser Kram« beschimpft wurde, in Magadan nur verteidigt werden, weil sich ein Zeitungsbericht mit der Nachricht fand, dass an Kirovs Beerdigung ebenfalls Mozarts *Requiem* gespielt worden war.¹³ Grigorij Litinskij berichtet von einem Gespräch am Rande eines Sinfoniekonzertes in der Siedlung Abez' auf dem Pečora-Gebiet (benannt nach dem Fluss sowie der Stadt Pečora der im Nordwesten der westsibirischen Tiefebene gelegenen Republik Komi):

¹³ Savčenko
1988a, 50f

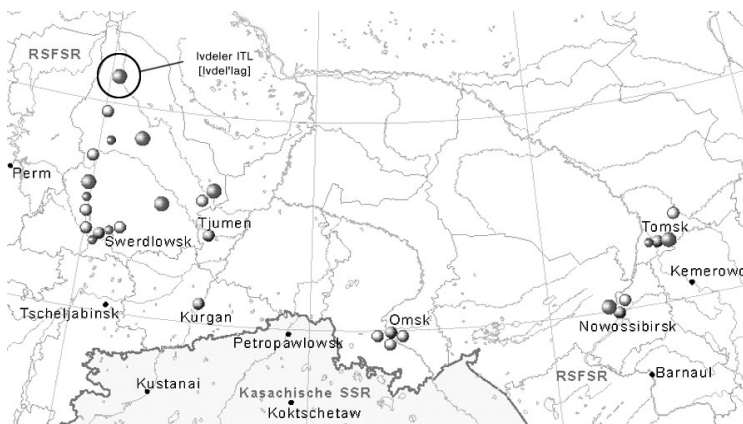


Abb. 5

»Was gibt es heute im Theater?«, fragte er [eine leitende Person].

»Ein Sinfoniekonzert.«

»Och, schon wieder diesen Schrott«, schimpfte er, schlug die Tür zu und ging [...].¹⁴

¹⁴ Litinskij
[1970-73], 89

Trotz der verschiedenen Erwartungen an das Repertoire seitens der Lagerleitung und der Künstler strahlte die Lebenswelt des Theaters bis zu einem gewissen Grad auf das Verhalten des Wachpersonals, das unmittelbar für die inhaftierten Künstler zuständig war, aus. Matvej Grin, als Häftling im Lagertheater von Ivde'lag (Abb. 5) tätig, beschrieb in seinen Erinnerungen die auf die Theaterleute angesetzten Wachposten als menschlich, während er das restliche Wachpersonal als Unmenschen bezeichnete.¹⁵

¹⁵ Grin 1989,
Nr. 13, 30

II

Ein kurzer Nekrolog

Auch für die beteiligten Häftlinge stellten Theater einen Ausbruch aus dem Lageralltag dar. Arbeitsfreie Tage, für das Gros der Häftlinge kostbare Stunden der Rekreation und Befreiung von vernutzender Anstrengung, waren ihnen verhasst, mussten sie an solchen doch innerhalb der Zone bleiben und konnten somit nicht am Theater arbeiten.¹⁶ In die Mü-

¹⁶ Litinskij
[1970-73], 66

Abb. 6
Magadaner
Revue theater
[MÉT],
1948/49, in der
Mitte A. Dzygar



len des NKVD gelangten zahlreiche talentierte, technisch hervorragende professionelle Künstler, wodurch es problemlos möglich war, Theater mit Personal auszustatten. Zu Mitwirkenden in Magadan gehörten während ihrer Haftzeit der Regisseur Leonid Varpachovskij, der Pianist und Schüler des berühmten Moskauer Klavierpädagogen Genrich Nejgauz Ananij Švarzburg, der Jazz-Trompeter Eddie Rosner, der Chanson-Sänger Vadim Kozin, der ehemalige Konzertmeister des Harbiner Sinfonieorchesters Aleksandr Dzygar, die berühmten Schauspieler Jurij Rozenštrauch [Pseudonym: Kol'cov] und Georgij Žžėnov, der Violoncellist Kanan Novogrudsckij (ein Absolvent des Moskauer Konservatoriums und Mitglied des Staatlichen Sinfonieorchesters), der Maler Vasilij Šuchaev und viele andere. In Vorkuta arbeitete der ehemalige Professor des Moskauer Konservatoriums und Regisseur des Bol'shoj-Theaters Boris Mordvinov. Im Lagertheater des Ivdel'lag im nördlichen Ural-Gebirge sang Dmitrij Golovin, vor der Inhaftierung Solo-Bariton am Bol'shoj-Theater. Im Ozerlag waren der Nejgauz-Schüler Vsevolod Topilin und die berühmte Interpretin russischer Volkslieder Lidija Ruslanova inhaftiert.

Diese Liste könnte mühelos fortgesetzt werden; sie steht für Tausende internierte Künstler, insbesondere Musiker, und spricht deutlich gegen die unter russischen Musikwissenschaftlern verbreitete Meinung, Musiker seien vom Terror der Stalinzeit weitgehend verschont worden, die in der unzureichenden Beschäftigung mit diesem Thema zum Ausdruck

kommt. Die Meinung mag daher rühren, dass so herausragende Komponisten wie Dmitrij Šostakovič und Sergej Prokof'ev zwar immer wieder eingeschüchtert wurden, aber nicht in Haft kamen. Im Archiv der 1988 auf Initiative Andrej Sacharovs gegründeten internationalen Menschenrechtsorganisation *Memorial* in Moskau findet sich zu diesem Thema ein Brief des Violin-Professors und Emigranten Michael Goldstein aus Hamburg vom 7. Februar 1989, adressiert an *Memorial*:

Es hat sich die nicht zutreffende Meinung herausgebildet, dass der stalinistische Terror die sowjetischen Musiker fast unberührt gelassen hat. Manche leitenden Personen im sowjetischen Komponistenverband glänzen sogar mit dieser Meinung. Aber wenn man die Fakten genauer betrachtet... Und das sollte man. Auf der einen Seite wurde den sowjetischen Musikern Anerkennung und Ehre zuteil. Aber es gab auch die andere Seite. Zum Beispiel, ein Operntheater, das vollständig aus Häftlingen und unschuldig Repressierten bestand.¹⁷

¹⁷ *Memorial*-
Archiv, f. 1, op.
3, d. 1696, l. 3

Viele von den repressierten Musikern hatten nicht das Glück, dem Lagertheater eingegliedert zu werden, so z. B. der Musikwissenschaftler und Flötist Dmitrij Gačev, der zusammen mit dem Großteil der Häftlinge schwere körperliche Arbeit leisten musste und in einem Lagerpunkt des Sevvostlag erschossen wurde. Wie für viele andere Angeklagte endete das Leben auch für festgenommene Musiker oft, noch bevor sie das Lager erreichten. So wurde der Solist des Mariinskij-Theaters Viktorin Popov-Rajskij nach halbjähriger Haft in der Špalërka in Leningrad als »Spion« verurteilt und erschossen.¹⁸ Viele Namen von inhaftierten Künstlern warten noch auf eine Entdeckung und Würdigung, weil ihre Träger im Gros der Häftlinge untergingen und entweder im Lager starben oder nach der Entlassung ihren ursprünglichen Berufen nicht mehr nachgehen konnten. Beispielsweise berichtet Ol'ga Adamova-Sliozberg in ihren Erinnerungen, dass in ihrer Brigade in Magadan, deren Aufgabe es war, jeden Tag 15 Stunden lang Erde auszuheben, zwei Pianistinnen und eine Ballerina arbeiteten.¹⁹ Eine Geschichte der inhaftierten Künstler in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern wartet noch darauf, geschrieben zu werden.

¹⁸ Larceva 1998,
154

¹⁹ Adamova-
Sliozberg 2004,
65

²⁰ Vgl.
maßgeblich
Akte Dzygar
Memorial-
Archiv Moskau,
f. 1, op. 4;
auch Savčenko
1988b, 3

Das Schicksal des Violinisten Aleksandr Artamonovič Dzygar (Abb. 6-8) soll hier stellvertretend für viele andere Musiker näher betrachtet werden.²⁰ Als Sohn ukrainischer Eltern am 26. August 1916 in der rus-

sischen Exklave Harbin in China geboren, stand er nach Beendigung der dortigen Musikhochschule in der Klasse des Prof. Uriel' Gol'dstejn am Beginn einer viel versprechenden Karriere. Er gewann zwei regionale Wettbewerbe, wurde von der Plattenfirma *Columbia* zu Aufnahmen eingeladen, avancierte zum Konzertmeister der Harbiner Sinfonischen Gesellschaft und konzertierte viel als Solist und Kammermusiker. Sein Repertoire umfasste solch anspruchsvolle und virtuose Werke wie Ludwig van Beethovens *Kreutzer-Sonate*, Henryk Wieniawskis 2. Violinkonzert, Edvard Griegs Sonate c-Moll, Claude Debussys Sonate b-Moll, *Zigeunerweisen* und *Romanze Andaluza* von Pablo Sarasate, *Guitare* von Moritz Moszkowski und Sarasate. Als Primarius spielte er Streichquartette von Sergej Taneev, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Michail Ippolitov-Ivanov, Antonín Dvořák, Franz Schubert, Michail Glinka, Felix Mendelssohn, Aleksandr Borodin und Pëtr Čajkovskij. Kritiker bescheinigten ihm »einen ausnehmend starken Ton und große Expressivität«. Am 28. August 1945 war Dzygar als Konzertmeister am Parade-Konzert für die Rote Armee in Harbin beteiligt.

Nach dem Parade-Konzert [...] – schrieb er am 28. Mai 1998 für seine Akte im Moskauer *Memorial*-Archiv – wurde ich am 31. August 1945 zu einem fünfzehnminütigen Gespräch in die Harbiner Kommandantur des SMERSCH vorgeladen [SMERSCH bzw. SMERŠ: Akronym aus russ. ›Smert' špionam‹ (›Tod den Spionen!‹); sowjetischer militärischer Nachrichtendienst für Spionageabwehr (von April 1943 bis Mai 1946), der maßgeblich an den Repressionen gegen Soldaten der Roten Armee sowie gegen in Nazi-Deutschland inhaftierte Staatsbürger der UdSSR beteiligt war. Anm. d. Autorin]. Nach dem ›Gespräch‹ verschwand ich für 18 Jahre. Nachts wurde ich nach Grodekovo [russische Ortschaft im Grenzgebiet zu China; Gebiet Blagoveščensk; Anm. d. Autorin] gefahren, verbrachte dann neun Monate im Gefängnis [in Ussurijsk auf dem Gebiet Primor'e mit der Hauptstadt Vladivostok; Anm. d. Autorin], und ein Sonderkollegium (*Osoboe sovesčanie* des NKVD: *OSO*) verurteilte mich ohne ein Gerichtsverfahren zu zehn Jahren Lagerhaft. Ich wurde auf die Kolyma gebracht, mit der Vorschrift, nur bei physischer Arbeit eingesetzt zu werden. Ich habe überlebt.²¹

²¹ Akte Dzygar,
f. 1, op. 4, l.
16ob

In Harbin blieben seine Ehefrau und seine zwei Kinder zurück; die Familie zerbrach an der Verhaftung. Nach qualvollen Monaten der Folter und Ungewissheit wurde er völlig grundlos gemäß den Artikeln 58² (›Konterrevolutionäre Tätigkeit‹) und 58¹¹ (›Mitgliedschaft in einer konterrevolutionären Organisation‹) verurteilt und mit einem Schiff



A. Dzygar als Konzertmeister der Harbinger Sinfonischen Gesellschaft

Abb. 7

unter Hunderten anderer Häftlinge nach Magadan gebracht. Der Pianist und Neigauz-Schüler Ananij Švarcбург, der Dzygar von Harbin her kannte und bereits seit 1938 auf der Kolyma inhaftiert war, legte bei der Lagerleitung ein gutes Wort für ihn ein, so dass er für die Kulturbrigade des Magadanlag vorspielen durfte, anstatt zu einem Lagerpunkt weitergeschickt zu werden, wo er schwere körperliche Arbeit hätte leisten müssen. Doch beim Probespiel fiel Dzygar – durch eine starke Depression beeinträchtigt – durch. Nur das persönliche Engagement Švarcburgs und Varpachovskijs, beide damals Mitglieder der Kulturbrigade, sicherte ihm den Verbleib dort.



Abb. 8
A. Dzygar beim
Besuch der
Familie seines
Sohnes aus erster
Ehe in den
USA (1990er
Jahre)

Und plötzlich kam eines Tages alles wieder. Es war abends. In der Baracke gab es einen Waschraum, ich versteckte mich immer wieder dort und versuchte, mich zu erinnern, und plötzlich kam der Durchbruch – ich spielte das ganze Konzert von Mendelssohn mit einer Leichtigkeit. Ich öffne die Tür – Stille, alle sitzen und hören zu, ohne sich zu bewegen. Und dann fingen sie an, mir zu gratulieren.²²

²² Savčenko
1988b, 3

Neben der Arbeit in der Kulturbrigade spielte Dzygar im Orchester des Theaters von Magadan und in dem 1948 aus der Kulturbrigade des Magadanlag hervorgegangenen Revuetheater. Doch 1949 ereilte ihn das

als umgangen geglaubte Schicksal – als politischer Häftling wurde er zu schwerer körperlicher Arbeit herangezogen. Im Lagerpunkt der »Lazo-Mine« [nach dem Revolutionär und Teilnehmer am Bürgerkrieg in den Regionen Nordostsibiriens und Primor’e Sergej Lazo (1884-1920); Anm. d. Autorin] war er als Holzfäller und danach als Bohrarbeiter tätig; die Arbeit und die Kälte schädigten seine Hände. Doch auch hier kam ihm seine musikalische Ausbildung zu Hilfe: Ein Offizier der Wache war ein Musikliebhaber und sorgte dafür, dass Dzygar im Heizraum arbeiten durfte, um üben zu können. In die »Berija-Aufbereitungsanlage« versetzt, arbeitete er als Maurer.

Auf die Entlassung im Januar 1953 folgte die Verbannung in die Kleinstadt Ust’-Omčug (270 km nordwestlich von Magadan), von der sich der Musiker nur 25 km weit entfernen durfte. Jeden Monat musste er zur Kontrolle in der Kommandantur erscheinen. Er arbeitete als Reinigungskraft im örtlichen Kulturklub, wo er auch im Laienmusikzirkel mitspielte. Weil im Kino-Orchester in Magadan ein Konzertmeister gebraucht wurde, sorgte der Stadtkommandant von Magadan dafür, dass Dzygar die Zeit der Verbannung, die bis 21. April 1956 andauerte, ab Juni 1954 dort verbüßen durfte (Abb. 9 / 10). Seit September 1954 arbeitete er an der neu gegründeten Musikschule in Magadan und bildete viele später professionell erfolgreiche Musiker aus. 1955 nahm er die Arbeit am Theater wieder auf, und war dort Konzertmeister und Dirigent. 1958 wurde Aleksandr Artamonovič rehabilitiert. 1976 verließ er Magadan und zog mit seiner zweiten Ehefrau, der Sängerin Alla Beljanskaja, und dem gemeinsamen Sohn Andrej nach Moskau, wo er am 31. August 2002 starb.

Die sprichwörtliche Flucht vor dem Alltag wurde nicht wenigen Häftlingen zum unmittelbaren Bedürfnis. Rechtliche Rahmenbedingungen zu unterlaufen, um Momente kultureller Kontinuität, des Anschlusses an ein Leben vor dem Lager herbeizurufen, konnte diesbezüglich gleichbedeutend sein. Nadežda Kravec’ Erinnerungen an die geheime Feier des 1. Mai 1953 in »ihrer« Baracke im Ozerlag zeugen davon: Obwohl in Sonderlagern nicht gestattet war, sowjetische Feste zu feiern, wurden insgeheim Gedichte rezitiert und Lieder leise gesungen.²³

²³ Kravec 1988, 84

Von der sowjetischen Gesellschaft verstoßen, suchten Häftlinge instinktiv nach einem neuen Halt und fanden ihn vielfach in künstlerischer Betätigung. Dabei war das Dichten in Reimen eine wichtige Kompo-

nente²⁴ und geschah oft unwillkürlich. Tat'jana Leščenko, ehemals in Vorkuta inhaftiert und am Theater tätig, schrieb im Brief an Grigorij Litinskij 1971: »Und außerdem habe ich Gedichte geschrieben; genauer gesagt, haben sie sich selbst geschrieben, fingen in mir an zu singen wie Lieder.«²⁵

²⁴ Vilenskij 2005

²⁵ Litinskij [1970-73], 582

Gedichte boten eine Möglichkeit zur Fixierung von Erinnerungen, denn das Schreiben war verboten; und sie waren ein Mittel, der Wirklichkeit zu entfliehen.²⁶ Nina Gagen-Torn berichtete über die Bedeutung der gereimten Poesie unter den Bedingungen der Haft:

²⁶ Litinskij [1970-73], 81

[D]as Gedicht [...] harmonisiert das Bewusstsein in der Zeit. [...] der Mensch entflieht der Haft, indem er sich Zeit zu eigen macht, als wäre sie Raum. [...] Diejenigen, die ihr Bewusstsein so sehr aufwühlen, dass nur der Rhythmus bleibt, werden den Verstand nicht verlieren [...] Die Beherrschung des Rhythmus bedeutet Rettung.²⁷

²⁷ Gagen-Torn 1994, 102

Ein anderes Zeitempfinden, das hier thematisiert wird, ist auch für die Musikausübung diskutiert worden. Frühen Schriften des russischen Philosophen Aleksej Losev zufolge setzt Musik ein Zeitempfinden voraus, das weder objektivierbar noch messbar ist. Sie werde »als etwas Ganzes und Einheitliches aufgefasst, als bewegte Einheit miteinander verschmelzender Momente.«²⁸ Weil alle musikalischen Geschehnisse als einander durchdringend angesehen werden, gibt es in der Musik Losev zufolge keine Vergangenheit.²⁹ Folgt man Losev, war durch Musikausübung die Möglichkeit gegeben, die messbare Zeit des belastenden Nachdenkens und Wartens der Häftlinge zu verkürzen. Während andere Lagerinsassen schwere körperliche Arbeit leisten mussten, bei der das Zeitempfinden schlicht auf den Moment des Arbeitsendes hin orientiert war, hatten Musiker die Möglichkeit, konkrete Elemente vergangenen und noch bevorstehenden Lageralltags zu vergessen.

²⁸ Haardt 2001, 79f

²⁹ Haardt 2001, 79f

Könnte man das Erleben von Musik als temporär begrenzte besondere Lebensweise verstehen, als eine ästhetisch-utopische (vielleicht auch »nur« eskapistische) Dislozierung der Häftlinge, die auf die reale Dislozierung (der Verbannung aus der Gesellschaft und Versetzung in einen fremden und feindseligen Natur- und Sozialraum) reagiert, so konnte dies den realen Sozialraum »Lager« doch nicht überwinden.

Es war der ständige Wechsel zwischen zwei Welten, der nicht problemlos auszuhalten war. Matvej Grin, als Häftling am Lagertheater im Ivdel'lag tätig, schrieb darüber:

[W]ährend wir zwei-drei Stunden auf der Bühne oder bei einer Probe waren, das Leben unserer Theaterfiguren lebten, in unsere Musik, den Gesang und die Tänze eintauchten, vergaßen wir für kurze Zeit, wo wir waren, was mit uns passiert war, in welcher Hölle unser Leben verlief und möglicherweise enden würde! Aber die Vorführung oder das Konzert gingen zu Ende, wir gingen von der Bühne und fanden uns erneut in der allgemeinen Hölle des Lagerlebens wider. Und dieser tägliche Übergang von der fiktiven Welt in die reale war schrecklich, er brachte um den Verstand.³⁰

³⁰ Grin 1989,
Nr. 14, 26

Das Privileg der Theater- oder Musikarbeit meinte aber nicht allein den ästhetischen Ausweg aus dem Lageralltag. Sie hatte ganz konkrete, das physische Erleben betreffende Vorteile: Häftlinge der Kulturbrigaden waren meist von der Arbeit mit dem Gros der Häftlinge befreit und mussten sich dadurch nicht stundenlang draußen unter oftmals widrigen Witterungsbedingungen aufhalten.³¹ Sie waren vielfach in einer gesonderten Baracke untergebracht, die sauberer und ruhiger war und seltener durchsucht wurde.³² Matvej Grin berichtet über das Lagertheater im Ivdel'lag, dass die dort tätigen Männer und Frauen zusammen in einer Baracke wohnten, was den anderen Häftlingen strengstens verboten war.³³ Manchmal wurden sie besser gepflegt³⁴ und durften sich in Ausnahmefällen ohne Begleitposten zwischen Lagerzone und Theatergebäude bewegen.³⁵

³¹ Litinskij
[1970-73], 576
³² Litinskij
[1970-73], 80
³³ Grin 1989,
Nr. 14, 25
³⁴ Interview
mit Marija
Dobrinskaja;
Litinskij [1970-
73], 6
³⁵ Savčenko
1988a, S. 9;
Litinskij [1970-
73], 300

Georgij Smol'janinov, Musiker im Magadaner Lagertheater, berichtete Aleksandr Kozlov:

Nach den Lagern im Gebiet von Ten'ka fand ich mich buchstäblich in einer völlig anderen, märchenhaften Welt wieder. Wir alle, die ganze Kulturbrigade, konnten uns frei in Magadan bewegen. Wir lebten im zentralen Lager, das sich mitten in der Stadt, hinter dem Klub der Gewerkschaften, befand... Die ganze Kulturbrigade wurde im Frauenlager gepflegt. Für uns wurden spezielle Lebensmittel zur Verfügung gestellt, und die Frauen kochten für uns getrennt, sehr nahrhaft im Vergleich zum Essen für die anderen Häftlinge [...] Wir lebten in einer speziellen Baracke, schliefen nicht auf Liegen, sondern auf Betten [...].³⁶

³⁶ Kozlov
1992a, 18f

Konzerte und Aufführungen, die von der Lagerleitung als besonders gelungen empfunden wurden, konnten mit Haftverkürzung belohnt werden.³⁷ Beispielsweise wurde Leonid Varpachovskij für die Regieführung bei der Oper *La Traviata* ein halbes Jahr früher entlassen.³⁸ All diese Vorteile ließen das Überstehen der Lagerhaft als eine durchaus realistische Hoffnung erscheinen, die im täglichen Kampf ums Überleben der restlichen Häftlinge längst verdrängt war.

Als Mitwirkende am Theater bewegten sich Lagerinsassen tagsüber im Alltag der Zivilbevölkerung, den sie aus dem Leben vor der Haft kannten: »Dank sei unserem Beruf; durch ihn gab es für Künstler wenigstens irgendwelche Episoden, die uns an das Leben in Freiheit erinnerten.«³⁹

Musikausübung bedeutete demnach nicht nur Flucht aus der Realität in eine illusorische Welt, die ein Vergessen der entwürdigenden Situation ermöglichte – daran erinnert schon das Eingangszitat Leonid Varpachovskijs –, sie schuf eine Verbindung zum früheren alltäglichen Berufsleben und gab dadurch die Möglichkeit, Momente individueller Identität durch aktives Handeln zu konservieren. Sie bewahrte vor der Reduktion »auf eine sich immer gleichbleibende Identität von Reaktionen«, von der Hannah Arendt im Zusammenhang mit Konzentrationslagern spricht.⁴⁰

Die Verbindung zum früheren Leben trug dazu bei, den Lebenswillen zu erhalten, trotz der Lagerhaft menschliche Qualitäten aus dem zivilen Leben in die Lagerexistenz hinüberzuretten sowie den Gedanken an ein sinnreiches Leben nicht aufzugeben. Nach Boris Mordvinov gab künstlerische Arbeit »dem Leben einen Sinn«, bot die kurzfristige Möglichkeit, »den entwürdigenden Zustand zu vergessen« und »dem verderblichen Einfluss des Lagers« zu entgehen.⁴¹ Das Theater »rettete vor der Langeweile des Lagers«.⁴² Künstlerische Arbeit war mit dem Privileg verbunden, während der Proben in kammermusikalischen Besetzungen den Raum mit nur wenigen Menschen teilen zu müssen oder sogar gänzlich für sich sein zu können.⁴³ Zum Alltag anderer Häftlinge gehörte der belastende Umstand, dass ihnen der Rückzug von der Menschenmasse im Lager nicht möglich war. Von der Qual, die ihm dadurch bereitet wurde, berichtet Matvej Grin.⁴⁴ Der Auszug in die Sphäre künstlerischer Rezeption und Produktion war das eine, der ganz reale Auszug aus der Not der Baracken (in denen allenfalls der tiefe, aber kurze Schlaf auf den Pritschen die Anstrengungen der vernutzenden Arbeit vergessen machen konnte,

³⁷ Kozlov 1992b, 89

³⁸ Varpachovskij: Rehabilitationsantrag

³⁹ Kravec 1988, 85

⁴⁰ Arendt 1986, 907

⁴¹ Litinskij [1970-73], 66

⁴² Litinskij [1970-73], 211

⁴³ Litinskij [1970-73], 582

⁴⁴ Grin 1989, Nr. 15, 25

deren Enge jedoch stets Krankheits- und Seuchenherd sowie Konflikt- und Gewaltraum in Einem war) in die »freiere« Welt der Proberäume war das andere. Theater und Proberäume bildeten andere Chronotopoi aus, andere semiotische Räume: In diesen meinte das Wort »Instrument« (russ. auch für »Werkzeug«) nicht die Spitzhacke oder den Spaten.

All das zusammengenommen, kann die lebensrettende Rolle der aktiven Musikrezeption für Lagerinsassen nicht hoch genug eingeschätzt werden. Doch unter den extremen Bedingungen der Lagerhaft konnte auch die Zugehörigkeit zur Sphäre der kulturellen Produktion und Rezeption – in vielerlei Hinsicht zweifellos ein Privileg – keine Überlebensgarantie sein. Die Selbstmorde und Suizid-Versuche, die unter Theatermitarbeitern auftraten, legen hiervon Zeugnis ab. So erhängte sich die als Konzertmeisterin am Magadaner Theater tätige Pianistin Sof’ja Gerbst im Jahr 1947 nachts nach einer Probe.⁴⁵

⁴⁵ Savčenko 1988a, 45
⁴⁶ Laut Informationszentrum der Magadaner Vertretung des MVD, August 2006

1898 in Ufa geboren, war sie studierte Pianistin und unterrichtete vor ihrer Verhaftung 1938 und Verurteilung für »konterrevolutionäre Tätigkeit« an der Fachhochschule für Musik in Ufa.⁴⁶ In Magadan war sie seit Anfang der 1940er Jahre als Inhaftierte an zahlreichen Konzertprogrammen und Theateraufführungen als Konzertmeisterin, Kammermusikpartnerin und Solistin beteiligt, wie Programmen des Theaters im Archiv des Magadaner Gebiets zu entnehmen ist.

III

Musik- und Theaterleben kann man aber nicht nur an den »Kontaktzonen« zwischen Barackenwelt, Arbeitsstätten und Kulturräumen untersuchen, die es für die beteiligten Akteure ausbildete: Räumlich als Theaterbühne oder Proberaum, ästhetisch als Kontrapunkt zu arbeitsreicher, notgelittener Lagerexistenz oder psychologisch als im Lager erlebte Momente des Anschlusses an das zivile Leben vor dem Lager. Für die Zivilbevölkerung (Angehörige des Lagerpersonals, freiwillig angereiste Fachkräfte, Komsomolzen und Parteiaktivisten) hatte die absurde Zusammensetzung der Häftlingstheater zur Folge, dass die Grenzen zwischen Haft und Freiheit verwischten, und das Leben in unmittelbarer Nachbarschaft zum Lager als Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit empfunden wurde.

Die Absurdität solcher Truppen wurde dann deutlich, wenn die Theater Tournées innerhalb der Lagerkomplexe unternahmen und dann sowohl vor Zivilpersonen als auch vor Häftlingen auftraten, so dass nicht nur Inhaftierte vor der Zivilbevölkerung musizierten oder Theater spielten, sondern auch nicht inhaftierte Künstler für Häftlinge. Oder wenn das Magadaner Theater ein Konzert für den amerikanischen Vizepräsidenten Henry Agard Wallace bei seinem Besuch im Mai 1944 veranstaltete, bei welchem er sich vergewissern wollte, dass im sowjetischen Goldabbau keine Häftlinge beschäftigt wurden. Dabei wurde er u. a. von Lagerinsassen unterhalten und konnte nicht glauben, dass es sich um Künstler aus Magadan handelte, sondern wähnte, die Situation zu durchschauen, da er dachte, die Künstler seien zu diesem Anlass aus Moskau eingeflogen worden.⁴⁷ Oder wenn im Theater von Vorkuta im Dezember 1947 ein Konzert unter Beteiligung der Häftlinge zum 30. Jahrestag des Bestehens des Innenministeriums (MVD, früher VČK-OGPU-NKVD) gegeben wurde, für dessen Programm Offiziere aus dem Lagerpersonal Wünsche anmelden konnten⁴⁸; Letztlich ehrten Inhaftierte damit die Institution, die für ihre Haft verantwortlich war.

⁴⁷ Kozlov
1992a, 14f

⁴⁸ Litinskij
[1970-73], 399

Räumlich gesehen waren die Lebenswelten der Lager und der angrenzenden Städte eng miteinander verknüpft: Es gab mitten in der Stadt Lagerzonen, Häftlinge bauten neue Gebäude für die zivile Nutzung und waren im Stadtbild immer präsent. Ich habe im Sommer 2006 mehrere Gespräche mit Zeitzeugen geführt, die seit Ende der 1940er Jahre in Magadan leben, und war erstaunt darüber, mit welcher Selbstverständlichkeit und Ruhe sie von Häftlingszügen berichteten, die unter Bewachung von Menschen und Hunden zu ihren Arbeitsstätten durch die Stadt geführt oder gefahren wurden, von Lagerzonen mitten in der Stadt, von Künstlern, die in Reih und Glied unter Bewachung zum Theater gebracht wurden.⁴⁹ Boris Savčenko, Autor mehrerer Werke zum Leben des in St. Petersburg geborenen und nach Magadan deportierten und schließlich dort verbliebenen Chansoniers Vadim Kozin (1903-1994), berichtete, wie er als Kind zum ersten Mal bewusst einen Häftlingszug durch die Stadt gehen sah:

⁴⁹ Interviews
mit Ekaterina
Gurova, Tamara
Sergeeva, Evge-
nija Vološina

Eine riesige aschgraue Menschenmasse bewegte sich auf der Straße, begleitet von Wachposten mit Maschinenpistolen und Hunden. [...] Die Menschen gingen zu fünft in einer Reihe, auf den Mützen, Wattejacken und Hosen

⁵⁰ Savčenko
1988a, 4 waren vierstellige Nummern angenäht, sie gingen leise und nicht im Gleichschritt. [...] Diese Menschen kamen mir schon nicht mehr so schrecklich vor, wie Erwachsene sie beschrieben haben.⁵⁰

⁵¹ Interview
mit Ekaterina
Gurova Häftlinge als Menschenmasse gehörten zum Stadtbild. Man fürchtete sie, weil die entlassenen Kriminellen die Stadtbevölkerung bedrohten⁵¹, mied sie, um sich selbst nicht durch Verhaftung und Lagerhaft zu gefährden, und riet den Kindern an, sich vor ihnen fern zu halten. Dadurch wurden sie an den Rand der Wahrnehmung gedrängt, so dass ein solch enges Zusammenleben, das im Grunde ein Nebeneinander war, möglich wurde.

Dies unterstützte die offizielle Berichterstattung in den sowjetischen Massenmedien. Die Existenz von Häftlingsmassen, die am Bau großer Projekte beteiligt waren oder zur Erschließung neuer Landstriche und Rohstoffvorkommen herangezogen wurden, ließ sich leugnen, indem man ihre Arbeit Komsomolzen und anderen Freiwilligen zuschrieb. Ein Zeitzeuge schrieb über die Berichterstattung der Magadaner Zeitung *Sovetskaja Kolyma* [dt. *Die sowjetische Kolyma*]: »[D]as Material wurde so aufbereitet, dass niemand auch nur daran denken konnte, dass die Rede von Häftlingen war.«⁵² Und doch ließen sich die Stadtbewohner Abend für Abend von Häftlingen im Theater unterhalten, wohl wissend, wen sie vor sich hatten, und erinnern sich heute noch mit Begeisterung und Nostalgie daran.⁵³ Laut Marija Dobrinskaja, seit 1946 in Magadan, riefen Konzerte mit Beteiligung von inhaftierten Künstlern sogar mehr Interesse beim Publikum hervor als solche, an denen hauptsächlich zivile Künstler beteiligt waren.

⁵⁴ Interview
mit Ekaterina
Gurova Eine Verdrängung war bei Theaterleuten, von denen jeder einzeln im Rampenlicht stand, nicht möglich. Im Gespräch mit der Zeitzeugin Ekaterina Gurova kam zum Ausdruck, dass die Inhaftierten als Künstler deswegen akzeptiert wurden, weil sie auf der Bühne ein menschliches Gesicht bekamen und auf diese Weise Verständnis und Mitleid hervorriefen.⁵⁴ Sie waren nicht mehr Bestandteil der grauen Masse der Lagerinsassen, sondern ihr Auftreten als Künstler machte sie individuell. Dazu trugen auch Zeitungskritiken über Konzerte und Theatervorführungen unter Beteiligung der Lagerinsassen bei. Sie behandelten künstlerische Aspekte der Theaterarbeit und erwähnten mit keinem Wort die besondere Situation der Lagertheater.⁵⁵

⁵⁵ Litinskij
[1970-73], 199

Beispielsweise erschien am 28. Juli 1934 in der Zeitung *Tichookeanskaja zvezda* [dt. *Stern des Stillen Ozeans*] ein Artikel, der über das Lagertheater in Magadan so berichtete, als ob es sich dabei um ein ganz normales Kollektiv handelte. Dabei waren zu dieser Zeit die meisten Theatermitglieder dort Häftlinge.⁵⁶ 1936 lobte der Kritiker der Zeitung *Sovetskaja Kolyma* die Arbeit des namentlich genannten Schauspielers Ivan Ellis, der sich erst seit wenigen Monaten als Lagerinsasse in Magadan befand, verurteilt für »konterrevolutionäre trotzkistische Tätigkeit«.⁵⁷

⁵⁶ Kozlov
1992a, 7

⁵⁷ Kozlov
1992b, 13

Später wurde der Individualisierung der künstlerisch tätigen Inhaftierten und der dadurch möglich werdenden Solidarität mit ihnen von offizieller Seite dadurch entgegen gewirkt, dass ihre Namen in Kritiken weggelassen werden mussten.⁵⁸ In Vorkuta beispielsweise wurde 1947 verboten, Häftlinge in Rezensionen namentlich zu erwähnen.⁵⁹ Wie an der Zeitungskritik über die Aufführung der Oper *La Traviata* in Magadan 1945 zu sehen ist, wurden bei hoher Beteiligung von Häftlingen in Rezensionen kaum Namen genannt. Die Rede war vielmehr von »der Sängerin der weiblichen Hauptrolle«, von »dem Regisseur«, von »dem Sänger der Rolle des Gastone« usw.⁶⁰ Doch auf Programmzetteln war das Weglassen von Namen nicht ohne weiteres möglich, weil die freien Künstler in der Truppe benannt werden mussten. An Programmen des Theaters von Magadan lässt sich beobachten, dass explizit bei Häftlingen manchmal Initialen weggelassen wurden, während sie bei anderen Künstlern zu lesen waren. Das signalisierte dem Publikum aber umso mehr, bei wem es sich um einen Lagerinsassen handelte. Die Anwesenheit dieser Künstler auf der Bühne konnte nicht versteckt werden und trug zur bewussten Wahrnehmung der Häftlinge und ihrer Akzeptanz bei.

⁵⁸ Kaneva 2001,
113

⁵⁹ Litinskij
[1970-73], 158f

⁶⁰ Mel'nikov
1945, 4

Die inhaftierten Künstler waren sich über die verwischten Grenzen zwischen Freiheit und Haft selbstverständlich bewusst, wechselten sie doch in Ausübung ihrer Profession nicht selten die Zonen. Grigorij Litinskij, von 1944-1955 als Häftling sowie nach der Entlassung am Lagertheater in Vorkuta tätig, schrieb in einem Brief an seine Verwandten in Moskau über die Arbeitsatmosphäre:

Die seltsame Mischung aus Zivilangestellten und Häftlingen erstaunt hier niemanden. Man hat sich daran gewöhnt. Gewöhnt daran, dass der Präsident, ein Häftling, aus der Zone vom Begleitposten hierher geführt wird, und der zivilangestellte Geiger Miller aus dem gleichen Stück »Kabale und Liebe« ihn mit Essen versorgt.⁶¹

⁶¹ Litinskij
[1970-73], 183

Aber auch Schauspieler und Musiker, die sich freiwillig dazu entschieden, an solchen Theatern zu arbeiten, wussten durch Gerüchte schon im Vorfeld, dass sie in die Nähe großer Lagerkomplexe zogen. Sie wurden meist von Theaterdirektoren auf ihren Reisen aufs »Festland« angeworben⁶² und, wie der Großteil der Zivilbevölkerung, durch Zulagen und höhere Löhne dazu motiviert, unter solch ungewöhnlichen und extremen Verhältnissen zu leben und zu arbeiten.⁶³ Manche Künstlerinnen folgten ihren Ehemännern in solche Städte, weil diese entweder als Lagerpersonal oder im Rohstoffabbau tätig waren oder aber ihre Haftzeit dort verbüßen mussten.⁶⁴ Dass sie dann in einer Truppe begrüßt wurden, die ungefähr zu gleichen Teilen aus Häftlingen oder ehemaligen Häftlingen und freien Bürgern bestand, muss zunächst befremdlich gewesen sein. Die Zusammensetzung der Theaterensembles änderte sich häufig, so dass das proportionale Verhältnis zwischen Häftlingen und freien Bürgern sich ebenfalls häufig veränderte. Aber es gab Zeiten, in denen der Anteil der Inhaftierten tatsächlich die Hälfte des Personals oder auch mehr betrug. So arbeiteten nach Grigorij Litinskij am Theater von Vorkuta 1947 ca. 70 freie und genauso viele inhaftierte Personen.⁶⁵ Daran dass die Zusammenarbeit mit Häftlingen letztendlich zur Selbstverständlichkeit wurde, hatte die Kunst einen entscheidenden Anteil:

Die gemischte Zusammensetzung der Truppe hat sich in keiner Weise auf die Disziplin ausgewirkt. Wir haben in Eintracht zusammengearbeitet. Gewöhnlich haben die zivilangestellten Künstler ihre inhaftierten Kollegen nicht nur loyal, sondern mit Warmherzigkeit behandelt, viele brachten ihnen zu essen mit, weil die Lagerration den Hunger nicht stillte. Alle hat die Kunst zusammengeschweißt.⁶⁶

Auf diese Weise wurde durch das Theaterleben eine neue Realität geschaffen. Die Selbstverständlichkeit, mit der zivile Personen dort neben Inhaftierten arbeiteten, strahlte auf die Wahrnehmung der übrigen Stadtbevölkerung aus. Theater bildeten den kulturellen Mittelpunkt dieser Städte. 1939 nannte der Kritiker der *Sovetskaja Kolyma* das Magadaner Theater »eine wichtige kulturelle Institution, die verdienten Erfolg beim Publikum genießt.«⁶⁷ Boris Savčenko schrieb zusammenfassend über das Magadaner Theater: »In den 1940er Jahren war das Theater das eigentliche kulturelle Zentrum der Stadt.«⁶⁸ Sie waren gut besucht und genossen großen Erfolg und Popularität. Zeitzeugen berichteten Aleksandr Koz-

lov, dass Theateraufführungen Ende der 1930er Jahre in Magadan vor überfüllten Sälen gespielt und von Ovationen und lobenden Rufen aus dem Publikum begleitet wurden.⁶⁹ Ein Arbeiter schrieb in einem Brief an die Redaktion der *Sovetskaja Kolyma* 1939, alle seine Erwartungen seien beim Theaterbesuch in Magadan übertroffen worden.⁷⁰

⁶⁹ Kozlov 1992b, 19; Kozlov 1994, 8

⁷⁰ Kozlov 1992b, 35

Auch Grigorij Litinskijs Erinnerungen bezeugen die Beliebtheit der kulturellen Abende, die in Vorkuta mit Theatervorstellungen begannen und in Tanzabende unter Begleitung eines kleinen Jazz-Orchesters mündeten und die trotz hoher Eintrittspreise stets gut besucht waren.⁷¹ Dass die Vorstellungen zum Teil mehr als 50 Aufführungen erlebten – in Theatern an der Peripherie ein äußerst seltenes Phänomen –, spricht von sich aus schon für ihre breite Akzeptanz und ihren großen Zuspruch.⁷²

⁷¹ Litinskij [1970-73], 261

⁷² Litinskij [1970-73], 115

Auch das Musikrepertoire, das in Häftlingstheatern gespielt wurde, trug zur Akzeptanz der Lager bei. Aus der Sicht des heutigen Konzertbesuchers ist als ungewöhnlich anzumerken, dass Konzerte damals oft Revuecharakter hatten: Neben musikalischen Werken, die meist aus der Epoche der Klassik oder Romantik stammten, waren sowjetische Lieder und zurecht gestutzte Folklore der Völker der Sowjetunion, Tänze, Lesungen, Sketche, Zaubertricks und akrobatische Nummern zu hören und zu sehen. Dadurch kam es zu einer sehr abwechslungsreichen Atmosphäre, die an ein buntes Volksfest erinnerte. Das Überwiegen derartiger Programmgestaltung und die Häufigkeit der Konzerte, die sie zu einem Teil des Alltagslebens werden ließen – in Vorkuta z. B. wurden vom Theater in den ersten vier Jahren des Bestehens durchschnittlich 60-65 Konzerte und Vorstellungen in einem Monat gegeben⁷³ – konnte der Zivilbevölkerung, zumindest vorübergehend, das Gefühl vermitteln, das ganze Leben sei ein Fest. Dieses Gefühl wurde durch den Enthusiasmus der sowjetischen Lieder bestärkt, die die zu errichtende »helle Zukunft« als Wirklichkeit empfinden ließen.⁷⁴ Häftlinge als Mitwirkende an solchen Konzerten vermittelten ihre selbstverständliche Zugehörigkeit zu dieser festlichen, »hellen« Lebenswelt, so dass es für die Stadtbevölkerung einfacher war, ihre Existenz an- oder hinzunehmen.

⁷³ Litinskij [1970-73], 116

⁷⁴ Frumkin 2005

Es gab jedoch auch Ausnahmen im Repertoire der Lagertheater. Was in anderen Städten der Sowjetunion längst nicht mehr gespielt werden durfte oder was von deportierten Künstlern an ihren Verbannungs- oder Haftorten komponiert worden war: In lagernahen Theatern konnten solche Werke einen Aufführungsort finden. Öffentlich konnte man etwa die

Lieder Vadim Kozins und Werke Eddie Rosners nur in Magadan hören, was nicht heißt, dass man sich Lagertheater als Residuum verbotener Werke vorstellen darf.

Dennoch mischten sich in den Programmen weit verbreitete mit ausgefallenen Werken und konstituierten eine neue musikalische Lebenswelt – parallel zu der Lebenswelt der aus zivilen und inhaftierten Personen zusammengesetzten Truppe –, in der das Lager mit der Zivilgesellschaft aufs engste verzahnt war. Letztlich sind es die zahlreichen Facetten der Kontaktzonen zwischen Lagerwelt und zivilem Umfeld – oder, anders herum formuliert, der neu erschlossenen geographischen und kulturellen Räume mit den Lagern als ihren konstitutiven Straforten und Stätten ökonomischer *und* kultureller Produktion, die es auch zu ergünden gilt, wenn man die Bedeutung der stalinistischen Terrorgeschichte für die Gesellschaft der Sowjetunion ermessen will. Die Vermischung von ziviler und Lagerwelt und die Akzeptanz der kulturellen Einrichtungen der Lager, die ins Zentrum des gesellschaftlichen Lebens der neuen Städte und Siedlungen rückten, ist ein geschichtliches Phänomen von nicht zu unterschätzender Tragweite. Es steht dafür, dass sich im Zuge des Ausschlusses einer Vielzahl von Menschen aus dem soziokulturellen Gefüge des Landes gerade eine neue kulturelle Lebenswelt – sozusagen am Rande der neuen (imaginierten) Sowjet-Gesellschaft – ausbildete.

Alternative Schreibweisen

Ivdel'	Iwdel
Noril'sk	Norilsk
Tajšet	Taischet
Vorkuta	Workuta

Abkürzungsverzeichnis

GARF	Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii (Staatliches Archiv der Russischen Föderation)
ITL	Ispravitel'no-trudovoj lager' (Besserungsarbeitslager)
Ivdel'lag	Ivdel'skij ITL (Ivdeler ITL; nach Fluss und Stadt Ivdel' [gegr. 1943]; Sverdlovsker Gebiet, gelegen im Übergang

	von Ural und westsibirischem Tiefland, Hauptstadt Ekaterinburg [1924-1991 Sverdlovsk])
Magadanlag	[auch Maglag] Lagerpunkte auf dem Gebiet der Stadt Magadan
MVD	Ministerstvo vnutrennich del (Innenministerium der UdSSR)
NKVD	Narodnyj komissariat vnutrennich del (Volkskommissariat des Inneren)
OGPU	Ob"edinënoe gosudarstvennoe političeskoe upravlenie (Vereinigte staatliche politische Verwaltung; Nachfolgeorganisation der VČK)
Ozerlag	Ozernyj ITL (See-ITL / Seelager, bei Tajšet [gegr.1938; Gebiet Irkutsk, Südsibirien])
Sevostlag	Severo-vostočnyj ITL (Nordöstliches ITL)
VČK	Vserossijskaja črezvyščajnaja komissija po bor'be s kontrrevoljuciej, spekuljaciej i sabotażem (Allrussische Außerordentliche Kommission zur Bekämpfung von Konterrevolution, Spekulation und Sabotage)
Vorkutlag	Vorkutinskij ITL [auch Vorkuta-Pečorskij ITL, Vorkutpečlag, Vorkutstroj] (Besserungsarbeitslager im Nordwesten des westsibirischen Tieflands, Lagerpunkte auf dem Gebiet der Republik Komi sowie des Autonomen Kreises der Nenzen; benannt nach dem Fluss sowie der Stadt [gegr. 1936] Vorkuta)

Literatur

- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München 1986.
- Frumkin, Vladimir: *Pevcy i voždi*. Nižnij Novgorod 2005.
- Gagen-Torn, Nina: *Memoria*. Moskau 1994.
- Gorčeva, Alla: *Pressa Gulaga (1918-1955)*. Moskau 1996.
- Grin, Matvej: Zabveniju ne podležit. Zapiski iz teatra za koljučej provolokoj. In: *Teatral'naja žizn'*. 1989. Nr. 13 (S. 29-31), Nr. 14 (S. 25-27), Nr. 15 (S. 24-26).

- Haardt, Alexander: Strukturen musikalischer Zeit. In: Ehrenfort, Karl Heinrich (Hg.): *Musik – unsere Welt als andere*. Würzburg 2001, 75–83.
- Istorija stalinskogo Gulaga. Konec 1920-ch – pervaja polovina 1950-ch godov. Sobranie dokumentov v semi tomach. Tom 4: Naselenie Gulaga. Čislennost' i uslovija sodržanija*. Sost. I.V. Bezborodova/V.M. Chrustalev. Moskau 2004.
- Kaneva, Anna: *Gulagovskij teatr Uchty*. Syktyvkar 2001.
- Kozlov, Aleksandr: *Teatr na severnoj zemle. Očerki po istorii Magadanskogo muzykal'no-dramatičeskogo teatra im. M. Gor'kogo (1933–1953 gg.)*. Magadan 1992. [= Kozlov 1992a]
- Kozlov, Aleksandr: *Ogni lagernoj rampy*. Moskau 1992. [= Kozlov 1992b]
- Kozlov, Aleksandr: Teatr i gorod – kto starše? In: *Večernij Magadan*, 4. November 1994 (Nr. 44), 8.
- Kravec, Nadežda: Šest' let »režima«. In: *Sovetskaja muzyka*, 1988, Nr. 9, 80–87.
- Kuricyн, Boris: *Nevydumannye istorii iz žizni Leonida Varpachovskogo*. Moskau 2003.
- Larceva, Natal'ja: *Teatr rastreljannyj*. Petrozavodsk 1998.
- Litinskij, Grigorij: *Teatr za poljarnym krugom*. Maschinenschrift. Nicht publiziert. Archiv des Bachrušin-Theatermuseums. F. 660, d. 1. Moskau 1970–73.
- Markova, E.V. u. a.: *Gulagovskie tajny osvoenija Severa*. Moskau 2001/02.
- Mel'nikov, B.: Opera v Magadane. In: *Sovetskaja Kolyma*, 31. März 1945 (Nr. 45), 4.
- Mironova, Viktorija: *Kul'turno-vospitatel'naja rabota v lagerjach GULAGA*. Manuskript der Dissertation. Irkutsk 2004.
- Nappel'baum, Ida: Solnečnye zajčiki na tjuremnoj stene. In: Nappel'baum, Ida / Perc, V.: *Ugol otrաženija. Kratkie vstreči dolgoj žizni*. St. Petersburg 1995.
- Rossi, Jacques: *Spravočnik po GULAGu*. Bd. 1. Moskau 1991.
- Savčenko, Boris: *Kolymskie mizansceny*. Moskau 1988. [= Savčenko 1988a]
- Savčenko, Boris: Skripač iz Charbina. In: *Magadanskaja pravda*, 12. November 1988 (Nr. 261), 3. [= Savčenko 1988b]

Varpachovskij, Leonid: *Zajavlenie ministru vnutrennich del SSSR ot 10.08.53*. Archiv des Bachrušin-Theatermuseums. f. 455.
[= Rehabilitationsantrag]

Vilenskij, Semën (Hg.): *Dodnes' tjadoteet*. Bd. 1. Moskau 2004.

Vilenskij, Semën (Hg.): *Poëzija uznikov GULAGa. Antologija*. Moskau 2005.

Interviews mit:

Marija Frulovna Dobrinskaja, Ekaterina Leont'evna Gurova und Evgenija Antonovna Vološina. 25. Juli 2006. Magadan.

Tamara Michajlovna Sergeeva. Juli 2006. Magadan.

Abbildungsverzeichnis

Karten (Abb. 1-5) entnommen der Webpräsenz von *Memorial Deutschland e.V.* [vgl. auch *GULAG. Das Lagersystem der UdSSR. Eine Dokumentation auf CD-ROM*. Memorial Deutschland e.V. mit Förderung der Stiftung Aufarbeitung, 2006. Zu beziehen über *Memorial Deutschland*].

Abb. 1 *Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken*
<http://gulag.memorial.de/index.html>

Abb. 2 *RSFSR - Nordwestsibirien*
<http://gulag.memorial.de/maps/map9.html>
[RSFSR: Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik]

Abb. 3 *RSFSR - Nordosten*
<http://gulag.memorial.de/maps/map12.html>

Abb. 4 *RSFSR - Transbaikalien*
<http://gulag.memorial.de/maps/map11.html>

Abb. 5 *RSFSR - Südwestsibirien*
<http://gulag.memorial.de/maps/map8.html>

Abb. 6 Magadaner Revuetheater [Magadanskj Ėstradnyj Teatr], 1948/49. *Privatarchiv von Galina Vetrova*.

- Abb. 7 A. Dzygar als Konzertmeister der Harbiner Sinfonischen Gesellschaft. *Privatarchiv von Lidija Jagunova*.
- Abb. 8 A. Dzygar beim Besuch der Familie seines Sohnes aus erster Ehe in Amerika in den 1990er Jahren. *Privatarchiv von Lidija Jagunova*.
- Abb. 9/10 Ausweisdokument anstelle eines Passes. Akte Dzygar, *Memorial-Archiv Moskau*, f. 1, op. 4, Blatt 17 und Rückseite.