

MUSIK ALS KOMPONENTE DES LAGERALLTAGS¹

Guido Fackler

Gehörte Musik in nationalsozialistischen Zwangslagern jahrzehntelang zu den wenig beachteten Randgebieten, hat sie heute ihren festen Platz im Gedenken an die Shoah, und das Angebot an Publikationen, Tonträgern, Filmen, Musikerbiographien, Ausstellungen, Tagungen, Konzerten und Initiativen ist selbst von Experten kaum noch überschaubar (vgl. die Zusammenstellung in Fackler 2000). Dennoch wird im Allgemeinen gezögert, Musik als feste Komponente des Lageralltags anzunehmen. Das hat nicht nur mit wirkungsmächtigen Mythen zu tun, sondern auch mit mangelndem Hintergrundwissen und ihrer stereotypen Rezeption.

Musik im KZ-Alltag

Schon der auf das Haupttor des »Schutzhaftlagers« Buchenwald hinführende Wegweiser bringt die fundamentale Verflechtung von Musik und Konzentrationslager deutlich zum Ausdruck: Unter einer Figurengruppe spurtender Häftlingen befindet sich die Bezeichnung »Caracho-Weg«, während auf dem Schaft »doch stets ein frohes Lied erklingt« zu lesen ist (vgl. Schneider 1973: 48 [Abb.]). Damit belegt dieses kunstvoll verzierte, in SS-Auftrag von Häftlingen geschnitzte Holzschild nicht nur die Sehnsucht des Wachpersonals, sich ihren mörderischen Arbeitsplatz mit spießigen Accessoires aufzu hübschen. Für die Inhaftierten symbolisierte es das gefürchtete Lagerritual, diesen Weg singend und im Laufschrift zu passieren.² Das zynische Motto

1 Der Text erschien zunächst spanisch und katalanisch: »La música en la vida cotidiana de los campos de concentración.« resp. »La música a la vida quotidiana dels camps de concentració.« In: La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin [Ausstellungskatalog]. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya 2007, S. 226-237.

2 Dieses Lagerritual wurde von Gefangenen des KZ Sachsenhausen heimlich mit dem »Lied vom heiligen Caracho« persifliert. Vgl. *Lieder aus den faschistischen*

entstammt der dritten Strophe des »Esterwegen-Lagerlied«, einer Variante des KZ-Lieds »Ein Lichteftling war ich zwar«, das Häftlinge des gleichnamigen KZ 1934/35 als Ausdruck ihrer Ängste, Sehnsüchte und Hoffnungen schrieben (vgl. Fackler 2000: 277f.). Dennoch erklärte es Lagerführer Karl Koch 1939 zu einem von drei offiziellen Lagerliedern des KZ Buchenwald (vgl. KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv: Kommandanturbefehl Nr. 113 vom 22.8.1939, S. 2), die regelmäßig bei Appellen und beim Marschieren angeordnet wurden. Damit steht dieses Lagerlied exemplarisch für beide Seiten von Musik im KZ: Stellte sie für die Opfer ein solidarisiertes Zeichen geistig-kulturellen Widerstands und psychisch-künstlerischen Überlebens dar, missbrauchten sie die Täter gezielt als Entwürdigungs-, Disziplinierungs- und Terrorinstrument (als kurz gefasster Überblick vgl. Fackler 2003).

Bei der Rezeption von KZ-Musik steht allerdings das *selbstbestimmte Musizieren* von Inhaftierten für sich selbst und Mithäftlinge, wie es schon 1933 in den ersten Konzentrationslagern praktiziert wurde, im Vordergrund. Dominierte damals das gemeinsame Singen von Liedern der Arbeiter- und Jugendbewegung, erweiterte sich das lagerinterne Musikleben nach Beginn des Zweiten Weltkriegs um die musikalischen Traditionen der neu inhaftierten Gefangenengruppen, wobei gerade ausgebildete Musiker als Initiativpersönlichkeiten fungierten. Allerdings fanden musikalische Aktivitäten nur dann heimlich statt, wenn sie in direkter Opposition standen, beispielsweise anlässlich konspirativer Gedenkfeiern. Größere Veranstaltungen mit Musik organisierten die Häftlinge indessen mit Genehmigung und Zensur durch die Lagerleitung sowie mit Unterstützung entgegenkommender Funktionshäftlinge. In manchen Lagern hielt man derartige Aufführungen regelmäßig ab, z.B. in der Kinohalle des KZ Buchenwald 27 »Bunte Abende« mit Musik, Sketchen, Artistik, Kabarett- und Theatereinlagen mehrerer Häftlingsgruppen (vgl. KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, Materialsammlung Otto Halle: Bericht Nr. 28 »Kunst im K.L. Bu.«, S. 2/13, sowie Schneider 1973: 71-74).

Andere Musikdarbietungen wurden von der SS geduldet, sofern dadurch ihre Autorität nicht in Frage gestellt und der »normale« Lagerbetrieb nicht beeinträchtigt wurde. Auch nutzten die Inhaftierten geschickt »organisatorische Grauzonen« (Sofsky 1993: 175) und überlisteten das Wachpersonal. Nur so lässt sich erklären, dass das Buchenwalder Jazzorchester »Rhythmus«

Konzentrationslagern. Zusammenestellt von Inge Lammel und Günter Hofmeyer. Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Musik, Abteilung Arbeiterlied, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1962 (= Das Lied – Im Kampf geboren 7). S. 62-64.

den verfeimten und auch bei Mitgefangenen nicht unumstrittenen Jazz darbieten konnte, wie der Saxophonist Miroslav Hejtmár berichtete (zum Jazzorchester vgl. Muth 1984 und Fackler 1996):

»Musik, die als ›rassisch unrein‹ im Dritten Reich streng verboten war, wurde im Konzentrationslager vor einem so internationalen Publikum gespielt, wie es sich sonst nicht zusammenfinden konnte. Und all diese Zuhörer verstanden, worum es ging. Die SS-Leute aber begriffen nichts« (KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), Archiv, Sign. BA 31/30: Hejtmár, Miroslav: Rhythmus hinter Drähten).

Das musikalische Lagergeschehen gestaltete sich also komplizierter, als man sich das gemeinhin vorzustellen vermag. Und genauso wenig, wie man KZ-Musik vorschnell mit dem Etikett der Illegalität versehen darf, dürfen historische Modalitäten außer Acht gelassen werden. So vergrößerte sich der Spielraum für eigene Musikveranstaltungen vor allem ab der zweiten Kriegshälfte. Weil das Lagergeschehen mit zunehmender Gefangenenzahl für die SS schwerer kontrollierbar wurde, wuchs zum einen der Einfluss des von der Lagerleitung eingesetzten Hilfspersonals, das großen Einfluss auf ein organisiertes Kulturleben hatte. Zum anderen gewährte die SS ab 1942/43 mit dem Einsatz von Häftlingen in der Rüstungsindustrie und der Errichtung Hunderter von Nebenlagern einige ›Vergünstigungen‹ (vgl. Orth 1999: 192-198). Obwohl diese Zugeständnisse nicht unmittelbar kulturelle Häftlingsaktivitäten betrafen, vereinfachte sich doch in ihrem Gefolge das Musizieren: die Beschaffung von Musikalien aus der Effektenkammer oder durch Nachsendung ins Lager, die Bildung von Chören und Instrumentalgruppen sowie die Durchführung von Konzerten, Gesangsabenden, Theater- oder Kabarett-aufführungen. Trotzdem konnten die Gefangenen selbstverständlich nicht frei von Zwängen musizieren. Musikdarbietungen aus eigener Initiative bildeten daher stets einen Höhepunkt im Häftlingsalltag und blieben jenen Gefangenen vorbehalten, die nicht um ihre bloße Existenz rangen. Als sich mit zunehmender Radikalisierung des Gesamtkontextes die sozialen Unterschiede innerhalb der Häftlingsgemeinschaft verschärften, wurde die Teilhabe daran immer mehr zum Privileg der aus Funktionshäftlingen und Prominenten bestehenden ›Lageraristokratie‹ und ihrem Umfeld.

Demgegenüber wurden die Inhaftierten fast täglich mit Musik auf Befehl der SS konfrontiert. Hierzu zählten vor allem das Zwangs-Singen, aber auch Musikübertragungen aus Lautsprechern sowie offizielle Musikensembles. Finden sich in den Anfangsjahren vor allem Gefangenenchöre, prägten Lagerkapellen mit ihren Märschen und Uniformen nach Kriegsbeginn das musikalische wie visuelle Erscheinungsbild mehrerer Lager. So erinnerte die

Ende 1938 zusammengestellte und nach ihrer grundlegenden Neuformierung unter Kapellmeister Vlastimil Louda mit requirierten Paradeuniformen ausgestattete Lagerkapelle des KZ Buchenwald Jorge Semprún an ein Zirkusorchester:

»Der Appell ist zu Ende. Da bricht die Musik los. Das schmettert, das klirrt, das klingelt, das trommelt, das posaunt, das trompetet: es ist der reinste Zirkus. [...] Die Musikanten stehen neben dem Eingangstor, unter dem Wachturm. Sie tragen rote Puffhosen mit grünen Litzen, Jacken mit Tressen. Sie blasen ihre Blechinstrumente, sie schlagen ihre Trommeln, sie schmettern ihre Becken« (Semprún 1984: 111; zur Häftlingskapelle vgl. Kuna 1993: 48-55 und Staar 1995).

Derartig groteske Musikspektakel zeigen, dass die »absolute Macht« (Sofsky 1993: 27-40) der SS nicht nur auf den Körper, sondern auch auf den Geist und die Kultur der Inhaftierten zielte. Gerade der umfassende und systematische Missbrauch von Musik als Repressionsmittel wird in seinem tatsächlichen Ausmaß unterschätzt: Als subtiles Instrument der Verspottung, Demütigung, Disziplinierung, Maßregelung und Marter prägte das von der SS angeordnete Musizieren nachhaltig den Lageralltag jedes Häftlings. Nicht ohne Grund stellte Primo Levi (1988: 82) fest, dass sich »Märsche und Volkslieder, die jedem Deutschen lieb und teuer sind« unvergesslich in die »Köpfe« der Überlebenden »eingegraben« hätten.

Obwohl für dieses verordnete Musizieren keine zentralen Vorschriften existierten, bildeten sich mit der Entwicklung des KZ-Systems bestimmte Einsatzroutinen heraus. Sie bauten auf vorkonzentrationsären Gewohnheiten der Militärmusik (gruppenweises Singen auf Befehl, Musikkorps) bzw. des Gefängniswesens der Weimarer Republik (Gewährung kultureller Aktivitäten aus erzieherischen Erwägungen) auf und waren stark von individuellen Vorlieben einzelner SS-Führer abhängig. Deshalb unterschied sich z.B. die Auswahl angeordneter Musikstücke in einzelnen Konzentrationslagern. Die Machtfülle selbst einfacher Wachposten hatte überdies zur Folge, dass Gefangene immer wieder zu außerdienstlichen Zwecken, d.h. als Musiksklaven zur privaten Unterhaltung des Aufsichtspersonals aufspielen mussten. Besonders hierbei hatte das Musizieren als legitime Überlebensstrategie ein gefährliches Abhängigkeitsverhältnis von der SS zur Folge.

Ent-Tabuisierung von KZ-Musik

Die Gefangenen profitierten aber auch von den auf SS-Anordnung eingerichteten Lagerkapellen: Direkt als Zuhörer bei Proben und Konzerten, indirekt, indem solche Ensembles eine Art ›Schonraum‹ für Musiker bildeten und als Keimzelle für eigene Musikaktivitäten fungierten, weil die z.T. eigens angeschafften Instrumente mehrfach genutzt wurden. Dies veranschaulicht, wie eng das verordnete und selbstbestimmte Musizieren in der Lagerrealität miteinander verflochten waren und dass eine ausschließliche Interpretation von Musik als Teil des illegalen politischen Widerstandkampfes in der antifaschistischen Publizistik viel zu kurz greift. Vielmehr spielte sich Musik im KZ zwischen den Polen Herrschaftsinstrument der Täter und Überlebensmittel der Opfer ab, wobei die Inhaftierten bisweilen über erstaunliche Spielräume verfügten.

Neben dem ›Mythos Illegalität‹ wird die in den Lagern entstandene Musik gerne auf ihre positive Wirkung für die Inhaftierten reduziert. Dann steht Musik im KZ für die Sehnsucht, seinen Kultur- und Menschheitsbegriff sowie seinen Glauben an die Zivilisation und die Moral zu retten, wird sie zum Symbol des Mensch-Seins unter unmenschlichen Bedingungen. Doch diese idealisierte Vorstellung einer absoluten, zweckfreien, autonomen Musik als Verkünderin unsterblicher Werte des Wahren, Schönen, Guten relativiert sich angesichts der Gleichzeitigkeit von Musik und NS-Lagersystem. Denn trotz aller Phantasie und Kreativität konnte das Musizieren nichts an den grundlegenden Haftbedingungen ändern und taugt wegen der beispiellosen Tortur, Destruktivität und Vernichtung nur bedingt als Trost. Außerdem war Musik in den Konzentrationslagern dann, wenn sie auf Befehl der SS erklang, kalkuliert in den Unterdrückungsapparat eingebunden: Sie bildete eine probate Komponente des von der SS gezielt in Gang gesetzten Dekulturationsprozesses, »der Glaube, Geist und Gedächtnis« (Sofsky 1998: 1158) der Inhaftierten zerschlug.

Differenzierung nach Lagerkategorien

Dies war freilich nicht in jedem Lagertyp wie den Konzentrationslagern derart systematisiert der Fall. Denn obwohl »das Wesentliche« in allen Lagern nach Jorge Semprún (1995: 284) »identisch« war – der »Tagesablauf, der Arbeitsrhythmus, der Hunger, der Mangel an Schlaf, die ständigen Schikanen, der Sadismus der SS-Leute, der Wahnsinn der alten Häftlinge, die blu-

tigen Kämpfe um die Kontrolle winziger Teile der inneren Macht« –, so blieben die Deportierten in dem aus über 10.000 Lagern bestehenden nationalsozialistischen Lagersystem »jeweils spezifischen Bedingungen unterworfen« (zum Lagersystem vgl. auch Schwarz 1996). Dies betrifft u.a. die äußeren Rahmenbedingungen für kulturelle Häftlingsaktivitäten, die vor allem von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Lagerkategorie und der Funktion eines Lagers beeinflusst wurden.

Dies soll am Beispiel der Musik aus Theresienstadt verdeutlicht werden, weil sie im öffentlichen Bewusstsein – neben jüdischen Ghetto-Liedern – am stärksten mit Lager-Musik assoziiert wird. Schon aufgrund seiner formalen Eingliederung ist Theresienstadt nicht, wie das oft geschieht, als KZ einzustufen, sondern den osteuropäischen Ghetto-Lagern zuzuordnen. Diese wurden in (jüdischen) Wohngebieten und nicht als Barackenlager errichtet, während das innere Lagergeschehen Ghetto-Polizisten und »Judenräte« regelten, die zwar auch von der SS abhängig waren, aber ›mehr‹ Einflussmöglichkeiten als die Funktionshäftlinge der Konzentrationslager besaßen, beschönigend »Häftlingsselbstverwaltung« genannt. Musizierten Inhaftierte hier unter extremeren Haftbedingungen, herrschten dort im allgemeinen ›günstigere‹ Voraussetzungen. Und so ist ein ausdifferenziertes kulturelles Leben nicht nur in Theresienstadt, sondern (neben anderen Lagerkategorien) z.B. auch in den Ghetto-Lagern von Warschau, Wilna und Lodz nachweisbar (vgl. Fackler 2004).

Blieben von Häftlingen verantwortete Musikaufführungen in Konzentrationslagern immer stark vom Wohlwollen der SS (aber auch von Funktionshäftlingen) abhängig, wurden sie in Theresienstadt mit Einrichtung der »Freizeitgestaltung«³ sogar institutionalisiert und zentral koordiniert. Außerdem begünstigte die Alibi- und Propagandafunktion dieses ›Vorzeigelagers‹ zusätzlich das Musikleben, dem quantitativ wie qualitativ eine Sonderstellung innerhalb des nationalsozialistischen Lagerkosmos zukommt. Hiervon zeugen neben Zeitzeugenberichten viele erhaltene Konzertprogramme, Plakate, Eintrittskarten, Häftlingszeichnungen sowie Kompositionen. Außerdem avancierten Viktor Ullmanns Theresienstädter Oper *Der Kaiser von Atlantis oder Der Tod dankt ab* und Hans Krásas dort 55-mal gespielte ›Kinderoper‹ *Brundibár* durch weltweite Aufführungen zu geradezu idealtypischen Werken sogenannter verfolgter bzw. verfemter Musik. Dies evozierte ein breiteres Interesse an anderen Kompositionen und Komponisten

3 Die »Freizeitgestaltung« bildete eine Abteilung der ab Herbst 1942 von der Lagerleitung offiziell genehmigten »Jüdischen Selbstverwaltung« (einer Art »Judenrat«), die neben Sektionen für Theater, Vortragswesen, Zentralbücherei und Sportveranstaltungen eine »Musiksektion« umfasste.

aus NS-Lagern, sodass die dort geschaffene Musik inzwischen längst zum »Mythos von Theresienstadt« (Benz 1996: 10) gehört: Er droht nicht nur den Blick auf die dortige (musikalische) Lagerrealität zu überdecken, sondern auch auf die Bedingungen des Musizierens in weiteren Lagerkategorien. Dann werden andere Lager historisch undifferenziert in einem Atemzug mit Theresienstadt genannt. Doch während Musik in den Konzentrationslagern stets als Terrorinstrument *und* Überlebenshilfe fungierte, musizierten die Gefangenen in Ghetto-Lagern – abgesehen von propagandistischen Zwecken – kaum auf direkten Befehl der Täter, sondern selbstbestimmt. Dies stützt die Rezeption von Lager-Musik als idealisiertes Symbol der Humanität, ist aber insgesamt kaum repräsentativ für ihre Funktionalisierung im Lageralltag.

Musik aus der Vorhaftzeit und Lager-Kompositionen

Genauso wenig wie Musik in NS-Lagern zwangsläufig einen Ausdruck von Menschlichkeit darstellt, erklangen dort ausschließlich Stücke, die in den Lagern geschaffen wurden. Dies lässt sich beispielhaft am Repertoire der Lagerkapelle des KZ Auschwitz zeigen, deren stilistisches Spektrum von Edward Griegs *Peer Gynt Suite I* über das Soldatenlied »Mit Sing-Sang und Kling-Klang«, den Foxtrott »Die schönste Zeit des Lebens«, den langsamen Walzer »Stunden, die man nie vergessen kann« bis zum Schlagerpotpourri »Zum 5 Uhrtee« reichte (vgl. Staatliches Museum Auschwitz, Sammlungen/Zbiory Państwowe Muzeum Oświęcim Brzezinka; zum Repertoire der Lagerkapelle des KZ Sachsenhausen vgl. Gilbert 2005: 212-214).

Das Repertoire umfasste also gängige klassische Kompositionen, Salonmusik, Märsche, Gassenhauer, Film- und Tanzschlager – eine Mischung aus populärer Unterhaltungsmusik mit bildungsbürgerlichem Anstrich, die viel über die musikalischen Vorlieben der Lagerführung verrät, für die das Orchester ja regelmäßig konzertierte. Das groteske Zeremoniell der musikalisch inszenierten Appelle, Ein- und Ausmärsche dominierte hingegen bekannte Marschmusik. Reine Lager-Kompositionen wie der an den »Radetzki-Marsch« erinnernde »Arbeitslagermarsch« von Mieczysław Krzyński und Henryk Król sind indessen kaum überliefert; immerhin wissen wir aus Erinnerungsberichten von einigen anderen Auftragskompositionen, z.B. von einer choralartigen Hymne zur Hochzeit eines SS-Mannes, oder einer Hitler gewidmeten, unvollendeten Kantate (vgl. Szczepański 1990: 25, 27, 49, 83).

Dieser Befund lässt sich verallgemeinern. Unabhängig davon, ob auf Befehl oder aus eigener Initiative, vokal oder instrumental musiziert wurde, erklangen in NS-Lagern überwiegend Musikstücke aus der Vorhaftzeit: künstlerisch anspruchsvolle Kompositionen ebenso wie einfache Stücke oder gängige Tagesschlager. Weil der »SS-Mann auf dem Wachturm [...] eine Schwäche für die Lieder von Zarah Leander« hatte, avancierten ihre über die Lautsprecheranlage verbreiteten Songs für Jorge Semprún (1984: 53) gar zu akustischen Signalements des KZ Buchenwald: »Und immerhin war Buchenwald ohne Zarah Leander nicht wirklich Buchenwald.« Den meisten Häftlingen dürften, wie Primo Levi, allerdings eher deutsche Märsche und Volkslieder in Erinnerung geblieben sein. Wenngleich derartige Rückgriffe auf bereits bekannte Musikstücke den Normalfall ausmachten, wird dies von der Musikpublizistik jedoch kaum rezipiert.

Stattdessen ist das musikwissenschaftliche wie mediale Interesse an Lager-Musik fast ausschließlich auf originäre Lager-Kompositionen gerichtet. Sofern es sich nicht um reine Auftragswerke für die SS handelte, hatten die meisten als künstlerischer Ausdruck des Selbstbehauptungswillens der Inhaftierten schon im Lager einen besonderen Status erlangt. Dies belegen kunstvoll verzierte Liedblätter, handschriftliche Liederhefte oder Noten mit Widmungen bzw. Illustrationen, für die es nicht nur Papier und Farben zu organisieren galt, sondern die oft unter großen Anstrengungen, Entbehrungen und Gefahren angefertigt wurden. Auf diese Weise dokumentieren die wenigen erhaltenen Notenblätter und Musikalien nicht nur die Kreativität der Gefangenen. Sie besitzen Reliquiencharakter, weil sie an die meist ermordeten Urheber, die grundlegende Mangelsituation und die improvisierten Entstehungsumstände erinnern, die auch dann deutlich werden, wenn Stücke nicht »auskomponiert« sind. Und da es außer dem Gedächtnis kaum sichere Aufbewahrungsmöglichkeiten gab (dies trifft allerdings weniger stark auf Auftragskunst zu), wurden viele gar nicht, fragmentarisch oder ohne Titel bzw. weitere Angaben überliefert.

Stilistisch repräsentieren die von Amateuren wie ausgebildeten Komponisten beiderlei Geschlechts geschaffenen Lager-Kompositionen vermutlich alle Gattungen, Genres und Musiktraditionen, wie sie außerhalb des Stacheldrahts geläufig waren. Im Gegensatz zur öffentlichen Wahrnehmung von Lager-Musik entstanden dort jedoch seltener Werke, die der sogenannten klassischen Musik zuzurechnen sind. Ist über die zum Jahreswechsel 1943/44 im KZ Buchenwald gezeigte ironische Oper *Buchhäuser oder Läusekrieg auf der Waldburg* nichts Näheres überliefert (vgl. Staar 1987: 36f.), konnte die von Benediktinerpater Gregor Schwake im September 1944 komponierte *Dachau(er) Messe* vor einigen Jahren sogar aufgeführt werden (vgl. Philipp

2002: 194, 201).⁴ Die meisten klassischen Kompositionen sind aber aus Theresienstadt überliefert, nicht zuletzt, weil man schon in der Lagerzeit mit der Dokumentation kultureller Aktivitäten begann und durch die Befreiung vieles gerettet werden konnte. Andererseits war eine große Zahl hervorragender Komponisten, Arrangeure und Musiker inhaftiert, die aufgrund der besonderen Lagersituation relativ ungehindert zusammenarbeiten und experimentieren konnten, leichter an die notwendigen Musikalien herankamen und genügend Auftrittsmöglichkeiten bzw. Interpreten vorfanden. Dennoch gibt es nach David Bloch (1992: 142) im Stil der hier entstandenen Werke »nichts, was einen ausschließlich Theresienstädter Charakter hätte«. Allerdings wurden über die Verwendung lagerbekannter Sujets, textlicher und musikalischer Zitate direkte und indirekte Bezüge zum Lager hergestellt. Hierbei dürfte es sich um einen Wesenszug von Lager-Musik handeln.

Denn auch unter den Lagerliedern, deren Anzahl in die Hunderte geht und die den Hauptanteil aller Lager-Kompositionen ausmachen, dominieren lagerspezifische Themen und Begriffe (»Lagersprache«). Andererseits ist kein übergreifender kompositorischer Lagerlied-Stil feststellbar. Eher orientierte man sich musikalisch an populären Vorbildern wie an den Liedtraditionen der einzelnen Häftlingsgruppen. Und so finden sich stilistisch ironische Kabarettsongs oder geistliche Lieder neben Arbeiterliedern und traditionellen Heimat- und Volksliedern.⁵ Entgegen der vor allem auf antifaschistische Widerstands- und jiddische bzw. jüdische Ghetto-Lieder fixierten öffentlichen Rezeption stellen neben letzteren polnische den größten Anteil. Oft handelt es sich um einfache Gebrauchsliteratur, bei der weniger Ästhetisches als das identitätsstiftende, gemeinschaftliche Singerlebnis im Vordergrund stand. Sie kursierte meist in kleinem Kreis, während nur wenige wie das »Moorsoldatenlied«⁶ (KZ Börgermoor 1933) oder Hirsh Gliks »Sog nit keynmol« bzw. »Partisanenlied« (Ghetto-Lager Wilna 1943) als all-

4 Unter Leitung von Anton Roth wurde das Stück 1998 in Meckenbeuren als MC *Gregor Schwake: Dachauer Messe; In viam pacis; Regina pacis* eingespielt.

5 66 Lagerlieder und KZ-Hymnen in 81 Aufnahmen von Zeitzeugen und zeitgenössischen Interpreten dokumentiert z.B. die dreiteilige CD-Edition »*O Bittere Zeit*«. *Lagerlieder 1933 bis 1945* von Fietje Ausländer, Susanne Brandt und Guido Fackler, die 2006 vom Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, Papenburg, herausgegeben wurde (vgl. www.diz-emslandlager.de).

6 Die weite Verbreitung des »Moorsoldatenlieds« durch Chor-, Folk-, A-cappella-, Orchester-, Jazz-, Rock- oder Punkversionen präsentiert die zweiteilige CD-Edition *Das Lied der Moorsoldaten 1933 bis 2000. Bearbeitungen – Nutzungen – Nachwirkungen* von Fietje Ausländer, Susanne Brandt und Guido Fackler, die 2002 beim Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, Papenburg, erschien (vgl. www.diz-emslandlager.de).

gemeine Chiffren des Widerstands in- und außerhalb des Lagersystems Verbreitung fanden.

NS-Musikdoktrin und Konzentrationslager

Wenngleich sich die Bedingungen des Musizierens zum Teil erheblich unterschieden, ist dennoch zu fragen, wie weit die nationalsozialistische Musikpolitik insgesamt in das Lagersystem hineinreichte. Aufgrund noch ausstehender Überblicks- oder Vergleichsstudien, ist diese Frage noch am ehesten für die Konzentrationslager, die öffentlich am stärksten präsente Lagerkategorie, beantwortbar. Diesbezüglich finden sich gezielte Versuche einer politischen ›Umerziehung‹ bzw. Indoktrination von Regimegegnern mittels Musik, z.B. durch das Zwangs-Singen nationalsozialistischer Massenslieder oder Radioübertragungen ›nationalbrünstiger Wagnermusik‹ (Hornung [Zerfass] 1936: 138f.; hierzu Fackler 1998), vorwiegend in frühen Konzentrationslagern. Später wurde vor allem im Rahmen des offiziellen KZ-Alltags, d.h. wenn Musik bei Lagerritualen, Besichtigungen oder Konzerten erklang, auf die Einhaltung der Musikdoktrin des ›Dritten Reichs‹ geachtet. Deshalb verpönte die SS im KZ Auschwitz jüdische, russische, polnische und slawische Komponisten, während deutsche und skandinavische zu ihren Favoriten zählten (vgl. Szczepański 1990: 18). Auch im Hinblick auf Auftragskompositionen für die Täter, Zensurmaßnahmen oder den Einsatz von Musik als Propaganda- und Terrorinstrument prägte die NS-Musikpolitik nachhaltig das Lagerleben.

Dennoch wurde die NS-Musikideologie in den Konzentrationslagern nicht – wie vielleicht zu erwarten – konsequent umgesetzt. Vielmehr durchziehen Widersprüchlichkeiten den musikalischen Lageralltag. Sie sind einerseits darauf zurückzuführen, dass zentrale Erlasse z.B. der Reichsmusikkammer (RMK), der Inspektion der Konzentrationslager (IKL) oder des SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamts (WVHA) nur vereinzelt nachweisbar und in ihrer tatsächlichen Reichweite umstritten sind (zum Befehl über die Einrichtung von Lagerkapellen vgl. Fackler 2000: 345, Anm. 209). Andererseits bilden schriftliche Kommandanturbefehle oder Anweisungen der Standortältesten, die sich auf Musik beziehen, die Ausnahme. Das Musizieren war also kaum zentral reguliert oder formal festgeschrieben, sondern wurde informell, eigenmächtig und individuell geregelt. In diesem bürokratischen Vakuum kam den Weisungen einzelner SS-Männer in ihrem jeweiligen Machtbereich – vom Kommandeur bis zum einfachen Posten – entscheidende Bedeutung zu. Dies schließt nicht aus, dass sich auch lagerüber-

greifende musikalische Lagerrituale herausbilden konnten, stand das Lagerpersonal durch Versetzungen, Schulungen oder zentrale Zusammenkünfte doch untereinander in Kontakt.

Freilich verfügten die wenigsten Wachmänner über solide Musikkenntnisse, sondern orientierten sich in Ermangelung eindeutiger Handlungsanweisungen eher laienhaft an nationalistisch-rassistischen Grundzügen der NS-Ideologie. Dies konnte zur Folge haben, dass man die als minderwertig angesehenen Häftlinge von ›deutscher‹ Musik ausschloss. Benedikt Kautsky (1946: 222) zufolge waren etwa in Buchenwald deutsche Militärmärsche verboten, so dass man ersatzweise auf österreichische zurückgriff; demgegenüber war man in Auschwitz ›durchaus nicht kleinlich‹ und ließ »manchen alten preußischen Präsentiermarsch erklingen«. In anderen Fällen tricksten Gefangene, die in der Auswahl von Musikstücken oft freie Hand hatten, ignorante SS-Männer aus. Dann spielte die Lagerkapelle des KZ Auschwitz von sich aus Marschstücke des US-Amerikaners John Philip Sousa, um den Mitgefangenen heimlich das Vorrücken der alliierten Truppen zu signalisieren (vgl. Szczepański 1990: 32). Schließlich scherten sich einzelne SS-Männer in ihrem eigenen Verantwortungsbereich kaum um ideologische Vorgaben. So jammte SS-Rottenführer Percy Broad im Männerlager von Auschwitz-Birkenau gemeinsam mit niederländischen Jazzmusikern – angesichts der Gaskammern erübrigte sich eine Diskussion um so genannte ›entartete‹ Musik (vgl. Laks 1989: 80f.).

Musizierten die Gefangenen für sich selbst, erweisen sich die Konzentrationslager noch viel weniger als vollständig von ›fremden‹ Einflüssen ›gereinigte‹ Musikzonen. So stoßen wir dort regelmäßig auf Musikkulturen, denen das NS-Regime den Kampf angesagt hatte: auf die Musik der Arbeiterbewegung, der Sinti und Roma, der Ostjuden, der slawischen Häftlinge u.a., aber auch auf politisches Kabarett, Jazz oder unerwünschte klassische Werke. Freilich bildeten die Konzentrationslager keine Refugien verfolgter Musik. Vielmehr stemmten sich die Inhaftierten mit der widerständigen Aufrechterhaltung ihrer musikalischen Identität gegen die eigene Vernichtung und die damit intendierte Auslöschung ihrer Kultur, auch indem sie allen Gefahren und Einschränkungen zum Trotz neue Musikstücke schufen. Die geschah freilich nur zum Teil illegal bzw. heimlich, denn erstaunlich viele Musikaktivitäten billigte das Wachpersonal nach der Devise ›Zuckerbrot und Peitsche‹.

Fazit

Dieser ambivalenten, zwischen legitimer Überlebenstechnik wie notwendiger Zerstreungsstrategie der Opfer und Vereinnahmung durch die Täter schwankenden Musikpraxis steht eine simplifizierte und stereotype Rezeptionspraxis entgegen. Sie spielt sich in einem nicht unproblematischen und kaum auflösbaren Spannungsfeld von »Sehnsucht nach Vergessen und Bewältigung [...] Idealismus und Kommerz, Normalität und Kollektivschuld« (Kannegießer 1996: 6) ab und zeichnet insgesamt ein wenig differenziertes und tabubeladenes Bild. Doch wer Lager-Musik als Akt der Illegalität und Humanität begreift, darf nicht von ihrem Missbrauch für Propaganda, Repression und Terror schweigen; wer kompositorische Meisterwerke sucht, sollte sich neben den divergierenden historischen Voraussetzungen in den einzelnen Lagern bewusst sein, dass überwiegend Stücke aus der Vorhaftzeit erklangen und Lager-Kompositionen wohl aller Stilrichtungen entstanden, sogar für die Täter.

Von dieser stilistischen wie funktionalen Bandbreite des Musizierens oder den verschiedenartigen Lebenswirklichkeiten von Musikerinnen und Musikern in NS-Lagern abzusehen, hieße, sich der tatsächlichen Bedeutung von Musik für die Häftlinge von vornherein zu verschließen. Musik aus NS-Lagern ist eben nicht nur als künstlerisch-kulturelles⁷, sondern zugleich als zeithistorisches Dokument zu begreifen, in das sich die Makro- und Mikrogeschichte des NS-Lagersystems eingeschrieben hat.

Literatur

- Benz, Wolfgang (1996). »Theresienstadt: Ein vergessener Ort der deutschen Geschichte?« In: *Theresienstädter Studien und Dokumente*, S. 7-18.
- Bloch, David (1992). »Versteckte Bedeutungen: Symbole in der Musik von Theresienstadt.« In: *Theresienstadt in der »Endlösung der Judenfrage«*, hg. v. Vojtěch Blodig, Margita Kárná und Miroslav Kárný. Prag: Panorama, S. 140-149.
- Fackler, Guido (1996). »Jazz im KZ. Ein Forschungsbericht.« In: *Jazz in Deutschland*. Hg. v. Wolfram Knauer (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 4). Hofheim: Wolke, S. 49-91.

7 Die überlieferten Lager-Kompositionen hörbar zu machen, ist der Anspruch der auf über 30 CDs projektierten CD-Edition *KZ Musik – Music composed in Concentration Camps (1933-1945)*. *CD-Encyclopedia of concentrationary music Literature* von Francesco Lotoro, von der in diesem Jahr bei Production Musikstrasse, Rom, die ersten vier CDs erschienen sind (vgl. www.musikstrasse.it).

- Fackler, Guido (1998). »... den Gefangenen die nationalen Flötentöne beibringen.« Musikbeschallung im frühen KZ Dachau.« In: *Jahrbuch des Vereins Gegen Vergessen – Für Demokratie* 2, S. 170-174.
- Fackler, Guido (2003). »Des Lagers Stimme« – Musik im KZ.« In: *Rieser Kulturtage. Eine Landschaft stellt sich vor. Dokumentation*. Bd. XIV/2002. Hg. v. Verein Rieser Kulturtage e.V. Nördlingen: Verlag Rieser Kulturtage, S. 479-506.
- Fackler, Guido (2007). Music in Concentration Camps 1933-1945. In: *Music and Politics* 1, <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/fackler.html>.
- Fackler, Guido (2004). »Musik der Shoah« – Plädoyer für eine kritische Rezeption.« In: *Jüdische Musik. Fremdbilder – Eigenbilder*. Hg. v. Eckhard John und Heidy Zimmermann. Köln, Weimar: Böhlau, S. 219-239.
- Fackler, Guido (2000). *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 11). Bremen: Temmen, S. 501-568.
- Gilbert, Shirli (2005). *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Clarendon.
- Hornung, Walter [Zerfass, Julius] (1936). *Dachau. Eine Chronik*. Zürich: Europa.
- Kannegießer, Tilman (1996). »Theresienstadt – Gedanken zur Ideologie der Wiederentdeckung.« In: *mr-Mitteilungen* Nr. 20. Hg. v. Musica Reanimata. Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke e.V. Berlin, S. 1-9.
- Kautsky, Benedikt (1946). *Teufel und Verdammte. Erfahrungen und Erkenntnisse aus sieben Jahren in deutschen Konzentrationslagern*. Zürich: Büchergilde Gutenberg.
- Kuna, Milan (1993). *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Laks, Szymon (1989). *Music of Another World*. Evanston/Ill.: Northwestern University.
- Levi, Primo (1988). *Ist das ein Mensch? Erinnerungen an Auschwitz. Mit einem Nachwort des Autors zur Neuauflage*. Frankfurt/M., Wien: Büchergilde Gutenberg.
- Muth, Wolfgang (1984). »Rhythmus« – Ein internationales Jazzorchester in Buchenwald.« In: *Eisenacher Jazztage 1984. 25 Jahre AG Jazz im Klubhaus AWE*. Eisenach: AG Jazz Eisenach, S. 10-15.
- Orth, Karin (1999). *Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Philipp, Eleonore (2002). »Geistliche Musiker im Konzentrationslager Dachau.« In: *Musik in Dachau*. Hg. v. Josef Focht und Ursula K. Nauderer. Dachau: Bezirksmuseum und Gemäldegalerie, S. 193-203.
- Schneider, Wolfgang (1973). *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*. Weimar: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.
- Schwarz, Gudrun (1996). *Die nationalsozialistischen Lager*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Semprún, Jorge (1984). *Was für ein schöner Sonntag!* Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Semprún, Jorge (1995). *Schreiben oder Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Sofsky, Wolfgang (1993). *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. Frankfurt/M.: S. Fischer (2. Aufl.).
- Sofsky, Wolfgang (1998). »An der Grenze des Sozialen. Perspektiven der KZ-Forschung.« In: *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und*

Struktur. Band 2. Hg. v. Christoph Dieckmann, Herbert Ulrich und Karin Orth. Göttingen: Wallstein, S. 1141-1169.

Staar, Sonja (1987). *Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation* (= Buchenwaldheft 27). Weimar, Buchenwald: Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald.

Staar, Sonja (1995). »Es war dies alles eine schauerhafte Symphonie...«: Die Häftlingskapelle im Konzentrationslager Buchenwald. Ein Streichquartett im Block 22.« In: *Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft*, H. 4, S. 14-21.

Szczepański, Ignacy (1990). *Häftlingskapelle*. Warschau: Książka i Wiedza.