

Guido
Fackler

»Wer das Lied nicht kannte, der wurde
geprügelt.«
Bedingungen, Formen und Funktionen
musikalischer Aktivitäten in national-
sozialistischen Konzentrationslagern

Als mir vor über einem Jahrzehnt der frühere Hamburger »Swing-Boy« Günter Discher davon erzählte, dass er in dem bei Göttingen gelegenen so genannten »Jugendschutzlager« Moringen gemeinsam mit seinen Leidensgenossen heimlich Jazzsongs angestimmt hatte, wurde ich erstmals damit konfrontiert, dass in den Lagern des »Drittens Reichs« überhaupt Musik erklingen konnte. Bis dahin verkörperten *Musik* und *Konzentrationslager* für mich Begriffe, die gegensätzlicher nicht sein konnten. Doch umso mehr war meine Neugierde geweckt und ich begann nachzuforschen. Im Folgenden möchte ich meine Vorgehensweise und einige Ergebnisse meiner Dissertation vorstellen.¹

Quellen

Da kaum Sekundärliteratur zur Thematik vorhanden war, kam der Quellensuche eine umso größere Bedeutung zu.² Am Anfang standen gedruckte (Auto-)Biographien unterschiedlichster literarischer Gattungen sowie Tagebücher von überlebenden Musikern wie einfachen Häftlingen. In ihnen werden musikalische Aktivitäten relativ häufig erwähnt, wenn auch meist nur beiläufig. Dies ist in ähnlicher Weise in Interviews mit Überlebenden für wissenschaftliche Zwecke oder in den Medien der Fall. Hinzu kamen persönliche und schriftliche Recherchen in den Archiven verschiedener KZ-Gedenkstätten und vergleichbarer Einrichtungen in Europa, Israel und den USA. Sie erbrachten weitere Erinnerungsberichte von Überlebenden in Form von unpublizierten Manuskripten, Briefen, Aussagen vor Gericht, Vernehmungs- oder Befragungsprotokollen historischer Kommissionen.

Dieser Materialbestand wurde ergänzt durch eigene empirische Erhebungen in Form von Zeitzeugenbefragungen (themenzentrierte Interviews mit ei-

¹ Vgl. *Guido Fackler: »Des Lagers Stimme« – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie (DIZ-Schriften, Bd. 11). Bremen 2000.*

² Vgl. *Guido Fackler: Zur besonderen Quellensituation bei der Erforschung von Musik im NS-Lagersystem.* In: *mr-Mitteilungen* (hg. von *musica reanimata e.V.*, Berlin), 39 (2001), S. 8-24 (Teil 1); 40 (2001), S. 15-29 (Teil 2).

nem großen Spielraum des Fragenden und flexibler Gesprächsführung), Briefwechseln mit Zeitzeugen sowie mit Hilfe eines Schreibaufrufs. Der daraus resultierende persönliche Kontakt zu rund 100 überlebenden KZ-Häftlingen ergab mehrere Dutzend selbst erhobener Erinnerungsberichte. Demgegenüber war die Suche nach Sachzeugnissen und Originaldokumenten aus der Lagerzeit, die sich heute vor allem im Besitz von Gedenkstätten und Museen befinden, weniger ergiebig. Zwar haben sich vereinzelt gedruckte oder handschriftliche Noten, Partituren, Liedblätter, Liederbücher, Konzertprogramme, SS-Fotografien, Häftlingszeichnungen, Musikinstrumente, Gegenstände der Lagerkapellen, Widmungskarten, chronikale Aufzeichnungen u. a. erhalten. Im Allgemeinen bot der Lageralltag jedoch kaum Möglichkeiten, derartiges anzufertigen oder aufzubewahren: Dem standen nicht nur die völlige Mangelsituation entgegen, sondern auch Verbote und die ständige Gefahr der Entdeckung.

Noch seltener sind amtliche Akten, die sich auf das Musizieren beziehen und vom Wachpersonal selbst oder in deren Auftrag abgefasst wurden, z. B. Kommandanturbefehle, Standortbefehle, Lagerordnungen oder Verzeichnisse entsprechender Arbeitskommandos. Dies hat unterschiedliche Gründe: Zum einen haben sich relevante Quellenbestände aufgrund der Aktenvernichtungsaktionen der Lager-SS in den letzten Kriegswochen nur bruchstückhaft erhalten; zum anderen wurden musikrelevante Anordnungen nur selten schriftlich fixiert, statt dessen mündlich bzw. informell weitergegeben. So hatte der Buchenwalder Lagerführer Karl Koch per Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22. August 1939 festgelegt, dass »den Häftlingen nur folgende Lieder« erlaubt sind: »a.) Esterwegener Lagerlied / b.) Buchenwalder Lagerlied / c.) Das Judenlied.«³ Erst die Auswertung von Erinnerungsberichten zeigte, dass das Repertoire befohlener Lieder nicht nur im KZ Buchenwald tatsächlich größer war, weil Wachmänner die Gefangenen auch solche Lieder singen ließen, die ihnen persönlich gefielen. Dieses Beispiel verdeutlicht zweierlei: Erstens ergeben die Akten der Lagerführung nur ein lückenhaftes Bild. Und da sie lediglich die offizielle Seite des Musizierens im KZ widerspiegeln, ist dieses Bild zum zweiten äußerst einseitig. Schließlich handelt es sich bei solchen Quellengattungen um schriftliche Überlieferungen eines verbrecherischen Regimes, das nicht notwendigerweise vermeintlich objektive Quellen produzierte. Viele Aspekte des Lagerlebens sind darin ausgespart, ausgeklammert und können anhand der erhal-

³ KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv: Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22.8.1939, S. 2.

tenen Akten bestenfalls fragmentarisch rekonstruiert werden.

Andererseits wird der vorschnelle Verweis auf fehlende Dokumente bis heute immer noch als Begründung dafür angeführt, dass das alltägliche Leben in den Lagern nicht angemessen dokumentiert, beschrieben und untersucht werden könne. Meist geht diese Haltung mit einer Geringschätzung entsprechender Selbstzeugnisse wegen ihrer Subjektivität einher. Fruchtbarer als die dahinter stehende, überholte Methodendiskussion ist indessen eine Veränderung der Fragestellung. So hatte die spezifische Quellenlage eine stärkere Verlagerung meiner Vorgehensweise von einer quantitativen zu einer qualitativen Analyse des Musizierens zur Folge. Dabei bilden die schriftlichen und mündlichen Erinnerungsberichte der Häftlinge die eigentliche Quellenbasis, zumal musikbezogene Aussagen der Täter in Tagebüchern oder Aussagen vor Gericht äußerst selten sind.

Da es am Hamburger Institut für Volkskunde eine lange Tradition im Umgang mit »weichen« Quellen bzw. Ego-Dokumenten gibt, soll nur kurz erwähnt werden, dass neben einem hohen Maß an methodischer Sorgfalt und Sensibilität für ihre Inhalte und Entstehungszusammenhänge eine quellenkritische Herangehensweise notwendig ist. Denn hinsichtlich »harter« Fakten wie Zahlen-, Zeit- oder Ortsangaben, aber auch in der exakten Benennung von Dienstgraden oder NS-Organisationen, erweisen sich Häftlingserinnerungen häufig als »auffällig ungenau«. ⁴ Diese aus einem eingeschränkten Erfahrungshorizont, nachlassendem Erinnerungsvermögen oder einer subjektiven Erzählhaltung zu erklärende Problematik darf jedoch nicht dazu führen, in den Erinnerungsberichten eine »im Vergleich zur Aktenüberlieferung generell »unzuverlässige« Quellenkategorie zu sehen.« ⁵ Vielmehr muss man sich ihrer Stärken und Schwächen bewusst sein.

So liefern Erinnerungsberichte eben mehr als exemplarische Einzelfälle, die in struktureller Nähe zu anderen Lebensgeschichten stehen. Sie ergänzen vielmehr die historische Recherche, ersetzen fehlende amtliche Dokumente und erlauben es, durch die Verknüpfung objektiver Informationen mit subjektiven Wahrnehmungen allgemeine Schlüsse bezüglich des Forschungsgegenstands zu ziehen. Da »hierdurch Informationen zu erhalten

⁴ *Falk Pingel*: Häftlinge unter SS-Herrschaft. Widerstand, Selbstbehauptung und Vernichtung in Konzentrationslagern. Hamburg 1978, S. 18. (Historische Perspektiven, Bd. 12).

⁵ *Thomas Rahe*: Die Bedeutung der Zeitzeugenberichte für die historische Forschung zur Geschichte der Konzentrations- und Vernichtungslager. In: Kriegsende und Befreiung. Hg. von der KZ-Gedenkstätte Neuengamme Bremen 1995, S. 84-98, hier S. 93. (Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland, Heft 2).

sind, die sich in den archivalischen Quellen und der Sekundärüberlieferung kaum finden«,⁶ ermöglichen sie eine neue Sicht auf das damalige Geschehen, liefern neben dem objektivierbaren Wahrheitsgehalt der Erinnerung subjektive Erfahrungen, Wertungen und Reflexionen. Konfrontiert man solche Quellen mit Originaldokumenten oder Berichten anderer Gefangener, ist es oftmals sogar möglich, »harte« Fakten zu falsifizieren oder zu verifizieren.⁷ Die Quantifizierung der subjektiven Aussagen erlaubte in vielen Fällen also durchaus eine Objektivierung der Häftlingserinnerungen, so dass auch die »statistisch-quantitative Bedeutung der Selbstzeugnisse für die historische Forschung der Konzentrationslager [...] außerordentlich groß« ist und ein notwendiges Korrektiv darstellen kann.⁸ Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, dass nicht in jedem Fall eine zweite Quelle ausfindig gemacht werden konnte, die das jeweilige Geschehen unabhängig von der ersten bestätigte. Ergaben weiterführende historische bzw. archivalische Recherchen keine Ergebnisse, dann wurde versucht, die Stimmigkeit dieses Erinnerungsberichts anhand anderer Aussagen zu überprüfen und mit ähnlichen Fällen zu vergleichen, um zu entscheiden, ob er überhaupt Verwendung finden kann.

Forschungsansatz

Bei der Auswertung der unterschiedlichen Quellenarten wurden neben historisch-archivalischen Arbeitstechniken auch Methoden aus der empirischen Sozialforschung, der Philologie und der Liedforschung angewendet. Am Beispiel der Musik ist die Forschungsperspektive dabei in bester volkskundlicher Manier auf den Alltag und die Kultur gerichtet. Freilich handelte es sich nicht um eine Zivilgesellschaft, sondern um Kultur und Alltag im Ausnahmezustand unter den Extrembedingungen nationalsozialistischer Konzentrationslager. Und weil die Binnensicht der Opfer im Vordergrund steht, sollte man präziser von Lageralltag und Häftlingskultur sprechen.

Die bislang zur Thematik vorliegenden Untersuchungen beschäftigten sich vorwiegend mit Lagerliedern, der positiv-aufbauenden Wirkung von Musik und NS-Lagern in den Kriegsjahren. Im Unterschied dazu beabsichtig(t)e

⁶ Lutz Niethammer (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«. Unter Mitarbeit von Werner Trapp. Frankfurt a.M. 1985, S. 473.

⁷ Vgl. Pingel (wie Anm. 4), S. 18.

⁸ Rahe (wie Anm. 5), S. 94.

ich nicht nur eine historisch exakte Differenzierung der unterschiedlichen Lagertypen, sondern auch eine möglichst umfassende Dokumentation und Analyse des Musizierens im KZ. Das zugrundeliegende Verständnis von Musik und Musizieren orientiert sich folglich an einem erweiterten Kulturbegriff, so dass der Untersuchungsgegenstand keinerlei Einschränkungen erfuhr: weder im Hinblick auf das musikalische Niveau, noch auf Gattung, Stilistik, Darbietungsform, den Kontext, die Funktion oder die Art des Musizierens. Deshalb finden sich neben Belegen aus dem Bereich der musikalischen »Hoch-« und »Volkskultur« auch vermeintlich unscheinbare, für die Bewältigung der Haftsituation jedoch nicht unwesentliche Formen des Musizierens, z. B. das Summen und Pfeifen, spontanes Singen oder aber Musikübertragungen aus Lautsprechern. Gleichzeitig werden die Opfer- und die Täterperspektive, das heißt stabilisierende wie zerstörerische Faktoren bzw. Auswirkungen von Musik im KZ berücksichtigt.

Obwohl historische, soziologische, musikwissenschaftliche oder liedspezifische Fragestellungen berührt werden, stehen diese nicht im Mittelpunkt, sondern sind Teil einer übergreifend-holistischen volkskundlich-kulturgeschichtlichen Herangehensweise. Sie fragt konkret nach der ambivalenten Funktion von Musik im KZ, nach Wirkungszusammenhängen und symbolhaften Bedeutungen, setzt das Musizieren aber auch in Beziehung zu übergeordneten kulturell und historisch relevanten Zusammenhängen sowie den inneren Funktionsmechanismen der Lager. Nicht musikästhetische bzw. musikpsychologische Diskussionen oder die Erkenntnis modellhafter bzw. universeller Gesetzmäßigkeiten stehen im Vordergrund, sondern die Wahrnehmungsweisen und Erfahrungshorizonte der daran beteiligten Menschen, das Ausleuchten von Zusammenhängen und die Rekonstruktion einer in spezifische historisch-soziale Verhältnisse eingebundenen musikalischen Häftlingskultur in einem konkreten Lageralltag. Um dies zu erreichen, mussten die biographischen Aspekte eines Erinnerungsberichts und der jeweilige Gesamtkontext zugunsten eines synoptischen Verfahrens in den Hintergrund treten. Hierbei wurden Einzelaussagen verschiedener Erinnerungsberichte um bestimmte Themenbereiche gruppiert und ergaben so jeweils ein Gesamtbild.

Verordnet versus selbstbestimmt: Musik auf Befehl und aus Eigeninitiative
War noch Anfang der 1990er Jahre häufig die Rede davon, dass endlich ein »Schlußstrich« unter die Geschichte – gemeint sind die Verbrechen des

NS-Regimes – zu ziehen sei, so hat sich dies mittlerweile gewandelt: Eine Vielzahl von Gedenktagen, Gedenkveranstaltungen, Medienberichten und neu erschienenen Autobiographien Überlebender lassen trotz regelmäßiger »rechter« Störfeuer dieses Thema aktueller denn je erscheinen. In diesem Zusammenhang erlebt auch die »verfemte« oder »verfolgte« Musik einen gewissen »Boom«, der vielfach zu klischeehaften Gedenkritualen führte. Diese bergen nicht nur die Gefahr in sich, dass aus »Erinnerungslast Erinnerungslust« werden kann.⁹

Oftmals lassen sie die zwiespältige Rolle von Musik in den Konzentrationslagern vergessen und reduzieren die »Musik der Shoah« auf den Aspekt ihrer positiven Wirkung für die Inhaftierten. In diesem Verständnis symbolisieren musikalische Tätigkeiten der Häftlinge das der Musik so gerne zugeschriebene Erhabene, Unschuldige, Reine, Schöne, Wahre und Gute einer vermeintlich autonomen, jeder Realität entrückten unpolitischen Kunst, steht Musik im KZ angesichts der beispiellosen Tortur, Destruktivität und Vernichtung für die Sehnsucht des Menschen, seinen Kultur- und Menschheitsbegriff sowie seinen Glauben an die Zivilisation und die Moral zu retten. Im Gegensatz dazu geht es bei einer nüchternen Analyse um das Aufdecken der Janusköpfigkeit des Musikgebrauchs im Lageralltag und um notwendige Differenzierungen.

Dann zeigt sich, dass das Musizieren in den Konzentrations- und Vernichtungslagern einerseits von den Tätern systematisch missbraucht wurde. Zur häufigsten Form der vom Wachpersonal, teilweise auch von Funktionshäftlingen *befohlenen Musik* zählte das vom Militär übernommene Singen-Müssen der Inhaftierten beim Marschieren, bei Appellen und Arbeitseinsätzen. Bei solchen Gelegenheiten diente das Singen nur äußerlich-formal der Einübung des Marschrhythmus und soldatischer Tugenden wie »Zucht und Ordnung«. Vielmehr stellte es ein Mittel regelmäßiger psychischer und physischer Gewaltanwendung dar. »Wer das Lied nicht kannte, der wurde geprügelt. Wer zu leise sang, wurde geprügelt. Wer zu laut sang, wurde geprügelt. Die SS-Männer schlugen wie die Wilden um sich«, berichtete etwa Eberhard Schmidt aus dem KZ Sachsenhausen.¹⁰ Desgleichen

⁹ *Peter Reichel*, zitiert nach Beate Schröder-Nauenburg: Theresienstadt als neuer Festivalort? In: *mr-Mitteilungen* 16 (1995), S. 17-20, hier, S. 19; Vgl. *Ingo Schultz*: Zum Umgang mit dem Erbe. Gedanken über Geschichte und Problematik der ‚reanimata‘-Bewegung. In: *mr-Mitteilungen* 24 (1997), S. 6-20.

¹⁰ *Eberhard Schmidt*: Ein Lied – ein Atemzug. Erinnerungen und Dokumente, Gesprächspartner und Herausgeber Manfred Machlitt. Berlin 1987, S. 130.

nutzte die SS Musikübertragungen aus Lautsprechern oder Aufführungen von den aus Gefangenen zusammengestellten Lagerchören und Lagerkapellen als Repressionsinstrument; letztere erfüllten zudem Propaganda- und Repräsentationszwecke oder konzertierten für das Wachpersonal, was am Beispiel der Lagerkapellen noch ausführlicher dargestellt werden wird.

Daneben wurde Musik zur Untermalung von Straffaktionen, Exekutionen oder Hinrichtungen eingesetzt. Selbst Kompositionen wurden im SS-Auftrag angefertigt, z. B. das antisemitische »Judenlied« aus dem KZ Buchenwald.¹¹ Andererseits hielten sich einzelne Wachmänner und Funktionshäftlinge private Musiksklaven, die für ihre Unterhaltung zu sorgen hatten. Denn in vielen Lagern galt die »Ware« Musik, Szymon Laks zufolge, als »Konsumartikel par excellence«, für den sich ansonsten unerreichbare Dinge »organisieren« ließen.¹² Etliche begabte Sänger und Instrumentalisten nutzten ihre musikalischen Fähigkeiten folglich als kulturelle Überlebentechnik, die ihnen Privilegien sicherte, solange sie ihren Vorgesetzten »nützlich« erschienen. Gleichzeitig traten diese Musiker hierdurch in gewisser Weise aus der »Leidens- und Lebenssolidarität ihrer Mithäftlinge« heraus.¹³

Während die meisten KZ-Häftlinge fast täglich in irgendeiner Weise mit den genannten Formen verordneter Musik konfrontiert wurden, bildeten von den Gefangenen selbstbestimmt, das heißt aus eigener Initiative durchgeführte Musikaufführungen stets aus dem KZ-Alltag herausragende Ereignisse. Dies wird schon dadurch deutlich, dass es im allgemeinen nur während der kargen »Freizeit«, also nach dem Abendappell oder an den meist arbeitsfreien Sonntagen möglich war, für sich selbst oder für Mitgefangene musikalisch aktiv zu werden. Dann wurde jedoch nicht nur spontan musiziert, sondern Musik erklang ebenso im Rahmen von Konzerten oder anderen Zusammenkünften und Veranstaltungen, z. B. bei den in verschiedenen Lagern zeitweise genehmigten Gottesdiensten. Anlässlich persönlicher, religiöser, nationaler oder politischer Feier- und Festtage – z. B. an Geburts- und Namenstagen, an Weihnachten, Chanukkah oder an den Todestagen wichtiger Arbeiterführer – organisierte man legale, halblegale oder illegale

¹¹ Vgl. *Eugen Kogon: Der SS-Staat: Das System der deutschen Konzentrationslager*. 18. Aufl. München 1988, S. 308-309.

¹² *Szymon Laks: Musik in Auschwitz*. Aus dem Polnischen von Mirka und Karlheinz Machel. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Andreas Knapp. Düsseldorf 1998, S. 103. (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 15).

¹³ *Gerhard Hoch: Von Auschwitz nach Holstein. Die jüdischen Häftlinge von Fürstengrube*. Hamburg 1998, S. 68.

Feiern in den Häftlingsunterkünften, den Blöcken, oder aber lagerweite Veranstaltungen, die allen Inhaftierten zugänglich waren. Bei derartigen Anlässen diente das *selbstbestimmte Musizieren* als in seiner Wirkung nicht zu unterschätzende, gemeinschaftsbildende und identitätsstiftende Bewältigungs- und Selbstbehauptungsstrategie, indem der ethisch-ästhetische Gehalt von Musik gegen den Lagerterror stand. Insgesamt gesehen kam damit jedoch nur eine begrenzte Zuhörerschaft in Berührung, manche Gefangene überhaupt nicht.

Wer von Musik, Kunst und Kultur im Lager spricht, sollte sich deshalb keinen Illusionen hingeben, darf »von der kulturellen Destruktivkraft des Terrors nicht schweigen, von einem Prozeß der Dekulturation, der Glaube, Geist und Gedächtnis zerschlägt.«¹⁴ Denn das selbstbestimmte Musizieren, das gerade bei der Rezeption der »Musik der Shoah« einseitig in den Vordergrund gerückt wird, bildete nur eine Seite von Musik im KZ, die trotz aller Phantasie und Kreativität nichts an den grundlegenden Haftbedingungen ändern konnte. Auf der anderen Seite war Musik zu einem erheblichen Teil in den Unterdrückungsapparat eingebunden. Am offensichtlichsten kommt die Instrumentalisierung von Musik durch die SS bei den Lagerkapellen zum Ausdruck.

Die offiziellen Lagerkapellen

Derartige Ensembles wurden auf Weisung oder mit Duldung der Lagerführung aus inhaftierten Amateur- und Profimusikern zusammengestellt und hatten in erster Linie für Zwecke der Lagerleitung aufzuspielen. Bereits im Jahr 1933 existierten solche Ensembles in den frühen Konzentrationslagern Oranienburg, Sonnenburg, Duerrgoy und Hohnstein.¹⁵ Während über diese ersten Häftlingsorchester nur wenig bekannt ist, wissen wir, dass die Initiative zur Gründung der Lagerkapelle im KZ Esterwegen, in dem es auch einen Lagerchor gab, vom musikliebenden »Schutzhaftlagerführer« im Jahr 1935 ausging.¹⁶

Wurden die ersten Konzentrationslager noch vorwiegend als Haftstätten

¹⁴ Wolfgang Sofsky: An der Grenze des Sozialen. Perspektiven der KZ-Forschung. In: Christoph Dieckmann / Ulrich Herbert / Karin Orth (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur. 2 Bde., Göttingen 1998, hier Bd. 2, S. 1141-1169, Zitat S. 1158.

¹⁵ Vgl. Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 161-163.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 163-169, zum Lagerchor siehe S. 159-161; Valentin Schwan: Bis auf weiteres. Darmstadt 1961, v.a. S. 599-609, 637-646.

für politische Regimegegner genutzt, begann nach der Etablierung des NS-Staates ab 1936 der vollständige Neuaufbau einer anderen KZ-Generation: Sie folgten einem sozialrassistischen Konzept der Bekämpfung vermeintlicher bzw. tatsächlicher Widersacher und werden heute im allgemeinen Verständnis mit dem Begriff «KZ» assoziiert. Zu ihnen zählen die Konzentrationslager Sachsenhausen (eröffnet 1936), Buchenwald (1937), Flossenbürg (1938), Mauthausen (1938), Ravensbrück (1939), Neuengamme (1940) oder Auschwitz (1940). Erst mit diesen Lagern kam es zur Herausbildung des eigentlichen KZ-Systems, das bis 1945 stetig anwachsen sollte und schrittweise eine drastische Verschlechterung des gesamten Lagerlebens mit bislang unbekanntem Formen von Brutalität und Gewalt mit sich brachte. Nach der Neuordnung des KZ-Systems, als die Lager der frühen Periode mit Ausnahme des KZ Dachau aufgelöst und ab 1936 durch neue, größere ersetzt wurden, finden sich Häftlingskapellen noch vor Kriegsbeginn in den Lagern Sachsenhausen, Buchenwald und Dachau. Mit der Ausweitung des Lagersystems und der Errichtung eines Satellitensystems von Nebenlagern ab 1942, kam es in vielen größeren Lagern zur Bildung offizieller Lagerkapellen.¹⁷

Die Besetzungen der Lagerkapellen variierten und reichten vom temporären Trio mit Mandoline, Geige und einem Blasinstrument in Treblinka bis zum 80köpfigen Sinfonieorchester in Auschwitz.¹⁸ Meist herrschten jedoch Blaskapellen mittlerer Größe mit Streichern vor. Bis auf Birkenau, wo das einzige Frauenorchester existierte,¹⁹ setzten sich die Kapellen aus-

¹⁷ Vgl. Aleksander Kulisiewicz: Orkiestry w obozach koncentracyjnych [Die Orchester in den Konzentrationslagern]. In: *Życie Muzyczne* (Warschau) 1977, Nr. 4; Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 340-356.

- Zu Treblinka vgl. Annkatrin Dahm: Musik in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern in Polen. Unveröffentlichte Magisterarbeit Univ. Freiburg 1994, S. 33-34. Zu Auschwitz siehe Guido Fackler: »This Music is Infernal ...« Music in Auschwitz. Online im Internet: URL: http://tle.northwestern.edu/essays/essay_Fackler_pdf_g.html; Guido Fackler: »We all feel this Music is infernal ...«: Music on Command in Auschwitz. In: *The Last Expression. Art and Auschwitz*. Ed. by David Mickenberg, Corinne Granoff and Peter Hayes. Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University. Chicago 2003, S. 114-125.
- Vgl. z.B. Gabriele Knapp: Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung (Musik im »Dritten Reich« und im Exil, Bd. 2). Hamburg 1996. Zu Alma Rosé, zeitweise Dirigentin dieses Ensembles, siehe Wolfgang Wendel: *Meister des Bogens. Vá(a P(íhoda – Alma Rosé – Arnold Rosé. Dokumentation eines Jahrhundert-Dramas*. Karlsruhe 1999 (CD mit 48seitigem Booklet); Richard Newman / Karen Kirtley: *Alma Rosé. Wien 1906 – Auschwitz 1944*. Bonn 2003. Zu weiteren Literaturhinweisen, Zeitzeugenberichten und Filmen vgl. Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 503-504, 511, 545-550.

schließlich aus männlichen Mitgliedern zusammen. Ihr Repertoire war – dem jeweiligen Anlass entsprechend – recht vielseitig: Marschmusik, Liedbearbeitungen, z. B. von KZ-Hymnen, Salon-, Unterhaltungs- und Tanzmusik, Schlager, Film- und Operettenmelodien, sogar Werke der klassischen Musik und Opernauszüge. Darüber hinaus entstanden eigene Arrangements und Neukompositionen.

Der Unterhalt einer Lagerkapelle erforderte einigen organisatorischen Aufwand: Noten, Instrumente und andere Hilfsmittel mussten beschafft werden – sie stammten fast immer von Häftlingen, die sie mit ins Lager gebracht hatten, oder wurden mit deren Geld angekauft. Im Vergleich zu den übrigen Gefangenen befanden sich die Orchestermusiker in einer »privilegierten« Position, die vielen ein Überleben ermöglichte. Trotz einiger »Privilegien« (zusätzliche Lebensmittel, bessere Kleidung und Unterkünfte) waren die Mitglieder dieser Ensembles den unberechenbaren Launen der SS ausgeliefert sowie dem Neid der Mithäftlinge und gegenseitiger Konkurrenz um die Gunst von Funktionshäftlingen und SS-Angehörigen ausgesetzt; wie alle Häftlinge mussten auch sie arbeiten, wengleich in »leichteren« Arbeitskommandos.

Ging die bisherige Forschung im Allgemeinen davon aus, dass die Lagerkapellen bis auf einige Ausnahmen erst nach Kriegsbeginn spontan eingerichtet bzw. vor 1942 nicht »gezielt ausgebaut« wurden,²⁰ so muss nicht nur diese Ansicht revidiert werden. Zudem war für ihre Expansion letztlich kein zentraler Befehl ausschlaggebend,²¹ sondern vielmehr personelle Kontinuitäten und persönliche Eitelkeiten der Lagerkommandanten. So wurde der Kapellmeister der bereits erwähnten Lagerkapelle des KZ Esterwegen, Willi Stein, nach seiner Verlegung ins KZ Sachsenhausen im April 1937 damit beauftragt, dort ein ähnliches Ensemble zusammenzustellen.²² Im Hinblick auf die Lagerkapellen stellen Esterwegen und Sachsenhausen somit die entscheidenden Verbindungsglieder zwischen den Lagern der ersten und jenen der zweiten Phase des KZ-Systems dar. Von Sachsenhausen aus verbreitete sich wiederum die Mode, dass es in einem KZ – wie sich ein ehemaliger Häftling ausdrückte – »eine Kapelle geben mußte«,²³ in anderen

²⁰ Milan Kuna: Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen. Übersetzt von Eliška Nováková. Frankfurt a.M. 1993, S. 45.

²¹ Vgl. ebd., S. 42.

²² Vgl. Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 341-342.

²³ KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hamburg-Neuengamme), Archiv, NG 2.8: Protokoll

Lagern. Denn in unmittelbarer Nähe des KZ Sachsenhausen war mit der »Inspektion der Konzentrationslager« die oberste Verwaltungsbehörde aller KZs untergebracht, in der sich u. a. die Lagerkommandanten bei Treffen dienstlich austauschten.

Einen weiteren informellen Vermittlungsweg, durch den SS-Führer auf die Idee kamen, in »ihrem« Lager eine Kapelle zusammenstellen zu lassen, bildeten gegenseitige Lagerbesichtigungen oder Versetzungen des Wachpersonals. Dies lässt sich am Beispiel von Auschwitz belegen. Im dortigen so genannten Stammlager entstand im Frühjahr 1941 das erste Häftlingsorchester.²⁴ Mit der Erweiterung von Auschwitz zu einem gigantischen Lagerkomplex, der wiederum aus unterschiedlichen Teillagern bestand, finden sich entsprechende Ensembles im Frauen-, Männer-, »Zigeuner«- und »Theresienstädter Familienlager« des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau, im Arbeitslager Auschwitz-Monowitz sowie in mehreren hierzu gehörenden Nebenlagern. Dabei erfüllte die Lagerkapelle des Stammlagers eine Vorbildfunktion; verschiedentlich ließen Lagerführer sogar Musiker aus dem Stammlager zum Aufbau einer neuen Kapelle in »ihren« Lagerabschnitt überstellen. Verschiedentlich orientierte man sich sogar bei Häftlingsorchestern in anderen Konzentrationshauptlagern ausdrücklich am Beispiel des Stammlagers. So war der »Schutzhaftlagerführer« Albert Lütkemeyer bei der Verlegung polnischer Häftlinge ins KZ Neuengamme darauf bedacht, dass die Musiker unter ihnen ihre Instrumente mitnahmen, wie Adam Jurkiewicz berichtete: »Ihm imponierte das fabelhafte Lagerorchester in Auschwitz und er wünschte sich ein ähnliches in Neuengamme.«²⁵

Dieses Zitat präzisiert ein zentrales Motiv für die Gründung einer Lagerkapelle: Ehrgeizige Kommandanten ahmten nach, was sie bei ihren Kollegen gesehen hatten. Andere wollten aus Prestige Gründen und Kulturbeflis-senheit eine »eigene« Häftlingskapelle »besitzen«. Folglich erfüllten diese Ensembles auch Repräsentations- und Propagandaaufgaben. Sie traten im Lager z. B. an Hitlers Geburtstag oder an anderen nationalsozialistischen Feiertagen auf und dienten bei Besichtigungen als Aushängeschild für den »ordentlichen« Zustand des Lagers. Daneben gaben sie öfters Unterhaltungskonzerte für die SS. Hierbei fungierte Musik nicht nur als elaborierte

eines Interviews von Hermann Kaienburg mit Karl Kampfert und Miroslav Krčmař am 5.5.1985, S. 11.

²⁴ Vgl. Fackler: »We all feel this Music is infernal ...“ (wie Anm. 18).

²⁵ KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hamburg-Neuengamme), Archiv, NG 2.8: Bericht von Adam Jurkiewicz, Nr. 476, S. 20.

Freizeitgestaltung oder schlichte Ablenkung. Sie symbolisierte den Henkern vielmehr, dass sie trotz ihres blutigen Handwerks »kultivierte« Menschen geblieben seien.

Getreu der Handlungsmaxime »Zuckerbrot und Peitsche« durften die Lagerkapellen aber auch für ihre Mithäftlinge aufspielen. In den Sommermonaten fanden z. B. in mehreren Lagern »Platzkonzerte« für die Mitgefangenen statt. Nicht selten gehörte dabei das SS-Wachpersonal, das sich eine Sonntagsunterhaltung gönnte, ebenfalls zum Publikum. Herbert Schemmel berichtete aus dem KZ Neuengamme: »Nur Sonntagnachmittag war Freizeit, und dann spielte auch die [etwa 25-köpfige] Lagerkapelle am Sonntagnachmittag. Wobei natürlich die Häftlinge sich das anhören konnten, aber ein großer Teil der SS-Leute dann ins Lager kam, um sich die Lagerkapelle anzuhören, die wirklich sehr gut war. Sie spielten so gängige Operettenmelodien, so Salonstücke, das ›Echo im Walde‹ und so weiter [...].«²⁶ Die Reaktion des Häftlings-Publikums auf solche Darbietungen waren zwiespältig. Während sich die einen über etwas Abwechslung freuten, aus der Kraft der Musik neuen Mut schöpften, verweigerten andere die Teilnahme an diesem angeordneten Kulturgenuß, da sie dadurch schmerzhaft an bessere Zeiten erinnert wurden.

Im Gegensatz zu den erwähnten »Dienstpflichten« wurden die Lagerkapellen im Rahmen des offiziellen Lageralltags jedoch am häufigsten als ein in seiner Wirkung genau kalkuliertes Repressions- und Terrorinstrument eingesetzt. Ihr Takt koordinierte nicht nur regelmäßig den Marschtritt ein- und ausmarschierender Häftlingskolonnen, sondern lieferte ebenso die Begleitmusik für Straffaktionen oder Exekutionen, die zur Abschreckung vor angetretenem Lager vollzogen wurden. In den Vernichtungslagern, vor allem in Birkenau, hatten Häftlingskapellen schließlich ihre menschenverachtendste Tätigkeit auszuführen, was bei vielen überlebenden Musikern zu lebenslangen Schuldgefühlen und Depressionen führte. Denn gelegentlich musizierten manche von ihnen, während in der Nähe Selektionen vorgenommen wurden: Dadurch entstand bei den neu ankommenden Häftlingen der Eindruck, dass sie keine unmittelbare existenzielle Bedrohung erwarten. Wie sich Erika Rothschild erinnerte, wurden die Gefangenen »aus den Viehwagen herausgejagt und aufgestellt. [...] Dazu spielte eine Kapelle,

²⁶ KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hamburg-Neuengamme), Archiv, NG 2.8: Interview von Ludwig Eiber mit Herbert Schemmel am 20.5.1981, Transkription S. 52. Siehe auch Interview des Verf. mit Herbert Schemmel am 3.11.1994.

die sich aus den besten Musikern unter den Häftlingen zusammensetzte, und sie spielte, je nach Herkunft der Transporte, polnische, tschechische oder ungarische Volksmusik. Die Kapelle hat gespielt, die SS hat gehetzt, und man hatte keine Zeit zum Überlegen. [...] die einen wurden ins Lager getrieben, die anderen ins Krematorium.«²⁷

Musik als Überlebensmittel

Während die SS mit dem Singen auf Befehl, Musikübertragungen aus Lautsprechern oder Darbietungen der Lagerkapellen die Gefangenen bewusst demütigte, schikanierte und ihre kulturelle Identität zu brechen versuchte, gewannen musikalische Aktivitäten, die freiwillig, das heißt aus eigenem Antrieb von Häftlingen ausgeführt wurden, eine völlig andere Bedeutung. Von diesem selbstbestimmten Musizieren soll nun die Rede sein. Zwar lösten derartige Musikerlebnisse aufgrund der dadurch hervorgerufenen Erinnerungen auch Depressionen oder Resignation aus. Mehrheitlich waren sie jedoch mit positiven Konnotationen verbunden: Dann gab Musik Trost, Halt und Zuversicht, erinnerte an das frühere Leben, lenkte ab und unterhielt, stärkte den Zusammenhalt, half, seine Gefühle zu artikulieren, sich emotional und intellektuell mit der existentiell bedrohlichen Situation auseinanderzusetzen und wurde dadurch zu einem Mittel geistigen bzw. kulturellen Widerstands.

Schon in den ersten Konzentrationslagern der Jahre 1933 bis 1936 hatten die Gefangenen begonnen, aus eigener Initiative zu musizieren, wobei meist gesungen wurde und nur wenige Instrumentalgruppen bestanden. Dabei dominierte stilistisch das laienhafte Musizieren in der Tradition der Jugend- und Arbeiterbewegung. Der Grund hierfür ist in der Zusammensetzung der Häftlingsgesellschaft zu suchen, denn in diesen Jahren waren vorwiegend deutsche politische Gegner der Nationalsozialisten inhaftiert, die überwiegend in diesen musikalischen Milieus sozialisiert worden waren. Demgegenüber bildeten ausgebildete Berufsmusiker unter den Häftlingen die Ausnahme. Das Niveau und die stilistische Bandbreite des Musizierens erweiterte sich wesentlich erst ab 1939, nach Beginn des Zweiten Weltkriegs. Nun wurden immer mehr Gefangene unterschiedlichster Herkunftsländer und sozialer Schichten in die Lager deportiert, darunter ein prozentual höherer Anteil ausgebildeter Musiker, Künstler und Intellektueller als

²⁷ Eine Erinnerung. Ein Gespräch mit Erika Rothschild, die Auschwitz überlebt hat. In: Badische Zeitung (Freiburg), Magazin, 21./22.1.1995, S. 2.

zuvor.

Ab Kriegsbeginn bereicherten die musikalischen Traditionen der neu inhaftierten Gruppen und Nationen zunehmend das Musizieren, das ja in hohem Maße gruppengebunden war. Ein Musikleben in den Lagern entstand nämlich ebensowenig aus dem »Nichts«, wie die Häftlinge insgesamt keine reaktionsunfähige Masse aus unterschiedslos, zwischen Verfolgung und Selbstbehauptung, Vernichtung und Überlebenskampf dahinvegetierenden Opfern bildeten. Ihr Verhalten orientierte sich notwendigerweise an den spezifischen Erfordernissen der Lagerrealität, war aber auch geprägt von längerfristig wirksamen kulturellen Traditionen, Prozessen und Dispositionen, die in unterschiedlicher Weise in den Lagern weiterwirkten. Der Historiker Falk Pingel sprach in diesem Zusammenhang von den »vorkonzentrationsären« Eigenschaften oder Fähigkeiten« der Häftlinge und ihren »konzentrationsären«, also erst im KZ gemachten Erfahrungen.²⁸ Pingels These soll anhand der in den Lagern erklangenen Lieder erläutert werden.

Populäre Weisen und KZ-Lieder

Sangen die Häftlinge für sich selbst, geschah dies meist gruppenweise, einstimmig und unbegleitet: Dies erregte kaum Aufsehen, war von jedem zu einem beliebigen Zeitpunkt ausführbar und erforderte nicht unbedingt Noten oder spezielle Probe- bzw. Auftrittsmöglichkeiten. Dabei griffen die Gefangenen bei der Liedauswahl vorwiegend auf ihre »vorkonzentrationsären« musikalischen Erfahrungen zurück, also auf jene Stücke, die sie vor ihrer Haft in der Schule, im Elternhaus, im Musikunterricht, in Vereinen oder sonstwo erlernt hatten. Doch auch wenn in den Lagern insgesamt gesehen zwar alle populären Liedgattungen nachweisbar sind, interpretierten die unterschiedlichen Häftlingsgruppen am häufigsten jene Lieder, mit denen sie sich besonders identifizierten, vor allem Heimat- und Volkslieder der verschiedenen Nationalitäten. Darüber hinaus waren Partisanen-, Widerstands-, Freiheits- und politische Lieder wegen ihres kämpferischen Inhalts besonders beliebt. Unter deutschsprachigen Häftlingen avancierte etwa »Die Gedanken sind frei«²⁹ zu einem der wichtigsten Lieder, während

²⁸ Pingel: Häftlinge unter SS-Herrschaft, (wie Anm. 4), S. 10, 13. Vgl. Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 457-462.

²⁹ Vgl. z. B. Schmidt (wie Anm. 10), S. 127; Das Lagerliederbuch. Lieder, gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin 1942. 4. Aufl. Dortmund 1983, S. 13, zwölftes Lied; Günter Morsch (Hg.): Sachsenhausen-Liederbuch. Originalwiedergabe eines illegalen Häftlingsliederbuches aus dem Konzentrationslager

das polnische Revolutionslied »Warschawjanka«³⁰ für polnische Gefangene große symbolische Bedeutung erlangte. Um ihre Ungebrochenheit und ihren Protest auszudrücken, sangen andere Häftlinge auf ihrem Weg in die Birkenauer Gaskammern die tschechische Nationalhymne oder das jüdische Lied »Hatikvah«.³¹

Daneben entstanden in den Lagern, nicht selten unter großer Gefahr und unter schwierigsten Bedingungen, mehrere hundert neuer Lieder, die so genannten KZ-Lieder, von denen wohl nur ein Bruchteil überliefert ist.³² Meist wurde einer bereits bekannten Melodie im so genannten Parodieverfahren ein neuer Text unterlegt. Beispielsweise erhielt die in verschiedenen Konzentrationslagern gerne gesungene Regionalhymne »Wo die Nordseewellen trecken an den Strand« (»Nordseewellen«) in den Emslandlagern einen anderen Liedtext und den Titel »Wo das Lager steht«.³³ Inhaltlich setzen sich diese KZ-Lieder im Allgemeinen mit der Lagerrealität, der bedrückenden Haftsituation, dem harten Lageralltag oder den Ängsten und Hoffnungen der Inhaftierten auseinander. Mehrfach wurde freilich nicht nur der Text, sondern auch die Melodie im Lager geschrieben. Eines der ersten originären KZ-Lieder ist das im Sommer 1933 im Lager Börgermoor bei Papenburg verfasste »Börgermoorlied«, besser bekannt unter dem Titel »Moorsoldatenlied«.³⁴ Es verkörpert zugleich Protest und Durchhaltewillen und verbreitete sich durch die Verlegung von Gefangenen in andere Lager

Sachsenhausen. Erläuterungen zum Reprint 1995 von Inge Lammel. Berlin 1995, ohne Seitenangabe, neuntes Lied.

³⁰ Vgl. *Inge Lammel: Das Arbeiterlied*. Frankfurt a.M. 1973, S. 109-110, 224.

³¹ Vgl. *Tzvetan Todorov: Angesichts des Äußersten*. Aus dem Französischen von Wolfgang Heuer und Andreas Knop. München 1993, S. 71.

³² Ausführlich hierzu *Guido Fackler: Lied und Gesang im KZ*. In: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. Jahrbuch des deutschen Volksliedsarchivs 46/2001, S. 141-198.

³³ Vgl. *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*. Zusammengestellt von Inge Lammel und Günter Hofmeyer. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied (Das Lied – Im Kampf geboren, Heft 7). Leipzig 1962, S. 29-30; Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 270-271.

³⁴ Auch »Die Moorsoldaten« oder »Lied der Moorsoldaten«. Vgl. *Wolfgang Langhoff: Die Moorsoldaten*. Mit einem Vorwort von Werner Heiduczek. Köln 1988, S. 165-186; *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* (wie Anm. 33), S. 14-18, Abbildungsteil; *Gisela Probst-Effah: Das Moorsoldatenlied*. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 40/1995, S. 75-83; Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 245-265; *Fietje Ausländer / Susanne Brandt / Guido Fackler: Das Lied der Moorsoldaten 1933 bis 2000*. Bearbeitungen – Nutzungen – Nachwirkungen. Hg. vom Dokumentations- und Informationszentrum (DIZ) Emslandlager (Papenburg) in Kooperation mit der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (Frankfurt a.M. / Potsdam-Babelsberg). Papenburg 2002 (Doppel-CD mit Aufnahmen des »Moorsoldatenlieds« von unterschiedlichen Interpreten aus verschiedenen Jahrzehnten und weiteren Tondokumenten sowie 64-seitigem Beiheft).

im gesamten NS-Lagersystem, obwohl es immer wieder von der SS verboten wurde. Da seine lagerspezifische »Botschaft« auch spätere Generationen von KZ-Häftlingen verstanden, avancierte es zum wohl populärsten KZ-Lied überhaupt, das wiederum anderen Lagerliedern als Vorbild diente.

Denn im Gegensatz zu den »vorkonzentrationsären« Liedern hatten die »konzentrationsären« Lieder im Lageralltag eine besondere Bedeutung erlangt. Sie wurden zu einer Chiffre für den »schöpferischen Widerstandswillen der Häftlinge«,³⁵ zu einem Zeichen der Humanität inmitten einer entmenslichten Umgebung. Hierbei standen weniger ästhetische Kriterien im Vordergrund. Statt dessen fungierte Musik als kulturelle Widerstandshandlung und praktische Überlebentechnik. Denn gemeinsames Singen konnte dazu beitragen, eine innere Gruppenidentität und damit Solidarität untereinander aufzubauen, was wiederum die Überlebenschancen der Gruppe wie ihrer einzelnen Mitglieder vergrößern half. Dadurch wurden die populärsten KZ-Lieder zu tönenden Symbolen einer gruppenübergreifenden Identität als KZ-Häftling. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie verschiedentlich in Übersetzungen und weiteren Liedvarianten überliefert sind.

Ausmaß musikalischer Aktivitäten

Freilich wurde in den Konzentrationslagern nicht nur gesungen. In den Lagern interpretierten inhaftierte Profi- und Amateurmusiker unterschiedlichen Alters, Geschlechts und Nationalität Musik der verschiedensten Gattungen, Stilrichtungen und Genres: von der Unterhaltungsmusik bis zur Klassik, vom traditionellen Volkslied bis zum kritischen Kabarettchanson, vom verfemten Jazztune bis zur heiteren Operettenmelodie. Sie taten dies auf Befehl, freiwillig und nicht selten unter Lebensgefahr, traten solistisch, in Chören, Kammermusikensembles, Unterhaltungskapellen oder gar in Sinfonieorchestern auf, die in vielen Lagern innerhalb einzelner Häftlingsgruppen, aber auch gruppenübergreifend entstanden. In Buchenwald musizierte u. a. die Jazz Big Band »Rhythmus«, in Sachsenhausen ein Mundharmonikaensemble, in Mauthausen eine sogenannte »Zigeunerkapelle« und ein Chor sowjetischer Kriegsgefangener sang in Flossenbürg.³⁶

³⁵ Eckhard John: Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung. In: Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991), Heft 1, S.1-36, Zitat S. 28.

³⁶ Zu Buchenwald vgl. Wolfgang Muth: »Rhythmus« – Ein internationales Jazzorchester in Buchenwald. In: Eiserne Lerche. Hefte für eine demokratische Musikkultur 1984, Heft 2, S. 14-16; Guido Fackler: Jazz im KZ. Ein Forschungsbericht. In: Wolfram Knauer (Hg.):

Viele Musikformationen bestanden nur kurze Zeit, andere längerfristig; manche probten regelmäßig, andere nur, wenn sich zufällig eine Möglichkeit ergab; manche traten spontan auf, andere gaben Konzerte auf künstlerisch hohem Niveau. Dabei erklangen dann auch im Lager verfasste Kompositionen. Die schlechte körperliche Verfassung, Sprachbarrieren, die Gefahr der Entdeckung, Besetzungswechsel aufgrund von Deportationen oder der Mangel an Instrumenten und Noten – oft musste man diese heimlich »organisieren« bzw. aus dem Gedächtnis rekonstruieren – erschwerten freilich kontinuierliche Proben und Auftritte. Außerdem ließen der streng reglementierte Tagesablauf, die Appelle, Ordnungsarbeiten, Exerzierübungen und Arbeitspflichten kaum Zeit zu Ruhepausen oder eigenständigem Handeln, so dass in den Lagern im Allgemeinen lediglich während der sogenannten »Freizeit« musiziert werden konnte. Diese umfasste nur wenige Stunden, etwa an den meist arbeitsfreien Sonntagen oder nach dem Abendappell. Allerdings wurde die knappe »Freizeit« dringend zur körperlichen Regeneration benötigt und nicht selten durch Razzien oder Inspektionen der Wachleute gestört. Neben dem Zeitmangel waren die Angst und Ungewissheit, die den Lageralltag prägten, künstlerischen Aktivitäten ebenso abträglich wie die extremen Haftbedingungen.

Trotzdem war das Musik- und Kulturleben in vielen Lagern mannigfaltiger, als man glauben möchte. Dies soll an zwei Beispielen verdeutlicht werden. Im KZ Dachau stellte der Dirigent, Komponist und Musikpädagoge Herbert Zipper bereits 1938 ein erstes Gefangenenorchester zusammen, das heimlich für die Kameraden konzertierte.³⁷ Im Februar 1941 genehmigte die SS dann eine aus 28 Musikern bestehende Lagerkapelle; 1942 gab es ein mit klassischem Musikprogramm auftretendes, 50-köpfiges Orchester sowie ein polnisches Orchester; weiterhin musizierten ein Streichquartett (1943), ein Kammermusik-Ensemble, eine tschechische Unterhaltungskapelle, verschiedene Solisten, Chöre und Vokalgruppen.³⁸ Mit Musikbegleitung trat

Jazz in Deutschland. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 4). Hofheim 1996, S. 49-91, hier S. 53-58. Zu Sachsenhausen vgl. Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen (Oranienburg), Archiv, R 41/4/3: Bericht von Otto Bartels, S. 2. Zu Mauthausen vgl. Kuna, (wie Anm. 20), S. 75. Zu Flossenbürg vgl. *Hugo Walleitner: Zebra*. Ein Tatsachenbericht aus dem Konzentrationslager Flossenbürg. Mit 34 Bildern des Verfassers. Bad Ischl 1946, S. 87.

³⁷ Vgl. *Paul F. Cummins: Musik trotz allem. Herbert Zipper – Von Dachau um die Welt*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Johannes Eidlitz. Wien 1993, S. 95-97.

³⁸ Vgl. *Aleksander Kulisiewicz: Polskie pieśni obozowe 1939–1945* [Polnische KZ-Lieder 1939–1945]. Unveröffentlichtes Manuskript Krakau 1982, Kapitel »Dachau«, S. 575-633; Guido Fackler: Musik im KZ Dachau. In: Josef Focht / Ursula K. Nauderer (Hg.): Musik

im Jahr 1943 eine Theatergruppe auf,³⁹ während die in Dachau inhaftierten Geistlichen und Priester beider christlichen Konfessionen die Kirchenmusik pflegten.⁴⁰ In den letzten Kriegsjahren fanden fast jedes Wochenende, teilweise Samstag und Sonntag nachmittags, offiziell erlaubte »Konzerte« im Bad statt.⁴¹ Neben einem großen Streichorchester gehörten Kammermusikensembles, Chöre und Solisten zu den Mitwirkenden.

Nicht minder eindrucksvoll als die im KZ Dachau nachweisbaren Musikformationen ist die inhaltliche Bandbreite der Lagerveranstaltungen im KZ Buchenwald. Dort fanden zwischen dem 1. August 1943 und dem 31. Dezember 1944 insgesamt 27 Lagerveranstaltungen in einer von den Inhaftierten zur Kinohalle umgebauten Baracke statt. Diese so genannten »Konzerte« in Form Bunter Abende wurden von der Kommandantur erlaubt bzw. geduldet. Ein Conférencier führte durch das Programm, das nicht allein musikalische Darbietungen, sondern ebenso Sketche, sportlich-artistische Vorführungen sowie Kabarett- und Theatereinlagen der unterschiedlichen Häftlingsgruppen umfasste. Sie waren von einem »Ausschuss mit Vertretern aller im Lager zahlenmäßig stark vertretenen Nationen« zusammengestellt worden.⁴² Bei diesen Gelegenheiten trat regelmäßig die Jazz Big Band »Rhythmus« auf.⁴³ Für derartige Veranstaltungen entstanden zudem neue Kompositionen, etwa die Weihnachten 1943 und Neujahr 1943/44 in den Räumen der Pathologie aufgeführte Oper »Buchhäuser oder Läusekrieg auf der Waldburg«.⁴⁴ Dieses leider verschollene Werk thematisierte den Kampf der Häftlinge gegen die Verlausung, wobei die Läuse

in Dachau. Dachau 2002, S. 179-192.

³⁹ Vgl. Rudolf Kalmar: *Zeit ohne Gnade*. Wien o.J. [1988], S. 173-187.

⁴⁰ Vgl. Eleonore Philipp: *Geistliche Musiker im Konzentrationslager Dachau*. In: Focht / Nauderer (wie Anm. 38), S. 193-203.

⁴¹ Interview des Verfassers mit Franz Brückl [früher: Przybylsky] am 23.5.1995. Siehe auch Kalmar (wie Anm. 39), S. 77; Interview des Verfassers mit Hans Gasparitsch am 10.10.1995.

⁴² KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, Materialsammlung Otto Halle: Bericht Nr. 28 »Kunst im K.L. Bu.«, S. 2 (13). Hierzu siehe Wolfgang Schneider: *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*. Weimar 1973, S. 71-78; Sonja Seidel: *Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald* (Buchenwaldheft, 18). Weimar-Buchenwald 1983; Sonja Staar: *Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation* (Buchenwaldheft, 27). Weimar-Buchenwald 1987.

⁴³ Vgl. Interview des Verfassers mit Miroslav Broft am 8. und 12.5.1996. Siehe außerdem Anm. 36.

⁴⁴ Vgl. Staar (wie Anm. 42), S. 36-37; *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* (wie Anm. 33), S. 72.

die SS-Männer symbolisierten.

Voraussetzungen und Entwicklung

Vergegenwärtigt man sich diese Beispiele, stellt sich die Frage, wie sich unter KZ-Bedingungen überhaupt ein so unerwartet umfangreiches Musikleben etablieren konnte? Zwar hatten die Lagerführungen schon in den ersten Konzentrationslagern kulturelle Aktivitäten immer wieder ausdrücklich erlaubt. Beispielsweise war die von dem Schauspieler Wolfgang Langhoff als Reaktion auf eine nächtliche Prügelaktion des Wachpersonals im KZ Börgermoor organisierte Aufführung des »Zirkus Konzentrazani« am 27. August 1933, bei der das von Langhoff mitverfasste, bereits erwähnte »Moorsoldatenlied« uraufgeführt wurde, von der Kommandantur bewilligt worden, um Unruhen vorzubeugen.⁴⁵ Dabei waren nicht nur 900 Gefangene, sondern gleichfalls 60 SS-Männer samt Kommandant anwesend, die sich wie die Inhaftierten davon eine Abwechslung erhofften.

Im Vergleich zu den Jahren zuvor genehmigte die SS jedoch ab 1942/43 vermehrt kulturelle Aktivitäten bzw. Musikdarbietungen und hob entsprechende Verbote auf. Den Hintergrund dieser Entwicklung bildete der zunehmende Einsatz von Häftlingen in der Rüstungsindustrie und die enorme Erweiterung des KZ-Systems durch Nebenlager. Um die Arbeitsleistung zu steigern war dann in allen Konzentrationslagern am 15. Mai 1943 offiziell ein »Prämiensystem« eingeführt worden.⁴⁶ Von den damit verbundenen »Vergünstigungen« – zu ihnen zählten etwa die Erlaubnis, längere Haare zu tragen, oder, als äußerst fragwürdiger »Leistungsanreiz«, ein Besuch im lagereigenen Bordell – profitierten insbesondere Funktionshäftlinge, »Prominente« und die Gefangenengruppen an der Spitze der Hierarchie. Dadurch verstärkten sich die Gegensätze innerhalb der Häftlingsgesellschaft, während sich die Lebensbedingungen für das Gros der Inhaftierten nicht grundsätzlich verbesserten. Und obwohl diese Zugeständnisse nicht unmittelbar kulturelle Häftlingsaktivitäten betrafen, war es für die Inhaftierten doch einfacher geworden, sich von außerhalb Instrumente und Noten nachschicken zu lassen, einzelne Musikgruppen zu bilden, Konzerte zu geben und in zum Teil bemerkenswerter Eigenverantwortung Theater- oder Kabarettaufführungen und andere kulturelle Veranstaltungen zu realisieren – sie spiegeln

⁴⁵ Vgl. Langhoff (wie Anm. 34), S. 136-155, 165-186. Hierzu siehe auch Anm. 34.

⁴⁶ Vgl. Karin Orth: Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte. Hamburg 1999, hier S. 192-198, Zitat S. 196.

die unterschiedlichen gruppenspezifischen Musiktraditionen der Inhaftierten wider.

Freilich handelte es sich um keine prinzipielle oder formale Musizier-Erlaubnis, sondern um eine informelle Regelung, die jederzeit widerrufen werden konnte und stets von der Lagersituation und den handelnden Personen abhängig war. Vor diesem Hintergrund organisierten die Häftlinge viele Musikaufführungen mit ausdrücklicher Erlaubnis oder aber mit Duldung der SS. Andere spielten sich wiederum in einer halblegalen, tolerierten »Grauzone« ab, für die sich die SS nicht weiter interessierte, solange nicht über die Strenge geschlagen und der »normale« Lagerbetrieb nicht beeinträchtigt wurde. Seltener als bisher angenommen fanden Musikdarbietungen jedoch illegal statt. Dies war der Fall, wenn sie politische Inhalte hatten oder anderweitigen Verboten entgegenstanden. Dann konnte nur heimlich, unter der ständigen Gefahr der Entdeckung und Bestrafung musiziert werden, wie Walter Wolf über ein Streichquartett im KZ Buchenwald berichtete: »Jüdische Kameraden [...] spielten Sätze aus der Kleinen Nachtmusik von Wolfgang Amadeus Mozart. [...] Aber die SS erfuhr davon. Unsere jüdischen Kameraden gingen über den Bock. 25 Stockhiebe für jeden, weil sie als Juden deutsche Musik gespielt hatten.«⁴⁷

Die starke Ausweitung musikalischer Aktivitäten ab 1942/43 wurde zusätzlich durch die internen Machtstrukturen in den verschiedenen KZs begünstigt. Zum einen hatte trotz formeller Vorschriften »noch der kleinste [SS-]Blockführer gegenüber den Häftlingen nahezu freie Hand« und verfügte in seinem persönlichen Verantwortungsbereich über ein hohes Maß an Selbständigkeit, Eigeninitiative und »absolute[r] Macht«.⁴⁸ Diese Machtfülle hatte zur Folge, dass Gefangene verschiedentlich zu außerdienstlichen Zwecken, das heißt zur privaten Unterhaltung des Aufsichtspersonals musizieren mussten.⁴⁹ Zum anderen genossen die Funktionshäftlinge »oftmals erhebliche Freiräume«.⁵⁰ Mit der nach Kriegsbeginn einsetzenden Interna-

⁴⁷ KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, BwA 9-98-15: Walter Wolf: Musik im Konzentrationslager Buchenwald. Unveröffentlichtes Manuskript einer Buchenwaldsendung (Weimar und Leipzig) am 4.2.1946, S. 2. Auf dem Bock wurde die Prügelstrafe vollzogen.

⁴⁸ Sofsky (wie Anm. 14), S. 1151; Wolfgang Sofsky: Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager. Frankfurt a. M. 1993, S. 27-40.

⁴⁹ Vgl. Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 361-368.

⁵⁰ Sofsky (wie Anm. 14), S. 1156. Bei den Funktionshäftlingen handelte es sich um Gefangene, denen die SS lagerinterne Organisations- und Verwaltungsaufgaben z.B. als Lager-, Blockälteste oder Arbeitskommandoführer übertragen hatte.

tionalisierung und weiteren Ausdifferenzierung der beständig anwachsenden Häftlingsgesellschaft, war die SS aufgrund des eigenen Personalmangels und wegen fehlender Sprachkenntnisse nämlich immer stärker auf die Funktionshäftlinge zur Kontrolle des internen Lagergeschehens angewiesen. Zusammen mit einem erforderlichen »Mindestmaß an Kooperation zwischen Häftlingen und SS«⁵¹ führte dies zu einer Zunahme der Funktionsstellen und verstärkte den Einfluss der so genannten »Häftlings selbstverwaltung« auf die Haftbedingungen (freilich im Rahmen der von der SS vorgegebenen Handlungsspielräume). Bezüglich des Musizierens wirkte sich dies so aus, daß z.B. ein Blockältester Liederabende seiner Mitgefangenen deckte oder ein wohlmeinender Lagerältester bei der SS die offizielle Erlaubnis für die Durchführung einer Musikveranstaltung erwirkte.

Die dargelegte Entwicklung begünstigte allgemein die Ausweitung des Musizierens. Ob es den Häftlingen in einem speziellen Lager jedoch gelang, ein Musikleben zu etablieren, war darüber hinaus noch von lagerspezifischen Faktoren abhängig. Ein solches Musik- bzw. Kulturleben war zunächst dadurch gekennzeichnet, dass die Häftlinge weitgehend selbstbestimmt und einigermaßen regelmäßig Konzerte oder Musikaufführungen durchführten. Dies geschah im Rahmen von Blockveranstaltungen, die vorwiegend gruppenintern in Häftlingsunterkünften abgehalten wurden oder aber im Rahmen von Lager- bzw. Kulturveranstaltungen, die auf dem Appellplatz oder in zentralen Funktionsgebäuden wie dem Bad stattfanden. Letztere erreichten häufig mehrere Hundert Gefangene unterschiedlichster Häftlingsgruppen und sollten auf breiter Basis deren Demoralisierung entgegenwirken.

Um ein solches Musikleben überhaupt realisieren zu können, musste zunächst eine relativ »ruhige« Lagersituation gegeben sein, denn in der Aufbauphase eines Lagers oder in Ausnahmesituationen mit Massenerschießungen, Evakuierungstransporten o.ä. verfügten die Häftlinge über weniger »Freizeit« als in Zeiten eines »geregelten« Lagerbetriebs. Des weiteren bedurfte es engagierter Häftlinge und Initiativpersönlichkeiten, die künstlerisch und organisatorisch in der Lage waren, solche Aufführungen zu planen, zu gestalten und abzuhalten. Wohlwollende und meist hochrangige Funktionshäftlinge schufen wiederum die äußeren Voraussetzungen, indem sie bei der SS-Führung die Möglichkeiten für die praktische Umsetzung

⁵¹ *Joachim Neander*: »Zwischen Baum und Borke«. Funktionshäftlinge im Konzentrationslager. Versuch einer Annäherung an ein schwieriges Thema. In: *Informationen* (hg. vom Studienkreis Deutscher Widerstand, Frankfurt a.M.) 23/1998, Nr. 47, S. 29-33, S. 29.

einer Veranstaltung ausloteten und die Erlaubnis oder Tolerierung dafür erwirkten. In den meisten Fällen verlangte die SS die Texte von Liedern, Sketchen etc. vorab zur Kontrolle, doch wurden diese Zensurmaßnahmen von den Gefangenen regelmäßig ausgehebelt. Zum Teil wirkten die Funktionshäftlinge auch inhaltlich an der Programmgestaltung mit. Bestand in einem Lager ein illegales Häftlingskomitee bzw. eine geheime Widerstandsorganisation, wurde von ihr der Aufbau eines Lagerkulturlebens gefördert, um eine Stärkung und Stabilisierung der Häftlingsgesellschaft insgesamt zu erreichen. Dies geschah, indem man etwa mit verlässlichen Funktionshäftlingen kooperierte. Schließlich wirkte sich die Existenz einer offiziellen Lagerkapelle vorteilhaft aus: Sie bildete eine Art Musiker- und Instrumentenreservoir, denn dadurch wurden Instrumente leichter zugänglich oder es standen Proberäume, Musiker, Noten, musikalisches Know-How etc. auch für andere Musikaufführungen wesentlich einfacher zur Verfügung. Darüber hinaus gingen von einer offiziellen Lagerkapelle auch direkte Impulse für das selbstbestimmte Musikleben aus: Vielfach bildeten sich in ihrem Umfeld weitere Musikgruppen, wodurch die vorhandenen Instrumente mehrfach genutzt wurden; andererseits waren Mitgefangene Zuhörer bei Konzerten oder Proben der Lagerkapellen.

Alles in allem waren jedoch auch nach den erwähnten Zugeständnissen der Lagerleitung freiwillige musikalische Darbietungen nicht generell gestattet und wurden immer wieder eingeschränkt bzw. zeitweise verboten. Nicht zuletzt war die Durchführung musikalischer Aktivitäten stets vom Wohlwollen des Lagerpersonals und der Funktionshäftlinge abhängig. Diese unterschiedlichen Faktoren führten dazu, dass insbesondere selbstbestimmte musikalische Aktivitäten immer einen Höhepunkt im Lagergeschehen darstellten und vorwiegend nur jenen Gefangenen vorbehalten blieben, deren Häftlingskategorie nicht an unterster Stufe der Häftlingshierarchie stand oder die zu einer privilegierten Häftlingsgruppe zählten, während das Gros der Inhaftierten um die bloße Existenz rang und weder die Kraft noch die Muße hatte, an einer der seltenen musikalischen Aktivitäten teilzuhaben. In den letzten Kriegsmonaten kam es schließlich, einhergehend mit einer weiteren Verschlechterung der Lagerverhältnisse infolge von Kriegseinwirkungen und Todesmärschen, zur Stagnation des Musiklebens.

Fazit

Die vorangegangenen Beispiele belegen nachdrücklich, dass Musik einen

integralen Bestandteil des Alltags in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern darstellte. Während die Täter Häftlingsmusiker für eigene Zwecke missbrauchten und regelmäßig mit Hilfe erzwungener Musikdarbietungen bewusst den »Prozeß der Willensbrechung und menschlichen Entwürdigung« vorantrieben,⁵² zwingt die Tatsache, dass in den Lagern musiziert wurde, auch zu der Erkenntnis, die Gefangenen nicht als unterschiedslos dahinvegetierende ‚graue‘ Masse zu betrachten sind. Statt dessen ist der »Häftling als Kulturwesen« zu begreifen,⁵³ der vor der Notwendigkeit stand, unter Lagerbedingungen neue kulturelle Techniken und Überlebensstrategien zu entwickeln.

Auch im Hinblick auf den Lageralltag ist ein Umdenken notwendig. Denn die volkskundliche Untersuchung des Lagerlebens am Beispiel musikalischer Aktivitäten eröffnet uns einen unbekannteren und deshalb verstörenden und ein herkömmliches Kulturverständnis erschütternden Einblick in die vielschichtige Innenwelt der Terrorinstitution der NS-Lager. Diese war voller Widersprüche und brachte ganz spezifische Verhaltensweisen, Rituale, Normen- und Wertsysteme hervor, die bis heute noch weitgehend unerforscht sind. Diesbezüglich ist etwa die hauptsächlich von der Liedforschung in der ehemaligen DDR vertretene Auffassung zu revidieren, dass kulturelle Zeugnisse aus den Konzentrationslagern fast ausschließlich Produkte des Widerstands bzw. der Selbstbehauptung und somit Teil des illegalen antifaschistischen Widerstandskampfes gewesen seien.⁵⁴ Vielmehr eröffneten die erwähnten »Vergünstigungen« und die in den Lagern auf vielen Ebenen praktizierte machtpolitische Maxime »divide et impera« trotz aller Einschränkungen insgesamt einen größeren Handlungsspielraum für musikalische Aktivitäten als gemeinhin angenommen. Und die Häftlinge nutzten die daraus resultierenden Freiräume, wenngleich diese in unterschiedlichen Lagerphasen, von Lager zu Lager und bisweilen sogar von Block zu Block verschieden groß waren: Er reichte von der großzügigen Auslegung offizieller Weisungen durch Funktionshäftlinge zu Gunsten der Mitgefangenen bis zur formellen Erlaubnis musikalischer Aktivitäten durch die SS.

⁵² Kogon (wie Anm. 11), S. 99, ohne Hervorhebung.

⁵³ *Christoph Daxelmüller*: Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern. In: Christoph Dieckmann / Ulrich Herbert / Karin Orth (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur. 2 Bde. Göttingen 1998, Bd. 2, S. 983-1005, Zitat S. 993.

⁵⁴ Ausführlich hierzu siehe Fackler: »Des Lagers Stimme« (wie Anm. 1), S. 473-480.

In keinem Fall sind musikalische oder sonstige künstlerische Aktivitäten von Häftlingen jedoch dazu geeignet, das KZ-System nachträglich zu beschönigen oder gar zu verharmlosen. Musik in nationalsozialistischen Lagern fand immer trotz ständigen Hungers, psychischer und physischer Gewalt, drohenden Krankheiten und Seuchen, ungewisser Zukunft, willkürlicher Terrorakte und permanenter Lebensgefahr statt. Dies sollte man sich ebenso vor Augen halten, wie das Faktum, dass es nur einem kleineren Teil der Häftlinge möglich war, sich überhaupt mit Musik zu beschäftigen, weil sie körperlich noch nicht so weit verfallen waren, dass der Hunger ihr gesamtes Denken und Handeln bestimmte.

Dr. Guido Fackler, Universität Würzburg, Lehrstuhl für Volkskunde, Am Hubland, D-97074 Würzburg, Tel. 0049/931/888-5606, Fax. 0049/931/888-4621, e-mail: guido.fackler@mail.uni-wuerzburg.de