

Musikalische Gewalt in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern

PAUL SCHUBERTH

Beim Stichwort „Musik im Konzentrationslager“ denken die meisten wohl zuerst an das „reiche“ Kulturleben im Lager Theresienstadt oder an noch heute bekannte Lagerlieder wie „Die Moorsoldaten“. Allgemein bekannt sind vor allem solche Aspekte des Themas „Musik im KZ“, die mit Hoffnung und Widerstand verknüpft sind. Die Kehrseite des Phänomens haben HistorikerInnen wie Gabriele Knapp, Juliane Brauer und Guido Fackler herausgearbeitet. Sie beschreiben in ihren Studien die Transformation von Musik in ein Terrormittel in den Händen der SS. Dieser Text gibt Auskunft darüber, mit welcher Fantasie die NS-Täter Musik in den Dienst von Demütigung, Folter und Vernichtung stellten.

Kultivierte Barbarei

Am 10. Juli des vergangenen Jahres starb die kommunistische Künstlerin Esther Bejarano im Alter von 96 Jahren in Hamburg. Das Leben der großen Antifaschistin ist auf eine direkte und auf eine eher indirekte Weise mit dem Phänomen der musikalischen Gewalt im Nationalsozialismus verbunden. Zum einen überlebte Bejarano, die am 20. April 1942 als Jüdin nach Auschwitz deportiert worden war, das Vernichtungslager als Akkordeonistin des Frauenhäftlingsorchesters. In ihrer Autobiografie schildert sie detailliert, dass viele der Erlebnisse als musikalische Zwangsarbeiterin zu den schlimmsten Erfahrungen ihrer Lagerzeit gehörten. Zum anderen erfuhr sie erst nach der Befreiung 1945 davon, dass ihre Eltern bereits 1941 von Breslau (Wrocław) nach Kaunas (Kowno) deportiert und dort ermordet worden waren. In Kaunas hatten Gewaltexzesse gegen Juden und Jüdinnen schon Ende Juni 1941, teilweise noch vor dem Eintreffen der Deutschen Wehrmacht, begonnen. Eines der grauenerregendsten Massaker, bei dem auch Musik eine Rolle spielte, trug sich am 26. oder 28. Juni in der Lietūkis Garage von Kaunas zu. Bei diesem stürzten sich zehn bis 15 litauische Nationalisten und Deutsche auf die etwa 50 zwangsweise versammelten Juden und erschlugen sie mit Knüppeln, Brecheisen, Schaufeln und Gewehrkolben. Das Geschehen ist gut dokumentiert, da

schaulustige deutsche Soldaten fotografierten und diese Zeugnisse den Krieg überdauerten. Durch besondere Grausamkeit zeichnete sich ein litauischer Mörder aus, der später den Beinamen „Death Dealer“ erhielt. Er soll sich als Krönung des Massakers sein Akkordeon geschnappt haben, auf den Berg von Leichen gestiegen sein und dort die litauische Nationalhymne gespielt haben.

Damit sind zwei weniger bekannte Facetten des Themas angesprochen: die Einspannung von Musik in den Prozess der Vernichtung durch Arbeit – wie beim so genannten „Mädchenorchester“ –, und ihr Einsatz als Mittel der absoluten Demütigung und Machtdemonstration – wie im Falle des Akkordeon spielenden Massenmörders. Musik war „integraler Bestandteil des Lagerlebens“ (Fackler), ihr Einsatz Notwendigkeit nicht nur zur Erhaltung der Disziplin im Lageralltag, sondern auch als Werkzeug der Propaganda, als Aufputzmittel bei Gewaltexzessen oder zur Ablenkung der Täter von ihren eigenen Verbrechen – im schlimmsten Falle aber zur Ablenkung und Täuschung der Opfer selbst.

Was die Lager unbegreiflich macht, hat der deutsche Autor Wolfgang Pohrt in einem Beitrag über das Tagebuch von Hanna Lévy-Hass, einer Überlebenden des KZ Bergen-Belsen, eindrucksvoll geschildert: „Der Umstand, daß in Konzentrationslagern Millionen Menschen umgebracht worden sind, ist beunruhigend. Unerträglich aber ist die Tatsache, daß sie dort nicht nur umgebracht worden sind, sondern auch gelebt haben.“ Bezugnehmend auf eine Beschreibung einer von privilegierten Häftlingen bewohnten Baracke, aus der „Lachen, Lieder und Heiterkeit“ zu hören gewesen seien, schreibt Pohrt: „Während der sadistische Exzeß ohne weiteres sich mit unserem konventionellen Vorstellungsschema verträgt, stellen die Schilderungen des Nebeneinanders von Krematorium und gemütlichem Leben, die sich durch alle authentische KZ-Literatur ziehen, eine gefährliche Bedrohung unseres Verstandes, der scheinbar heilen Welt unserer überkommenen Kategorien, dar.“¹

Das Nebeneinander und Ineinander von Musik und Vernichtung, ja oft genug deren Miteinander, sind Phänomene, die

sich historisch beschreiben lassen. Man kann die Fakten aufzählen: ein Streichquartett in Buchenwald, ein Sinfonieorchester in Auschwitz, eine „Zigeunerkapelle“ in Mauthausen usw. Doch eine tiefere Beschreibung, die über Beschreibung hinausgeht, hat unweigerlich wenn schon keine Bedrohung unseres Verstandes, so doch eine unserer altgedienten Vorstellungen von Musik zur Folge.

Verhöhnung und Zwangssingen

Für viele prominente KZ-Häftlinge begann die psychische Folter durch Musik schon bei der so genannten „Überführung“ ins Lager, die als „große Volksbelustigung“ inszeniert wurden. So auch am 16. Mai 1933 in Karlsruhe. Unter den Häftlingen befand sich Adam Remmele, vormals sozialdemokratischer badischer Minister und Staatspräsident. Um ihn, der früher als Müllerknecht gearbeitet hatte, zu demütigen, sorgten die Nationalsozialisten dafür, dass die aufgebrauchte Menge im Chor das Lied „Das Wandern ist des Müllers Lust“ anstimmte, während sie von einer Polizeikapelle begleitet wurde. Von Anfang an war man sich im nationalsozialistischen Deutschland der speziellen Macht der Musik bewusst. Nicht zufällig hatten die antifaschistischen Schriftsteller und Aktivisten Erich Mühsam und Carl von Ossietzky bei ihrem Marsch ins KZ Sonnenburg das „Horst-Wessel-Lied“ anzustimmen. Aus dem KZ Esterwegen ist die schreckliche Geschichte bekannt, dass ein älterer Jude bei seiner Ankunft aus der Gruppe herausgegriffen wurde, eine Blechtrommel übergestülpt bekam und zur Freude der SS-Leute tanzen musste – während die übrigen „Neuzugänge“ das Lied „Alle Vögel sind schon da“ anzustimmen hatten.

Das „Singen auf Befehl“ wurde im Laufe der Jahre zum festen Bestandteil des Lageralltags. Dazu der deutsche Jude Hans Reichmann, ehemaliger Häftling des KZ Sachsenhausen: „Wir hatten das ‚Juvivalera‘ nicht hell genug hinausgeschmettert. [...] So mussten wir es zweimal singen, schmettern, melodisch lachen und jubeln: ‚Juvivalera – ha-ha-ha-ha-ha!‘ [...] Wie lange werden wir noch stehen müssen, bis die Strophen ganz ab-

gerollt sind? Wie viele Lieder wird er noch brüllen lassen? [...] Als Schinderei ist es gedacht, als Schinderei wird es empfunden.“² In kaum einem Zeitzeugnis von KZ-Häftlingen aus den verschiedensten Ländern fehlt die Erinnerung an den Zwang, deutsche Lieder zu singen, sowie an die physischen und psychischen Qualen, die damit verbunden waren. Das befohlene Singen hatte dabei mehrere Funktionen: Zum einen vereinheitlichte es den Marschrhythmus, trug also zur Disziplinierung bei, und – wie es der Überlebende Berthold Quade ironisch kommentierte – zur „Erhaltung der Arbeitskraft“. Außerdem stellte es eine physisch belastende Ergänzung dar zu den anstrengenden Zwangsarbeiten. Zum anderen bot es für die SS-Leute immer wieder willkommenen Anlässe zu besonderer Demütigung, Gewalt und Prügelexzessen: eine Machtdemonstration, die den besonderen „musikalischen Sadismus“ (Aleksander Kulisiewicz) der Täter befriedigen sollte.

Es sei dabei gar nicht in Frage gestellt, dass dieser „musikalische Sadismus“ auch aus einer authentischen Liebe zur Musik und zur Kunst herrührte: „Auf den Takt legten sie großen Wert. Es mußte militärisch-schneidig und vor allem laut gesungen werden. [...] Unseren frisch-fröhlichen Gesang liebten sie sehr, sie konnten nicht genug davon haben“, erinnert sich der KZ-Häftling Karl Röder.³ Der oben erwähnte Hans Reichmann betont, dass für so manchen der Kontrast zwischen „diesem Singen und der Stimmung, die es hier hinter dem elektrischen Draht weckte, umlauert von Chorführern, die nur zu gern den Takt mit den Fäusten schlugen“, das „niederdrückendste Erlebnis des Lagers“ gewesen sei.⁴ Für viele war es auch das letzte Erlebnis. Die körperliche Anstrengung, die das stundenlange Brüllen von Zwangs-Liedern für entkräftete KZ-Häftlinge heißt, darf nicht unterschätzt werden. Das abendliche Zwangssingen konnte zum tödlichen Zusammenbrechen der komplett erschöpften Häftlinge führen. Röder betont: „[...] auch die Halbtoten, die am Boden lagen, mußten singen“.⁵ Außerdem wurden kleinste Fehler beim Singen oft bitter bestraft, wobei die Täter „Fehler“ nach ihrem ganz speziellen Kunstverständnis interpretierten: „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“, berichtet etwa Eberhard Schmidt aus dem KZ Sachsenhausen.⁶

Zu den Liedern, mit denen die Häftlinge gequält wurden, zählten u.a. „Schwarzbraun ist die Haselnuss“, „Lore, Lore, Lore, Lore / schön sind die Mädchen von sechzehn, achtzehn Jahr“, „Hoch auf dem gelben Wagen“. In vielen Fällen aber stimmten die SS-Leute das Liedrepertoire auf die jeweils zu demütigende Häftlingsgruppe ab – so wurden Juden gezwungen, antisemitische Lieder darzubieten, oder Kommunisten wurden bestraft, weil sie das ihnen aufgetragene Kirchenlied nicht vorzutragen wussten.

Die Historikerin Juliane Brauer fasst die Funktionen dieses Musikeinsatzes zusammen: Der Befehl zum Singen diente der Wachmannschaft zum eigenen Amusement, als Symbol der Macht, als Gelegenheit zur Gewaltausübung und, nicht zu vergessen, zur effizienteren Kontrolle der Häftlinge, indem das rhythmische Singen den Marschrhythmus sicher vorgab. Den Vorteilen für die SS stehen die destruktiven Potentiale dieses Musikeinsatzes für die Häftlinge gegenüber. Das Singen „blödsinniger“ und vor allem nur deutscher Lieder, entmenslichte die Häftlinge zusätzlich und zielte als erstes darauf ab, deren Willen zu brechen und ihnen die Identität zu rauben. Brauer: „Die musikalische Gewalt birgt beides in sich – die Verletzung des Körpers und der Seele des Menschen –, wodurch sich ihre zerstörende Macht potenziert.“⁷ Karl Röder erinnert sich, dass es tausende Stunden gewesen sein müssen, die er im Lager gesungen habe. Sein erschreckendes Fazit: „Körperliche Mißhandlung wäre mir lieber gewesen.“⁸

Spontane Darbietungen selbstgewählter Lieder allerdings konnten zu Vergeltungsmaßnahmen führen. Am Bau des Lagers Gusen II zum Beispiel waren u.a. 500 italienische Häftlinge beteiligt. Diese begannen, anstatt zu arbeiten, plötzlich das revolutionäre und allen linken ArbeiterInnen Europas bekannte Lied „Avanti popolo“ zu singen, worauf die SS-Männer sofort losschossen und viele töteten.

„Individuelle“ Gewalt

Ein weiterer Aspekt dieses „musikalischen Sadismus“ war die individuelle Gewalt. Oft ließen SS-Leute Strafmaßnahmen oder Folterungen durch Gesang begleiten, sei es, um das eigene Vergnügen zu steigern, sei es, um die Demütigung durch überlegte Musikwahl noch zu verstärken. Fest steht, dass Musik hier eben nicht nur ein „Begleiter“ war, sondern essentieller Faktor. Wenn z.B. Priester im KZ Dachau dazu abkomman-

diert wurden, Leichen zusammenzutragen, befahl man ihnen, dabei ein „Requiem“ zu singen. Dadurch wurde das christliche Begräbnisritual karikiert. Auch für Kommunisten scheute man keine Mühe im Austüfteln von speziellen Demütigungen: „Führenden Kommunisten befahl die SA im KZ Sonnenburg schließlich, sich unter den Klängen der ‚Internationalen‘ selbst ein Grab für die eigene Erschießung zu schaufeln, um sich nach vorzeitigem Abbruch dieser makaberen Tortur über die verängstigten Opfer zu amüsieren.“⁹

Am schlimmsten wurden die als Juden Inhaftierten behandelt. Eugen Kogon berichtet in seinem Buch „Der SS-Staat“ von offiziellen Besuchen ranghoher Persönlichkeiten im Lager Buchenwald. Diese wurden bei Visiten meist noch zum Abendappell eingeladen, um ihnen ein besonderes Spektakel zu bieten. Die Herren bestiegen den Hauptturm, sodass sie einen besseren Überblick über das Geschehen hatten. Sodann musste gesungen werden, um den guten Eindruck der aufmarschierten „Armee von Elendsgestalten“ (Kogon) noch zu verbessern. Der größte Erfolg war garantiert, wenn die jüdischen Häftlinge den Gästen das so genannte „Judenlied“ vorzusingen hatten. Sangen sie zu leise oder zu schlecht, wurden sie von ihren Peinigern mit Stöcken und Ochsenziemern geprügelt – teilweise zu Tode.

*Jahrhundert‘ haben wir das Volk betrogen, kein Schwindel war uns je zu groß und stark, wir haben geschoben nur, gelogen und betrogen, sei’s mit der Krone oder mit der Mark.*¹⁰

Es sind weitere unglaubliche Fälle dokumentiert, in denen Juden zur Musik oder tatsächlich mittels dieser misshandelt wurden. Bei der Fuhrwerkskolonne (auch: Kommando Fuhrkolonne) in Buchenwald, zu der ausnahmslos Juden gehörten, wurden fünfzehn oder mehr Männer an der Stelle von Pferden in Gurte gespannt. Unter Peitschenhieben mussten sie nun einen schwerbeladenen Wagen ziehen und dabei singen. Dieses Kommando, das schon bald unter dem Namen „Singende Pferde“ bekannt war, gab es auch in Sachsenhausen. Der Überlebende Aleksander Kulisiewicz berichtet über die Konsequenzen, die die Verbindung von unmenschlicher Schwerstarbeit und permanentem Singen zeitigte: „Damit sollten Muskeln, Lungen, Brustkorb, Nervensystem und Stimmbänder zugleich kaputt gemacht werden. Singen mussten sie Marschlieder, rasante und

liebliche Melodien, alles, damit die Verzweiflung noch schlimmer wurde.“¹¹

Aus Buchenwald ist eine weitere Begebenheit bekannt, die den unermüdlich kreativen Geist der Peiniger beweist: Der lagereigenen Kapelle wurde befohlen, für die „Wiener Juden“ einen Walzer von Johann Strauß zu spielen. Die Häftlinge hatten sich anschließend – jeder für sich – solange im Walzertakt um die eigene Achse zu drehen, bis sie der Schwindel packte und sie umfielen. „Dann trieb man sie wieder auf“, berichtet der ehemalige Häftling Vlastimil Louda, „damit sie in der Halbhocke genau nach dem Takt dieses Walzers auf dem Platz wie Frösche herumhüpfen sollten.“¹² Verstörend ist, dass der Wiener Walzertakt, der im allgemeinen als eher schlampig-elegant beschrieben und mit Leichtigkeit assoziiert wird, hier, in der Extremsituation, zum totalitären Kontrollinstrument verkommt – wer dem gemüthlichen Takt nicht folgt, wird bestraft.

Dass gerade jüdische Berufsmusiker als Musiker – nicht nur zur Musik, sondern wirklich in Bezugnahme auf ihren Beruf – schikaniert und gedemütigt wurden, wie etliche Fälle belegen, hat wohl mit dem typisch antisemitischen Ressentiment zu tun, wonach die Juden besonders musikalisch seien. Im Konzentrationslager bot sich nun die willkommene Chance, den Juden ihre vermeintliche Musikalität auszutreiben. Aus den Lagern sind etliche Fälle bekannt, in denen jüdische Opernsänger eine Arie anstimmen mussten, während sie geschlagen oder gar ermordet wurden. Der Lagerälteste des KZ Sachsenhausen Harry Naujoks erinnert sich an einen Vorfall während der Entlassung eines jüdischen Opernsängers Ende 1938: „Er stand vor der Effektenkammer und wurde von einem SS-Mann aufgefordert, etwas zu singen. Er erwiderte: ‚Ohne musikalische Begleitung geht das nicht.‘ Da ließ der SS-Mann einen Zigeuner mit seiner Geige holen. Er sollte den Sänger zu ‚Komm, Cygan, spiel mir was vor‘ begleiten. Es folgten noch andere Lieder, die der SS-Mann vorgesungen und vorgespielt haben wollte. Als er endlich genug hatte, jagte er den Zigeuner davon, und der Opernsänger ging in die Freiheit. An der Tür gab er mir die Hand und sagte: ‚Scheißkerl, der ich bin. Mensch bin ich ein Scheißkerl.‘“¹³

Es zeigt sich hier einerseits wieder, wie diese Aufforderungen seitens SS-Männer nicht nur dem Willen zur Schikane, sondern auch dem glaubwürdigen Wunsch nach ergreifender Musikdar-

bietung folgten. Und andererseits, wie es die SS durch diese Perfidie zustande brachte, „die Identität der Menschen als Musiker gegen sie selbst zu kehren“.¹⁴ der Musiker beschimpft sich selbst dafür, dass er der Aufforderung nachgegeben hat.

Hier sei noch, unkommentiert, ein Auszug aus dem Urteil des Landgerichts Bonn gegen die SS-Männer Gustav Sorge und Wilhelm Schubert aus dem Jahr 1959 wiedergegeben: „Eine Anzahl jüdischer Häftlinge wurde dadurch getötet, daß etwa ein Dutzend Häftlinge von SS-Unterführern und ihren Helfern in die Besenkammer, die knapp 2 m² Bodenfläche aufwies, gepresst wurden. Daraufhin wurden alle Luftlöcher verstopft, so daß die meisten Häftlinge erstickt waren. [...] Einen jüdischen Häftling, Opernsänger, mit Künstlernamen Alfieri und bürgerlichen Namen Georg Adler, der unter den Tode geweihten Häftlingen stand und auch mißhandelt wurde, zwangen die SS Unterführer, das Lied zu singen ‚Es gibt im Volksmund der Märchen viele Zahl‘.“¹⁵

Zwangsbeschallung

Singen war allerdings nicht die einzige Komponente im facettenreichen SS-Repertoire an musikalischen Demütigungen. Eine Methode, die heute immer noch beliebt ist, Zwangsbeschallung,¹⁶ fand ihren Ursprung im KZ Dachau. Schon im Sommer 1933 war im Lager Dachau eine Lautsprecheranlage eingerichtet worden. Von nun an gehörten Zwangsbeschallung mit „patriotischen Musikeinlagen“ sowie öffentliche Übertragungen von Rundfunksendungen zum Alltag. An besonderen Tagen mussten die Häftlinge Reden Hitlers und Stücke von Richard Wagner ertragen. Neben der „erzieherischen“ erfüllten die Lautsprecher eine weitere Funktion: Wurden einzelne Gefangene in das so genannte „Schlageterhaus“ hinter dem Wachlokal geführt, um dort misshandelt und gefoltert zu werden, diente die übertragene Musik dazu, deren Schreie zu übertönen. Für die Peiniger tat die Musik in jedem Fall ihren Dienst. Sie wirkte, Guido Fackler zufolge, zuerst „enthemmend“, danach „spannungslösend“.¹⁷

Lagerkapellen

Zu den unglaublichen Aspekten des Lageralltags gehört die Geschichte der Lagerkapellen, die es in fast jedem der größeren Konzentrationslager gegeben hat. Die Kapellen wurden meist auf Befehl der jeweiligen Kommandanturen gebildet. Die Mitglieder rekrutierte man



Die Auschwitz-Überlebende Esther Bejarano (1924–2021) im Jahr 1942.

vor allem bei Ankünften neuer Transporte, bei denen man die Musiker aussortierte; manchmal gab es aber auch Probevorspiele (Esther Bejarano zum Beispiel bestand ein solches). Die Besetzungen der Kapellen reichten von einem Trio aus Mandoline, Geige und einem Blasinstrument in Treblinka bis zu einem Symphonieorchester von achtzig Mann in Auschwitz. Sie wurden zu regelrechten Statussymbolen für die jeweiligen Kommandanten und SS-Mannschaften. So ist es zu erklären, dass die jeweiligen Lagerführer diese „Mittel ihrer Selbstdarstellung“ und „Symbole absoluter Macht“ protegierten – und hohe Ansprüche an sie stellten. So beschafften die jeweiligen Lagerführer in Auschwitz „ihren“ Orchestern Noten und Instrumente, verlangten aber im Gegenzug eine Erweiterung des Repertoires.¹⁸ Das ist übrigens das, was Gabriele Knapp sarkastisch als „Kulturförderung“ bezeichnet hat. Bejarano erinnert sich, dass die SS-Schergen mit „ihrem“ Orchester prahlten und es den „hohen Bonzen“ vorstellten, die zu Besuch kamen, um zu sehen, „wie Menschen geschunden, gefoltert und ermordet werden“.¹⁹

Szymon Laks, ehemaliger Dirigent des Auschwitz Männerorchesters, beschreibt die Situation wie folgt: „Es war der besondere Ehrgeiz eines jeden Lagerführers, eines jeden Lagers, das etwas auf sich hielt, eine eigene Lagerkapelle zu gründen, die die Aufrechterhaltung der Lagerdisziplin garantieren sollte. Unseren ‚Schutzengeln‘ sollte sie die nötige Ablenkung und Entspannung gewährleisten, die diese beim Verrichten



**Szymon Laks (1901–1983), Dirigent des
Auschwitzer Männerorchesters.**

ihrer ‚undankbaren‘ Arbeit mehr als nötig hatten.“²⁰ Laks deutet damit auch die wesentlichen Funktionen an, die diese Orchester zu erfüllen hatten, sowie die vielen, wohl nicht dezidiert intendierten Kollateralnutzen. Er betont in seinen Erinnerungen, dass die Kapelle natürlich keine Trauermärsche gespielt habe, sondern „lustige Märsche“, um die Häftlinge zur „Lebenslust“ zu ermuntern. Ein wesentlicher Zweck der Kapellen lag aber in der effizienten Disziplinierung und Kontrolle der Häftlinge. Täglich – morgens beim Ausmarsch der Häftlingskolonnen, abends beim Rückmarsch – hatten die Kapellen am Lagertor ihre Stücke zu spielen. Dies gehörte zu ihren wichtigsten Verpflichtungen. Der Marschrhythmus eignete sich bestens, einen gut koordinierten Bewegungsablauf der Häftlingskolonnen zu garantieren. Die in strenger Ordnung Marschierenden waren so außerdem für die SS leichter abzuzählen. Die Historikerin Shirli Gilbert bringt es auf den Punkt, wenn sie „helping the operation to run smoothly“²¹ (Unterstützung dabei, die Vorgänge reibungslos ablaufen zu lassen) als wesentliche Funktion des Orchesters angibt.

Der Einsatz schmissiger Marschmusik bedeutete auch kulturelle Verhöhnung. Hinzu kam, dass diese von Leidensgenossen, den musikalischen ZwangsarbeiterInnen, gespielt wurde. „Oft kehrte man vom Feld zurück mit der Leiche einer Kameradin auf den Armen – und mit dem linken Fuße mußten wir den Musiktakt angeben“, erinnert sich etwa Krystyna Zywułska, eine Überlebende aus Auschwitz.²²

Es gab keine Möglichkeit, diesem musikalischen Terror zu entgehen. Der Schriftsteller und Auschwitz-Häftling Primo Levi beschreibt, wie bestimmend die Musik im Lageralltag war und welchen psychischen Schaden man unweigerlich davontrug: „Es sind nur wenige Motive, etwa ein Dutzend, und alle Tage, morgens und abends, dieselben: Märsche und Volkslieder, die jedem Deutschen lieb und teuer sind. Sie haben sich in unsere Köpfe eingegraben, und sie werden das letzte sein, was wir vom Lager vergessen werden: Des Lagers Stimme sind sie, der wahrnehmbare Ausdruck seines geometrisch konzipierten Irrsinns und eines fremden Willens, uns zunächst als Menschen zu vernichten, um uns dann langsam zu töten.“²³

Musik war ein integraler Bestandteil der tödlichen Rationalität – „geometrisch konzipierter Irrsinn“ – des Lagers. Levi schildert eindrucksvoll, wie die Musik dazu eingesetzt wurde, den Willen der Geschundenen zu brechen und sie gehörig zu machen: „Wenn diese Musik ertönt, wissen wir, daß sich die Kameraden draußen im Nebel wie Automaten in Marsch setzen. Tot sind ihre Seelen, und die Musik treibt sie dahin wie der Wind, das welke Laub und ersetzt ihren Willen. Denn ein Wille ist nicht mehr da, und jeder Pulsschlag wird zu einem Schritt, zu einer reflexbedingten Kontraktion verbrauchter Muskeln; das haben die Deutschen zuwege gebracht. Zehntausend sind sie und doch nur eine einzige graue Maschine, sie machen genau, was von ihnen verlangt wird; sie denken nicht und sie wollen nicht, sie marschieren. [...] Aber man mußte aus dem Bannkreis treten, die Musik von außerhalb hören, wie das im KB geschah und wie wir sie jetzt, nach Befreiung und Wiedergeburt, wiedererleben, ohne ihrem Rhythmus zu gehorchen, ohne sie über sich ergehen zu lassen, um zu begreifen, was sie war; um zu begreifen, aus welchem wohlüberlegten Vorsatz heraus die Deutschen diesen grauenhaften Ritus geschaffen hatten und warum uns heute noch, wenn uns eines jener harmlosen Lieder wieder in den Sinn kommt, das Blut in den Adern gerinnt und uns bewußt wird, daß es kein geringes Glück bedeutet, aus Auschwitz heimgekehrt zu sein.“²⁴

Die Lagerkapellen bekamen oft die Order, bei öffentlichen Züchtigungen am Appellplatz aufzuspielen. In Buchenwald hatte die Kapelle die so genannte „Auszahlung“, das öffentliche Auspeitschen von Delinquenten, zu termalnen. Der Überlebende Stefan Hey-

mann erinnert sich daran als „SS-Kulturdarbietungen“. Diese „Hintergrundmusik“ – meist heitere deutsche Tanzmusik – erhöhte den Eindruck der fürchterlichen Schauspiele.²⁵

Die Musik wirkte sich nicht nur auf die Häftlinge aus. An verschiedenen Stellen wird berichtet, dass die Musik am Lagertor für die SS eine enthemmende Wirkung hatte; sie förderte die Gewaltbereitschaft der SS-Männer bei der Aussonderung völlig entkräfteter Häftlinge, und setzte bei Ausschreitungen die „moralischen Hemmschwellen“ herab. Schließlich unterstützte die deutsche Musik die Täter in ihrem Machtrausch, so wie sie die Ohnmacht der Opfer noch unterstrich. Eine andere Facette, die noch viel weiter reicht, findet sich in Shirli Gilberts Studie „Music in the Holocaust“. Sie verweist auf das Argument des britischen Historikers Michael Burleigh, wonach man im Dritten Reich besorgt war, dass die SS-Mörder nicht zu weit vom Pfad des menschlichen Anstandes abweichen; „[t]hey were not to walk on the wild side“.²⁶ Es sei viel eher darum gegangen, selektive Unabhängigkeit von Moral zu installieren, und nicht halb-menschliche Raubtiere zu entfesseln. Obwohl von ihnen erwartet wurde, abnorme Dinge zu tun, sollten sie dennoch so „normal“ wie möglich bleiben. Ein Baustein in diesem komplizierten psychologischen Mosaik ist der Umstand, dass sich die SS-Täter in einzelnen Aspekten des Lagerlebens ihren „Anstand“ bewahren konnten. Etwa im gutmütigen Umgang mit ihren Familien, die meist im Areal wohnten.

„Anständiges“ Verhalten und Massenmord widersprachen einander nicht, sondern standen in einer untrennbaren Wechselbeziehung. An diesem Mechanismus hatte auch Musik ihren Anteil. Die Täter konnten sie einerseits dazu nutzen, sich von ihren Taten abzulenken, und andererseits dazu, ebendiese unter ein kultiviertes, „zivilisiertes“ Paradigma zu setzen. Lauschte man mit der Ehefrau den Klängen des Orchesters, das exquisite deutsche Literatur zum Besten gab, dann war – bis auf die Millionen Toten – die Lagerarbeit wie ein Besuch im Konzerthaus; nur am Rande gestört von schwieriger Arbeit, die doch letztlich auch Dienst an jenem Volke war, das diese großartige Kultur hervorgebracht hatte. Gilbert: „While it might be tempting to view their appreciation for music and their brutal actions as irreconcilably contradictory, it seems in fact that music was an uncontested part of the camp’s

perverse logic. Above all, it provided a framework within which the SS could maintain a self-image of refined German culture and personal 'decency', not apart from but precisely in the context of the activities in which they were involved.²⁷ Es ist ein und dieselbe Musik, die den Tätern dabei hilft, die ihnen Ausgelieferten effektiver zu foltern, und die den Tätern beisteht, diese Folter nicht als Verbrechen begreifen zu müssen.

Musik und Vernichtung

Nicht nur Züchtigungen wurden musikalisch untermalt, auch Exekutionen mussten begleitet werden. Auf einem Foto erkennt man etwa die Lagerkapelle des KZ Mauthausen und hinter ihr den österreichischen Häftling Hans Bonarewitz. Er wird, auf einem Karren stehend, von anderen Gefangenen zu seiner Hinrichtungsstätte gezogen. Das Häftlingsorchester muss dazu unentwegt „Alle Vöglein sind schon da“ und „Komm zurück“ spielen. Oft wurde, um das Sterben noch qualvoller zu machen, statt eines Seils eine Klaviersaite verwendet. Wurde in diesem Fall und in vielen weiteren die Musik dazu gebraucht, die Hinrichtungen noch eindrucksvoller zu gestalten, erfüllte sie in anderen Fällen als Helfershelferin den Zweck, Massenmorde zu „vertuschen“. Reinhard Heydrich hatte festgelegt, dass die Exekutionen der „bolschewistischen politischen Führer“ im Zuge des Überfalls auf die Sowjetunion nicht öffentlich, sondern unauffällig im nächsten Konzentrationslager durchgeführt werden sollten. Das in Sachsenhausen ab dem September 1941 dazu erprobte Mordverfahren mittels der „Genickschussanlage“ galt der SS als die „beste“ Hinrichtungstechnik. Dabei handelt es sich um ein Täuschungsmanöver. Nachdem die ahnungslosen Opfer in die entsprechende Baracke geführt worden waren, gaben ihnen mit weißen Kitteln verkleidete SS-Scharführer zu verstehen, dass nun eine ärztliche Untersuchung anstehe.²⁸ Angeblich zwecks „Vermessung“ musste das arglose Opfer an eine Wand treten, an der eine Messlatte angebracht war. In der Messlatte, sowie in der Wand dahinter, befand sich ein Schlitz, durch die ein in einem schalldichten Nebenzimmer postierter SS-Mann den Gefangenen erschoss. Um die Inszenierung zu perfektionieren, ließ man Musik in voller Lautstärke durch einen Lautsprecher spielen, wodurch die Schüsse übertönt wurden.²⁹ So starben sie zu den Klängen „Beethovens, Wagners und vielleicht



Hans Bonarewitz, der nach einem misslungenen Fluchtversuch zum Tode verurteilt wurde, auf dem Weg zur Hinrichtung am 30. Juli 1942. Vor ihm die Häftlingskapelle des Konzentrationslagers Mauthausen.

auch Mozarts“, wie der tschechische Musikwissenschaftler Milan Kuna mutmaßt.³⁰

Schon vor dieser Erfindung hatten Massenerschießungen stattgefunden, bei denen das gesamte Lager Lieder zu singen hatte.³¹ Auch anderes Unrecht wusste man mit Musik zu übertönen. Im KZ Płaszów hatte man im Mai 1944 beim Appell Kinder, Alte und Kranke für die Deportation in ein Vernichtungslager zusammengestellt. Den Müttern war verboten worden, mit ihren Kindern in den Tod zu gehen. Ihre Proteste sollten mit Musikübertragungen überlagert werden. Dabei wurde zum Beispiel das Lied „Mammatschi, schenk mir ein Pferdchen“ gespielt.³² Die handfeste Funktion des Übertönens ging so Hand in Hand mit der Liebe zum feinsinnigen, perfiden Detail seitens der SS.

Als kleiner Exkurs sei hier etwas besprochen, was sich in Erinnerungen immer wieder findet, nämlich die Tatsache, dass die Mitgliedschaft im Orchester lebensrettend sein konnte und es für viele auch war. Szymon Laks ist die Geige zum „Schutzschild“ geworden, und Anita Lasker-Wallfisch betont, wie sie dank der Musik ihre Identität nicht vollständig verlieren musste: „Wohl hatte ich keinen Namen mehr, aber man konnte sich auf mich ‚beziehen‘. Ich war die ‚Cellistin‘ und nicht ganz in der grauen namenlosen und unidentifizierbaren [sic] Menschenmasse zerschmolzen. Als ich im Lager war, habe ich niemals darüber nachgedacht, aber heute bin ich überzeugt, daß dies half, einen Funken menschlicher Würde zu bewahren.“³³ Die Orchester wurden von stolzen Lagerführern „protegiert“. MusikerInnen

wurden oft geschont. Doch dies bedeutete noch lange keine Sicherheit. Ein Beispiel dafür ist die Gründung eines größeren Orchesters mit nahezu 60 Mitgliedern im KZ Mauthausen, aufgrund dessen für jene Roma und Sinti keine Verwendung mehr bestand, die bis dahin als Musiker gedient hatten.

Der bereits erwähnte Doppelnutzen von lauter Musik – Übertönen von Leidenschreien oder Schüssen bei gleichzeitiger Ablenkung der Täter – kam auf besonders erschreckende Weise zum Tragen bei der so genannten „Aktion Erntefest“. Diese Operation bildete den Abschluss der „Aktion Reinhardt“, in deren Verlauf die 40.000 verbliebenen Jüdinnen und Juden des Distrikts Lublin durch Mitglieder der SS und des Reserve-Polizei-Bataillon 101 ermordet wurden. Allein in Majdanek wurden in Gruben, die die Opfer selbst ausheben mussten, 18.000 Juden und Jüdinnen erschossen. Dieser Massenmord war zugleich ein „musikalisches Inferno“; beim örtlichen Propagandaamt hatte man sich Lautsprecheranlagen ausgeliehen, die an Masten oder Wachtürmen befestigt wurden. Der Lärm aus den Lautsprechern übertönte die Schüsse. Bei der „Aktion Erntefest“ in Majdanek ertönten aus den Lautsprechern Foxtrotts, Tangos und Walzer, wie etwa der „Tango Milonga“ und „An der schönen blauen Donau“.³⁴

Mag man auch schon bis hier zur Auffassung gelangt sein, dass Musik eine wesentliche Rolle im Vernichtungsprozess selbst spielte, so ist es erst die nun zu beleuchtende Dimension, die diese These unwiderlegbar zu beweisen droht. Musik war Teil jener Inszenierung, mit der die im Vernichtungslager



Das Häftlingsorchester im Lager Lemberg-Janowska im damals deutsch besetzten Polen (heute Lwiw in der Ukraine).

neu Ankommenden über dessen wahren Zweck hinweggetäuscht werden sollten. In Treblinka wurden die Ankommenden mit einem perfekten Täuschungsszenario begrüßt; die Entladerampe der toten Gleise war dort zu einem Bahnhof mit vielen Schildern und Zugfahrplänen umgebaut worden, um den Eindruck eines Umsteigebahnhofs zu erwecken³⁵ – soweit wohl bekannt. Doch: das zehnköpfige Orchester, geleitet vom berühmten Musiker und Häftling Artur Gold, spielte „jazz and Jewish folk tunes“. Auch in anderen Vernichtungszentren mussten die Musikgruppen direkt an den Gleisen spielen, um mit „fröhlicher“ Musik eine Atmosphäre zu erzeugen, die Panik- und Angstgefühle der Ankommenden zerstreuen sollte. Die Musik half dabei, die nervösen „Neuzugänge“ zu beruhigen und sie zur problemlosen Kooperation bei ihrer eigenen Vernichtung zu bewegen.³⁶ Dieser musikalische „Willkommensgruß“, in seiner Wirkung genau kalkuliert, beugte Tumulten oder gar Aufständen vor und garantierte so den reibungslosen Ablauf des Vernichtungsprozesses.³⁷

Esther Bejarano erinnert sich an ebendiese Praktik, die auch in Auschwitz angewendet wurde: „Als die Menschen in den Zügen an uns vorbeifuhren und die Musik hörten, dachten sie sicher, wo Musik spielt, kann es ja so schlimm nicht sein. Was für eine schreckliche psychische Belastung war das für das Orchester!“³⁸ Für Bejarano waren diese Ereignisse und die dabei empfundene Machtlosigkeit das Schlimmste in Auschwitz.

Die Überlebende Erika Rothschild berichtet, dass das gebotene Repertoire sogar auf die jeweilige Nationalität der Ankommenden abgestimmt wurde: „In Birkenau angekommen, wurden sie aus den Viehwagen herausgejagt und aufgestellt. [...] Dazu spielte eine Kapelle, 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.“³⁹

Die verfolgte Strategie ging nicht selten auf; manche der Todgeweihten lauschten gierig der Musik und winkten den Musikern. Durch die laute Musik war es Häftlingen des Lagers auch nicht möglich, Ankommende zu warnen. Ruth Elias erinnert sich, dass sie einen Freund erkannte und seinen Namen rief, dieser sie aber „der großen Entfernung und des Orchesters wegen nicht hören konnte“.⁴⁰ In Belzec musste die Kapelle zwischen den Gaskammern und den Grabgruben spielen, wo sie für die musikalische Begleitung der Arbeit des „Sonderkommandos“ zu sorgen hatte. Darüber, wie die Musik auf die Mitglieder des Sonderkommandos wirkte, die die denkbar schrecklichste Arbeit im Lager zu erledigen hatten, kann nur gemutmaßt werden. Die Historikerin Annkatrin Dahm geht davon aus, dass sie ihnen und den anderen Häftlingen, die für Zwangsarbeit und nicht für sofortige Vernichtung vorgese-

hen waren, als eine besondere Art psychischer Folter erscheinen musste: Die schwere Arbeit im Lager sei nur durch Abstumpfung und Verdrängung zu ertragen gewesen, während die Musik der Kapelle diese Mechanismen des Selbstschutzes zu überwinden imstande gewesen sei.⁴¹

In den Vernichtungslagern konnten die SS-Schergen, wenn sie darauf Lust hatten, beliebig MusikerInnen für Privatkonzerte rekrutieren, da sich in den ständig eintreffenden Transporten viele, auch professionelle und berühmte KünstlerInnen befanden. Für die „Auserwählten“ konnte das Schutz und Privilegien bedeuten, die aber meist nicht lange währten: „Another time, in a convoy from Vienna, the SS selected three beautiful singers, who were forced to perform until the Nazis became tired. Then the girls were executed.“⁴²

Musik gehörte wie die Bahngleise und die Sonderkommandos zur rationalen Planung des reibungslosen Ablaufs in den Vernichtungszentren. Es irritiert, dass für diesen Zweck keine neue, „böse“ Musik geschaffen werden musste. Jene Musik, die von früher schon bekannt war, wurde einfach ins Lager geholt. Mitsamt ihren Funktionen. Ob man nun zur Musik tanzt – wie seit tausenden Jahren – oder marschiert; wo liegt der Unterschied, der ja doch einer ums Ganze sein muss? In beiden Fällen diktiert der Takt die Bewegungen des menschlichen Körpers. Und: Im Film unterstreicht die Musik die besonders tragischen oder spannenden Szenen – wieso sollte sie das im echten Leben nicht tun können? Schließlich: Dass Unterhaltungsmusik unterhält, dem Menschen nach der schweren Arbeit schmeichelt und ihn vom unangenehmen Leben ablenkt, ist ebenso nichts, was im Konzentrationslager erst entdeckt werden musste. Musik wurde, offenbar ohne eigene Widerstände, in die Verbrechen integriert. Und genauso ungebrochen lebt sie weiter, leben die Walzer, die Foxtrotts, die Mozartsymphonien. Dieses Überleben zu deuten, verlangte eine eigene Diskussion.

„Arznei für die kranke Psyche“?

Die Tatsache der Existenz von Häftlingsorchestern wird in aktuellen Nazi-Publikationen als Beweis für die gute Behandlung der Häftlinge angeführt. Man muss aber keine bösen Dinge im Schilde führen, um mit der Beschäftigung mit diesem Thema einer Verharmlosung Vorschub zu leisten. Interes-

sant ist eine Auseinandersetzung der beiden ehemaligen Dirigenten des Männerorchesters im KZ Auschwitz, Adam Kopyciński und Szymon Laks. Kopyciński schreibt: „Dank ihrer Macht und Suggestionskraft stärkte die Musik bei den zuhörenden Häftlingen das, was das Wichtigste ist: ihre wahre Natur. Vielleicht strebten deswegen viele intuitiv nach Schaffung eines gewissen Kultes für diese größte aller Künste, die gerade unter den Lagerbedingungen Arznei für die kranke Psyche des Gefangenen sein sollte und sicher dieses Ziel auch erreichte.“ Laks' Antwort hat es in sich: „Man kann nicht glauben, dass dieses pompöse Gerede aus dem Munde eines Berufsmusikers kommt, der dazu noch Häftling in einem echten Nazi-Konzentrationslager war und dort ungefähr das gleiche sah, wie ich in Birkenau. ‚Sie stärkte die wahre Natur!‘, ‚Arznei für die kranke Psyche!‘. In Wirklichkeit zeigte sich die wahre Natur eines Häftlings, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unter dem Einfluss von Hunger, Schlägen und Krankheit; und ein Medikament für seine ‚kranke Psyche‘ waren Ernährung und wirkliche Medikamente, nicht Musik!“⁴³

Fest steht, dass es die Deutschen mit der Musik ernst meinten. Dass die Täter diese als Folterinstrument und für anderen Mordspaß benutzten, änderte weder etwas an der Liebe zu ihr noch an dem Glauben an sie als das höchste Kulturgut ihres Volkes – was sie den Geschundenen auch spüren ließen. Das Extrakonzert, das die SS kurz vor der Evakuierung von Auschwitz für das Häftlings-Sonderkommando ansetzte, empfanden die Glücklichen wohl kaum als Geschenk. Dazu Szymon Laks: „Wir gehen dorthin, um diejenigen zu unterhalten, die die anderen vergasen. Die Mitglieder des Sonderkommandos haben schwer geschuftet, große Verdienste für das Dritte Reich erworben, und jetzt steht ihnen eine Belohnung zu, so wie dem Verurteilten seine letzte Zigarette: Das Sonderkommando hat das Seine getan, das Sonderkommando darf abrücken. Und kann es ein angenehmeres Abrücken geben als zu Klängen der Musik? Für Deutsche nicht. Daher kommt die Verwaltung auf die Idee des Sonderkonzertes für das Sonderkommando. [...] Wir spielen für Menschen, die bald verbrannt werden, man weiß nur nicht, durch wen. [...] Das Konzert dauert fast zwei Stunden. Wir spielen unter anderem einige jüdische Melodien, diejenigen, die Unterscharführer Bischof so liebte.“⁴⁴

Anmerkungen:

- 1/ Wolfgang Pohrt: Vielleicht war das alles erst der Anfang. Über das Tagebuch aus dem KZ Bergen-Belsen von Hanna Lévy-Hass, in: Arbeitskreis Kritik des deutschen Antisemitismus (Hg.): Antisemitismus – die deutsche Normalität. Geschichte und Wirkungsweise des Vernichtungswahns. Freiburg 2001, S. 197 und 200.
- 2/ Michael Wildt (Hg.): Hans Reichmann, Deutscher Bürger und verfolgter Jude. Novemberpogrom und KZ Sachsenhausen 1937 – 1939, geschrieben im Juni 1939 in London. München 1998, S. 211ff.
- 3/ Karl Röder: Nachtwache. 10 Jahre KZ Dachau und Flossenbürg. Wien, Köln, Graz 1985 (Dokumente zu Alltag, Politik und Zeitgeschichte, Bd. 8), S. 113f.
- 4/ Juliane Brauer: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen. Berlin 2008, S. 97.
- 5/ Röder: Nachtwache, S. 114.
- 6/ Eberhard Schmidt: Ein Lied – ein Atemzug. Erinnerungen und Dokumente. Berlin 1987, S. 127.
- 7/ Juliane Brauer: Musikalische Gewalt: Kulturelle Ausprägungen absoluter Macht im Konzentrationslager Sachsenhausen, in: Peter Moormann/Albrecht Riethmüller/Rebecca Wolf (Hg.): Paradedstück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik. Bielefeld 2012, S. 311.
- 8/ Röder: Nachtwache, S. 114.
- 9/ Guido Fackler: „Des Lagers Stimme“. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Bremen 2000, S. 136.
- 10/ Zit. nach: Eugen Kogon: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München 1974, S. 308.
- 11/ Aleksander Kulisiewicz: Weitere Beiträge zur Psychopathologie von Musik und Liedern in den Nazi-Lagern [1975], zit. nach: Guido Fackler (Hg.): Aleksander Kulisiewicz: Musik aus der Hölle, Beiträge zum musikalischen Lageralltag in Konzentrationslagern des „Dritten Reiches“ (in Vorbereitung).
- 12/ Aussage von Vlastimil Louda am 25. April 1945, zit. nach Elisabeth Brinkmann: Musik im Konzentrationslager Buchenwald, in: Hanns W. Heister u.a. (Hg.): Entartete Musik 1938. Weimar und die Ambivalenz. Saarbrücken 2001, S. 779–797, hier S. 785.
- 13/ Harry Naujoks: Mein Leben im KZ Sachsenhausen 1936 bis 1942. Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten. Berlin 1989, S. 94.
- 14/ Brauer: Musik, S. 313.
- 15/ Zit. nach: Brauer: Musikalische Gewalt, S. 299. Das Lied „Es gibt im Volksmunde wohl Märchen großer Zahl“ ist eine populäre Arie aus der Operette „Im Reich des Indra“ des Berliner Komponisten Paul Lincke.
- 16/ Ich spiele hier, ohne das Vergangene verharmlösen zu wollen, auf aktuelle Versuche an, Obdachlose oder „Junkies“ mittels klassischer Musik von öffentlichen Plätzen zu vertreiben.
- 17/ Guido Fackler: „... den Gefangenen die

nationalen Flötentöne beibringen“. Musikbeschallung im frühen KZ Dachau, in: *musica reanimata* (Hg.): *mr-Mitteilungen* 28 (1998), S. 8–16, hier S. 13.

- 18/ Gabriele Knapp: Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg 1996, S. 135ff.
- 19/ Esther Bejarano: Erinnerungen. Vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Rap-Band gegen rechts. Hamburg 2016, S. 72.
- 20/ Szymon Laks: Musik in Auschwitz. Berlin 2014, S. 26.
- 21/ Shirli Gilbert: Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps. New York 2005, S. 145.
- 22/ Krystyna Zywulska: Tanz, Mädchen... Vom Warschauer Getto nach Auschwitz. Ein Überlebensbericht. München 1988, S. 222.
- 23/ Primo Levi: Ist das ein Mensch? München 2011, S. 62.
- 24/ Levi: Mensch, S. 62f.
- 25/ Fackler: Musik im KZ, S. 353.
- 26/ Michael Burleigh: The Third Reich: A New History. London 2001, S. 614.
- 27/ Gilbert: Music, S. 187.
- 28/ Kogon: Der SS-Staat, S. 187.
- 29/ Karin Orth: Das System der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte. Hamburg 1999, S. 127f.
- 30/ Milan Kuna: Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen. Frankfurt/M. 1993, S. 34.
- 31/ Kogon: Der SS-Staat, S. 257.
- 32/ Fackler: Musik im KZ, S. 360.
- 33/ Anita Lasker-Wallfisch: Ihr sollt die Wahrheit erben. Die Cellistin von Auschwitz. Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg 2016, S. 127.
- 34/ Fackler: Musik im KZ, S. 360f.
- 35/ Annekratin Dahm: Musik in den nationalsozialistischen Vernichtungszentren Belzec, Sobibór und Treblinka, in: *musica reanimata* (Hg.): *mr-Mitteilungen* 23 (1997), S. 1–11, hier S. 3.
- 36/ Gilbert: Music, S. 178 und S. 193f.
- 37/ Guido Fackler: Musik und Holocaust, in: *musica reanimata* (Hg.): *mr-Mitteilungen* 19 (1996), S. 1–25, hier S. 9.
- 38/ Bejarano: Erinnerungen, S. 74.
- 39/ Eine Erinnerung. Ein Gespräch mit Erika Rothschild, die Auschwitz überlebt hat, in: *Badi-sche Zeitung*, 21./22.1.1995, S. 2., zit. nach: Fackler: Musik im KZ, S. 355.
- 40/ Ruth Elias: Die Hoffnung erhielt mich am Leben. Mein Weg von Theresienstadt und Auschwitz nach Israel. München 1988, S. 194.
- 41/ Dahm: Musik, S. 4.
- 42/ Bericht der Sobibór-Überlebenden Eda Lichmann in: Novitch, Miriam: Sobibór. Martyrdom and Revolt. Documents and Testimonies. New York 1980, S. 56.
- 43/ Laks: Musik, S. 118.
- 44/ Ebd., S. 121f.