

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Musik-
und Medienwissenschaft



Musik gegen den Tod:

Eine musikwissenschaftliche Untersuchung des

Repertoires der Häftlingsorchester

aus den Sammlungen des Staatlichen Museums

Auschwitz-Birkenau im Kontext ihrer Musikaktivitäten

Magisterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades Magistra Artium
im Fach Musikwissenschaft

Abgegeben von Ina Fujii (HU188940)
Abgegeben zum 29. Oktober 2012
Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Danuser
Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerd Rienäcker

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Fragestellung und Gliederung	2
1.2 Forschungsstand	5
1.3 Zweck der Arbeit	11
2. Häftlingsorchester in nationalsozialistischen Lagern	12
3. Die Häftlingsorchester im Konzentrations- und Vernichtungslager in Auschwitz-Birkenau	15
3.1 Die Dirigenten der Häftlingsorchester in Auschwitz-Birkenau	16
3.1.1 Alma Rosé (1906-1944)	18
3.1.2 Szymon Laks (1901-1983)	20
3.2 Die Lebensbedingungen, Zusammensetzung und Aktivitäten des Frauen- und Männerorchesters in Auschwitz-Birkenau ein Vergleich	23
3.2.1 Das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau	23
3.2.2 Das Männerorchester in Auschwitz-Birkenau	31
3.2.3 Zusammenfassung	36
4. Die Noten aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau	40
4.1 Die Beschaffenheit der Noten aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau	41
4.2 Aufnahme in die Sammlungen	42
4.3 Die Klassifizierung der gesamten Titel aus der Liste der Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau	43
4.4 Merkmale des Repertoires	48

5. Musikalische Analyse	50
5.1 Marschmusik: <i>Siamesische Wachtparade</i> und <i>die Meistersinger von Berlin</i>	51
5.2 Filmmusik: <i>Lied der Nachtigall</i> aus dem Film „Die schwedische Nachtigall“	57
5.3 Charakterstück: <i>Humoreske in C-Dur</i>	61
5.4 Operette: <i>Immer nur lächeln</i> - Lied aus der romantischen Operette „Das Land des Lächelns“	64
5.5 Suite: <i>Peer Gynt Suite</i> Op. 46 - Der erste Satz „Morgenstimmung“	66
5.6 Zusammenfassung	68
6. Schlusswort	71
7. Quellen	75
8. Literaturverzeichnis	77
9. Audiovisuelle Medien	82
Anhang	84

1. Einleitung

„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 sollen: des Lagers Stimme sind sie, der wahrnehmbare Ausdruck seines geometrisch konzipierten Irrsinns und eines fremden Wollens, uns zunächst als Menschen zu vernichten, um uns dann einen langen Tod zu bereiten.“¹

So drückte Primo Levi, Überlebender von Auschwitz, seine Erfahrung traumatischer Qualen in Worten aus.

Musik und Massenvernichtung: Beides gehörte zum Alltag in Konzentrationslagern, und Musik war dabei sogar ein wichtiger Bestandteil, selbst wenn das in der wissenschaftlichen Forschung bislang noch wenig Beachtung gefunden hat. Die Musik übte zwei konträre Funktionen aus: als Gewalt und als moralische Stütze.² Auf den ersten Blick übersteigt es jegliche Vorstellungskraft, dass es überhaupt Raum für Musik an einem Ort geben kann, wo die Vernichtung und Ausbeutung der Menschen im Zentrum stand, während man Musik mit Freude, Bildung und Freizeit assoziiert. Dabei stellt sich die Frage, wie man überhaupt in Auschwitz musizieren konnte und zu welchem Zweck.

In dieser Arbeit stehen die Häftlingsorchester in Auschwitz im Mittelpunkt. Es ist heute noch nahezu unbekannt, dass es ein oder mehrere Häftlingsorchester in allen größeren Konzentrationslagern und Vernichtungslagern. Sie wurden nicht

¹ Primo Levi, *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt, München 2010 (1958), S. 48f.

² Musik im Lager wurde zum einen als Mittel der Gewalt von Seiten der Täter eingesetzt, die Häftlinge körperlich und psychisch zu foltern. Zum anderen bot die Musik aber auch eine Möglichkeit für Häftlinge, ihre Ängste, Hoffnungen und Proteste zu bewältigen: Vgl. dazu Guido Fackler, *Des Lagers Stimme. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1939. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*. Bremen 2000; Eckhard John, *Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 48. Jahrg., H.1. (1991), S. 1-36; Gabriele Knapp, *Frauenstimmen - Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*. Berlin 2003. Das neueste Projekt fand im Jahr 2010 mit der Ausstellung „Musik im okkupierten Polen 1939-1945“ in der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Schlossplatz 7, 10178 Berlin statt, welche die verschiedenen Musikfunktionen im KZ vorstellte. Veranstaltet wurde sie von der Universität Warschau, der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin und der Akademie der Künste.

auf Eigeninitiative der Inhaftierten gegründet, sondern auf Befehl der SS zum Zweck eingerichtet, die Menschen psychisch und physisch zu vernichten, wie Primo Levi oben formulierte. Die Musikstücke wurden ausgewählt, und die Noten der Kapellen Seite für Seite der Zensur unterzogen. Die Lagerorchester spielten täglich auf Befehl der SS, wobei Ort und Zeit variierten. Bekannt ist das Aufspielen am Lagertor, ebenso bei feierlichen Zusammentreffen der SS-Führung, bei Besuchen der Inspektoren, bei Hinrichtungen, Folterungen. Daneben gab es regelmäßig Konzerte für die Offiziere und Häftlinge. Die Musik bildete somit eine Komponente des Vernichtungsapparats.³

Durch die Publikationen und Filme ist die Existenz des Frauenorchesters in Auschwitz-Birkenau stärker bekannt geworden, aber das Thema war lange Zeit tabuisiert. Stellt man sich vor, dass in Auschwitz Marschmusik oder fröhliche, heitere Musik in verschiedenen Situationen des Lageralltags zu hören war, zerstört dies die gängige Vorstellung von diesem Ort.

1.1 Fragestellung und Gliederung

Die Forschungen zum Thema Musik von Häftlingsorchestern im KZ stehen bislang kaum im Blickfeld musikwissenschaftlicher Betrachtungen.⁴ Die meisten behandeln die Funktionen von Lagerorchestern. Die gespielten Werke fanden dagegen in Aussagen der Erinnerungsberichte und Konzertprogrammen der KZs nur sporadisch Erwähnung und ihr Repertoire ist bis heute nicht klar umrissen.⁵

Bei einem Besuch des Archivs der Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau im September 2011 stieß ich auf umfangreiche Notenmaterialien des ehemaligen Häftlingsorchesters, die größtenteils erst im Jahr

³ So stellte die Musiktherapeutin Gabriele Knapp in ihrer Studie die Rolle der Häftlingskapellen dar: *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*. Hamburg 1996. Es gab auch heimliche Aufführungen von Mitgliedern des Lagerorchesters, um daraus Lebenskraft zu schöpfen.

⁴ Es gibt einige Aufsätze und Forschungsliteratur zu den Lagerorchestern im KZ: Knapp (1996); Guido Fackler (2000); Juliane Brauer, *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*. Berlin 2008. In dieser Arbeit stehen die Funktionen und Geschichte der Kapellen im KZ im Mittelpunkt. Auf das Repertoire an sich hingegen gehen sie nicht weiter ein.

⁵ Dies bedauert etwa Yvonne Wasserloos in ihrer Rezension zu Juliane Brauers Studie *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*. Berlin 2008. In: *H-Soz-z-Kult*, 14. 07. 2009.

2005 und 2006 in die Sammlung aufgenommen wurden.⁶ Die Aussagen über die Musik der Kapellen, die in den meisten Erinnerungen sporadisch überliefert werden, sind populäre Musik, die man in der Öffentlichkeit oder im privaten Kreis hörte. Die gerade aufgekomenen Massenmedien wie Radio, Film und Schallplatte, die seit den 20er Jahren in Deutschland ihren Anfang nahmen, führten zu einer Massenproduktion von Musik, die Theodor W. Adorno, der die nationalsozialistische Verfolgung miterlebte, stark kritisierte. In seiner Publikation *Einleitung in die Musiksoziologie* schrieb er eine Kritik gegen die Unterhaltungsmusik:

„[...] Sie wirkt mit an der Leistung der meisten Kultur heute: die Menschen daran zu hindern, über sich und ihre Welt nachzudenken, und ihnen zugleich vorzutäuschen, um jene Welt sei es richtig bestellt, da sie eine solche Abundanz von Erfreulichem gewährt. [...]“⁷

Diese Aussage kann als Ausgangspunkt dieser Arbeit genommen werden. Adorno beschreibt über den Verfall des Zuhörens durch neue Medien, und seiner Ansicht nach fordert leichte Musik nicht die Spontaneität und Konzentration des Zuhörers, sondern ist auf den passiven Zuhörer ausgerichtet.⁸ So wurde zum Beispiel seit den 30er Jahren in Fabriken mit Fließbandproduktion über Lautsprecher ständig Musik abgespielt, um hohe Produktivität und reibungslose Routinearbeit zu fördern. Leichte Unterhaltungsmusik wurde damit zu einem wesentlichen Teil der Produktion einer kapitalistischen Gesellschaft. Und im KZ wurde eben auch die Musik als Massenprodukt eingesetzt. Meine These lautet, dass „Musik“ in Auschwitz nicht bloß auf Befehl der SS gespielt wurde, sondern eine „bestimmte“ Art von Musik bevorzugt wurde, um die Massenvernichtung zu unterstützen. Zeugenaussagen und Publikationen, die über das Musizieren des Lagerorchesters berichten, besagen, dass in Auschwitz „Musik“ gespielt wurde, sprechen aber wenig von "den" Musikstücken, obwohl der Begriff Musik sehr

⁶ Dieser Notenbestand wurde bis jetzt kaum zum Gegenstand von Untersuchungen. Jan Kaplon, ein Mitarbeiter des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau, der für die Abteilung Sammlungen zuständig ist, teilte mir mit, dass der Bestand noch kaum von jemandem bearbeitet worden sei. Siehe Kapitel 4 dieser Arbeit.

⁷ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt a.M. 1996, S. 58.

⁸ Ebenda, S. 44f.

verschiedene Richtungen, Gattungen und Stile beinhaltet. Daher liegt mein Interesse besondere darauf, welche Musikstücke auf Befehl der SS gespielt wurden. Ich gehe den Fragen nach, ob man bei der Auswahl der Stücke eine bestimmte Musikgattung bevorzugte, und ob bestimmte musikalische Merkmale auf das gesamte Repertoire zutreffen.

Als Gegenstand dieser Untersuchung wurden die Häftlingsorchester in Auschwitz gewählt, nicht nur wegen zahlreicher Archivmaterialien, sondern auch, weil relativ viele Erinnerungsberichte überliefert sind und Forschungsliteratur vorliegt. Es gab in Auschwitz-Birkenau sogar zwei große Orchester: ein Männer- und ein Frauenorchester. Interessanterweise ist das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau nach 1945 über verschiedene Medien (Fernsehserie, Dokumentarfilme und Autobiographien) in die Öffentlichkeit getreten, während das Männerorchester lediglich im Rahmen der wissenschaftlichen Erforschung marginale Beachtung fand.

In meiner Arbeit steht die Untersuchung des Repertoires der Häftlingsorchester von Birkenau im Kontext der Aktivitäten beider Orchester im Mittelpunkt. Zuerst wird versucht, das Frauen- und Männerorchester in Auschwitz-Birkenau zu rekonstruieren: die jüdischen Dirigenten der jeweiligen Orchester, Alma Rosé und Szymon Laks, werden kurz vorgestellt, und die Entstehung, Tätigkeiten und Zusammensetzung der Kapellen werden vorwiegend anhand von Erinnerungsberichten aus komparativer Sicht untersucht. Dabei steht das Frauenorchester stärker im Blick, da viele Berichte von ehemaligen Musikerinnen in Auschwitz-Birkenau überliefert sind. Im vierten Kapitel wird die Auflistung des Notenbestandes aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau untersucht und gefragt, welche Merkmale bei allen Noten anzutreffen sind. Hieraus kristallisieren sich die bevorzugten Musikrichtungen. Schließlich werden einzelne Werke aus den Sammlungen ausgewählt und analysiert. Dagegen wird auf eine Beschreibung der Einzelheiten des Geschehens und der Geschichte von Auschwitz verzichtet, da hierzu bereits zahlreiche Publikationen vorliegen.⁹

⁹ Hinsichtlich Auschwitz sind etwas zu nennen : Wolfgang Benz und Barbara Distel, Der Ort des Terrors, Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5, Hinzert, Auschwitz, Neuengamme. S. 79-312.; Danuta Czech, Kalendarium der Ereignisse im

1.2 Forschungsstand

Auschwitz steht heute nicht nur symbolisch für die NS-Verbrechen an sich, sondern gilt darüber hinaus als eine Mahnung an das größte Verbrechen der Menschheit. Über das Geschehen in Auschwitz bzw. in den KZs erscheinen nach wie vor zahlreiche Publikationen.¹⁰ Überlebende berichteten von ihren Erlebnissen und ihrem Leiden in Medien und Publikationen. Es wurden Gedenkstätten zur Geschichte der Konzentrationslager eingerichtet und unzählige Ausstellungen organisiert, Online-Datenbanken zu Materialien und Dokumenten des Holocaust installiert, außerdem finden immer wieder wissenschaftliche Projekte und sonstige Veranstaltungen statt.¹¹ Entsprechend zahlreich sind Forschungen und Publikationen von Historikern, Journalisten und anderen Wissenschaftlern. Die KZs wurden aus unterschiedlichen Perspektiven, zum Beispiel der Politik-, Kultur-, Sozial- oder Geschichtswissenschaften her beschrieben. Aber wie steht es mit dem Thema Musik in Konzentrationslagern?

Das Thema *Musik im KZ* gehört zu den jüngeren Forschungsgebieten und wurde lange Zeit wissenschaftlich nur am Rande und als „kuriose Erscheinung“ betrachtet. Mit der Zeit, vor allem nach der Wiedervereinigung Deutschlands, gewann es immer mehr öffentliches Interesse, und es ist

Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945, Reinbek bei Hamburg 1989; Sybille Steinbacher, *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*. München 2004; Rudolf Höss, Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen des Rudolf Höss. Hrsg. von Martin Broszat, München 2011(1958). Wichtige Dokumentationsfilme: *Shoah* (1985), Regisseur Claude Lanzmann, Frankreich; *Nacht und Nebel* (1955), Regisseur Alain Resnais, Musik Hanns Eisler, Frankreich.

¹⁰ Bemerkenswert ist der Umfang des Interesses, das vom europäischsprachigen Raum abgesehen, auch in Asien auf ein starkes Interesse in der Öffentlichkeit stößt. In Japan wurden frühzeitig Publikationen und Erinnerungsberichte über Auschwitz ins Japanische übersetzt und veröffentlicht. Siehe u.a.: Victor Frankl, *Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager* (1946). Übersetzt von Shimoyama Tokuji, Tokyo 1956; Anne Frank, *Tagebuch der Anne Frank* (1950). Übersetzt von Kaitou Kouzou, Tokyo 1952; Ruth Klüger, *Weiter leben. Ein Jugend* (1993). Übersetzt von Suzuki Hitoko, Tokyo 1997. Auch die Berichte von Überlebenden der Orchestermmitglieder von Birkenau u.a. von Laks und Coudy (1948) im Jahr 1974, Fénelon (1978) 1981 und Lasker-Wallfisch (1996) 2003 wurden ins Japanische veröffentlicht. In Hiroshima gründete man sogar ein Holocaust-Museum *Building of the Holocaust Education Center*. Auch verzeichnen deutsche Konzentrationslager jedes Jahr zahlreiche Besucher aus Asien.

¹¹ Eine wichtige Datenbank zur Musik in Auschwitz ist u.a. die Webseite des Holocaust-Museums in Yad Vashem: <http://www.yadvashem.org/>. Das Internet-Lexikon für die in NS-Zeit verfolgten Musiker und Musikerinnen ist auf der Webseite des Musikwissenschaftlichen Institutes an der Universität Hamburg zu finden: <http://www.lexm.uni-hamburg.de/>.

bemerkenswert, dass in Deutschland die Musikaktivitäten unter so extremen Bedingungen wie im KZ als ein wichtiges Faktum im Wissenschaftsbereich fokussiert worden ist.¹² Im Zentrum des allgemeinen Forschungsinteresses zum Thema *Musik im KZ* stehen sowohl die Gesänge als Widerstandskraft (moralische Stütze) als auch als Foltermittel (befohlene Singen).¹³ Zunächst wurden in der DDR die Lieder in den deutschen KZs thematisiert. Die Musikwissenschaftlerin Inge Lammel sammelte Lieder aus den KZs im ehemaligen DDR-Gebiet.¹⁴ In der DDR standen Lieder deutscher kommunistischer Häftlinge im Vordergrund, die gleichzeitig auch ein Teil des politischen Propaganda-Programms in der DDR darstellten.¹⁵ In der BRD tauchte dagegen das Thema erst Ende der 80er-Jahren in der Ethnologie und Musikwissenschaft auf.¹⁶ Erst seit den 90er Jahren wurde das Thema im Rahmen musikwissenschaftlicher und kulturanthropologischer Ansätze zunehmend untersucht.¹⁷ Die überwiegenden Forschungen behandeln das Singen und die Lieder im Lager. Das Singen, von jedem mehr oder weniger und ohne größeren Aufwand (z.B. Instrumente oder gewisse Ausbildung) zu praktizieren, ist mittlerweile sowohl durch Archivquellen als auch durch Berichte von Zeitzeugen und Forschungen gut dokumentiert. Dagegen wurde die Instrumentalmusik bzw. die Häftlingsorchester im KZ deutlich weniger intensiv aufgearbeitet. Der Grund dafür sind nicht nur mangelhafte Archivquellen und ein

¹² Im Vergleich zu Deutschland gibt es in Japan noch keine Forschung zum Thema Musik unter extremen Bedingungen. Die Nachricht darüber, das Beethovens Neunte Sinfonie im deutschen Gefangenenlager in Tokushima im Jahr 1918 erstmals in Japan aufgeführt wurde, wurde etwa lediglich als ein Zeichen in Bezug auf die deutsch-japanische Freundschaft aufgefaßt.

¹³ Viel Aufmerksamkeit wurde (wird) nach wie vor auf die Musik in Theresienstadt gerichtet, in welchem die vielfältigen kulturellen Aktivitäten der Inhaftierten zu propagandistischen Zwecken seitens der SS benutzt wurden.

¹⁴ Ihre Liedersammlung wird heute in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt. Sie publizierte seit den 1950er Jahren über die Lieder der sozialistischen Arbeiterbewegung. Siehe: Inge Lammel, *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*. Leipzig 1962.

¹⁵ Die Tätigkeit von Aleksander Kulisiewicz, einem polnischen Überlebenden aus Sachsenhausen, der nach 1945 in großem Maße im KZ entstandenen Lieder sammelte, dokumentierte und in zahlreichen Konzerte auftrat, die von der DDR allerdings nicht als „antifaschistische KZ-Lieder“ anerkannt wurden. Vgl. Brauer, S. 16. Sakanishi Hachiro, ehemaliger japanischer Professor für Germanistik, veröffentlichte aus seiner Sammlung im KZ entstandene Zeichnungen und Beschreibungen von Kulisiewicz: Sakanishi Hachiro, *ECCE HOMO*. Tokyo 1978.

¹⁶ Projektgruppe MUSIK in Konzentrationslagern, *Musik in Konzentrationslager*. Freiburg im Breisgau, 1991. Ein Jahr davor fand die Ausstellung *Musik in Auschwitz* in Frankfurt am Main statt.

¹⁷ Seit den 90er Jahren wurden mehr und mehr Erinnerungsberichte von Musiker und Musikerinnen veröffentlicht: Siehe Literaturliste.

geringerer Umfang des Forschungsinteresses, sondern auch ihre zwiespältige Funktion im KZ. Die Überlebenden der damaligen Orchester litten an Schuldgefühlen, da ihre Musik unter anderem mithalf - d.h. als Teil der Tötungsmaschinerie - Menschen zu täuschen und zu foltern. Deshalb zögerten ehemalige Musiker, sich über ihre Erlebnisse in der Öffentlichkeit zu äußern.¹⁸ Paradoxerweise nahm jedoch die Rezeption der Lagerorchester einen größeren Raum ein als die zum Gesang im KZ, auch wenn diese nicht im deutschsprachigen Raum einsetzte.¹⁹ Die ersten Publikationen über die Geschichte von Birkenauer Kapellen erschienen im Jahr 1948 in England (Szymon Laks und René Coudy), 1976 (Fania Fénelon) und 1978 in Frankreich (Laks). Der jüdisch-polnische Komponist Szymon Laks, der als Kapellmeister des Männerorchesters von Birkenau arbeitete, schrieb kurz nach der Befreiung einen detaillierten Bericht über das Männerorchester in Auschwitz.²⁰ Während die Veröffentlichung Fénelons eine größere Resonanz fand, lässt sich dies für die von Laks jedoch nicht sagen. Es war nicht einmal möglich, seinem Wunsch entsprechend das Buch in Polen zu publizieren und diesem wurde bis heute nicht nachgekommen. Der Grund der Ablehnung seitens des polnischen Ministeriums für Kultur und Kunst lautete: „Das Buch ist allzu idyllisch. Die Deutschen sind

¹⁸ Der japanische Dokumentarfilm über das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau, der 2003 vom staatlichen NHK-Sender produziert wurde, berichtete intensiv über das Leiden der Mitglieder nach 1945. In dem Film steht das Interview mit einer polinischen Überlebenden des Frauenorchesters Zofia Cykowiak (1923-2009) im Mittelpunkt: *Shi no kuni no senritsu* (Melodien aus dem Land des Todes), Regie:Naito Seigo. Der Film wurde zuerst am 5. November 2003 gezeigt. Bei den Zuschauern hatte er eine starke Resonanz, so dass er bis heute mehrmals ausgestrahlt wurde.

¹⁹ Für die Verbreitung spielte der autobiographische Roman von Fania Fénelon eine wichtige Rolle. Die jüdisch-französische Sängerin Fénelon (1908-1983) arbeitete als Sängerin und Notenschreiberin im Frauenorchester. In der Nachkriegszeit lehrte sie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, daneben betätigte sie sich als Chansonsängerin. Als sie etwa 70 Jahre alt war, schrieb sie mit Hilfe einer Co-Autorin ihre Erinnerung an Auschwitz nieder und veröffentlichte diese im Jahr 1976 in Frankreich. Der Titel der französischen Originalausgabe lautet: *Suris pour l'Orchestre*. Das Buch wurde im Jahr 1980 in Deutsch publiziert: *Das Mädchenorchester in Auschwitz*. Übersetzt von Sigi Loritz Frankfurt/Main 1980. Der Inhalt war jedoch umstritten: Das Buch wurde von anderen Überlebenden stark kritisiert, und deshalb bezeichnet man es heute als autobiographischen Roman. Verfilmung 1980: *Playing for Time*. 1980, Drehbuch: Arthur Miller und Fania Fénelon. Regie: Daniel Mann und Joseph Sargent. Vgl. Knapp (1996), S. 279ff.

²⁰ Dies gilt als einzige detaillierte Beschreibung des Männerorchesters: Szymon Laks, *Musiques d'un autre monde. avec la collaboration de René Coudy*. Mercure de France, 1948. Im Jahr 1978 erneut veröffentlicht in London unter dem Titel *Gry oswiecimskie*. Das Buch wurde später ins Deutsche übersetzt: Szymon Laks, *Musik in Auschwitz*. Aus dem Polnischen von Mirka und Karlheinz Machel, hrsg. von und mit einem Nachwort versehen von Andreas Knapp, Düsseldorf 1998.

übertrieben schmeichelhaft dargestellt und die Gefangenen als Kreaturen ohne Moral und Würde. Es ist daher nicht zur Publikation geeignet.“²¹ In der Geschichte der Häftlingsorchester steht bis heute überwiegend das Frauenorchester von Birkenau im Vordergrund. Dies spielte für die Verfilmung des Buches von Fénelon eine entscheidende Rolle, aber es ist auch zu vermuten, dass die Musik und Grausamkeiten in Auschwitz besser von Frauenrollen dramatisiert werden. Zur gender-spezifischen Rezeption sind weitreichendere Untersuchungen nötig.

Der Ethnologe Fackler erläuterte in seiner Studie *Des Lagers Stimme* (2000) zwei unterschiedliche Charaktere der Musik im KZ: selbstbestimmte und befohlene Musik. In seiner Arbeit wurde versucht, ein vollständiges Bild der Musik im KZ, besonders der frühen KZs von 1933 bis 1936, darzustellen, und dabei führt er zahlreiche Quellen und Literatur auf mehr als hundert Seiten an. Die erste Publikation überhaupt, welche die Musikaktivitäten eines einzelnen KZs erforschte, ist die Studie der Geschichts- und Musikwissenschaftlerin Juliane Brauer. In ihrer Arbeit *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen* (2009) standen die Lieder verschiedener Häftlingsgruppen im Vordergrund. Sie bearbeitete zahlreiche Notenquellen aus dem Archiv der Gedenkstätte KZ Sachsenhausen und der Akademie der Künste Berlin. Sie legte musikalische Quellen - also Noten und Gedichte - als relevante Dokumente für die Geschichtswissenschaft zugrunde, die bislang von Historikern nicht beachtet wurden. Beide Forschungen konzentrieren sich auf Lieder.²²

Die einzige gut dokumentierte Forschung zu den Häftlingsorchestern ist die 1996 erschienene Studie der Musiktherapeutin Gabriele Knapp *Das Frauenorchester in Auschwitz*, auf die sich die vorliegende Arbeit hauptsächlich stützt.²³ Die Autorin zeigte anhand von Interviews mit sieben Musikerinnen die Lebensbedingungen, die Zusammensetzung und das Alltagsleben auf, und stellte dabei das psychische und physische Leiden der Musikerinnen dar. Die Autorin bezeichnete die Tätigkeit der Häftlingsorchester als „musikalische

²¹ Zitiert nach Laks, 1998, S.7.

²² Außerdem zu nennen ist das Werk von Milan Kuna: Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen. Übersetzt von Eliška Nováková, Frankfurt am Main 1993. Die tschechische Originalausgabe erschien im Jahr 1990; Shirli Gilbert, Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps. Oxford New York 2005.

²³ Knapp (1996).

Zwangsarbeit“.²⁴ In ihrer Studie stehen mehrere Interviews mit Musikerinnen sowie zu verrichtende Tätigkeiten im Zusammenhang mit der Musik und Funktionen der Musik des Frauenorchesters im Lageralltag im Mittelpunkt. Dabei wirft sie die zentralen Punkte von Fénelons Publikation auf: die Darstellung der Dirigentin Alma Rosé, die Verhältnisse zwischen den Musikerinnen und die der Musikerin Ewa Stern, nach der teilweise die Hauptfigur „Fénelon“ modelliert war. Über den Inhalt waren andere Musikerinnen empört. In ihrer Studie wurde dargestellt, dass Fénelons Buch sie dazu veranlasst hätte, in der Öffentlichkeit über ihre Erlebnisse zu erzählen.²⁵ Somit trug Fénelons Roman in zweifacher Hinsicht zu einer breiteren Wahrnehmung des Frauenorchesters bei. Die Studie von Knapp versuchte auch, das Repertoire möglichst detailliert anzugeben. In der Arbeit kategorisierte sie Musikstücke nach dem Genre, analysierte diese aber nicht. Das Ergebnis dieser Studie, dass das Repertoire dem zeitgenössischen Musikgeschmack im gesamten Reich entsprach,²⁶ ist im Folgenden kritisch zu hinterfragen.

Parallel mit der Zunahme der Forschungen wurden mehr und mehr die Berichte ehemaliger Musikerinnen und Musiker in Auschwitz-Birkenau veröffentlicht u. a. von den letzten Zeitzeuginnen wie Anita Lasker-Wallfisch (1997) oder Berichte von Esther Bejarano (1989 und 1991).²⁷ Auch die polnische

²⁴ Knapp (1996), S.141f.

²⁵ Dem Titel des Erinnerungsberichtes von Anita Lasker-Wallfisch kann man dieses Verpflichtungsgefühl entnehmen: Anita Lasker-Wallfisch, *Ihr sollt die Wahrheit erben*. Bonn 2001 (1997). Hier kritisiert sie die Filmproduktion von Arthur Miller und den Inhalt des verzerrten Berichtes Fénelons: S. 139f.

²⁶ Knapp (1996), S. 298.

²⁷ Zum Männerorchester: Laks (1998); Jaques Stroumsa, *Geiger in Auschwitz*. Konstanz 1993. Zum Frauenorchester: Esther Bejarano, Birgit Gärtner (Hrsg.), *Wir leben trotzdem: Esther Bejarano - vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Künstlerin für den Frieden*. 2005; Esther Bejarano, *Das Singen ist mir in Auschwitz vergangen*, in: *Kontrapunkt*, 2 (1989) S. 18-19; Esther Bejarano, *Man nannte mich Krümel. Eine jüdische Jugend in den Zeiten der Verfolgung*, hg. v. Auschwitz-Komitee in der Bundesrepublik e.V., Hamburg 1991; Helena Dunicz-Niwinska, *Erinnerung*, in: *Die Auschwitz-Hefte*, Bd. 2. Texte der polnischen Zeitschrift „Przegląd Lekareki“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz, hg. v. Hamburger Institut für Sozialforschung, Weinheim und Basel 1987, S. 144f.; Margita Schwalbova, *Elf Frauen in Wahrheit*. Plöger 1994.; Zofia Cykowiak, *Erinnerung an Alma Rosé*, in: *Musik in Auschwitz. Eine Ausstellung der evangelischen Initiative Zeichen der Hoffnung Begleithefte zur Ausstellung*, S. 13-15. Zum Männerorchester im Stammlager Auschwitz: Henry Król, *Bericht der Staatlichen Gedenkstätte Auschwitz 1973*, in: *Musik in Auschwitz. Eine Ausstellung der evangelischen Initiative Zeichen der Hoffnung Begleithefte zur Ausstellung*, S.8-9. Außerdem gibt es noch einige Berichte im Archiv der Staatlichen Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau.

Überlebende Helena Dunicz-Niwinska, die über 95 Jahre alt ist, begann jetzt, ihre Geschichte zu erzählen. Nicht nur durch Publikationen und Filme trat das Frauenorchester in die Öffentlichkeit, sondern auch durch Theateraufführungen in Deutschland, in denen die Perversion der Geschichte des Frauenorchesters im Vordergrund steht.²⁸

Auch in Japan kann man bereits einige Beschreibungen finden: Yamano Seishi, Professor an der Staatlichen Universität Nagasaki, schrieb anhand der Berichte von Laks und Fénelon einen Aufsatz über die Orchester von Birkenau, Frauen- und Männerkapellen, jedoch eher in der Form eines Essays.²⁹ Der im 2005 erschienene Aufsatz *Musik in Auschwitz* des Wissenschaftlers Yabuuchi Hiroshi enthält zwar viele Aussagen von Musikerinnen und Überlebenden, verbleibt insgesamt doch im Bereich einer Beschreibung.³⁰ In neueren Publikationen wird das Thema Musik in Auschwitz interdisziplinäre aus Sicht der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft untersucht. Mit der Fragestellung, ob Kunst ein Gegenstand sei, Menschen miteinander zu verbinden, beschrieb der Professor für französische Literatur Yasuhara Shinichiro in einer Publikation anhand eines Falles die Musikaktivität in Auschwitz.³¹ Auch der Musikwissenschaftler Okada Akeo stellte in seinem Buch kurz die Funktionen der Musik in deutschen KZs dar und nahm das Thema als einen wichtigen Wissenschaftsaspekt.³²

Zusammenfassend kann man feststellen, dass das Thema Musik im KZ zwar in dem Bereich des Gesangs bereits stark erforscht wurde, nicht dagegen die

²⁸ Die Oper *Das Frauenorchester von Auschwitz* wurde am 16. November 2006 im Theater Krefeld Mönchengladbach uraufgeführt. Das Buch von Fénelon inspirierte den Komponist Stefan Heucke zu einem Theaterstück und er komponierte dafür die Musik: Siehe Dokumentarfilm: *Noten der Not. Das Frauenorchester von Auschwitz. Die Oper und ihr Komponist.* Regie von Jörg Plenio und Ralf Lange, RBB Rundfunk Berlin-Brandenburg 2006.

²⁹ Yamano Seishi, Ein Ausschnitt der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts - Die Kapelle in Auschwitz-Birkenau - (Original in Japanisch: *20-seiki ongakushi no danpen*), in: *Humanities* (38), hg von der staatlichen Universität Nagasaki, Nagasaki 1989, S. 37-46.

³⁰ Hiroshi Yabuuchi, *Musik in Auschwitz* (Original in Japanisch: *auschwitz no ongaku*), in: *Harmonia* (35), hg von der staatlichen Universität Kunst in Kyoto, Kyoto 2005, S. 17-32.

³¹ Yasuhara ist der Professor an der Nihon Universität in Tokyo: Yasuhara Shinichiro, *Geijutsu wa hito to hito o musubu no ka* (Verbindet Musik die Menschen miteinander?), Original in Japanisch, in: *Bungaku *geijutsu wa nan no tame ni aru no ka* (Wozu sind Literatur und Kunst da?), hrsg. von Yoshida Hiroshi und Okada Akeo, Tokyo 2009, S. 34-44. Das Buch wurde als Ergebnis eines Projekts herausgegeben.

³² Okada ist Professor an der Universität Kyoto: Okada Akeo, *Wie man der Musik lauscht.* (Original in Japanisch: *Ongaku no kikikata*) Tokyo 2009, S. 133f.

Häftlingsorchester, obwohl die Rezeption des Frauenorchesters von Auschwitz-Birkenau von einem breiterem Publikum rezipiert wurde. Das Repertoire der einzelnen Lager ist bis heute nicht intensiv aufgearbeitet.

1.3 Zweck der Arbeit

Die Aussagen Überlebenden von Auschwitz stoßen heute oft an die Grenze dessen, was wir verstehen und nachvollziehen können. So resignierten viele Zeitzeugen, ihr Leiden der Vergangenheit in Worte zu fassen. Von den Medien wurde das Thema Auschwitz vor allem in Deutschland bis heute vielfach aufgegriffen, um so stärker entsteht das Gefühl, dass bereits genug Aufarbeitung geleistet wurde und niemand diese unvorstellbaren Geschehnisse vollständig zu verstehen in der Lage sein kann. Dabei trug der abstrakte Ausdruck *Musik* einen Teil zur ungeklärten Geschichte Auschwitz' bei.

Der Zweck dieser Magisterarbeit liegt darin, das Repertoire der Häftlingsorchester und ihre einzelnen Tätigkeiten zu rekonstruieren, um diese „unerklärliche Geschichte“ aus der Sicht der Musik der Lagerorchester etwas erklärbar zu machen.

2. Häftlingsorchester in nationalsozialistischen Lagern

Am Lagertor mit der Parole „Arbeit macht frei“ des Stammlagers Auschwitz hängt heute eine Zeichnung, welche Häftlinge zeigt, die gerade in Fünferreihen zur Arbeit ausmarschieren. Hinter ihnen ist ein Dirigent mit seinem Taktstock zu sehen, der die Musik der Kapelle leitet.¹ Dieses Bild zeigt nur einen kleinen Ausschnitt der musikalischen Tätigkeiten im nationalsozialistischen Lager.

Die Häftlingsorchester in Auschwitz waren kein einzigartiges Phänomen, denn alle größeren nationalsozialistischen Lager verfügten über eine oder mehrere Lagerkapellen.² Die Häftlingsorchester wurden auf Befehl der SS aus den Reihen der Inhaftierten zusammengestellt, und ihre Mitglieder waren nicht nur Berufsmusiker, sondern auch Amateur- und Hobbymusiker, so dass das Niveau der Musiker innerhalb einer Kapelle uneinheitlich und auch die Besetzung der Instrumente je nach der Kapelle unterschiedlich gewesen sein muss. Die Orchestermitglieder in den meisten KZs gehörten zu einer herausgestellten Häftlingsgruppe, weil sie durch ihre musikalische Beschäftigung von strenger körperlicher Arbeit befreit waren oder weniger arbeiten mussten und ihnen als Unterhaltungsanbieter für die SS bessere Lebensbedingungen zustanden. Im KZ als Musiker zu arbeiten trug daher dazu bei, die Überlebenschancen erheblich zu erhöhen. Gleichzeitig erschwerte der Neid der Häftlinge, die keine Musik spielten, nach 1945 die Rezeption des Orchesters. Daher kann man sich vorstellen, dass die Einrichtung von Kapellen in KZs dazu beitrug, die Häftlinge zu spalten, und damit die Organisation des Widerstandes erheblich erschwerte.

Es ist bis jetzt keine offizielle Anordnung in der NS-Zeit nachzuweisen, welche die im Lager gespielte Musik oder die Häftlingsorchester betrifft.³ Trotzdem sind in allen KZs ähnliche Funktionen der Kapellen anzutreffen: tägliches Aufspielen morgens und abends am Lagertor, öffentliches und privates

¹ Die Zeichnung stammt von einem ehemaligen Häftling aus Auschwitz, der diese nach 1945 aus dem Gedächtnis wiedergab.

² Es sind schon in der frühen Phase (1933-1936) einige Kapellen nachzuweisen. Siehe Fackler (2000), S. 340ff. Auch in anderen Vernichtungslagern, Belzec, Sobibor und Treblinka, wurden für kurze Zeit Kapellen gegründet: ebenda, S. 347. Darüber wurde auch in der o.g. Ausstellung *Musik im okkupierten Polen 1939-1945* berichtet.

³ Zudem ist bei Berichten, Protokolle oder sonstigen Akten seitens der SS bis heute keine Beschreibung über die Musikaktivität im KZ zu finden.

Aufspielen für die SS und Aufspielen beim Empfang der Inspektoren und bei Hinrichtungen.

Die Arbeit des Ethnologen Guido Fackler (2000) zeigt ein Foto vom KZ Mauthausen im Jahr 1942, dass eine Kapelle eine vermutlich Marschmusik spielt. Hinter ihnen steht ein Häftling auf einem Karren, der nach versuchter Flucht ergriffen und zur Hinrichtung geführt wird.⁴ Häftlinge wurden also in einer Gruppe von Häftlingen und SS-Männern unter Begleitung von Musik zur Schau gestellt. Diese Szene illustriert wie das Orchester im Lageralltag eingesetzt wurde. Ein Überlebender aus dem KZ Buchenwald, Eugen Kogon, berichtet auch in seinem Erinnerungsbericht, der zu einer der wichtigsten Publikationen über die Geschichte des KZs zählt, über eine Kapelle:

„Bei Besichtigung des Lagers durch auswärtige Besuche mußte die Lagerkapelle regelmäßig fröhliche Weisen spielen. Um einen noch großartigeren Eindruck hervorzurufen, wurde sie 1941 mit Uniformen der königlich-jugoslawischen Garde durch die SS, die das farbenreiche Zeug als >Beutegut< anschleppte, eingekleidet. Mit ihren Maskierungen und dem ganzen übrigen Lagertamtam sahen die Mitglieder der Musikkapelle von da an wie Zirkusdirektoren aus.“⁵

Fackler stellte in seiner Studie einen interessanten Überblick dar, wie sich allmählich der Charakter der Lagerorchester änderte.⁶ Die Orchester im KZ wurden in der Anfangsphase von 1933 bis 1936 ohne einen konkreten Zweck eingerichtet und spektakuläre Einsätze sind nicht nachzuweisen. Die Rolle und Funktion der Lagerorchester änderte sich aber parallel zur Kriegssituation. Paradoxerweise nahm mit der Zeit ihre Bedeutung stetig zu: je stärker sich die deutsche Invasion und Verfolgung in den besetzten Ländern radikalisierte, desto stärker wuchs die Bedeutung des Musizierens im Lager. Nach 1936 wurden in allen größeren Konzentrationslagern (also Hauptlagern) Kapellen eingerichtet. Darauf folgend wurden nach 1941/42 noch in mehreren Außenlagern Kapellen

⁴ Fackler (2000): Das Foto befindet sich im vierten Kapitel, S. XIII.

⁵ Eugen Kogon, Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München 2001 (39. Auflage), S. 153.

⁶ Fackler (2000), S. 340ff.

gegründet. Nach 1942 wurde der Einsatz der Lagerkapellen deutlich radikaler und grausamer.⁷ Als ein Grund dafür führt Fackler die Erlassung »Dienstvorschrift für die Gewährung von Vergünstigungen an Häftlinge« zur Steigerung der Arbeitskräfte und der Produktivität für die Kriegswirtschaft an, das im Mai 1943 in Kraft gesetzt wurde.⁸ Die Vorschrift hatte die Intention, Gefangene in der Rüstungsindustrie einzusetzen und die Arbeitskraft effektiver auszunutzen. Aus diesem Grund wurden zum Beispiel in verschiedenen KZs Bodelle eingerichtet.⁹

Die zwei Häftlingsorchester des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau wurden 1942 (Männerorchester) bzw. 1943 (Frauenorchester) gegründet. Es war die Zeit, in der bereits der radikale Einsatz der Musikkapellen begann. Die Funktion der Kapellen war zu diesem Zeitpunkt also wohlbekannt und bildete einen festen Bestandteil der KZ-Tradition.¹⁰ Daher ist es vorstellbar, dass die SS auch in Auschwitz Lagerorchester ohne größere Schwierigkeiten einsetzte und sich ihrer Wirksamkeit bereits wohl bewusst war.

⁷ Fackler 2000, S. 352. Auch die Studie von Brauer (2009) zeigt drei Entwicklungsphasen der Häftlingskapellen im KZ Sachsenhausen und beschreibt sie ab 1942 bis 1945 als „systematische Funktionalisierung der Kapellen“. S. 47.

⁸ Fackler 2000, S. 344. Fackler beruft sich auf die Studie von Kuna (1993), S. 42. Dort fehlt jedoch Quellenangabe.

⁹ Das Stammlager Auschwitz beherbergte die zur Prostitution gezwungenen Frauen im Block 24, in dem sich auch ein Proberaum des Häftlingsorchesters befand. Vgl. Herman Langbein, *Menschen in Auschwitz*. Wien 1978, S. 150.

¹⁰ Da keine offizielle Anordnung nachzuweisen ist, kann man wohl sagen, dass es die SS aus sich heraus zu eigen machte, Kapellen zu gründen und diese im Lageralltag einsetzte. Vgl. Juliane Brauer (2009), S. 48ff.

3. Die Häftlingsorchester im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau

Das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau¹ wurde im Jahr 1941 drei Kilometer entfernt vom Stammlager Auschwitz gebaut. Von der Zahl der ermordeten Menschen und dem Ausmaß her war es das größte nationalsozialistische Lager, in dem im Laufe der Zeit sechs Gaskammern und vier Krematorien aufgebaut und mehr als eine Million Menschen systematisch ermordet wurden. Arbeitsfähige Menschen kamen durch Zwangsarbeit, Hunger, Infektionskrankheit, Kälte und Selbstmord ums Leben. Kinder, Frauen, Kranke und alte Leute wurden gleich nach der Ankunft ins Lager entweder zur Gaskammer geführt oder dienten als menschliche Versuchsobjekte für SS-Ärzte im Block für medizinische Experimente. Geschrei, Schüsse, Hundegebell, Lärm der LKWs, Gestank und graue Wolke aus den Schornsteinen der Krematorien herrschten im Alltag des Lagers. Es ist schwer vorzustellen, dass es an einem solchen Ort Musikkapellen gab, und noch dazu in den meisten Fällen fröhliche und lustige Musik gespielt wurde.

Die genaue Zahl der Kapellen im Lagerkomplex Auschwitz kann man nicht ermitteln.² Zunächst wurde 1941 im Stammlager Auschwitz (Auschwitz I) ein Männerorchester gegründet, dessen Zahl der Mitgliedern anfangs nur 7 Mitglieder betrug, im Jahr 1944 auf ungefähr 150 Musiker anstieg.³ Wie erwähnt, wurden im Lager Auschwitz-Birkenau zwei große Orchester - das Frauen- und Männerorchester - gegründet, und außerdem gab es noch ein Zigeunerorchester und ein Orchester aus dem tschechischen Familienlager aus Theresienstadt. Im August

¹ Das Wort „Auschwitz“ ist nicht der Eigenname des KZ, sondern ein damaliger Ortsname dieser Gegend, der von Deutschen benannt wurde. Der ursprüngliche und heutige Stadtname heißt „Oświęcim“. Auch "Birkenau" wurde vom Namen eines polnischen Dorfs „Brzezinka“ abgeleitet.

² Zum Lagerkomplex Auschwitz gehörten 47 Außenlager: Wolfgang Benz und Barbara Distel (2007), S. 10.

³ Im Dokumentarfilm *From the Auschwitz chronicle* (2005) wurde das Männerorchester vom Stammlager mit Zeitzeugen-Berichten dokumentiert. Außerdem weist Fackler in seinem Aufsatz darauf hin, dass es im Lagerkomplex Auschwitz sogar verschiedene Musikgruppen von Häftlingen gab, zum Beispiel Chöre, Kabarett- und Theatergruppen, Unterhaltungskapellen, Jazzbands und kleinere Orchester, die entweder von Berufs- oder Amateurmusikern gegründet wurden und jeweils unterschiedliche lange bestanden: Fackler, „Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist“ - Musik in Auschwitz -: http://tle.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.F.doc.pdf (Abrufdatum: 01. 09. 2012)

1943 wurde in Buna-Monowitz (Auschwitz III) ein Männerorchester gegründet. Des Weiteren wurden in mehreren Außenlagern von Auschwitz Kapellen eingerichtet.⁴

In der Studie von Knapp (1996) steht das Frauenorchester im Mittelpunkt, dadurch lassen sich Unterschiede zwischen dem Frauen- und Männerorchester erkennen, die die Autorin jedoch nicht eingehender behandelt: Die Lebensumstände und Erinnerungen der Musiker waren je nach Geschlecht verschieden, obwohl beide Orchester sich auf dem gleichen Gelände befanden. Im folgenden Kapitel werden, zuerst die zwei Dirigenten kurz vorgestellt, danach anhand einiger Berichten von Überlebenden und der Studie von Knapp, die Zusammensetzung und Tätigkeit der beiden Orchestern in Gegenüberstellung rekonstruiert.⁵ Da heute weitgehend über Kapellen in Auschwitz-Birkenau, vor allem das Frauenorchester, berichtet wird, steht die Frauenkapelle im Zentrum, während die Lagerorchester in den anderen Nebenlagern in Auschwitz außer Acht gelassen werden, da über sie zu wenig Informationen vorliegen.

3.1 Die Dirigenten der Häftlingsorchester in Auschwitz-Birkenau

Bei der Rezeptionen des Frauen- und Männerorchesters von Birkenau sind die Dirigenten als Schlüsselfigur für die Lebensbedingungen der Musiker und Musikerinnen zu verstehen: Alma Rosé (1906-1944), Dirigentin des Frauenorchesters, hatte als Jüdin wegen ihrer charismatischen Musikfähigkeit einen außergewöhnlichen Status im Lager. Sie trug wesentlich zur Verbesserung der Lebensumstände der Orchestermmitglieder bei und damit erheblich zu deren erhöhter Überlebenschance. Sie verstarb in Auschwitz plötzlich, vermutlich durch eine Lebensmittelvergiftung.⁶ Nach 1945 schrieben mehrere Überlebende des Frauenorchesters über Rosé als Lebensretterin und Legende. Anita

⁴ Vgl. Hans-Ludger Kreuzheck, Kapellen der Hölle. Die offiziellen Lagerkapellen in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern, in: Informationsblatt Nr. 17, hrsg. von Musik von unten e.V., Teil 1: Nr. 17/1995, S. 33-44, Teil 2: Nr. 18/1995/96, S. 28-43, Teil 3: Nr. 19/1996, S. 3-23. Er beschreibt, dass die Nebenlager Jawischnowitz, Gleiwitz I und Fürstengrube zeitweise eigene Orchester besaßen.

⁵ Da über das Männerorchester von Auschwitz-Birkenau ziemlich wenig überliefert ist, basieren die folgenden Ausführungen hauptsächlich auf dem Bericht von Laks.

⁶ Vgl. dazu Newman (2005) S. 377ff; Knapp (1996), S. 82ff.

Lasker-Wallfisch, die als Cellistin beim Chamber Orchester in London spielte, erzählt in ihrer Erinnerung: „Alma Rosé war im wahrsten Sinne des Wortes die Leiterin unseres «Orchesters». [...] Sie wurde bedingungslos respektiert – von uns und allem Anschein nach auch von der SS.“⁷ Ebenfalls erzählte Zofia Cykowiak, eine Geigerin des Frauenorchesters: „Das Ensemble schätzte sehr Almas Spiel wie die Tatsache, daß es dank ihr gute Musik machen konnte, was die destruktive Atmosphäre des Lagers milderte.“⁸ Der Dirigent des Männerorchesters, Szymon Laks (1901-1983), war ein Komponist und gebürtiger Pole jüdischer Abstammung. Sein Kompositionsstil war vom Neoklassizismus geprägt, der nach dem Ersten Weltkrieg unter den ausländischen Komponisten in Paris verbreitet war. Er überlebte Auschwitz und führte seine kompositorische Tätigkeit in Frankreich bis Ende der 60er Jahren fort. Laks schrieb kurz nach der Befreiung einen Erinnerungsbericht von Auschwitz, der die einzige detaillierte Beschreibung des Männerorchesters überhaupt darstellt.⁹ Obwohl beide Personen in Auschwitz eine wichtige Bedeutung hatten, bleiben ihre Persönlichkeiten bis heute wenig bekannt.¹⁰

Beide Dirigenten teilen mehrere Ähnlichkeiten: sie waren jüdischer Abstammung und betätigten sich bereits vor ihrer Haftzeit als Berufsmusiker. Es bedurfte gehobener musikalische Kenntnisse, da die Zusammenstellung von Kapellen in Auschwitz eine spezifische Besetzung bedurfte, da nicht alle benötigten Instrumente verfügbar waren und trotzdem schöne Klänge zu gewährleisten waren. Für die Dirigenten waren deshalb, außer dem Dirigieren, das Arrangement der Kapellen eine wichtige Aufgabe. Sie mussten so schnell wie möglich Stücke für die Lagerorchester arrangieren, welche die SS verlangte oder wünschte, um die SS bei Laune zu halten.¹¹ Auf den Befehl der SS schrieben sie

⁷ Lasker-Wallfisch (2001), S. 129.

⁸ Cykowiak (Begleithefte zur Ausstellung), S. 14.

⁹ Laks (1998).

¹⁰ Das Leben von Rosé wurden in den Publikation von Newman (2005) und Knapp (2009) beschrieben, und die Information zu Laks befindet sich in einem Artikel in MGG: Zofia Helman, Laks, Szymon, Simon, in: MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart - allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil 9, 2., Neubearb. Ausg., Kassel 2002, S. 1035-1036. Außerdem gibt es einen Katalog: Simon Laks, Katalog, Boosey & Hawkes, Berlin 2006.

¹¹ Die Besetzung der Männerorchester beider Orchester war im Zeitverlauf so unterschiedlich, dass für kein Stück die genaue Besetzung rekonstruiert werden kann.

Musikstücke auf Notenpapier und dirigierte die Kapellen. Daher waren erfahrene Berufsmusiker sehr willkommen und wurden für das Funktionieren des Lageralltags als wichtig erachtet. Die Arbeitszeiten von Rosé und Laks entsprachen in etwa den Zeiten, in denen die Massenvernichtung in Auschwitz in vollem Betrieb war.¹² Ihre musikalischen Karrieren wurden gerade in einem Land wie Deutschland, das Bach und Beethoven sowie Schumann und Brahms hervorbrachte, zunichte gemacht. Nur wie durch einen Zufall ist die hohe Musikalität dieser beiden Dirigenten durch ihre Aktivität als Lagerdirigenten belegt und überliefert. Und beide hatten eine starke Präferenz für das Streichquartett. Rosé bezeichnete das Quartett als „die befriedigendste aller musikalischen Gattungen“, und träumte, es zu spielen.¹³ Laks machte ebenfalls in seiner Erinnerung zum Streichquartett eine entsprechende Stellungnahme und kurz nach der Befreiung komponierte er zuallererst ein Werk für Streichquartett.¹⁴ Im folgenden werden die Biografien der beiden Dirigenten kurz dargestellt und danach die Zusammensetzung und Tätigkeit beider Orchester rekonstruiert.

3.1.1 Alma Rosé (1906-1944)

Alma Rosé war acht Monate lang im Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau. Sie wurde am 3. November 1906 in Wien geboren. Sie wuchs in einer ausgeprägt musikalischen Umgebung auf: ihr Vater war damals der bekannte Geiger Arnold Rosé, der Konzertmeister des Wiener Hofopernorchesters, der Wiener Staatsoper, zudem offizielles Mitglied der Wiener Philharmoniker und Gründer des Rosé-Quartetts, das über 50 Jahren erfolgreich spielte. Ihr Onkel war der Komponist Gustav Mahler.

Ihr Vater Arnold ließ seine zwei Kinder, Alma und Alfred, evangelisch taufen. Er selbst konvertierte. Die Familie Rosé sprach Deutsch, war eng mit der deutsch-österreichischen Kultur verbunden und fühlte sich als Angehörige des

¹² Laks leitete das Männerorchester von Ende 1943 bis Oktober 1944 und Rosé das Frauenorchester vom August 1943 bis April 1944.

¹³ Zitat aus Newman (2005), S. 367.

¹⁴ Laks, S. 100. Für ihn und seine Kompositionstätigkeit galt das Streichquartett als eine zentrale Gattung.

Wiener Großbürgertums, war also eine typisch assimilierte jüdische Familie.¹⁵ Alma Rosé begann schon als 14jähriges Mädchen ihre Karriere als Solo-Geigerin und trat auf verschiedenen internationalen Bühnen auf. Was aber ihren Namen erfolgreich und berühmt machte, war die Damenkapelle „Wiener Walzermädeln“, die sie im Jahr 1932 gründete und leitete. Nach dem Anschluss Österreichs verlor sie jedoch ihre öffentliche Stelle aufgrund ihrer jüdischen Abstammung. Im März ging sie eine Scheinehe mit einem Niederländer ein, ihre zweite Ehe, wurde aber in Frankreich verhaftet und zuerst im Durchgangslager Drancy interniert. Am 20. Juli 1943 wurde sie von dort nach Auschwitz deportiert.

Nachdem in der medizinischen Versuchsstation im Stammlager entdeckt wurde, dass sie eine bekannte Geigerin ist, kam sie gleich im August 1943 zum Orchester in Birkenau. Sie war zu dem Zeitpunkt 37 Jahre alt. Sie war eine ernsthafte, strenge Leiterin gegenüber den Mitgliedern. Sie zeigte selten ihre persönlichen Gefühle. Sie lebte für die Musik und die Proben des Orchesters. Sie organisierte die Zusammensetzung neu, dessen Großteil keine Berufsmusikerinnen waren. Sie schimpfte und bestrafte manchmal schonungslos, wenn sich die Frauen bei Proben verspielten oder sich nicht gut konzentrierten, wodurch sie innerhalb kurzer Zeit das Spiel des Orchesters erheblich verbesserte.

Rosé sicherte durch ihre Autorität, ihren Einsatz und Eifer nicht nur Musikerinnen ein gesicherteres Leben, sondern auch Frauen, die kein Instrument spielten, da Rosé sie als Notenschreiberinnen oder als Haushaltsarbeiterinnen im Musikblock beschäftigte. So schaffte sie es, ein eigenes Musikkommando zu bilden und versuchte, so vielen Frauen wie möglich das Weiterleben zu sichern.¹⁶

Auf die Entscheidung Rosés hin wurden etwa auch drei Polinnen aus dem Orchester entlassen, stattdessen nahm sie einige jüdische Häftlinge auf, die besser spielten.¹⁷ Während sie das Orchester leitete, war der Großteil der Mitglieder Frauen mit jüdischer Abstammung, was sicherlich darin begründet liegt, dass die meisten nach Auschwitz-Birkenau Deportierten eine jüdische Herkunft

¹⁵ Gabriele Knapp, Arnold und Alma Rosé, in: Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur, hrsg. von Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Köln 2009, S. 290f.

¹⁶ Vgl. Newman (2005), S. 314.

¹⁷ Rosé entließ die drei Polinnen aus dem Orchester, aber sie wurden nicht der normalen Häftlingsgruppe zugeteilt, sondern in einem besseren Kommando eingesetzt, wo sie nicht schwerer physische Arbeit ausgesetzt waren. Cykowiak (Begleitheft zur Ausstellung), S. 13.

aufwiesen.

Je besser das Orchester spielte, desto besser wurden ihre Lebensumstände und sogar das Verhalten der SS gegenüber den Musikerinnen. Die SS zeigte einen gewissen Respekt Rosé gegenüber, obwohl sie Inhaftierte jüdischer Abstammung war, redete die SS sie mit "Frau" Alma an.¹⁸ Einer von der SS legte Rosé sogar ein eigenes Kompositionsstück vor und fragte sie um ihre Meinung. Die SS rettete bevorzugt die Musikerinnen, die wegen schwerer Krankheit im Krankenrevier blieben.¹⁹ Musikinstrumente, die im Orchester fehlten, wurden von der SS-Oberaufseherin Maria Mandl, Gründerin des Frauenorchesters, beschafft, die sie den Leuten bei ihrer Ankunft in Birkenau wegnahm. Rosé spielte und dirigierte ohne Kompromiss mit Leidenschaft in der Kapelle und rettete damit viele Frauen vor dem Massenmord.

Sie starb plötzlich am 4. April 1944. Es wurde den Mitglieder gestattet, von ihr Abschied zu nehmen. Zofia Cykowiak berichtet von der letzten Begegnung mit ihr: „Jemand legte ein paar grüne Zweige auf das Leichentuch. Es wurde angeordnet, sie gesondert in die Gaskammer zu fahren und gesondert einzuäschern.“²⁰ Rosés Leitungszeit war der Höhepunkt des Frauenorchesters in Auschwitz. Ihre Existenz war sowohl für die Musikerinnen als auch für die SS entscheidend.

3.1.2 Szymon Laks (1901-1983)

Der jüdisch-polnische Komponist Szymon Laks war zweieinhalb Jahren in Auschwitz. Laks wurde im Jahr 1901 in Warschau geboren. Er studierte zunächst Mathematik an den Universitäten in Wilna und Warschau. 1921 begann er am Konservatorium in Warschau, Harmonielehre und Komposition zu lernen. Sein erstes öffentlich aufgeführtes Stück war die sinfonische Dichtung *Farys*, die nicht überliefert ist.²¹ Auf Empfehlung des Komponisten Karol Szymanowski ging

¹⁸ Cykowiak (Begleitheft zur Ausstellung), S. 14.

¹⁹ Esther Bejarano berichtet, dass sie im Krankenrevier auf Befehl der SS von einer Krankenschwester eine Essenszulage bekam und dadurch wieder gesund wurde. Bejarano, Häftlingsbericht. Sygn. Ośw/Bejarano/3106, S. 235f.

²⁰ Cykowiak (Begleithefte zur Ausstellung), S. 15.

²¹ Die meisten seiner Werke, die er vor dem Zweiten Weltkrieg komponierte, sind verloren

Laks 1926 über Wien nach Paris. Dort setzte er von 1927 bis 1929 sein Studium der Komposition bei Pierre Vidal und das des Dirigierens bei Henri Rabaud am Conservatoire national de musique fort. 1926 trat er in die neu gegründete *Association des jeunes musiciens polonaise à Paris*²², eine Vereinigung junger polnischer Musiker, ein. Zwei Jahre später erhielt er den Kompositionspreis von der Association für sein Werk *Blues Symphonique*.²³ Außerdem wurden drei seiner Werke, ein Bläserquintett, das *Streichquartett Nr. 2* und die *Cellosonate*, aufgeführt. Nach seinem Studium arbeitete Laks als Komponist, Musiklehrer, Kaffeehausgeiger und als Stummfilmbegleiter. Laks erlebte den Kriegsausbruch in Paris. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung wurde er 1941 von französischen Behörden in Paris verhaftet und in ein französisches Internierungslager bei Orléans gebracht. Im Juli 1942 wurde er dann von dort nach Auschwitz-Birkenau deportiert.²⁴

Im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau arbeitete er zuerst als Dolmetscher, danach als Geiger, Notenschreiber und Dirigent des Lagerorchesters.²⁵ Durch seine privilegierte Position als Kapellmeister überlebte er das Lager Auschwitz. Sein 1948 verfasster Bericht über Auschwitz ist für den Leser eindrucksvoll: Er schreibt ihn von sich distanziert, er klagt niemanden an und bezeichnet niemanden als schlecht. Bis zum Kriegsende verfolgt er das Geschehene als stiller Beobachter und betrachtet, wie auf ironische Weise die Deutschen zu Gefangenen wurden. Seine Erinnerung endet mit einem Wort vom Lagerführer von Birkenau Johann Schwarzhuber, als er Laks und die Mitglieder der Kapelle am Ende des Kriegs das letzte Mal sah: „Meine schöne Kapelle!“²⁶

Diese Aussage des SS-Offiziers zeigt die wichtige Rolle, die das Häftlingsorchester im Lageralltag spielte und wie die Kapelle mit der SS

gegangen.

²² Die Vereinigung wurde 1926 von Piotr Perkowski in Paris gegründet. Bekannte Mitglieder des Vereins waren u.a. Ignacy Jan Paderewski, Artur Rubinstein, Aleksandre Tansmann. Vor allem Aleksandre Tansman (1897 in Łódź-1986 in Paris) war für Laks lebenslang die wichtigste Bezugsperson.

²³ Das Stück ist verschollen: Laks, 1998, S. 156.

²⁴ Laks (1998), S. 156.

²⁵ Laks konnte Polnisch, Französisch, Deutsch und Englisch. Im KZ als Dolmetscher zu arbeiten, trug auch zu einer besseren Überlebenschance bei. Innerhalb des Lagers wohnten Häftlinge verschiedener Nationalitäten und die Offiziere benötigten Dolmetscher, wenn sie ihnen Befehle mitteilten oder sie verhörten. Vgl. Laks (1998), S. 47.

²⁶ Laks (1998), S. 136.

emotional eng verbunden gewesen sein mochte. Laks selbst beschreibt seine gemischte Emotion als er den Musikblock in Birkenau verließ. Musik war für Laks der einzige „Fluchtort“ in Auschwitz, wo er sich ganz auf sich selbst konzentrieren konnte. Im Oktober 1944 wurde er nach Dachau deportiert und arbeitete dort in einer unterirdischen Waffenfabrik. Nach der Befreiung kehrte er am 18. Mai 1945 nach Paris zurück.

Gleich nach der Rückkehr begann Laks mit seiner Kompositionstätigkeit. Sein erstes Stück nach Auschwitz war das *Streichquartett Nr.3*, welches am 25.11.1945 von *Quatuor Lespine* in Paris uraufgeführt wurde. Laks komponierte weiter Lieder, Opern, Filmmusik und Orchesterwerke mit polnisch-jüdischen Volksmusikelementen.²⁷ Er erhielt beim Chopin-Wettbewerb in Warschau den zweiten Preis für sein Werk *Ballade pour Piano*. 1956 erlangte er die französische Staatsbürgerschaft. Ende des 1960er Jahren beendete Laks jedoch seine musikalische Tätigkeit und arbeitete als Übersetzer und Publizist von Werken zu sprachwissenschaftlichen und sozialpolitischen Themen. Der Großteil seiner Publikationen ist in polnischer Sprache verfasst und in London erschienen. Laks starb am 11. Dezember 1983 in Paris.

Neben seiner musikalischen Werke sind seine Berichte von Auschwitz (1948 und 1978) zweifellos eine seiner wichtigsten Hinterlassenschaften. Außer ihm schrieb keiner so objektive und ausführliche Berichte über eigene Tätigkeiten in der Lagerkapelle im KZ und als ehemaliger Häftlingsmusiker.²⁸

²⁷ Simon Laks, Katalog, Boosey & Hawkes, Berlin 2006.

²⁸ Die Berichte der anderen Überlebenden der Häftlingskapellen stellen etwa ihr Leben, Familienschicksale, besondere Persönlichkeiten des Orchesters (Alma Rosé) oder die Perversität der Musik in KZ in den Mittelpunkt. Siehe zum Beispiel: Lasker-Wallfisch (2001), Stroumsa (1993), Cykowiak (Begleitheft zur Ausstellung).

3.2 Die Lebensbedingungen, Zusammensetzung und Aktivitäten des Frauen- und Männerorchesters in Auschwitz-Birkenau - ein Vergleich -

3.2.1 Das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau

Das Frauenorchester in Birkenau war eine besondere Erscheinung: Obwohl es bereits mit Ravensbrück ein reines Frauenlager gab, existierte nur in Auschwitz-Birkenau ein Frauenorchester.²⁹

Nach der Einrichtung der Frauenabteilung in Auschwitz-Birkenau (Lagerabschnitt BIa und BIb) kam die Idee auf, ein Frauenorchester zu gründen: Im April 1943 wurde eine Kapelle auf Initiative des SS-Obersturmbannführers Franz Hößler sowie der SS-Oberaufseherin und Musikliebhaberin Maria Mandl gegründet.³⁰ Unter den Mitglieder befanden sich noch keine Jüdinnen. Der Grund der Entstehung ist nicht bekannt. Eine deutsch-jüdische Cellistin des Frauenorchesters, Anita Lasker-Wallfisch, schrieb in ihrem Buch die Hauptaufgaben des Orchesters:

„[...] uns jeden Morgen und jeden Abend am Haupteingang aufzustellen und Märsche für die Tausende von Häftlingen zu spielen, die außerhalb des Lagers arbeiteten [...]. Natürlich war es von größter Wichtigkeit, daß diese Kolonnen fein säuberlich und im Gleichschritt ausmarschierten!“³¹

Die erste Dirigentin war die Inhaftierte Polin Zofia Czajkowska, früher Musiklehrerin einer Grundschule.³² Anfangs war das Niveau der zehn Mitglieder eher bescheiden. Das Repertoire war sehr begrenzt, so dass sie nur ein paar deutsche Märsche und populäre polnische Militärmusik spielen konnten.³³ Im

²⁹ Wegen des eingeschränkten Zugangs zur Literatur werden diese Kapitel hauptsächlich auf die Zeiträume konzentriert dargestellt, in denen Laks und Rosé die Kapellen leiteten.

³⁰ Knapp weist darauf hin, dass das Frauenorchester in Auschwitz zu der Zeit das einzige Frauenorchester in westeuropäischen Länder war. Siehe: Knapp, „Befohlene Musik“. Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau. In: Acta Musicologica, vol. 68, Fasc. 2, Jul.-Dec., 1996, S.153.

³¹ Lasker-Wallfisch (2001), S. 128.

³² Newman (2005), S. 297. Siehe dazu noch den Zeitungsartikel über Lasker-Wallfisch: Das Cello rettete ihr Leben, Frankfurter Allgemeine Zeitung, am 13.09. 2011.

³³ Newman (2005), S. 292. Newman zitiert aus den Akten des Auschwitz-Museums und einem

Laufe der Zeit vergrößerte sich die Zahl der Mitglieder auf ca. vierzig.³⁴ Instrumente, Schreibmaterial und Noten verschafften sie sich aus dem Männerorchester im Stammlager Auschwitz, und sie gingen unter SS-Bewachung ins Männerlager, um diese abzuholen.³⁵ Ab Mai 1943 begann man, jüdische Häftlinge ins Orchester aufzunehmen, und im August 1943 kam die jüdische Geigerin Alma Rosé zum Orchester und wurde gleich zur Dirigentin ernannt.³⁶ Seitdem sie das Orchester leitete, stieg das Spielniveau des Orchesters innerhalb einiger Wochen schnell an, und dadurch verbesserten sich auch die Lebensbedingungen des Frauenorchesters. Das tägliche Aufspielen am Lagertor wurde bei Regen und Kälte vom Einsatz befreit, und der Musikblock war sauberer und besser ausgestattet als andere Baracken: Wohn- und Übungsbaracken für das Orchester wurde eingerichtet, ein Ofen und elektrische Licht installiert, Holzboden für die Aufbewahrung der Instrumente gelegt.³⁷ Die Überlebende des Frauenorchesters Helena Dunicz-Niwińska berichtet sogar, dass Spaziergänge außerhalb des Lagers stattfanden.³⁸

Es gab keine zentrale Bekanntmachung, dass man im Lager Musiker für die Kapelle suchte. In den meisten Fällen wurden im Rahmen der Aufnahme-prozedur - bei der Registrierung oder im Quarantänelager - Musikerinnen entdeckt und rekrutiert oder die SS rief bei den Häftlinge auf, ob es jemanden gäbe, der musizieren könne. Es war wohl eher ein Zufall, wenn man als Musiker entdeckt wurde. Da täglich tausende Menschen in Auschwitz ankamen, selektiert und sofort in die Gaskammer geschickt wurden, hatten die meisten keine Chance, diesen Umstand mitzubekommen oder überhaupt registriert zu werden. Es fand eine Art von Aufnahmeprüfung in das Orchester statt, bei der man vor der Dirigentin vorspielen musste.³⁹ In der Tat wurden auch Leute aufgenommen, die für fehlende Instrumente eingesetzt werden konnten, obwohl sie nicht gut genug

Interview mit Zofia Cykowiak..

³⁴ Irena Strzelecka, Hefte von Auschwitz 24. Staatliches Museum Auschwitz Birkenau, 2009, S. 85.

³⁵ Knapp (1996), S. 69.

³⁶ Zu dem Zeitpunkt waren etwa die Hälfte aller Mitglieder (ca. 40 Frauen) jüdischer Herkunft.

³⁷ Knapp (1996), S. 246f.

³⁸ Helena Dunicz-Niwińska (1987), S. 144.

³⁹ Auch bei der Männerkapelle galt es eine solche Aufnahmeprüfung nachzuweisen: Laks (1998), S. 37.

waren.

Die Zahl der Mitglieder lag bei etwa 45 bis 50 Frauen, und es ist erstaunlich, dass diese bis zur Auflösung des Lagers seltener ums Leben kamen,⁴⁰ während die Musiker des Männerorchesters häufig wegen Hunger, Arbeit, Krankheiten und Selbstmord starben und Laks bei den Arrangements ständig daran denken musste, fehlende Instrumente zu ersetzen.⁴¹ Die Dirigentin Rosé wurde von Anfang an von Mandl und Hößler protegiert. Um die Beschaffung der Instrumente kümmerte sich ab diesem Zeitpunkt die SS-Oberaufsehrin Mandl, und die Noten (vor allem Klavierauszüge) wurden nicht mehr aus dem Männerorchester beschafft, sondern über den Lagerführer Hößler, damit Rosé die spezifische Besetzung des Orchesters besser arrangieren und die verschiedene Instrumente verfeinern konnte.⁴² Ihr gutes Arrangement war einer der wesentlichen Punkte, wodurch sich der Klangausdruck des Orchesters verbesserte. Das Arrangieren war eine mühsame Arbeit: wenn ein neues Instrument im Block ankam, musste sie gleich dafür die Noten umschreiben oder ersetzen; für die schwachen Musikerinnen musste sie dagegen einfachere Melodien oder Töne umschreiben.⁴³ Rosé erarbeitete insgesamt ca. zweihundert Musikwerke,⁴⁴ so dass sie oft bis spät in die Nacht an den Arrangements arbeitete. Wenn Rosé eine Instrumentalistin brauchte, die es noch nicht gab, reichte sie einen Vorschlag bei Hößler ein, jemandem vom Frauenorchester das Instrument-Unterricht geben zu lassen. Es wurde berichtet, dass als Lehrer jemanden vom Männerorchester in Birkenau ausgewählt wurde und regelmäßig im Frauen-Musikblock unterrichten musste.⁴⁵

Seit Rosés Einsatz, ab dem Frühherbst 1943, wurden neben des täglichen Aufspielens am Lagertor regelmäßige Sonntagskonzerte für die SS und Häftlingsfrauen zur Pflicht, und jede Woche nachmittags fand ein Konzert im Freien auf der Lagerstraße vor der Entwesungs- und Desinfektionsanlage (sog. Sauna), bei Regen und im Winter in der Sauna statt. Die Ärztin Margita

⁴⁰ Diese Aussage bezieht sich vor allem auf die der Zeit, ab der Rosé die Leitung inne hatte.

⁴¹ Laks (1998), S.53f.

⁴² Knapp (1996), S. 73.

⁴³ Newman (2005), S. 313. Vgl. dazu noch Knapp (1996), S. 258.

⁴⁴ Knapp (1996), S. 78. Siehe dazu noch: Cykowiak (Begleitheft zur Ausstellung), S. 14.

⁴⁵ Newman (2005), S. 311. Dies war der Vorschlag von Lily Assael, eine jüdisch-griechische Akkordeonistin. Durch den Ersatz eines neuen Instruments gelang es ihr, eine Stelle für ihre Schwester zu schaffen.

Schwalbová und Freundin von Rosé berichtet in ihrer Erinnerung an ein Sonntagskonzert in der Sauna:

„[...] zwischen den Revierblöcken auf einem ziemlich breiten Gelände mit dem weiten blauen Himmel als Kulisse. Schon bei den ersten Takten hielten wir den Atem an. Die Töne, die aus der Geige der neuen Kapellmeisterin erklangen, waren eine längst vergessene Welt: Tränen, erstarrt am Rande eines undurchlittenen Schmerzes, ein Lächeln weggeweht vom Sturm tausender Toten, in einem Blutstrom ertränkte Frühlingsblumen, das Zwitschern von Vögeln, verjagt vom Summen des Stacheldrahtes, klingende Ähren, verwelkt in längst begrabener Hoffnung.“⁴⁶

Nach Schwalbová dauerte das Konzert zwei bis drei Stunden. Das Programm bestand aus Puccini, Verdi, Chopin, Tschaikowski, Dvorak, Strauss, auch Operettenarien und Lieder, also eher klassischen Stücken denn Unterhaltungsmusik.⁴⁷ Bei Konzerten trugen die Musikerinnen eine Uniform: dunkelblaue Röcke, weiße Blusen und graublau gestreiften Jacken und trugen noch auf dem Kopf hellblaue Kopftücher.⁴⁸ Vor dem Beginn des Konzerts wurde ein Podium aufgestellt, ein Programm für die SS ausgeteilt. In den ersten Reihen des Publikums stellte man Stühle für die SS-Leute und dahinter Bänke für privilegierte Häftlinge.⁴⁹ Der Applaus nach dem Ende eines Spiels war verboten, und was man kaum glauben möchte, störende Geste oder Geflüster in den Reihen des Publikums während der Aufführungen wurden von der Dirigentin Rosé streng untersagt.⁵⁰ Hieran erkennt man ein stillschweigendes Einverständnis zwischen Rosé und der SS, da das Konzert für sie einer der wichtigsten Prestigeobjekte war: Knapp erwähnt die Konzerte als „gesellschaftliche

⁴⁶ Schwalbová (1994), S. 41. Da sie im Lager als Ärztin arbeiten konnte, gehörte sie auch zu einer etwas besseren Häftlingskategorie.

⁴⁷ Schwalbová (1994), S.47.

⁴⁸ Knapp (1996), S. 124. Vgl. dazu noch: Strzelecka (2009), S.86f.

⁴⁹ Gabriele Knapp, Alma Rosé (geb. 1906 in Wien), in: Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil, hrsg. von der Arbeitsgruppe „Exilmusik“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 2000, S. 215.

⁵⁰ Rosé beschwerte sich mit Taktstock über Aufseherinnen, als diese sich laut unterhielten. Vgl. Langbein (1978), S. 153.

Ereignisse“, so etwa dass die SS zum Konzert Gäste einlud und bei diesen kulturellen Veranstaltungen Kontakte pflegte und sich austauschte.⁵¹ Das Lager Auschwitz-Birkenau besuchten auch oft SS-Funktionäre. Bei solchen offiziellen Anlässen spielte das Frauenorchester zur Begrüßung, und dies trug zur Attraktion und dem Ansehen des Lagerführers bei.⁵²

Außer den öffentlichen Aufführungen gab es noch eine andere Aufgabe des Orchesters. Es gab häufig spontane Besuche im Musikblock. Die Musikerinnen spielten für die SS, um sie durch ihre Musik von der Arbeit abzulenken oder damit diese für kurze Zeit abschalten konnten. Lasker-Wallfisch spielte zum Beispiel für den SS-Arzt Josef Mengele die *Träumelei* von Robert Schumann vor,⁵³ und für derlei Aufspielen mussten die Musikerinnen jeder Zeit für die SS zur Verfügung stehen:

„[...] die schrecklichen, betrunkenen Schreie der SS-Männer und der Ruf ‚Kapelle antreten! Spielen!‘, wenn nachts (nachdem sie ihren Dienst bei den zwei nächstgelegenen Krematorien absolviert hatten) für sie Musik gemacht werden mußte, zu der sich die SS-Männer in der Blockführerstube vergnügten Werke von Grieg, Schumann und Mozart für die Kenner unter den SS-Chargen, die nach der Selektion kamen, um sich zu entspannen.“⁵⁴

Einige Berichte der Mitglieder überliefern, dass sie an der Rampe im Lager spielen mussten, wenn die Züge ins Lager ankamen⁵⁵:

„ » In Birkenau « angekommen, wurden sie aus den Viehwagen herausgejagt und aufgestellt. [...] Dazu spielte eine Kapelle, die sich aus

⁵¹ Knapp (1996), S. 126f.

⁵² Ebenda, S. 129f.

⁵³ Lasker-Wallfisch (2001), S. 132.

⁵⁴ Hans-Ludger Kreuzheck, Die offiziellen Lagerkapellen in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern, Teil 3, in: Informationsblatt, Nr., hg. von Musik von unten, S. 13. Kreuzheck zitiert aus dem Bericht von Helena Dunicz-Niwinska, in: Ryn/Klodzinski, An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des „Muselmanns“ im Konzentrationslager, in: Die Auschwitz-Hefte, hg. von Hamburger Institut für Sozialforschung, 2 Bde., Weinheim-Basel, 1987.

⁵⁵ Es wurde hier allerdings nicht deutlich erklärt, an welcher Rampe sie spielten. Die Rampe, die sich im Lager Birkenau befindet, wurde erst im Mai 1944 gebaut. Davor war die Rampe, wo die Neuankömmlinge ausstiegen, außerhalb des Lagers.

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.“⁵⁶

Auch die Akkordeonspielerin des Frauenorchesters Esther Bejarano berichtet über das Aufspielen ebendort:

„Es war ein bisschen weit, aber die Menschen, die in den Zügen waren, haben unsere Musik gehört. Die haben das gehört und haben uns zugewunken. Wahrscheinlich haben sie gedacht, wo Musik gemacht wird, kann es doch nicht so schlimm sein.“⁵⁷

Sie spielten schöne, fröhliche Musik in den meisten Fällen wohl Unterhaltungsmusik an der Rampe, wenn neue Häftlingstransporte eintrafen und unter Verwirrung und unfassbarer Angst der Neuankömmlinge dort anschließend die Selektion in Arbeitsfähige und nicht Arbeitsfähige stattfand. Durch das Spiel des Orchesters, vor allem durch das Bild der besser gekleideten Frauen mit Musikinstrumente, glaubten die Menschen, dass es dort vielleicht nicht so schlimm sei, wie sie gedacht hätten. Die Musik diente dazu, die verängstigten Menschen zu beruhigen und zur Betäubung einer brutalen Wirklichkeit. Es ist vorzustellen, dass diese Musik auch dazu beitrug, Geschrei und Schläge der Menschen zu übertönen. Solche unvorstellbaren Musik-Einsätze für die Neuankömmlinge waren allerdings kein singuläres Phänomen in Auschwitz. Auch aus anderen Vernichtungslagern, wie Belzec, Sobibor und Treblinka sind solche Einsätze überliefert.⁵⁸ Sogar bei der Aufräumung des Ghettos musizierte eine Kapelle, um das Klagen und Weinen der Menschen zu übertönen.⁵⁹

Die Mehrheit der Mitglieder des Frauenorchesters waren Laienmusikerinnen.

⁵⁶ Fackler (2000), S. 355. Fackler zitiert nach: Eine Erinnerung. Ein Gespräch mit Erika Rothschild, die Auschwitz überlebt hat. In: Badische Zeitung (Freiburg i.Br.), Magazin vom 21./22.1.1995, S.2.

⁵⁷ Esther Bejarano, Wir leben trotzdem (2007), S. 234.

⁵⁸ Annkatrin Dahm, Musik in den nationalsozialistischen Vernichtungszentren Belzec, Sobibor und Treblinka, in: Mr-Mitteilungen, Nr. 23 Mai 1997, S. 3.

⁵⁹ Knapp (1996), S. 119.

Manche konnten die Instrumente zwar einigermaßen spielen, es entsprach einem Niveau vergleichbar dem nach einigen Jahren Privatunterricht. Die meisten hatten keine Erfahrung, in einem Ensemble zu spielen. Die Musikerinnen wurden von der Arbeit außerhalb des Lagers befreit und übten den ganzen Tag auf ihren Instrumenten. Der Musikblock bildete daher wohl, seit Rosés Zeit, einen nach außen hin abgeschotteten Raum für Musikerinnen. Lasker-Wallfisch berichtet von der Gemeinschaftlichkeit im Musikblock: „Wir bildeten eine zuverlässige Gemeinschaft, die ihr elendes Dasein und die Aussicht auf ein ebenso elendes Ende miteinander teilten“.⁶⁰ Die polnische Geigerin des Frauenorchesters Halina Opielka sprach auch über die gegenseitige Hilfe, Solidarität und die Freundlichkeit.⁶¹ Sie hatten Zeit, sich gegenseitig Gedichte vorzulesen, sich zu unterhalten und einander zu helfen, daraus sie Lebenskraft schöpften und ihre Menschlichkeit bewahrten. Es war eine wichtige moralische Stütze zum Weiterleben in einer Welt, in der draußen pausenlos Menschen in die Gaskammern gejagt und verbrannt wurden. Dies war im Vergleich zum Männerorchester der große Unterschied, denn die Männer sprechen kaum von der Gemeinschaftlichkeit unter den Orchestermitgliedern.

Was für ein Stück in welcher Situation im Lager gespielt wurde, ist schwer nachvollzuziehen. Fénelon schrieb in ihrem Buch, dass das Orchester die *Schönen, blauen Donau*, Operettenmelodien, Foxtrott, Walzer im Krankenrevier spielte.⁶² Lasker-Wallfisch zeigte das Repertoire des Frauenorchesters allerdings ohne Hinweis auf den Anlass oder die Situation:

„Unser Repertpoire bildeten deutsche Schlager, die gerade Mode waren, verschiedene Stücke aus Operetten, die Zigeunerweisen, Zwölfminuten mit Peter Kreuder, An der schönen blauen Donau, Geschichten aus dem Wienerwald, Arien aus Rigoletto, Carmen und Madama Butterfly, Dvořákiana, usw.“⁶³

⁶⁰ Lasker-Wallfisch (2001), S. 127.

⁶¹ Knapp (1996), S. 247. Außerdem schrieb auch Fénelon über die Gemeinschaftsabende im Musikblock: Fénelon (2002), S. 167.

⁶² Fénelon (1976), S. 153. Die Frauen spielten im Revier, wenn die Frauen dort von Ärzten selektiert wurden. Der Geiger des Männerorchesters spielte auch im Krankenrevier: Stroumsa (1993), S. 45f.

⁶³ Lasker-Wallfisch (2001), S. 132.

Knapps Studie (1996) äußert sich hierüber auch nur undeutlich. Als Argument hierfür erläuterte Knapp, dass sie bei den Interviews mit den ehemaligen Musikerinnen spürte, besonders psychische Schmerzen begleiten zu müssen, vor allem wenn sie über ihren Einsatz sprachen.⁶⁴ Dagegen wurde die Besetzung der Frauenkapelle bereits genauer dargestellt.⁶⁵ Zum Jahreswechsel 1943/44, fünf Monate nach der Aufnahme von Rosé, war nach Cykowiak die Besetzung des Frauenorchesters wie folgt: 10 Geigerinnen, eine Cellistin, eine Kontrabassistin, 2 Gitarristinnen, 4 Mandolinen-Spielerinnen, 4 Flötistinnen, 2 Akkordeonspielerinnen, eine Schlagzeugin, eine zur Bedienung der Teller, 2 Pianistinnen, 6 Sängerinnen und 4 Notenschreiberinnen.⁶⁶ Sowohl anhand von Fénélon's Bericht (2002) als auch nach dem Newmans Buch (2005) ist festzustellen, dass das Frauenorchester kein Blechblasinstrument besaß. Was die Klänge der Frauenorchester betrifft, berichtet der Dirigent des Männerorchesters Laks wie folgt:

„[...] Am Anfang bestand das Orchester aus einer großen Trommel mit Doppel-Tschinellen. Später kamen nach und nach neue Instrumente hinzu, hauptsächlich Mandolinen, Gitarren, einige wenige Geigen, Violincelli, ein paar Sängerinnen und dann sogar ein Klavier [...]. Die spezifische Besetzung des Frauenorchesters gibt ihm eine sanfte, zarte und empfindsame Eigenart, ohne die Straffheit, die unser Orchester dank seiner Blasinstrumente, besonders seiner Blechbläser kennzeichnet. Bei den meisten Musikern, auch bei mir, trifft diese ‚verweichlichte‘ Musik auf Verachtung, was die Kommandanten beider Lager jedoch nicht daran hindert, eine ernste loyale Rivalität auf den musikalischen Plan zu rufen.“⁶⁷

⁶⁴ Knapp (1996), S. 111. Deshalb äußerten sich nur wenige Musikerinnen über ihren Einsatz.

⁶⁵ In der Literatur wurde teilweise bereits genauer die Besetzung dargestellt. Siehe Anhang von Knapp (1996), Newman (2005) und Fenelon (2002).

⁶⁶ Cykowiak, S. 14. Cykowiak schrieb außerdem in ihrem Bericht, dass das Frauenorchester in der Anfangsphase von Rosé eine Hornistin besaß, die aber in anderen Berichten keine Erwähnung und auch in der späteren Phase nicht mehr findet.

⁶⁷ Laks (1998), S. 109f. Laks berichtet sogar über einen Austausch zwischen dem Männer- und Frauenorchester: „[...]einen Sonntag geben wir ein Konzert im Frauenlager, den anderen spielt ihre Kapelle bei uns.“ Laks (1998), S.110.

Es ist interessant, seine Aussage aus der Genderaspekt zu betrachten. Laks spricht von den Klängen der Frauen als „sanft, zart“ und „verweichlichte Musik“ und bei den männlichen von „Straffheit“, weil das Frauenorchester größtenteils Saiteninstrumente besaß. Tuba, Trompete und Horn, die im Orchester vor allem für die Marschmusik nötig sind, hatte das Frauenkapelle wohl nicht. Dafür hatten die Frauen mehrere Saiteninstrumente wie Gitarre, Geige, Mandolinen und Cello, und es gab noch mehrere Singstimmen (Sängerinnen) und wohl sogar zeitweise ein Klavier. Zu der damaligen Zeit waren Frauen noch stärker mit häuslicher Musik verbunden und diese Geschlechtsgebundenheit spielte für die Klänge der Musikinstrumenten eine wesentliche Rolle. Es passt nicht in die Vorstellung der Zeit, dass Frauen Trompete, Posaunen oder Horn spielten. Dieses feste Frauenbild spiegelt auch die Besetzung beider Lagerorchester. Und umso mehr zeichnet sich die Besonderheit des Frauenorchesters in Birkenau aus, dass sie als Frauenkapelle Militärmusik spielte, und dass eine Frau die Kapelle leitete, die nicht nur über Autorität im Orchester sondern bei den SS-Männern und -Frauen verfügte.

Nach dem plötzlichen Tod Rosé am 4. April 1944 wurde eine russische Pianistin, Sonia Winogradowa, zur Dirigentin des Orchesters. Der Tod von Rosé bedeutete eine Absenkung des Niveaus des Orchesters, und die Bedeutung des Frauenorchesters wurde zugleich offensichtlich geringer für die SS.⁶⁸

Das Frauenorchester wurde mit der Liquidierung des Lagers im Oktober 1944 aufgelöst. Erstaunlich ist die Tatsache, dass die SS nach der Auflösung der Kapellen von Birkenau versuchte, im Stammlager von Auschwitz noch einmal ein Frauenorchester zu gründen.

3.2.2 Das Männerorchester in Auschwitz-Birkenau

Das Männerorchester in Birkenau wurde früher als die Frauenkapelle gegründet. Nach der Einrichtung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau wurde im Juli 1942 auf den Befehl des Lagerführers Johann Schwarzhuber ein Männerorchester gegründet und es wurde im Block 15 im

⁶⁸ Knapp (1996), S. 87. Nach Rosés Tod fand das Sonntagskonzert nicht mehr statt und das Repertoire wurde auf die Unterhaltungsmusik beschränkt.

Lagerabschnitts Blb untergebracht.⁶⁹ Als Mitglieder wurden sechzehn Musiker - darunter Laks - aus dem Orchester im Stammlager ausgesucht, das bereits seit 1941 existierte.⁷⁰ Zum Kapellmeister wurde zunächst der polnische Häftling und Tuba-Spieler Jan Zaborski ernannt. Die Zahl der Musiker war zu dem Zeitpunkt 20 bis 25 und nahm stetig zu. Das Orchester suchte neue Musiker unter Neuankömmlingen und besaß inzwischen ausreichend professionelle Musiker verschiedener Nationalitäten.⁷¹ Nach dem Tod Zaborskis im November 1942 wurde Franz Kopka, ein Trommelspieler, zum Kapellmeister, der gleichzeitig ein Kapo mit deutscher Abstammung war und deswegen Autorität im Lager genoss. Zu der Zeit mussten die Mitglieder des Männerorchesters, außer dem Dirigenten, Notenschreiber und Kapo, in schweren Außenkommandos arbeiten.⁷² Es war für die Musiker eine doppelte physische Belastung, dass sie vor und nach der Arbeit zum Musikblock gingen und Instrumente spielen mussten.⁷³ Als Ende 1943 Kopka zur Wehrmacht eingezogen wurde, übernahm Laks die Leitung des Orchesters. Die Orchesterproben fanden zweimal in der Woche statt. In der Zeit, in der Laks Kapellmeister war, gelang es durchzusetzen, dass keine Aufführungen bei schlechtem Wetter im freien mehr stattfanden und die Musiker bei leichter Arbeit eingesetzt wurden.⁷⁴ Seit etwa dieser Zeit spielten im Männerorchester um die 40 Leute und diese Zahl hielt sich bis zur Auflösung im Oktober 1944.⁷⁵ Die Aufgabe der Kapelle beschrieb Laks in seiner Erinnerung wie folgt:

„[...] ihre Aufgabe war es, zur Arbeit und zur ‚Lebenslust‘ anzuregen, gemäß dem Motto des Lagers: "Arbeit macht frei" - „Arbeit macht den Menschen frei“. Der besondere Ehrgeiz eines jeden Lagerführers, eines jeden Lagers, das etwas auf sich hielt und dessen Hauptaufgabe das

⁶⁹ Laks (1998), S.36. Gegen Ende 1943 wurde das Orchester auf Block 5 verlegt. Von da bekam das Orchester einen größeren Musikblock: Ebenda, S. 63.

⁷⁰ Laks (1998), S. 46.

⁷¹ Sie waren Franzosen, Griechen, Juden aus Polen und Deutschland sowie Holländer: Laks (1998), S. 46f.

⁷² Laks (1998), S. 52.

⁷³ Sie gingen später zur Arbeit und kehrten früher ins Lager zurück. Nachdem Laks als Kapellmeister übernahm, wurde ihre Arbeitsbedingungen besser.

⁷⁴ Laks, S. 73.

⁷⁵ Trotz der konstanten Zahl überlebten viele Mitglieder nicht, weil sie außer ihrer Musikttätigkeit körperlich arbeiten mussten oder, was nicht selten der Fall war, weil sie Selbstmord begingen oder an einer Krankheit starben. Hier liegt ein deutlicher Unterschied zum Frauenorchester. Siehe Laks (1998), S.53f.

fehlerfreie Funktionieren der Lagerdisziplin war, war die Gründung einer eigenen Kapelle oder -orchesters, damit unseren ‚Schutz-Engeln‘ gelegentlich ein bißchen Unterhaltung und Entspannung geboten würde, die sie sehr nötig hatten bei der Ausübung ihres nicht immer 'dankbaren' Gewerbes.“⁷⁶

Auf Befehl der SS musste das Männerorchester wie das Frauenorchester je nach Ort und Situation geeignete Musik spielen. Am Lagertor spielten sie jeden Morgen Marschlieder beim Ausmarsch der Arbeitskommandos aus dem Lager und abends bei ihrer Rückkehr.⁷⁷ Der Geiger Jacques Stroumsa, ein Überlebender von Auschwitz, berichtete über das Aufspielen am Lagertor beim Ausmarsch der Häftlinge: „[...] wir im Orchester mussten pausenlos weiterspielen. Das konnte zwei Stunden oder länger dauern, egal ob es kalt war oder regnete“.⁷⁸ Jeden Sonntagnachmittag spielte das Orchester im Freien und ein Unterhaltungskonzert fand für die SS und die Häftlinge statt, was ein abwechslungsreiches Programm verlangte.⁷⁹ Außerdem konnte man die Musiker wie einen „Konsumartikel“ gelegentlich ausleihen. So spielten die Orchestermmitglieder bei Namenstagen, Geburtstagen oder Familienfesten für diejenigen, die im Lager ein Leben im Luxus genossen wie Kapos und Lagerkommandos. Als Gegenleistung erhielten sie dafür wertvolle Lebensmittel, Alkohol und Zigaretten.⁸⁰ Laks berichtet noch über das Aufspielen an den Krematorien: Die Orchestermmitglieder mussten auf Befehl für die Häftlinge des Sonderkommandos spielen, die für die Vertuschung des Massenmordes bald in die Gaskammer geschickt werden sollten.⁸¹ Außerdem berichtete er, dass einmal die Männerkapelle auf Befehl des Kommandanten Schwarzhuber ein Weihnachtskonzert im Krankenrevier des Frauenlagers gab, wo sich viele

⁷⁶ Laks (1998), S. 15. Diese war auch die Hauptaufgabe des Männerorchesters im Stammlager. Vgl. dazu Knapp (2010), S. 152.

⁷⁷ Ebenda, S. 42f. Auch einige Zeichnungen dieser Szene, die Überlebende nach 1945 aus dem Gedächtnis zeichneten, befinden sich jetzt in den Ausstellungsräumen des Museums Auschwitz-Birkenau.

⁷⁸ Jacques Stroumsa, Geiger in Auschwitz. Ein jüdisches Überlebensschicksal aus Saloniki 1941-1967. Aus dem Französischen von Brigitte Pimpl, hrsg. von Erhard Roy Wiehn, Konstanz 1993, S. 44.

⁷⁹ Laks(1998), S. 64.

⁸⁰ Ebenda, S. 103ff.

⁸¹ Ebenda, S. 132f.

polnische Frauen befanden.⁸² Die Kapelle spielte dort das deutsche Weihnachtslied *Stille Nacht, heilige Nacht* und einige polnische Weihnachtslieder. Welche Absicht seitens des Kommandanten hierbei verfolgt wurde, muss offen bleiben. Je nach Frau wurde die Musik wohl unterschiedlich - schmerzhaft, leidend oder als Trost - wahrgenommen, manche empfanden vielleicht starke Sehnsucht nach ihrer Heimat, für andere war es unerträglich schmerzvoll.

Beim Männerorchester ist über eine Aufführung an der Rampe nichts überliefert. Laks schrieb aber über eine „zusätzliche“ Wirkung des Aufspiels seines Orchesters auf die Menschen, die gerade im Lager ankamen und in die Gaskammer geführt wurden:

„Von unserem Podium aus sieht man sehr gut die lange, gewundene Kolonne der Verurteilten in Begleitung schwerbewaffneter SS-Männer zu beiden Seiten. Durch die Klänge der Musik herangelockt, drehen sie ihre Köpfe in unsere Richtung. Vielleicht glauben sie, wenn hier Musik ist, wird ihnen nichts Böses geschehen...“⁸³

Als Musiker zu arbeiten, heißt aber nicht, dass ein Überleben garantiert war. Sie fürchteten jeden Moment zum Tode verurteilt zu sein oder von der SS gefoltert zu werden. Wenn die SS sich aus irgendeinem Grund durch das Spiel des Orchesters beleidigt fühlte, bekamen die Orchestermitglieder dies unverzüglich durch strenge Foltermaßnahmen zu spüren.⁸⁴

Der Lagerführer Schwarzhuber verlangte ständig die Vergrößerung des Repertoires seines Lagerorchesters, vor allem durch Stücke der Marsch- und Unterhaltungsmusik.⁸⁵ Manchmal mussten Notenschreiber aus einer schlichten Melodie eines Kommandanten für das Orchester schnell ein Stück arrangieren,⁸⁶ für das gewisse Kenntnisse der Komposition und Instrumentalisierung notwendig

⁸² Ebenda, S. 107f. Der Geiger des Männerorchesters Stroumsa berichtet auch über das Aufspielen im Krankenrevier: Stroumsa (1993), S. 45f.

⁸³ Laks (1998), S. 91.

⁸⁴ Laks (1998), S. 55f. Im Vergleich zur Männerkapelle wurde in den Berichten des Frauenorchesters von Birkenau über solche Foltermaßnahmen nicht berichtet.

⁸⁵ Laks, S. 48.

⁸⁶ Laks, S. 48f.

waren. Laks musste fröhliche und schwungvolle Musik, wie zum Beispiel *Berliner Luft*, *Alte Kameraden*, *Deutsche Eichen*, *Heimat, deine Sterne* sowie Jazz-Hits und Wiener Walzer ad hoc und daher meistens aus dem Kopf für das Orchester arrangieren. Er berichtete, wie er die Musikstücke arrangierte:

„Unabhängig vom Dirigieren selbst, müssen sofort neue Orchesterstücke vorbereitet werden, das heißt Harmonisieren und Instrumentieren immer neuen Orchestermaterials, was heißt, immer neue Musikstücke zu komponieren und zu instrumentieren, auf einzelne Stimmen umschreiben, neue Märsche im deutschen Stil zu schaffen oder alte aus dem Gedächtnis rekonstruieren; je nach Wunsch des Kommandanten oder seiner Untergebenen.“⁸⁷

Wenn er nicht die Melodien kannte, welche die SS forderte, führten andere Notenschreiber des Orchesters das Arrangement aus, die sich im jeweiligen Repertoire besser auskannten:

„Der Lagerkommandant fordert mich auf, zwei neue Stücke zu komponieren, [...] Ersteres soll ‚Erinnerung an Schubert‘ heißen. Die Hilfe Lewins (Heinz Lewin, Häftlingsmusiker des Orchesters) erweist sich als sehr wertvoll bei der Einrichtung dieses Melodienstrausses, weil er die Lieder dieses Komponisten (es gibt über sechshundert davon) besser kennt als ich; außerdem gibt er mir ausgezeichnete Anregungen, womit man beginnen sollte, wie die Melodien anzuordnen seien und womit man enden sollte.“⁸⁸

Somit entstand eine Kooperationsarbeit innerhalb der Musikstube, um bei Kommandanten Gefallen zu finden. Die Existenz des Orchesters sollte in ihren Augen weiterhin als wichtig erachtet werden.

Welche Instrumente das Männerorchester besaß, ist allerdings im Gegensatz zur Frauenkapelle unklar.⁸⁹ In Laks' Erinnerungsbericht tauchen sie nur

⁸⁷ Laks (1998), S. 51.

⁸⁸ Ebenda, S. 77.

⁸⁹ Im Vergleich zum Frauenorchester musste die Männerkapelle körperliche Arbeit außerhalb des Lagers leisten, zudem wurde nicht, wie bei der Frauenkapelle, über bessere

sporadisch auf. Festzustellen sind: Saxophon, Horn, Geige, Flöte, Akkordeon, Bass, Trompete, Klarinette, Kontrabass, Posaune und Schlagzeug.

Laks hatte als Kapellmeister mit der SS engeren Kontakt und gewann zuweilen Einblicke in ihre persönliche, menschliche Seite, manchmal begegneten ihm SS-Männer, die sich durch die Musik seines Orchesters berührt waren und Tränen in den Augen hatten.⁹⁰ In seinem Bericht kommt sogar seine Begeisterung für Musikfähigkeit eines SS zur Sprache.⁹¹ Darin hebt er das ihm Unerklärliche hervor, nämlich wie Menschen, die Grausamkeiten begehen können, auf der anderen Seite sich von der Musik so tief bewegen lassen.⁹² Diese Aussage belegt einen enormen Zwiespalt der Nationalsozialisten: Nach dem nationalsozialistischen Dogma waren die Menschen, die als Juden bestimmt wurden, das Volk des Feindes und als Rasse nicht lebenswert. Der Großteil der Orchestermitglieder waren jüdischer Abstammung. Sie spielten in Auschwitz täglich Musik, und die SS hörte zu und nahm Zuflucht in ihrer Musik.

3.2.4 Zusammenfassung⁹³

Zusammenfassend kann man festhalten, dass das Männer- und Frauenorchester mehrere Gemeinsamkeiten hatten: sie wurden ursprünglich zum gleichen Zweck, Aufspielen morgens und abends am Lagertor, gegründet. Die Mitglieder der Kapellen spielten für die SS im Musikblock, wenn sie spontan dort hinkamen und sich mit Musik von der Arbeit des Lageralltags ablenken wollten. Bei privaten Feiern und Zusammentreffen der SS spielten Musiker, wofür sie als Gegenleistung persönlich wertvolle Lebensmittel oder Zigaretten erhielten, die für das Überleben wichtig waren. Die Zahl der Mitgliedern der beiden Orchester

Lebensbedingungen berichtet. Deshalb wechselten die Mitglieder ständig wegen Krankheiten und Tod. Daher gehe ich davon aus, dass die Besetzung seines Orchesters je nach der Zeit unterschiedlich war.

⁹⁰ Laks (1998), S. 77.

⁹¹ Laks (1998), S. 87ff.

⁹² Laks, S. 77. Vgl. dazu noch Eckhard John, Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung, in: Archiv für Musikwissenschaft, 48. Jahrg., H.1. (1991), S. 6. Die ähnliche Erinnerung ist in den Berichten der Cellistin des Frauenorchesters Lasker-Wallfisch (2001) und auch Sängerin Fénelon (2002) überliefert.

⁹³ Wie bereits erwähnt gilt die Zusammenfassung nur für den Zeitraum, in dem von Rosé und Laks geleitet wurden, da die meisten über ihren Zeit berichteten.

betrug 40 bis 50 Leute, und die beiden Kapellen hatten ein eigenen Musikblock, der als Probe- und Schlafraum diente.⁹⁴ Bei schlechtem Wetter waren sie gelegentlich vom Aufspielen im Freien befreit. Es fand eine Art Aufnahmeprüfungen statt, bevor man ins Orchester aufgenommen wurde. Es wurde von Überlebenden beider Kapellen berichtet, dass sie auch im Krankenrevier spielen mussten. Und das Männer- und Frauenorchester mussten jeden Sonntag ein Konzert für die SS und die Häftlinge geben, es fand sogar ein Kulturaustausch zwischen der Frauen- und Männerkapelle statt. Deutliche Unterschiede gab es bei außergewöhnlichen Musikeinsätzen, d.h. solchen unter extremen Bedingungen: Die Männerkapelle begleitete auf Befehl der SS das Sonderkommando im Angesicht ihres Todes am Krematorium. Bei den Frauen ist ein solcher Einsatz nicht überliefert, dagegen mussten die Frauen an der Rampe spielen, während die Züge in Birkenau eintrafen und der Selektion. Insgesamt war die Musik beider Lagerorchester einerseits Teil der Tagesroutine (Aufspielen am Lagertor) und symbolische Machtrepräsentation der SS (Sonntagkonzerte), andererseits leistete sie als Mittel der Ablenkung und des Trostes (bei privaten Aufführungen im Musikblock, das Aufspielen im Krankenrevier und für das Sonderkommando), aber auch zur Täuschung der Neuankömmlinge (Aufspielen an der Rampe), die für die reibungslose Massenvernichtung eine wesentliche Rolle spielte.⁹⁵

Die Besonderheit der Frauen war: sie konnten sich täglich duschen und Uniformen bei offizielle Aufführungen tragen. Das heißt, dass die SS auf die Äußerlichkeit Wert gelegt haben musste. Die Frauen wurden von schwerer körperlicher Arbeit befreit, weil sie den ganzen Tag Instrument üben mussten, und es wurde ihnen sogar Spaziergänge außerhalb des Lagers gestattet. Auch die Herausbildung der Gemeinschaft wurde bei Frauen als eine wichtige Überlebensstrategie dargestellt, so dass ihre Hoffnung aufrecht erhielten und ihre Persönlichkeiten bewahren konnten, indem sie sich miteinander unterhielten und

⁹⁴ Ein eigener Schlafraum für Männer müsste allerdings nachgeforscht werden. Da die Mitglieder von den normalen Häftlinge abgetrennt sein mussten, ist es sehr wahrscheinlich, dass auch sie in einem eigenen Musikblock wohnten.

⁹⁵ Außerdem fanden im Musikblock beider Kapellen heimliche Aufführungen statt, in denen sie sowohl von den SS verbotene Stücke aus den jeweiligen Heimatländern, als auch solche der im Lageralltag selten aufgeführten Streichquartette spielten: Siehe Laks (1998), S. 100, und Knapp (1996), S. 245.

gegenseitig halfen. Die Frauen kamen selten ums Leben, während bei den Männern die Mitglieder ständig wechselten.

Was das Repertoire der beiden Lagerkapellen betrifft, findet man keinen herausstechenden Unterschied. Laks erwähnte aber in seiner Erinnerung selten klassische Musikstücke und bezeichnet das Sonntagskonzert als „Unterhaltungskonzert“, so dass der Großteil der Stücke Unterhaltungsmusik gewesen sein wird, während das Frauenorchester mehrere klassische Werke beim Sonntagskonzerte aufgeführt haben soll. Ein deutlicher Unterschied im Repertoire lässt sich nicht erkennen, weil die Überlebenden nur grob die Titel der Musikstücke oder die Gattungen nannten. Anhand der Berichte der Musiker lässt sich erahnen, dass sie jeden Tag eine Reihe verschiedener Musikstücke mechanisch durchspielten, weswegen ihnen später unter Umständen auch nicht mehr bewusst war, welches Stück sie bei welchem Anlass vorführten.

Der deutliche Unterschied liegt jedoch im „Klang“ beider Orchester: Die Frauenkapelle besaß kein Blechblasinstrument, dagegen hatte das Männer mehrere. Das heißt, dass beide Lagerkapellen von dem Klang und der Besetzung her unterschiedlich waren und auch ganz anders als das „Orchester“ sein sollten, das man sich vorstellt.

Fackler schreibt, dass das Repertoire der Häftlingsorchester je nach Lager verschieden war.⁹⁶ Die aufgeführten Stücke seien vom Geschmack jedes SS-Führers und Dirigenten des Orchesters abhängig, so dass eine Untersuchung der einzelnen KZs notwendig sei. In den folgenden Kapitel wird der Notenbestand der Sammlung des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau untersucht und die Musik analysiert. Das Problem hinsichtlich des Notenbestandes ist, dass nicht bestimmt werden kann, von welchem Orchester was gespielt wurde. Aber wie schon in Facklers Studie gezeigt wurde, hatten die meisten Kapellen ähnliche Funktionen. Daher ist es denkbar, dass die Notenbeschaffung, ihre Aufführungen und die privilegierte Position der Musiker in anderen Lagern in Auschwitz mehr oder weniger den Kapellen von Auschwitz-Birkenau ähnelt.

⁹⁶ Fackler Musik als Komponente des Lageralltags, in Online-Publikationen des Arbeitskreis Populäre Musik. 6. 2007. (www.aspm-samples.de/Samples6/fackler.pdf), Version vom 12. 08. 2007, S. 4.

4. Die Noten aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau

Bereits im letzten Kapitel wurde dargestellt, dass die Lagerorchester von Auschwitz-Birkenau an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Situationen im Lageralltag eingesetzt wurden, das Bild des Repertoires aber bis heute unklar ist. Die bislang einzige Darstellung des Repertoires der Häftlingsorchester erfolgte in der Studie von Gabriele Knapp (1996). Die Autorin versuchte, so viele Stücke wie möglich zu nennen, die vom Frauenorchester gespielt wurden.¹ Sie kam zu dem Ergebnis, dass das Repertoire der Lagerorchester alle Musikszenen des Reiches widerspiegeln. In der Studie von Knapp wurde erwähnt, wie schwierig es ist, genaue Angaben zum Repertoire zu machen, d.h., was, wo und welche Sätze etwa aus Orchesterwerken stammen, wobei die Schwierigkeit wohl u.a. darin liegt, dass sich die Zeitzeuginnen an solche Details nicht mehr exakt erinnern vermögen.

In der Sammlung des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau gibt es heute ca. 218 Musiknoten, bei denen man mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen kann, dass sie von Häftlingsorchestern gespielt wurden.² Ein Großteil des ursprünglich vorhandenen Notenmaterials ist vermutlich ganz oder teilweise im Zuge der Vernichtung der KZ-Akten durch die Lagerbehörden ebenfalls beseitigt worden.³ Bedenkt man, dass viele Noten komplett verschollen sind, überrascht es doch, wie viele Musiknoten der Lagerkomplex Auschwitz vor 1945 besessen haben muss. Allein die Menge der Quellen lässt die Bedeutung der Kapellen in Auschwitz erahnen.

¹ Knapp (1996), S. 78ff. Bisherige Forschungen bedienen sich entweder der Programmhefte oder Zeugenaussagen und stellen daher nur einen Bruchteil des gesamten Repertoires der Lagerkapellen dar. Als Knapp die Studie durchführte, also vor 1996, umfasste die Sammlung weniger als 20 Stücke, da ein Großteil erst in den Jahren 2005 und 2006 dazu kam.

² Die gesamte Notenliste (Titel, Namen der Komponisten und Signatur) aus der Sammlung des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau ist im Anhang dieser Arbeit aufgeführt. Durch eigene Recherche und im Gespräch mit dem Mitarbeiter der Abteilung Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau, Jan Kaplon, erfuhr ich, dass diese Notenmaterialien bis jetzt nicht wissenschaftlich bearbeitet wurden. Es ist zu wünschen, dass der Notenbestand in naher Zukunft gründlich untersucht wird.

³ Über die Korrespondenz mit Szymon Kowalski, dem stellvertretenden Leiter des Archivs der Gedenkstätte Auschwitz, habe ich erfahren, dass die Mehrheit der KL-Akten auf Anweisung der SS-Lagerbehörden vernichtet wurden, um die Spuren der dort begangenen Verbrechen zu vertuschen.

4.1 Die Beschaffenheit der Noten aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau

Der Großteil der Noten sind gedruckte Notenhefte, die über öffentliche deutsche und österreichische Musikbuchhandlungen zugänglich waren.⁴ Es gibt auch viele Notenmaterialien, die von Häftlingen für verschiedene Instrumente handschriftlich abgeschrieben bzw. arrangiert wurden.⁵ Die aufbewahrten Noten wurden nach dem Jahr ihrer Aufnahme sortiert und mit einer gesonderten Signatur versehen. Der einzige Beweis, dass die Noten von Häftlingsorchestern in Auschwitz benutzt und dort aufbewahrt wurden, ist der Lagerstempel „HÄFTL.-KAPELLE K.L.AUSCHWITZ“, mit welchem die Notenseiten in der oberen Ecke versehen sind (Siehe Abb. 1):



Abb. 1, *Afrikanische Suite I*, S. 3, PMO-II-4-583/8.⁶

Interessant ist, dass sich manchmal der Stempel nicht nur auf der ersten Seite befindet, sondern alle Seiten durchgestempelt wurden. Das bedeutet, dass jedes Stück, vielleicht sogar jede Seite der Genehmigung bedurften und von der Verwaltung abgestempelt werden mussten. Der Stempel weist jedoch nicht darauf hin, von welchem Häftlingsorchester die Notentexte benutzt wurden.

Die gedruckten Noten liegen im Hochformat DIN A4 vor, die von Hand geschriebenen im A4 Querformat. Bei letzteren wurden musikalische Hinweise bezüglich der Dynamik, des Akzents oder die Unterscheidung von staccato und

⁴ In den meisten gedruckten Noten stehen deutsche Titelbezeichnungen, und die meisten sind entweder mit einem deutschen oder österreichischen Verlag versehen. Man kann vermuten, dass entweder die Häftlinge sich die Noten für die Lagerorchester in Auschwitz von zu Hause schicken ließen oder die SS sie besorgte.

⁵ Die meisten von Hand geschriebenen Noten sind von gedruckten abgeschrieben worden und noch gut lesbar.

⁶ Für die wissenschaftliche Auswertung der Notenquellen sowie die Abbildung und Auflistung (siehe Anhang) der Musikstücke aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau liegt der Autorin eine Genehmigung vor. Die Bildrechte liegen beim Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau.

legato vermerkt (Abb. 2):



Abb. 2, *Jalousie*, Violin I, S. 1, PMO-II-4-389.

Viele Werke enthalten einen Klavierauszug, und manchen Stücke sind einige oder mehrere Noten für einzelne Instrumente hinzugefügt, etwa für die erste Violine, die zweite Violine, das Saxophon, die Oboe, für Singstimmen oder Posaunen. Selten ist dagegen eine Orchesterpartitur zu finden. Je nach Stück ist die Besetzung verschieden, und gerade deshalb ist es ausgesprochen schwierig, das Orchester zu bestimmen, welches die Noten tatsächlich verwendete.

4.2 Aufnahme in die Sammlungen

Die Noten der Lagerorchester wurden dem Museum vermutlich von Familienangehörigen oder ehemaligen Häftlingen aus Auschwitz vermacht.⁷ Die Aufnahme der Noten in die Sammlung fällt in zwei Phasen: eine erste Phase von 1963 bis 1973 und eine zweite von 2005 bis 2006.

Ein kleiner Teil der Noten fand zuerst im Jahr 1963 seine Aufnahme, 1965 kam dann ein weiteres Stück hinzu und weitere zwei Jahre später die fünfte

⁷ Lt. Aussage des Mitarbeiters Jan Kapłon, mit dem ich ein Gespräch führte. Weitere mögliche Verwahrungsorte von Notenquellen weltweit sind allen voran das Holocaust Museum in Yad Vashem und Washington, D.C..

Sinfonie von Beethoven. 1973 wurde ein Stück des Kapellmeisters des Männerorchesters im Stammlager, Heinrich Król, aufgenommen: Es trägt den Titel „Arbeitslagermarsch“, wurde im Lager komponiert und ist heute im Ausstellungsraum des Museum ausgestellt. Insgesamt sind es weniger als zehn Prozent (17 Stücke), die bis 1973 in die Sammlung kamen. Erst über dreißig Jahre später, in den Jahren 2005 und 2006, wurden rund 200 weitere Noten und somit etwa 90 Prozent der gesamten Notenmaterialien der Sammlung des Museums zugeführt. Bemerkenswert ist, dass der Großteil der Noten der ersten Phase als klassische Werke⁸ kategorisiert wird, die Noten der zweiten Phase dagegen überwiegend der Unterhaltungsmusik zuzurechnen sind (siehe Anhang ab S. 1 von der Signatur „PMO-II-4-583/1“ bis Ende der Tabelle).

4.3 Die Klassifizierung der gesamten Titel aus der Liste der Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau

Auf der Liste stehen 218 Titel.⁹ Zum Teil sind dort zusätzlich der Name des Komponisten und gegebenenfalls der des Arrangeurs (vermutlich für den Klavierauszug) vermerkt. Insgesamt sind ca. 140 unterschiedliche Namen von Komponisten angeführt. Bei 207 Stücken war eine Zuordnung zum Komponisten möglich. Bei 159 Stücken (ca. 95 Prozent) konnte bestimmt werden, welche Nationalitäten die jeweiligen Komponisten besaßen.¹⁰ Etwa drei Viertel davon (119 Stücke) sind Werke zeitgenössischer Komponisten, deren Lebenszeit auch in die NS-Zeit fiel. 124 der 159 Stücke, mithin die überwiegende Mehrheit, stammen von deutschen und österreichischen Komponisten, danach folgen Werke von Komponisten aus Italien und Norwegen. Insgesamt enthält der Notenbestand Werke von Komponisten zwölf verschiedener Nationalitäten. Bei 150 Stücken (ca. 70 Prozent) der gesamten Liste ist aus dem jeweiligen Werk-Titel die Gattung der

⁸ Der Begriff die klassische Musik, der in dieser Arbeit benutzt wird, wird nicht als Epochenbegriff benutzt, sondern im stilepochenübergreifenden Sinne verwendet.

⁹ Siehe Anhang. In dieser Arbeit wurde rein nach Titeln gezählt, obwohl einige Stücke doppelt aufbewahrt sind und weil es offen bleibt, ob sie zusammengehören oder von unterschiedlichen Kapellen gespielt wurden.

¹⁰ Zum Nachschlagen wurden verwendet: Ernst Klee, Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main 2009 (2007); Fred K. Prieberg, Das Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945. 2. Edition Graticversion, Auprès des Zombry 2009(2004).

originalen Fassung zu bestimmen. Die meisten der unklassifizierbaren Werke (68 Stücke) haben jedoch Titel wie etwa *Zum 5 Uhr Tee*, *Die Ordenritter*, *Der kleine Wildefang*, *Koketterie*, *Frühling in der Heimat*, *Die schönste Zeit des Lebens*, die vermutlich entweder als Folklore oder Schlager kategorisiert werden können. Insgesamt ungefähr 161 Werke (70 Prozent der gesamten Liste) sind Stücke, die nicht der klassischen Musik zugeordnet werden können (Siehe Tabelle).

Klassik	33 Stücke
Unterhaltungsmusik	93 Stücke
Vermutlich Unterhaltungsmusik	68 Stücke
Unbekannte Werke ¹¹	24 Stücke

Tabelle: Grobe Kategorisierung der Stücke aus den 218 Titel der Liste

Bei den der klassischen Musik zuzurechnenden (33 Stücke) Werke ist interessant, dass nur drei Stücke von zeitgenössischen Komponisten, namentlich von Richard Strauss, Paul Graener und Emil Nikolaus von Reznicek stammen. Etwa die Hälfte der klassischen Stücke (18 Stücke) stammt von Komponisten der Romantik (Programmmusik), etwa Grieg, Tschaikowski, Rimsky-Korsakow, Wagner und Richard Strauss, während zwölf Werke typisch klassischer Komponisten wie Vivaldi, Haydn, Mozart, Beethoven sind. Unter den Operstücken findet man vor allem die Namen Mozart, Wagner, Puccini und Verdi. Auffällig häufig ist der norwegische Komponist Grieg vertreten, der auf der Liste sechs Mal auftaucht. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass sieben klassische Stücke die Gattungsbezeichnung „Suite“ tragen, eine Form, welche etwa dem Potpourri aus der Unterhaltungsmusik entspricht.¹² Darunter drei Stücke aus *Peer Gynt Suite I* und *II* von Grieg und drei Suiten, *Afrikanische Suite I* und *II* und *Zigeuner-Suite* des englischen Komponisten Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912), dessen Vater aus Sierra-Leone in Afrika stammte, aus nationalsozialistischer Rassentheorie

¹¹ Hier sind noch die unklassifizierbare Stücke enthalten, die als 'Serenade', 'Ballade', 'Capriccio' und 'Rhapsodie' betitelt sind. Meiner Meinung nach ist es auch möglich, dass diese Musik im Film benutzt und dadurch bekannt wurden.

¹² Der Begriff Suite hat in der Romantik eine andere Bedeutung als im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Es werden nicht mehr Tänze aneinander gereiht, sondern Stücke, die besonders beliebt sind. So werden zum Beispiel mehrere Stücke aus einer Oper oder einer komplexen Bühnenmusik zu einer „Suite“ zusammengefasst.

daher nicht als Komponist galt und nicht hätte aufgeführt werden dürfen (Abb. 3).

**HÄFTL-KAPELLE
K.L. AUSCHWITZ**

No. 270

AFRIKANISCHE SUITE
SUITE AFRICAINE - NEGRO SUITE

INSTRUM: Fl., Horn, Viol. I, Viol. II,
Vcl., Cb., Fl., Oboe, Clar. I,
Tr. I, Trbn., Batterie

SUPPLIM: Viol. II, Viol. Clar. II, Fag.,
Cor. I II, Tr. II

1. Nourmahals Gefang
Chant de Nourmahal - Nourmahal's Song

Piano-Conductor

Allegretto
Viol. I Melodia 8—
Clar. I II

Spieldauer I 2 Min.
Durée II 3 "
Duration III 3 "

S. Coleridge-Taylor
Arrangiert von L. Artois, Op. 105

Abb 3, *Afrikanische Suite I*, Piano-Conductor, 1. Nourmahals Gesang, Anfangsteil, PMO-II-4-583/8.

Die 150 Werke, bei denen die Bestimmung der Gattung möglich ist, lassen sich unterteilen in: Operetten, Opern, Potpourris, Sinfonien, Orchesterwerke, Suiten, Ouvertüren, Violinsonaten, Violinkonzerte, Kunstlieder, Charakterstücke, Märsche, Klavierstücke, Walzer, Capriccio, Serenaden, Rhapsodien, Intermezzi, Balladen, Ballet-Suiten, Polka, Filmmusik, Foxtrott, Schlager und Tango. Der Takt jedes Werks ist leicht zu bestimmen (2/4, 4/4, 3/4- und 6/8-Takt).¹³ Mit Ausnahme der klassischen Stücke sollte die Spieldauer eines einzelnen Stücks etwa 3 bis maximal bis etwa 5 Minuten betragen.

Diesem Überblick über das gesamte Repertoire lässt sich entnehmen, dass der Großteil des Repertoires der Häftlingsorchester aus populärer Musik bestand und vor allem eine Abfolge verschiedener Melodien bevorzugt wurde. Die populärste Gattung ist somit nicht der „Marsch“, sondern die „Operette“ in der Form des

¹³ Diese Taktangaben beziehen sich lediglich auf den Anfang der Stücke. Sie wurden von der Autorin bei dem Besuch der Sammlungen aufgezeichnet.

„Potpourris“. Auch stellen mehrere Stücke eine Melodienfolge dar, die aus Ausschnitten von Schlägern, Operetten, Walzern oder Opernstücken arrangiert wurde (siehe Abb. 4 als Beispiel). Beliebtester Komponist ist der österreichische Komponist Franz Lehár, dessen Name 13 Mal zu finden ist, und damit im Verhältnis zu anderen Komponisten enorm häufig vorkommt. Danach folgen vier Operetten von Paul Lincke, drei von Franz von Suppé und Johann Strauss (Sohn), jeweils ein Stück von Carl Millöcker, Heinrich Strecker, Friedrich Schröder und Carl Ziehrer.



Abb. 4, S. 1, PMO-II-4-611.

Die Liste der Sammlung umfasst größtenteils deutsche Titel, es finden sich aber auch Musikstücke mit internationalen Motiven, wie etwa die *Afrikanische Suite I* und *II* von Coleridge-Taylor, ebenso sind einigen Titeln fernöstliche Einflüsse zu entnehmen, etwa *Japanische Wachtparade*, *Kleine Mitsu*, *Chinesische Teehändler* und *Chinesische Strassenserenade*.¹⁴

Es gibt darüber hinaus ein Stück des jüdisch-ungarischen Komponisten Mátyás György Seiber (1905-1960),¹⁵ dessen Noten mit einem Stempel versehen sind. Es ist noch das in der NS-Zeit verbotene Stück eines Foxtrotts *Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade* zu finden, das ursprünglich ein jüdisches Lied war, allerdings ohne Lagerstempel.¹⁶ Daneben finden sich in der Liste Stücke von Komponisten aus Dänemark, Frankreich, Polen, Italien, Norwegen, Tschechien

¹⁴ Dessen Komponisten sind entweder deutsch oder österreichisch.

¹⁵ Siehe Anhang, S. 2, Signatur PMO-II-4-583/7.

¹⁶ Im Original heißt der Foxtrott *Joseph Joseph*. Fénelon berichtete, dass Alma Rosé den Foxtrott in einen Marsch bearbeitete, ohne dass die SS es bemerkte: Kreuzheck (1995, Teil 2), S. 40. Kreuzheck zitiert nach: Fénelon, S. 149f.

und Russland. Daher kann man davon ausgehen, dass es einen Spielraum für die Auswahl der Stücke gab und die Zensur trotz der strengen bürokratischen Kontrolle nicht allzu streng an die Vorgaben gebunden war.

Typische Titelbezeichnungen lauten etwa *Kleine Ironien*, *Die Spieluhr*, *Frühlingsträume*, *Die Puppenparade* oder *Bayerische Polka*, bei denen Alltägliches oder Volkstümliches im Vordergrund steht. Seit den 1920er Jahren breitete sich in Deutschland der Rundfunk aus. Zur nationalsozialistischen Zeit war er neben Schallplatte und Film das einflussreichste Propagandamittel Josef Goebbels.¹⁷ Ungefähr 70 Prozent der Rundfunkprogramme bestanden aus Musiksendungen, die wiederum zu etwa Zweidritteln Unterhaltungsmusik ausmachten.¹⁸ Nach den Worten Joseph Goebbels:

„Soldanten und Arbeiter haben gar keine Zeit und auch, wenn sie es wollten, keine Ruhe, um einer langen, schweren Musik zu lauschen. Sie schreiben an zu Hause oder lesen oder unterhalten sich oder warten, und dazwischen möchten sie etwas Musik hören, leichte, unterhaltsame, einschmeichelnde Musik, die zu nichts verpflichtet, und der gegenüber es nicht gerade ein Sakrileg ist, wenn dazwischen einmal eine Schnurre erzählt oder ein Skat gekloppt wird.“¹⁹

Die Musik sollte nicht schwer sein, nicht nachdenklich stimmen und einfach nebenbei gehört werden. Die Melodien und Harmonien sollten nicht disharmonisch und fremd klingen. Daher wurden vertraute Gattungen, Harmonien und Melodien bevorzugt. Diese Aussagen treffen exakt, was Adorno in seinem Buch über den Verfall des Zuhörens bei der Unterhaltungsmusik, vor allem über Operetten, Jazz und Schlager, kritisiert.²⁰ Es ist deshalb einleuchtend, dass in Auschwitz, das in extremer Weise ein Teil der modernen Gesellschaft

¹⁷ Erik Levi, *Music in the Third Reich* (1994), jap. *Daisanteikoku no ongaku*. Übersetzt von Mochida Yoshio, Tano Daisuke und Nakaoka Shunsuke, Tokyo 2000, S. 145ff. Levi schreibt, dass ab 1933 etwa die Hälfte der gesamten deutschen Haushalte ein Rundfunkgerät besaßen und überall in den Städten und Fabriken Lautsprecher eingesetzt wurden.

¹⁸ Levi (2000), 148ff.

¹⁹ Michael Walter, *Jazz und leichte Musik als nationalsozialistische Propagandainstrumente*, in: *Das Dritte Reich und die Musik*, Berlin 2006, S. 144. Walter zitierte aus: Joseph Goebbels, *Der Rundfunk im Kriege*, in: ders.: *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, München 1941a, S. 506.

²⁰ Siehe Einleitung dieser Arbeit: Adorno (1996), in zweiten Kapitel "leichte Musik", S. 34ff.

widerspiegelte, leichte, einschmeichelnde und fröhliche Musik erklang, damit die Menschen nicht zum Nachdenken angeregt wurden. Ein Mitglied des Frauenorchesters von Auschwitz, Ewa Stern, berichtet über die Musikrichtung, die sie damals häufig spielen musste: „Gute, ernste Musik wurde nicht gespielt, sondern nur „blödsinnige Dinge“, aber den SS-Leuten gefiel es, [...]“.²¹ Die moderne Musik - etwa atonale Musik und ausländische (nicht-arische) Musik - waren in der Öffentlichkeit selten zu hören. Goebbels äußerte noch die folgende Worte im Jahr 1933: „Das ist das Geheimnis der Propaganda: Den, den die Propaganda erfassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne daß er überhaupt merkt, daß er durchtränkt ist“.²² Dieses vom Staat manipulierte Programm des öffentlichen Musikgeschmacks könnte auch das Repertoire in Auschwitz spiegeln. So sind zum Beispiel in den Notenlisten der Lagerorchester selten typische NS-Lieder zu finden, wie zum Beispiel die Lieder der Hitlerjugend, das Horst-Wessel-Lied oder die deutsche Nationalhymne, welche den Wortlaut der nationalsozialistischen Ideologie wiedergaben.²³ Daraus ist deutlich zu erkennen, dass in Auschwitz nicht eine Art von Musik wie Propaganda-Lieder oder Trauermusik gespielt wurde, welche die Menschen zur Aggression führte oder demütigte, wie man es sich allgemein hin vorstellt, sondern eine Musik, die alltäglich klang, die im KZ aber eine konträre Wirkung auf die Häftlinge gehabt haben musste.

4.4 Merkmale des Repertoires

Zusammenfassend sind zunächst folgende Merkmale der Notenliste festzustellen:

1. Die meisten Werke haben banale Titel, die man normalerweise mit einer anderen Welt, also weit weg vom Lageralltag, assoziiert.
2. Nur wenige Stücke machen direkte Aussagen zur nationalsozialistischen Ideologie.

²¹ Zitiert nach: Knapp (1996), S. 267.

²² Bernd Sponheuer, Nationalsozialismus, in: MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 7, Kassel 1997, S. 39. Sponheuer zitiert nach: J. Goebbels, Rede vom 25.3.1933 in: Ders., Reden, hrsg. von H. Heiber, Bd. 1, Düsseldorf 1971, S. 95.

²³ Eine Ausnahme ist das Stück von dem deutschen Komponisten Hans Gansser (1884-1959) *Kamerad, die Schicksalsstunde schlägt*. Siehe Anhang S. 8, Sig. PMO-II-4-462.

3. Die Werke zeitgenössischer Komponisten klassischer Musik wurden selten gespielt, vielmehr dagegen Stücke zeitgenössischer Komponisten der Unterhaltungsmusik.
4. Der Großteil der Stücke stammt von deutschen und österreichischen Komponisten.
5. Die beliebteste Gattung war die „Operette“ in der Form des Potpourris.
6. Die Spieldauer beträgt je Stück etwa 3 bis 5 Minuten.

Die Dirigentin des Frauenorchesters Alma Rosé bearbeitete mehr als zweihundert Musikwerke.²⁴ Diese Zahl entspricht dem Umfang des jetzigen Notenbestands der Sammlung von Auschwitz, obwohl sich kaum feststellen lässt, welche vom Frauenorchester benutzt wurden. Aber man kann sich ungefähr vorstellen, welche Musikrichtungen von den Orchestern am liebsten gespielt wurden. Daher demonstrieren die Notenmaterialien der Sammlung exemplarisch, welche Art von Musik die SS in Auschwitz gerne spielen und dort erklingen ließ.

Im folgenden Kapitel werden nun anhand der Notentexte die Musikstücke im Kontext des Lageralltags in Auschwitz dahingehend analysiert, ob sie in der musikalischen Struktur – Tonalität, Periodik, Form, Melodie und Harmonik – bestimmte Charakteristika zu finden sind.

²⁴ Knapp (1996), S. 78. Vgl dazu noch Cykowiak (Begleithefte zur Ausstellung), S. 14.

5. Musikalische Analyse

Anhand der Titelliste wurde bereits gezeigt, dass die Unterhaltungsmusik den Großteil des Repertoires der Lagerorchester ausmacht und dies dem öffentlichen Musikprogramm des NS-Regimes entsprach. Knapp hat in ihrer Arbeit (1996) anhand zahlreicher Erinnerungsberichte die Wirkungen der vom Frauenorchester gespielten Musik auf die Häftlinge dargestellt. Sie beschrieb mehrere Musikstücke, ohne jedoch auf die Musik an sich weiter einzugehen. In diesem Kapitel werden anhand der Noten aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau einzelne Musikstücke analysiert, um zu sehen, ob auch in den Musikstücken Merkmale zu finden sind, und wie diese Merkmale zum Gebrauch im Lageralltag stehen könnten. Hier wird je nach Gattung - Marschmusik, Operette, Filmmusik, Charakterstück, Porpuorri und Klassik - ein Beispielstück ausgewählt, dessen Komponist in der NS-Zeit populär war und häufiger auf der Liste steht. Da die Überlebenden sporadisch die Titel der Musikstücke ohne Zeit- und Ortsangabe nannten und stattdessen vielmehr die Gattung angaben, müssen die genaue Situationen, Umstände und auch die aufgeführten Stücke hypothetisch untersucht werden.¹

Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass es keinen klaren Unterschied des Repertoires je nach dem Ort und der Situation gab. Ich gehe davon aus, dass die Musiker immer eine Reihe von Musiknoten an den Aufführungsort brachten, weil je Aufführung bis zu drei Stunden durchgespielt werden mussten. Außer bei bestimmten offiziellen Konzerten - Sonntagskonzert und Aufspielen bei der Besuche der SS-Offiziere im Lager - mussten sie vor Ort aus ihrem Repertoire wohl je nach der Situation und den Rezipienten spontan die passende Musik ausgewählt haben.² Möglicherweise spielten sie dieselben Stücke noch einmal, wenn alle vorhandenen Stücke durchgespielt worden waren.

Unklar bleibt noch, ob beim Aufspielen die in den Noten stehenden Hinweise,

¹ So zum Beispiel berichtete die Sängerin in Auschwitz-Birkenau Ewa Stern in der Studie von Knapp (1996, S. 267), dass sie oft „Schlager“ bei der Ankunft von Transportzügen an der Rampe spielte. Ebendort berichtete die Akkordeonistin des Frauenorchesters Sara Weiss (S. 176): „[...] übte die Dirigentin Czajkowska vorwiegend Marsch- und Wanderlieder, später auch leichte Unterhaltungsmusik ein.“

² Einige Beschreibungen sind etwa zu finden bei Laks (1998) und Fénelon (2002).

zum Beispiel Wiederholungen und Dynamik, eingehalten wurden, und ob das Potpourri oder die Suite komplett oder nur eine Auswahl gespielt wurden.

Noch schwerer nachvollzuziehen ist die Instrumentalisierung, weil, wie bereits erwähnt, die Noten jedes Stücks größtenteils nicht vollständig geblieben sind und die Besetzung sich je nach aktuellem Stand der immer wieder durch Todesfälle dezimierten Orchester immer wieder geändert haben musste.³ Daher werden in dieser Arbeit die Musikstücke so untersucht, wie sie in den Notentexten stehen. Dabei wird mit den Klavierauszügen gearbeitet, weil die Dirigenten der Lagerorchester die Klavierauszüge für das Arrangement bearbeiteten. Die Stücke wurden aus der Sammlung ausgewählt, in denen ein Klavierauszug enthalten ist, damit die gesamte Struktur - Form, Tonalität und Harmonie - greifbar wird.⁴ Bei der Analyse wird noch der Frage nachgegangen, warum gerade solche Stücke ausgewählt worden sein könnten, und ob es wirklich zutrifft, was Goebbels über leichte, unterhaltsame und einschmeichelnde Musik sagte.

In der folgenden Analyse werden zwei Werke von Paul Lincke, eine Filmmusik von Franz Grothe, ein Charakterstück von Hans Ailbout, ein Lied aus einer Operette von Franz Lehár und einen Satz aus der Suite von Grieg untersucht. Paul Lincke, Franz Grothe und Franz Lehár waren bekannte zeitgenössische Komponisten der Unterhaltungsmusik. Über Hans Ailbout gibt es keine Information außer seinen Lebensdaten. Aber sein Werk steht in dem Konzertprogramm eines Lagerorchesters in Auschwitz III, das als ein einziges Konzertprogramm in Auschwitz überhaupt geblieben ist.

5.1 Marschmusik: *Siamesische Wachtparade und die Meister-singer von Berlin*

Der repräsentativste Auftritt der Häftlingsorchester war das Aufspielen der Marschmusik am Lagertor. Dies war der eigentliche Zweck zur Gründung der

³ Es muss offenbleiben, mit welcher Besetzung damals gespielt wurde und welche Noten verloren gegangen sind. Diese konnte im Rahmen meiner Bearbeitungszeit nicht untersucht werden.

⁴ Soweit ich in der Sammlung die Karteien des Notenbestandes ansah, hatten die meisten Werke keine Partitur.

Kapellen. Viele Überlebende erinnerten sich mit Qualen an diese Aufführungen.⁵ Der Marsch war schon seit Jahrhunderten eng mit Militär und Krieg verbunden, da er eine koordinierende Funktion für den Gleichschnitt der marschierenden Soldaten besitzt. Die Musik hat die Aufgabe, die Soldaten zu glorifizieren und die Stärke des Herrschers zu zeigen. Es ist daher ein bizarres Bild, dass im KZ für die Häftlinge, also nicht für die SS, Marschmusik von einer „Häftlingskapelle“ gespielt wurde.

Das Aufspielen und Marschieren vor dem Lagertor, wo die Häftlinge jeden Tag morgens und abends in Fünferreihen im Gleichschritt marschierten, bezeichnet Knapp als militärlisches oder pseudomilitärlisches Zeremoniell.⁶ Die Häftlinge mussten im Takt der heiteren Musik der Orchester laufen, egal ob sie fähig waren zu gehen oder nicht. Das Bild des Einmarsches ins Lager, also die Rückkehr der Häftlinge abends ins Lager, war eine unbeschreibliche Szene: Mehrere abgemagerte, kraftlose Häftlinge trugen die Mithäftlinge, die ohnmächtig waren oder schon gestorben sind. Trotzdem mussten sie sich mit dem Rhythmus der Kapelle in eine einheitliche Bewegung setzen. Mali Fritz beschrieb ihre Gefühle, die sich gegenüber dieser Musikaufführung hatte, als sie von der Arbeit ins Lager zurückmarschierte, später so:

„Der Rückmarsch ins Todeslager ist mühsam, wir können die Beine nur noch schwer heben und sind zu müde, um noch irgendetwas zu sagen. [...] Beim Einmarsch ins Lager diese Irrenhaus-Musik, die bemühen sich wirklich, im Takt zu spielen, warum nur? Unsere gespenstische Kolonne muß aussehen, als kämen wir aus dem Erdinnen gekrochen. Und links, und links, und links, zwei, drei ... verfluchter Takt der Angst.“⁷

Die Musikerin Halina Opielka berichtete über den Einsatz des Frauenorchesters:

„Obwohl wir versuchten, uns auf das Spiel zu konzentrieren, war es unmöglich, diese Szenen nicht zu sehen: Die Leichen der bei der Arbeit Totgeschlagen [...] Schläge, Fußtritte, Schüsse in die Reihen [...] das

⁵ John (1991), S. 12.

⁶ Knapp (1996), S. 112.

⁷ Ebenda, S. 114. Knapp zitiert nach: Mali Fritz, *Essig gegen den Durst. 565 Tage in Auschwitz-Birkenau*. Wien 1986, S. 22.

Spielen von Musik, während das Leichenkommando daneben die bis auf die Knochen abgemagerten Leichen einsammelte, die zum Verbrennen ins Krematorium geworfen werden sollten.“⁸

In einer solchen Situation klang die Marschmusik, als ob die Musik die Häftlinge ins Lächerliche ziehen will. Dieses Aufspielen war grausam sowohl für die Häftlinge, die solche Musik nebenbei hören und sich koordiniert bewegen mussten, als auch für die Musiker, die selbst Häftlinge waren, aber vor den Toten und zu Tode erschöpfte Mithäftlingen fröhliche Musik vorführen mussten. Das Stück *Siamesische Wachtparade* von Paul Lincke ⁹ ist bezeichnet ein Charakterstück und wie schon der Titel sagt, steht bei der Musik eine militärische Parade im Vordergrund, und es kann von der Form und dem Charakter her als Marschmusik kategorisiert werden. Der Komponist Paul Lincke (1866-1946) hatte großen Erfolg mit seinen Operettenkompositionen, u. a. mit *Frau Luna* (1899) und *Lysistrata* (1902). Goebbels bezeichnete ihn als den „Marschall der deutschen Unterhaltungskunst“. ¹⁰ Lincke war für das NS-Regime ein wichtiger und hochgeehrter Komponist und erhielt im Jahr 1941 die Goethe Medaille für Kunst und Wissenschaft. ¹¹ Das ganze Stück wird laut Spielanweisung auf dem Notenblatt in einem schnellen Marschtempo in zweiteiligem Takt, 2/4-Takt, gespielt. Die Tonart steht in Es-Dur. Die Form entspricht einer typischen Marschmusik: dreiteilige Marschform, mit zweiteiligem Hauptteil und dazwischen ein *Trio*, in dem etwas melodischer gespielt wird. Auf dem Notentext sind unter dem Titel die Worte „das Herannahen und wieder Entfernen der siamesischen Wachtparade“ eingefügt und tatsächlich ist dieses Herannahen und Entfernen sowohl durch die Dynamik als auch durch die Form (AA'BB'CC'A'B'A) musikalisch wiedergegeben: Von Anfang an wird das Stück von einer ein klopfendes Herz nachahmenden Quart-Sprung-Begleitung durchzogen. Das Stück beginnt sehr leise in *ppp*, als ob die Parade weit entfernt stattfindet und ab T. 9 fängt das erste Thema an (Notenbeispiel 1):

⁸ Ebenda, S. 229.

⁹ Der Notentext, der in der Analyse benutzt wird: Paul Lincke, *Siamesische Wachtparade*. Für Piano, Apollo-Verlag, Berlin 1930.

¹⁰ Klee (2009), S. 334.

¹¹ Ebenda, S. 334.



Notenbeispiel 1, T. 8-12.

Das chromatische Motiv des Anfangsthemas, welches charakteristisch für das ganze Stück ist, wirkt heiter und lustig. Im nächsten Teil (A') wird dann das erste Thema eine Oktave höher gespielt in *p* mit einer klangreicheren Begleitung. Es endet mit einem Ganzschluss in der Tonikaparallele g-Moll (D-T). Mit einem Auftakt geht es zum B-Teil in Es-Dur, hier taucht zum ersten Mal die pompöse Melodie (das zweite Thema) in *mf* auf, so dass man das Gefühl bekommt, dass endlich die Parade vor den Augen erscheint (Notenbeispiel 2):



Notenbeispiel. 2, T. 40-48.

Im nächsten Teil (B') wird die Melodie wiederum eine Oktave höher im *f* wiederholt und sie schließt mit einer Vollkadenz (T-S-D-T) in Es-Dur ab.

Danach kommt ein musikalisch ganz anderer Teil (C), ein *Trio* in As-Dur, in dem ein graziös gesungenes drittes Thema erscheint, ohne dass dabei das Marsch-Tempo aufgegeben würde. Nach dem Zwischenspiel vom Takt 105 bis 120 kommt der C'-Teil, indem das dritte Thema dann durch ein Unisono in Oktavabstand gespielt wird (Notenbeispiel 3), und das man als Höhepunkt des Stücks hört:



Notenbeispiel 3, T. 121-128.

Das *Trio* schließt mit einer Kadenz T- D⁷-T in As-Dur im *fz*. Danach kehrt das

Stück wieder zum Anfangsteil zurück, der aber mit dem A'-Teil, also in der höheren Lage, beginnt. Je mehr sich das Stück dem Ende nähert, desto tiefer wird die Stimm Lage. Schließlich taucht der A-Teil im *p* auf, und am Ende wird das Anfangsmotiv zweimal im Bass in *ppp* wiederholt, und das Stück endet überraschend plötzlich im *ff* mit dem Grundton-Es.

Insgesamt ist das Stück lustig, lebhaft und brillant. Die Teile A, A', C und C' sind achttaktige Perioden und das *Trio* eine 16 taktige Periode. Die Harmonik ist klar zu bestimmen, und die Kadenzharmonik ist auch einfach. Jeder Teil hat eine einfache sich wiederholende kurzförmige Phrase, die der Zuhörer leicht erkennen und im Gedächtnis behalten kann. Das Stück steht durchweg in Dur, und ist sowohl musikalisch als auch strukturell unkompliziert.

Die gleichen Merkmale sind in dem Potpourri aus *Die Meistersinger von Berlin* von Paul Lincke¹² zu finden (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4, *Die Meistersinger von Berlin*, Piano-Direction, Anfangsteil, PMO-II-4-583/52.

Ein Potpourri war eine der beliebtesten Gattungen im Repertoire der Häftlingsorchester in Auschwitz.¹³ Das Stück beginnt brillant und großartig: in *ff* mit akzentuierten Klängen und ab Takt fünf wurde die Melodie außerdem im

¹² Der Notentext, der hier benutzt wird, ist aus den Sammlungen des Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau: Paul Lincke, *Die Meistersinger von Berlin*, Grosses Gesangs-Potpourri, Apollo-Verlag Berlin 1902, PMO-II-4-583/52.

¹³ Es wurde berichtet, dass man auch in anderen KZ gerne Operetten-Potpourri von den Lagerorchestern spielen ließ.

Tremolo gespielt. Lauter bekannte Lieder, gemischt aus Operetten, Schlagern und Walzern, wurden in dem Stück verwendet, und die meisten sind mit einem Liedtext versehen, der von der Liebe, dem Essen oder dem Singen handelt. Etwa 23-24 Ausschnitte aus Operetten, Walzer und Marschmusik sind hier enthalten, vor allem Melodien aus der Operette *Frau Luna*.¹⁴ Die Rhythmen der jeweiligen Ausschnitte stehen im 2/2-, 2/4-, 3/4-, 6/8- und 4/4-Takt, und das Tempo bewegt sich zwischen *Andantino* bis *Allegro*, so dass es möglich gewesen sein könnte, das Marschieren der Häftlinge zu begleiten. Alle Ausschnitte stehen kaum in Moll- sondern meist in klarer Dur-Tonalität, vorwiegend F-Dur und B, G, Es, C, As-Dur. Die meisten Teile enthalten eine vier- oder achttaktige Periode und schließen mit einer einfachen Kadenz (D-T). Bei auffälligen Taktänderungen gibt es zwei bis viertaktige Übergangsteile, so bei Taktwechseln von 3/4 zu 2/4, oder 4/4 zu 3/4. Die einzelnen Titel werden nahtlos aneinander gereiht. Die Dynamik ist effektiv eingesetzt: es gibt viele Stellen, die überwiegend im *p* gespielt, dann aber plötzlich in voller Klangfülle in *f* oder *ff* oder umgekehrt gespielt werden. Obwohl jeder Ausschnitt sehr ähnlich in Form und Art der Musik ist, entsteht mit einer solchen Verwendung der Dynamik und den schnellen Wechseln zwischen dem zu der Zeit wohlbekannten Liedern, eine spektakuläre Spannung und aufregende Stimmung. Man kann sich leicht vorstellen, dass die Zeitgenossen durch diese Art von Musik Ohrwürmer bekommen haben.

Nach Fred Prieberg lautete die Funktion der Marschmusik: „[...] in den Hirnen jene Leere zu erzeugen, die in einer Epoche des Friedens als Unzurechnungsfähigkeit diagnostiziert und Mord daher straffrei lassen würde [...]“.¹⁵ Marschmusik wie die *Siamesische Wachtparade* oder die Melodienfolge wie in *Die Meistersinger von Berlin* spielte somit wohl eine doppelte Rolle: einerseits könnte sich die SS durch die Musik mit regelmäßigem Rhythmus und heiteren Melodien ihre Aufgaben - das Abzählen der Häftlinge - erleichtert haben, indem sie mit Musik ihren Kopf „leerte“. Andererseits könnte es der SS gelungen sein, durch die zu der Situation ganz unpassende (fröhliche und heitere)

¹⁴ Da dem Klavierauszug, der für die Analyse benutzt wurde, die letzten ein bis zwei Seiten fehlen, kann ich nicht das ganze Stück übersehen. Es umfasst tatsächlich wohl ca. 15 bis 16 Seiten.

¹⁵ Knapp (1996), S. 112. Knapp zitiert nach: Fred Prieberg, *Musik und Macht*. Frankfurt/Main 1991, S. 235.

Musikdarbietung die Häftlinge und Häftlingsmusiker zu spalten und die Machtlosigkeit der Inhaftierten stärker zu demonstrieren.

5.2 Filmmusik: *Lied der Nachtigall* aus dem Film „Die schwedische Nachtigall“¹⁶

Die Filmmusik war ebenfalls ein beliebtes Genre in Auschwitz. Sie ist eine Hintergrundmusik, die man mit einer bestimmten Filmszene oder Emotion eines Schauspielers verbindet. Das Stück *Lied der Nachtigall* ist von einem der zu der Zeit populärsten Filmmusikkomponisten, Franz Grothe (1908-1982), komponiert worden, der in der NS-Zeit Musik für 24 Filme machte.¹⁷ Das Lied war wohl durch den Film „Die schwedische Nachtigall“ bekannt geworden.¹⁸ Da bei der Musik eine Solo-Frauenstimme im Mittelpunkt steht und die Besetzung aus nur einem Blechblasinstrument (Trompete) und vielen Saiteninstrumenten besteht, kann man davon ausgehen, dass es wohl eher vom Frauenorchester aufgeführt wurde. Der Rhythmus ist ein 3/4-Takt im Tempo *Andantino*. Es tauchen häufig Koloraturen mit dem Hinweis *Frei im Tempo* auf, daher ist das Stück nicht zum Marschieren geeignet und wurde möglicherweise im Krankenrevier, bei privaten Aufführungen im Musikblock für die SS oder in Sonntagskonzerten aufgeführt.

Das Lied wird im Film von der begabten schwedischen Sängerin namens Jenny Lind gesungen. Wie schon der Titel sagt, steht im Werk eine Vogelstimme (Nachtigall) im Vordergrund: In dem Stück werden oft Koloraturen in höheren Stimmlagen im staccato verwendet. Obwohl das Stück bis auf der Anfangsmelodie in Dur steht, hinterlässt es beim Zuhörer etwas traurige, einsame Gefühle. Das liegt daran, dass die Sängerin sich entscheidet, ihr Leben nur dem Gesang zu widmen und nicht für die Liebe mit dem geliebten Mann. Die Geschichte des Films kommt zu keinem glücklichen Ende. Nur bei der Einleitung des Werkes steht *f*, sonst wird die ganze Zeit leise gespielt, alle Koloraturen sollen

¹⁶ Das Stück ist auf vier Notenseiten gedruckt, die auf den Seiten 1 und 3 mit einem Lagerstempel versehen sind.

¹⁷ Zur Information von Franz Grothe: Ernst Klee, Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main 2009, S. 182. Grothe war ab Mai 1933 Mitglied der NSDAP (Nr. 2580427).

¹⁸ Der Text stammt von Willy Dehmel. Für Klavierauszug wurde das Stück von Walter Borchert arrangiert.

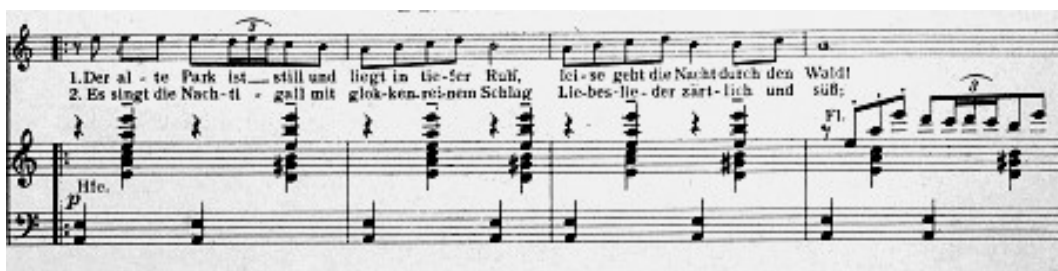
p oder *pp* gesungen werden.

Das Stück hat eine ABABB Form mit Einleitung, die Besetzung ist für Salon-Orchester. Der A-Teil, in dem von Angst und Einsamkeit gesprochen wird, steht in a-Moll. Der B-Teil in A-Dur dagegen wirkt hoffnungsvoller. Nach dem Ende eines jeden Teils steht immer eine zum nächsten Teil überleitende Koloratur (Siehe Notenbeispiel 5). Das Werk beginnt mit einer 13-taktigen Einleitung in A-Dur. Nach der Einleitung kommt der a-Moll-Teil, in dem zweimal in einer Art von Klage das Wort „Nachtigall!“ gesungen wird. Folgend kommt eine eine Oktave umfassende Koloratur, die im Stück repräsentativ auftaucht (Notenbeispiel 5):



Notenbeispiel 5 T. 18-21, PMO-II-4-583/79.

Der Gesang beginnt ab Takt 31 in a-Moll mit einer absteigenden Melodie (das erste Thema) mit viertaktiger Phrase, achttaktiger Periodik mit Quint-Bass-Begleitung (Tonika) (Notenbeispiel 6):



Notenbeispiel 6, T. 31-34, PMO-II-4-583/79.

Der alte Park ist still und liegt in tiefer Ruh'
leise geht die Nacht durch den Wald!
Noch hält des Mondes Licht die Augen alle zu,
bis des alten Tages Schritt verhallt!
Da geht ein Raunen durch die Luft...
und hoch, von fern erklingt das Lied der Nachtigall!

Nach einer Wiederholung des ersten Themas wird die Melodie mit einer tieferen Stimme gesungen und endet mit einer Dominante in a-moll. Nach einem kleinen Koloratur-Teil (Notenbeispiel 5) kommt der B-Teil. Der B-Teil beginnt mit einer harmonischen Melodie und einem Akkord in A-Dur, der die bisherige einsame Stimmung in a-Moll wegräumt und eine friedliche, herrliche Welt darstellt, während unverändert die Quint-Bass-Begleitung (A und E) gespielt wird (Notenbeispiel 7):



Notensbeispiel 7, T. 51-55, Anfang des B-Teils, PMO-II-4-583/79.

Zauberlied der Nacht! Stimme der Natur!
 Deine Melodie klingt so süß an mein Ohr!
 Zauber der Nacht! Stimme der Natur!
 Deine Töne fliegen zum Himmel empor!

Er endet mit der Schlußkadenz T-D⁷-T. Danach wiederholen sich nochmals der A und B-Teil, und dann kommt eine lange 16 taktige Koloratur, die sich fröhlich in der höheren Stimmlage bewegt. Nach dem Koloraturteil taucht noch einmal der B-Teil in A-Dur auf, diesmal mit Arpeggio-Begleitung, womit die alte Melodie zurückgeführt und bei den Zuhörern langsam das Gefühl erweckt wird, dass bald das Ende des Liedes erreicht ist. Zum Schluss singt die Sängerin drei Takte lang eine trillernde Koloratur mit Grundton A in *pp*, und das Stück endet mit einer Tonika mit Glissando durch Bass, Cello, Viola und Violine (Notenbeispiel 8):



Notensbeispiel 8, T. 105-109, PMO-II-4-583/79.

Das Stück ist homophon gestaltet. Bei der Begleitung wird vorwiegend die Tonika benutzt. Die Tonalität ist klar zu bestimmen (a-Moll und A-Dur), das ganze Stück ist außer dem Koloratur-Teil mit achttaktigen Perioden gestaltet und es wird beständig die Quint-Bass-Begleitung gespielt.

Die Besonderheit des Stücks ist neben dem häufigen Vorkommen der Koloraturen die vielfache Benutzung der Quarte und Quinte, die sich bis zum Schluss überall finden lässt. Diese ruft eine exotische Stimmung hervor, die eine fremde, schöne Welt herstellt. Die Spieldauer beträgt laut der Angabe auf dem Notentext etwa fünf Minuten. Der Titel des Stücks „Nachtigall“ ist als Symbol der Liebe zu verstehen, die das Gefühl der Sängerin am besten darstellt. Wie analysiert wurde, hat das Werk keine große Modulation und keine disharmonische Akkorde. Das Stück wird die ganze Zeit leise gespielt. Nur im A-Teil wird zur Darstellung von Unsicherheit und Dunkelheit die Moll-Tonalität benutzt, aber im B-Teil wird dann die Musik herrlicher, bringt einen Zustand der Beruhigung, der vermittelt, dass vielleicht alles besser geht und uns eine friedliche Welt beschieden sein könnte, was aber im Lager zur Täuschung der Menschen beigetragen haben musste.

Die Filmmusik, die ein wesentlicher Bestandteil einer visuellen Geschichte ist, darf nicht aufdringlich die Szenen des Films im Ohr der Zuschauer verzerren. Die Merkmale dieses Stücks - Liebe, Frauen, exotische Welt und Unaufdringlichkeit - kann man als wichtige Bezugspunkte betrachten, für das Abschalten aus dem Lageralltag (für die SS) als auch zum Trost gegenüber den Häftlingen.

5.3 Charakterstück: *Humoreske in C-Dur*

Das Charakterstück *Humoreske in C-Dur*¹⁹ wurde vom Komponist Hans Ailboud (1879-1957) komponiert, der in der NS-Zeit Marschmusik komponierte.²⁰ Das Stück ist in einem Konzertprogramm für den 20. Februar 1944 im KZ Monowitz - Auschwitz III- zu finden.²¹

¹⁹ Auf den Noten befindet sich kein Lagerstempel.

²⁰ Vgl. Prieborg, Handbuch deutscher Musiker (2009), S. 8576. Mehr Informationen zu dem Komponisten sind nicht bekannt.

²¹ Unter Signatur: D-Au III-3 „Program koncertu orkiestry obozowej KL Auschwitz III - Monowitz“.

Laut dem Hinweis auf dem Notentext dauert das Stück etwa 4,30 Min. im Tempo *Vivace*. Das ist ein schnelles lustiges Stück, in dem konsequent Zweivierteltakt gespielt und pausenlos Melodien und Tonalität geändert werden. Die Form des Stücks ist das Rondo A-B-A-C-A-B-A-Coda, welches typisch für Musik der Wiener Klassik ist. Es beginnt mit einem *tutti*, einem eine Oktave herabgehenden Sprung im *f*, einem viertaktigen Vorspiel mit schreitender Quint-Begleitung, die den ganzen A-Teil begleitet (Notenbeispiel 11):

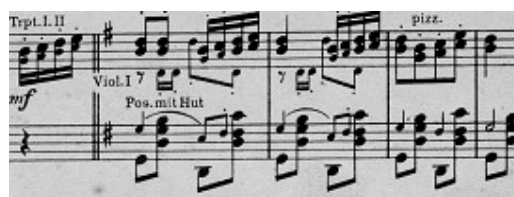


Notenbeispiel 11, T. 1-4, PMO-II-4-583/23.

Das Stück besteht aus folgenden vier Themen (Notenbeispiel 12 bis 15), die pausenlos wiederholt und abgewechselt werden:



Notenbeispiel 12, das erste Thema, T. 5-12, PMO-II-4-583/23.



Notenbeispiel 13, das zweite Thema, T. 37-40, PMO-II-4-583/23.



Notenbeispiel 14, das dritte Thema, T. 99-106, PMO-II-4-583/23.



Notenbeispiel 15, das vierte Thema, T. 106-114, PMO-II-4-583/23.

Nach der viertaktigen Einleitung beginnt der A-Teil in *pp*, in dem das erste Thema mit Klarinette und Streicher gespielt wird. Dann wird das erste Thema drei Mal in C-Dur wiederholt, während die Melodie durch Flöte und Oboe erklingt. Das erste Thema endet erst einmal mit einer Tonika. Ohne Überleitung beginnt das zweite Thema in G-Dur in *mf*, dessen Melodie durch zwei Trompeten gespielt wird und das danach in As- und schließlich in G-Dur gespielt wird. Danach kommt ein achttaktiger Überleitungsteil, der langsam zum Anfangsthema in C-Dur zurückführt. Ab T. 77 beginnt das erste Thema wieder in C-Dur *a tempo* und schließt nach einer über drei Oktaven gehenden Skala mit wechselhafter Klangfarbe (ein Oktave mit Klarinette und Streicher, ein Oktave mit Flöte und Oboe und die Schlusskadenz im Tutti) mit einer Kadenz T-D⁷-T im *f*. Ohne Fermate geht es zum C-Teil mit dem dritten Thema in F-Dur. Dann plötzlich ändert sich die Tonart zu As-Dur, in dem dann in der Mittelstimme vom Horn das Anfangsmotiv des ersten Themas gespielt wird.

Nach dem Ende des D-Teils in As-Dur fängt der spektakuläre Teil an, in dem anfangs zwei Takte des ersten Themas in E und dann in A gespielt werden. Danach ändert sich die Tonart in einen Takt mit *cresc.*, also von Takt zu Takt im Terz-Abstand B-, D-, F-, A-, C-, E-, G- und H-Dur, wobei der erste Schlag eines jeden Taktes mit einem akzentuierten Tonika-Akkord beginnt. Anschließend kommt ein achttaktiger Übergangsteil in C-Dur in *ff*, wo Tutti gespielt und mit einem Orgelpunkt begleitet wird. Und mit dem Hinweis *D. S.* geht es wieder zum Takt 5 zurück. Die *Coda* am Schluss des Stückes wird mit einer über drei Oktaven spektakulär herabgehenden Skala, von *p* zu *f cresc.*, gespielt und endet auf der Tonika mit dem Hinweis *martellato* und Tutti in *f*.

Das Charakteristikum des Werkes sind die atemlosen Ausflüge in mehrere verschiedene Dur-Tonarten (C-G-As-G-C-F-As-E-G-B-D-F-A-C-E-G-H-C-G-As-G-C). Außer im C-Teil spielen die Streicher mit *pizzicato*. Die Melodien werden

abwechselnd von verschiedenen Instrumenten (Klarinette, Flöte, Oboe, Trompete, Hörner und Fagott) gespielt, wodurch das Stück sehr lebendig und humorvoll wirkt. Die Kadenzharmonik ist einfach, und es hat regelmäßige 16-taktige (A-Teil) und achttaktige Perioden (B-, C- und D-Teil).

Auf dem oben genannten Konzertprogramm in Auschwitz-Monowitz stehen insgesamt 15 Stücke, darunter sind 14 Werke Unterhaltungsmusik und nur ein Musikstück aus der Klassik (*Bolero* von Ravel). Da das Programm auf einer Schreibmaschine geschrieben wurde, könnte das ein Offiziers-Konzert gewesen sein. Die SS-Offiziere befahlen dem Lagerorchester, mit einem abwechslungsreichen, interessanten Programm eine Aufführung zu geben.²² Das Stück *Humoreske in C-Dur* stellt ein Beispiel dafür dar, welche Art von Musik generell den Zuhörer (der SS) bei solchen offiziellen Veranstaltungen gefallen hatte: Spektakuläre Änderungen der Melodien, fabelhafte Klänge von verschiedenen Instrumente, Dur-Tonalität und die nicht lange Spieldauer. Die Musikdarbietung mit lauter solchen Stücke richtet sich laut Adorno auf passive Zuhörer und stellt keinen hohen Anspruch auf musikalische Kenntnisse und Konzentration.²³ Daher war es für das Abschalten und kurz Vergessen vom Lageralltags am besten geeignet.

5.4 Operette: *Immer nur lächeln* - Lied aus der romantischen Operette „Das Land des Lächelns“²⁴

Wie erwähnt, war die Operette die am häufigsten gespielte Gattung in Auschwitz. Der österreichische Komponist Franz Lehár (1870-1948) war ebendort der beliebteste Komponist.²⁵ Lehár, der er als „Meister der deutschen Operette“ bezeichnet wurde,²⁶ komponierte zahlreiche Operetten. Sein erfolgreichstes Werk *Die lustige Witwe* (1905) war sogar das Lieblingsmusikstück

²² Siehe zum Beispiel: Laks (1998), S. 48.

²³ Siehe S. 3 dieser Arbeit.

²⁴ Für die Analyse wird benutzt: Sig. PMO-II-4-584. Franz Lehár, Immer nur Lächeln, Lied aus der romantischen Operette „Das Land des Lächelns“, Klavier-Kondukteur, Glocken-Verlag Wien VI/56 1929/1941. Das Stück ist zweiseitig, und jede Seite mit einem Lagerstempel versehen. Diese Operette wurde im Jahr 1929 in Berlin uraufgeführt, und spielt in Wien und Peking im Jahre 1912. Der Klavierauszug enthält keinen Liedtext.

²⁵ Siehe Kapitel 4, S. 46.

²⁶ Klee (2009), S. 324.

von Adolf Hitler, weshalb Lehár seine jüdische Ehefrau vor der nationalsozialistischen Verfolgung schützen konnte.²⁷

Das Lied hat eine zweiteilige Liedform mit Wiederholung (ABAB), der erste Teil A steht in D-Dur, *Allegro moderato*, im 4/4-Takt, der zweite (B) *L'istesso tempo*, 3/4(9/8)-Takt, steht in G-Dur. Nach einem viertaktigem Vorspiel beginnt der Einleitungsteil in D-Dur, in welchem die Melodie im Quartabstand durch die Violinen im *p* gespielt wird, während dazu durchgehend eine lange Quint-Bass-Begleitung gespielt wird (Notenbeispiel 16).



Notenbeispiel 16, T. 5-8, PMO-II-4-584.

Ab T. 9 fängt der A-Teil mit *dolcissimo cantabile* an, und die Melodie (Gesang) geht vom dreigestrichenen d herab, um dann nach zwei Takten wieder aufwärts zu gehen (Notenbeispiel 17), um dann auf der Dominanttonart kurz zu schließen:



Notenbeispiel 17, das erste Thema, T. 9-12, PMO-II-4-584.

Die Wiederholung dieses Themas schließt mit einer Kadenz T-S-D⁷-T ab. Nach zweitaktigem Nachklang des A-Teils, beginnt der B-Teil (Notenbeispiel 18):

²⁷ Ebenda, S. 324.



Notenbeispiel 18, das zweite Thema, T. 19-22, PMO-II-4-584.

Es wird ausdrücksvoll mit einer aufwärts gehenden Bewegung in G-Dur gesungen. Die Phrase wird dann nochmals variiert gespielt und endet mit einer Kadenz T-D⁷-T.

Bemerkenswert ist, dass die Melodie in dem A-Teil (D-Dur) kein G und auch in dem B-Teil (G-Dur) nur ganz wenige C benutzt. Also wird darauf verzichtet, den vierten Ton zu verwenden, und es werden häufig Quart- und Quint-Sprünge bei den Melodien benutzt. Die ständige Quint-Bass-Begleitung ruft eine orientalische Atmosphäre hervor. Abgesehen vom Übergangsteil ist das Stück aus klaren viertaktigen Perioden gestaltet, und es hat keinen disharmonischen Akkord. Auffällig sind noch die Fermaten, die insgesamt acht Mal in dem zweiseitigen Stück stehen: Sie sind am Ende jedes Teils und drei Mal im Nachklangsteil zu finden. Wegen der ständigen Anwendung von ab- und aufgehenden Melodielinien und der wechselhaften Dynamik, den häufigen Fermaten und dazu noch der Quart- und Quint-Elementen erklingt die Musik wie eine Märchenerzählung und es herrscht eine irreale, traumhafte Stimmung.

Der Aufführungsort dieses Liedes ist nicht bekannt. Fénelon berichtet jedoch, dass das Frauenorchester im Krankenrevier *Meine Liebe, Deine Liebe* aus derselben Operette gesungen hatte.²⁸ Im Krankenrevier wurden schwerkranke Frauen untergebracht, welches als „Vorzimmer zum Krematoriums“ oder „Wartesäle zur Gaskammer“ bezeichnet wurde.²⁹ Wenn das Stück dort gespielt wurde, musste es eine Doppelrolle gespielt haben: einerseits zur Beruhigung und zum Trost für die Kranken, so dass die Musik vor dem Sterben eine Erinnerung an die frühere Zeit hervorgerufen haben könnten, andererseits könnte es auch als unerträgliche Folter wahrgenommen worden sein, weil sie geahnt haben könnten,

²⁸ Fénelon (2002), S. 154.

²⁹ Vgl. Knapp (Acta Musicologica, 1996), S. 162.

dass diese Musik als eine letzte Gnade von der SS verstanden worden war, und sie danach selektiert und in die Gaskammer geschickt würden.

5.5 Suite: *Peer Gynt Suite* Op. 46 - Der erste Satz **Morgenstimmung**³⁰

Die *Peer Gynt Suite I* und *II* sind die bekanntesten Orchesterwerke von Edvard Grieg. Die Musik wurde ursprünglich für das Theaterstück *Peer Gynt* von Henrik Ibsen geschrieben.³¹ Die beiden Suiten enthalten jeweils vier Sätze, und für jeden Satz gibt es eine Titelbezeichnung. Charakteristisch für das Stück sind wechselhafte Szenen der Musikdarstellung: großartig, sentimental, lustig, tänzerisch, bedrohlich und sehnsüchtig. So wechselt sich der Charakter des Stückes innerhalb der Suite wie von einer Theaterszene in die andere. Es gibt keine direkten musikalischen Zusammenhänge zwischen den Sätzen, deshalb kommt es häufig vor, dass nur einzelne Stücke aus der Suite genommen und aufgeführt werden.

Der erste Satz *Morgenstimmung* aus der *Peer Gynt Suite I* Op. 46 ist der populärste Satz seiner Suiten und überhaupt einer der bekanntesten Orchestermelodien aus der Romantik. Der Satz hat eine dreiteilige Liedform (A-B-A'), steht in E-Dur und durchweg im 6/8 Takt. Der A- und A'-Teil besteht nur aus dem viertaktigen Anfangsthema (Hauptthema), das in verschiedenen Tonarten gespielt wird (Notenbeispiel 19):



Notenbeispiel 19, das Hauptthema, T. 1-4.

³⁰ Auf der Liste befindet sich unter der Signatur: PMO-II-4-189/1-44. Für die Analyse wird benutzt: Edvard Grieg, „Peer Gynt“ Suite, Complete. For Piano, G. Schirmer, Inc. 1995.

³¹ Willi Kahl, Grieg, Edvard Hagerup, in: MGG Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986), Directmedia, Digitale Bibliothek, Band 60, Berlin 2004, S. 904.

Der A-Teil beginnt mit *dolce* im *p*, und dieses viertaktige Thema macht dann gleich einen Ausflug in verschiedene Tonarten (E-, Gis-, H- und E-Dur) innerhalb des A-Teils. Wenn das Thema wieder zu E-Dur zurückkehrt, wird das Thema mit vollem Klang in *f* gespielt.

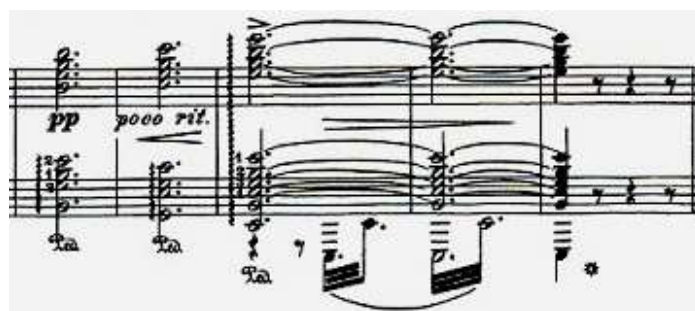
Der B-Teil beginnt mit einer Tonika in Gis-Dur, welche gleich zur Dominante von c-Moll wird. In dem B-Teil wird in c-Moll in der Mittelstimme das zweite Thema gespielt, indem sich die Dynamik drastischer mittels *crescendo* und *diminuendo* ändert (Notenbeispiel 20):



Notenbeispiel 20, das zweite Thema, T. 32-35.

Nach dem Ende einer Phrase geht das zweite Thema in c-Moll dann mit *molto crescendo* nach F-Dur, das aber gleich zur Dominante von b-Moll wird, und das selbe Thema beginnt in b-Moll und beendet den B-Teil in D-Dur im *ff* und geht dann nach und nach mit *diminuendo* und *tranquillo* zurück zu F-Dur.

Der A'-Teil fängt mit dem Anfangsthema in F-Dur im *pp*, eine Tonart, die typisch für die Pastorale ist. Das erste Thema wird durch den Bass gespielt. Die zweite Wiederholung des ersten Themas (ab T. 56) steht in E-Dur. Im Schlussteil werden in den höheren Lagen viele Triller gespielt, als ob nun die Sonne aufgeht und überall die Vogelstimmen zu hören sind. Das Stück endet auf der Tonika in E-Dur mit einem Glissando über vier Oktaven, während der Bass im ein Tremolo erscheint (Notenbeispiel 21):



Notenbeispiel 21, T. 82-86.

Das Stück ist insgesamt idyllisch. Der B-Teil bringt uns zwar ein Gefühl der Unruhe, weil bei jedem Ende einer Phrase es nicht zur jeweiligen „Zwischentonika“ sondern in die entsprechende Dominanttonart geht, was aber bei der Wiederkehr des Anfangsthemas (der A'-Teil) die Rührung beim Zuhörer erhöht.

Der Titelgebung entsprechend ist in dem Stück klanglich die Szene eines Morgens großartig dargestellt, und ruft durch häufige Nutzung der Tonika und Tonikaparallele in den Hauptthemen eine harmonische, beruhigende Stimmung hervor, als ob nun ein schöner wunderbarer Tag beginnt. Das Hauptthema taucht in diesem vierseitigen Satz insgesamt zehn Male in verschiedenen Tonarten (E-, Gis-, H-, F- und E-Dur) auf. Es erscheint eigentlich unmöglich, den sehr harmonischen, friedfertigen Satz mit den Grausamkeiten im KZ in Verbindung zu setzen. Das Stück wurde möglicherweise auf Sonntagskonzerten oder im Musikblock aufgeführt. Diese Art von Musik diene wohl einer psychischen Regenerierung der SS und gegebenenfalls der Häftlinge, um vom Terror im Lager abzulenken und um in eine heile Welt zu fliehen.³²

5.6 Zusammenfassung

Wie bereits dargestellt wurde, sind bei dem Repertoire deutlich die „Regelmäßigkeit“ und „Einfachheit“ zu erkennen. Durch die hier analysierten Stücke wurde herausgefunden, dass die meisten Werke eine regelmäßige Periodik (2-, 4- und 8-Takter), eine einfache Kadenzharmonik und Dur-Tonalität haben. Alle haben einen ähnlichen Charakter: mehrmalige Wiederholungen eines Themas, häufige Nutzung des Tonika-Akkords, die einfache Begleitung (insbesondere: Quint-Bass-Begleitung) und in den meisten Fällen eine homophone Gestaltung. Auch sind in den allen fünf Stücken zum Beispiel kaum eine Dissonanz, eine Fuge und selten eine Modulation von Dur zu Moll zu finden. Damit kann man bei einer solchen Musik leicht beim Hören und Spielen erahnen, wie sie weiter musikalisch läuft und dass keine satztechnische Überraschung kommen wird. Es ist Musik mit harmonischen Einklängen, leicht wiedererkennbaren Melodien und regelgerechten Endungen. Eine Musik also, die nicht fremd ist und die eine

³² Siehe zum Beispiel die Aussage von Schwalbová (1994), S. 41 ff.

bestimmte Stimmung hervorruft, nach der in der Welt alles richtig bestellt sei und vielleicht alles wieder in Ordnung kommt. Diese musikalischen Merkmale stehen aber im Gegensatz zur Welt des Lagers. Solche Musik war jedoch im KZ gerade deshalb im Gebrauch in verschiedener Hinsicht, nicht nur für die Erleichterung der Arbeit und der Gewalttätigkeiten der SS, sondern auch für psychische Regenerierung, für Spaltung der Häftlingsgesellschaft (Häftlingsmusiker und Häftlinge) und für die Täuschung der Neuankömmlinge über die tatsächlichen Vorgänge im Lager.

Außerdem ist bemerkenswert, dass die hier analysierten Stücke - das Lied *Immer nur Lächeln* aus der Operette, die Filmmusik *Lied der Nachtigall* und der erste Satz *Morgenstimmung* aus der Suite - mit einer absteigenden Melodie (dem ersten Thema) anfangen. Dies kann man auch bei anderen Werke aus der Liste entnehmen wie bei *Jalousie*, die Ouvertüre aus der Operette *Frau Luna*, *Un bel di vedremo* (Madama Butterfly), *Die Mühle im Schwarzwald*, dem Foxtrott *Briefe, die Dich nie erreichten...*, oder das Klavierstück *Erotik*. Um festzustellen, ob diese Tendenz bei vielen Werken aus den Sammlungen anzutreffen ist, müssten aber alle Noten durchgearbeitet werden.

Viele Berichte und die Studie von Knapp (1996) beschrieben bereits, dass die Musiker in Auschwitz gezwungenermaßen unterhaltsame, leichte Musik spielen mussten. Meiner Ansicht nach ist das Aufspielen der Unterhaltungsmusik nicht nur auf Grund der Befehle aufgeführt, sondern dies ist auch als eine Lebensstrategie seitens der Musiker und Musikerinnen zu verstehen. Es könnte möglich sein, dass für die Auswahl der Stücke auch die persönlichen Entscheidungen der Dirigenten eine Rolle spielten. Sie mussten so schnell wie möglich mit den psychisch angeschlagenen, gedemütigten Orchestermmitglieder innerhalb kurzer Zeit ein „hörbares“ Ensemble schaffen und zahlreiche Werke einigermaßen gut erklingen lassen, damit die Existenz der Kapellen für die SS immer wichtiger wurde. Somit könnte das Spielen von Unterhaltungsmusik auch eine gute Möglichkeit gewesen sein, die Lebenschancen der Orchestermmitglieder zu erhöhen.

6. Schlusswort

In dieser Arbeit wurden zunächst zwei wichtige Persönlichkeiten, die Entstehung und Tätigkeiten des Frauen- und Männerorchesters im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau vorgestellt sowie gezeigt, in welchen Situationen die Häftlingsorchester eingesetzt wurden und welche Funktionen ihre Musik ausübten. Im Vergleich des Frauen- und Männerorchesters ist es gelungen, Unterschiede zwischen beiden Kapellen darzustellen. Beide Orchester hatten zwar ähnliche Funktionen und Aufgaben, dennoch gab es bei den Frauen einige Besonderheiten: Sie wurden von körperlicher Arbeit befreit und konnten sich mehr Freiraum als die Männer schaffen, was für ihr Überleben eine wichtige Rolle spielte. Die SS legte Wert auf die Äußerlichkeit der Musikerinnen, so trugen sie Uniform bei den Aufführungen und hatten die Pflicht zur täglichen Dusche. Außerdem wurde gezeigt, dass beide Kapellen in der Besetzung der Musikinstrumente einen anderen Klang hervorbrachten.

Überlebende des Frauen- und Männerorchesters von Birkenau waren wegen ihrer Tätigkeiten in Auschwitz von den Vereinen der Überlebenden isoliert.¹ Die polnischen Musikerinnen Zofia Cykowiak und Helena Dunicz-Niwińska gerieten nach 1945 in eine schwere psychische Verfassung. Dunicz-Niwińska weigerte sich, ihre Erinnerung an Auschwitz zurückzurufen, und schwieg lange Zeit. Cykowiak litt noch stärker an ihrem psychischen Leiden, vor allem wenn sie im Alltag die Musik hörte, welche auch in Auschwitz aufgeführt wurde. Cykowiak sprach wie im Monolog im japanischen Film (2003) über ihre tief sitzenden beklemmenden Gefühle. Der Film zeigte, dass das Leben der beiden Polinnen nach 1945 ständig mit unsagbarem Schmerzen verbunden war und sie sich innerlich lebenslang mit der Vergangenheit auseinandersetzten.² Die Cellistin Lasker-Wallfisch betätigte sich als Cellistin beim Chamber Orchester in London, weigerte sich aber mehrere Jahrzehnte, an einer Tournee nach Deutschland teilzunehmen. Heute ist sie eine der aktivsten Überlebenden des Frauenorchesters, die ihre Erinnerung in der Öffentlichkeit auch in Deutschland erzählt. Die

¹ Das Leben der Mitglieder des Frauenorchesters nach 1945 wurden sowohl in der Studie von Knapp (1996) als auch in dem französischen Dokumentarfilm über 12 Musikerinnen genauer dargestellt: *Bach in Auschwitz* (1999). Regie: Michel Daeron, Frankreich, 100 Min.

² Siehe den o.g. japanischen NHK-Dokumentationsfilm.

ausgebildete Sängerin Ewa Stern sang auch nach 1945 weiter und hatte als Operettensängerin weltweiten Erfolg. Fénelon betätigte sich auch weiter als Chansonsängerin. Über die Überlebenden des Birkenauer Männerorchesters ist dagegen, abgesehen von Laks und dem Geiger Stroumsa, wenig bekannt. Im Weiterleben von Laks und Stroumsa steht ihre Musikaktivität im Zentrum, daneben schrieben sie Berichte über eigene Tätigkeiten im KZ und verarbeiteten auch in musikalischen Werken und Aufführungen ihre Erlebnisse.

Orchestermmitglieder, die bereits früher als Berufsmusiker tätig waren, arbeiteten nach 1945 auch als Musiker weiter, möglicherweise weil das Spielen unter extremen Bedingungen für sie wohl eine Stütze des Lebens war. Die meisten Mitglieder des Frauenorchesters waren Laienmusiker und waren ständig gefordert, besser zu spielen, um ein höchstmögliches Niveau zu erreichen. Meiner Ansicht nach konnte für sie das Aufspielen wohl kaum zu einem Halt und einem Spender von Lebenskraft werden, weshalb sie sich nach der Befreiung noch stärker für ihrer musikalische Arbeit schämten.

In dem vierten und fünften Kapitel wurden die Merkmale und Tendenzen des Repertoires der Lagerorchester anhand der Liste und der Notenmaterialien aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau dargestellt. Die 218 Musikstücke, die heute im Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau aufbewahrt werden, wurden für vorliegenden Arbeit durchgesehen, und es konnten einige Charakteristika festgestellt werden: Auf den ersten Blick scheint das Repertoire der Lagerorchester sehr umfangreich und ein weites Spektrum hinsichtlich der musikalischen Richtungen aufzuweisen. Tatsächlich konnte für einige Gattungen festgestellt werden, dass deren Komponisten aus bis zu zwölf verschiedenen Nationalitäten entstammten. Darunter sind auch solche, die nicht mit der Rassentheorie der NS konform gingen. Der Großteil des Notenbestands ist als Unterhaltungsmusik zu klassifizieren. Es finden sich zwar einige klassische Werke, die jedoch meist auch als populäre Musik - bekannte sinfonische Suite, Melodienfolge aus Oper und Ouvertüre - eingeordnet werden können. Die überwiegende Anzahl der Titel klingt banal und volkstümlich und beinhalten selten nationalsozialistische Aussagen. Es wurde des Weiteren herausgefunden, dass bei der Auswahl der Stücke insbesondere die Gattung „Operette“ in der Form

des Potpourris bevorzugt wurde.

Im Analyse-Teil wurden dann bestimmte Merkmale in den fünf ausgewählten Stücke aus den Sammlungen dargestellt: In den Werke stehen die musikalischen Elemente der „Einfachheit“ und „Regelmäßigkeit“ im Mittelpunkt. Die Struktur der Musikstücke – Form, Tonalität, Periodik, Kadenz und Thema – ist einfach, und, wie gezeigt wurde, meist leicht und fröhlich. Die meisten Teile stehen in Dur, sind homophon gestaltet und satztechnisch unkompliziert. Mehrere Werke wurden in ähnlicher Weise komponiert. Diese Merkmale, die auch in der zeitgenössischen Musikpolitik als wichtig betrachtet worden waren, spielten im KZ eine wesentliche Rolle für die reibungslose Massenvernichtung. Die vom Lagerorchester gespielte Musik, vor allem am Lagertor und an der Rampe, begleitete die Erinnerungen mehrerer Überlebender und ist für manche sogar mit der Grausamkeit der SS gleichzusetzen. Auf diesem Grund sind die Musikaktivitäten in Auschwitz nicht nur am Rand der KZ-Forschungen zu betrachten.

Die zahlreichen Noten in den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau spiegeln somit einen Teil des politischen Musikprogramms des Dritten Reichs wider und sind daher eine fruchtbare Quellen für die Erforschung der Musik im Nationalsozialismus. Sie bergen ein hohes wissenschaftliche Potenzial, das aus verschiedenen Ansatzpunkten weiter zu erforschen ist. Zu bedauern sind die meist einseitigen Berichte von Zeitzeugen. Es gibt mehrere Überlebensberichte und einige Forschungsarbeiten dazu, anhand derer man die Aktivitäten der Lagerkapellen nachvollziehen kann. Es fehlt aber an Quellenmaterial seitens der Täter. Daher konzentrieren sich bis jetzt alle Forschungen vorwiegend auf die Perspektive der Opfer.

Zum Schluss stelle ich eine ganz andere Art von Musik in Auschwitz-Birkenau dar. Der überlebende slowakische Häftling Filip Müller, der bei einem Sonderkommando in der Gaskammer in Auschwitz-Birkenau arbeitete, erzählte im Dokumentationsfilm *Shoah* über sein Erlebnis, wie er dort Menschen zwang, ihre Kleidungen auszuziehen:

„Die meisten Menschen verweigerten, ihre Kleidungen auszuziehen. Und plötzlich brach unter ihnen ein Chor aus. Die Stimme eines Chors... Diese Singstimmen erfüllten dann den gesamten Umkleiderraum. Zuerst die tschechische Nationalhymne, und danach erklang die zionistische Hymne *Hatikva*. Ich war so tief beeindruckt, dass ich am ganzen Leibe zitterte. [...]“³

Neben dem angeordneten Aufspielen der Häftlingsorchester gab es auch diese unglaublich und unbeschreibbare Musik, die spontan aus den Häftlingen heraus entstand und Ausdruck ihres leidvollen Aufschreis im Gesang bzw. Spielen der Instrumente war. Dieses Zitat beweist noch einmal, dass in Auschwitz zwei radikal divergierende Musikformen nebeneinander existierten: Musik als Gefühlsausdruck und Musik als Teil der Tötungsmaschinerie.

³ Dieser Zitat übersetzt von der Autorin von Japanisch ins Deutsch. Zitiert nach: Yasuhara (2009), S. 42. Er zitiert aus dem Buch *Shoah* von Claude Lanzman.

7. Quellen

Aus den Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau:

Ein Konzertprogramm für den 20. 2. 1944, D-Au III-3 „Program koncertu orkiestry obozowej KL Auschwitz III - Monowitz“.

Ein von handgeschrieben Notentext, Jacob Gade, Jalousie, Violino I, PMO-II-4-389.

Hans Ailboud, Humoreske in C-Dur. Piano-Direktion, Rud. Erdmann & Co., Leipzig C 1, PMO-II-4-583/23.

Franz Grothe (Arrangiert von Walter Borchert, Text von Willy Dehmel), Lied der Nachtigall aus dem Film der Terra Filmkunst G.m.b.H. „Die schwedische Nachtigall“, Piano-Direktion, Wiener Boheme Verlag GmbH., Berlin SW 68, 1941, PMO-II-4-583/79.

Franz Lehár, Immer nur lächeln, Lied aus der romantischen Operette „Das Land des Lächelns“, Klavier-Kondukteur, Glocken-Verlag, Wien VI/56, 1929/1941, PMO-II-4-584.

Franz Lehár (Arrangiert von Hans Schott), Großes Potpourri aus der Operette „Der Graf von Luxemburg“, 1910 W. Karczag & K. Wallner, Wien, Leipzig, PMO-II-4-589.

Paul Lincke, Die Meistersinger von Berlin, Apollo-Verlag Berlin 1902, PMO-II-4-583/52.

S. Coleridge-Taylor (Arrangiert von L. Artok), Afrikanische Suite, Domesticum No. 270, Piano-Conductor, 1928, B. Schott's Söhne, Mainz, PMO-II-4-583/8.

Folgende Dokumente sind in das Archiv des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau aufbewahrt:

Einige Musikinstrumente (Tuba, Akkordeon, Geige, Klarinette).

Ein Kompositionsstück, Buna-Lied, Text von Dr. Fritz Löhner (Beda), gestorben in Monowitz am 4. 12. 1942, Musik von Anton Geppert, Wien.

Eine Namensliste der Männerkapelle (im KZ Auschwitz-Birkenau) am 1. 7. 1944.

Eine Zusammenstellung der Häftlingskapelle des K.L.Auschwitz I, 21. Nov.
1944.

Drei Fotoaufnahmen von Männerkapelle aus K.L. Auschwitz I.

Die Sterbeurkunde der Dirigentin des Frauenorchesters Alma Rosé am 4. 4. 1944.

Ein Häftlingsbericht von Esther Bejarano am 29. 4. 1994, Ośw/Bejarano/3106, S.
231-240.

Ein Bericht von Rachela Zelmanowicz (Olewsli) Israel, 2009 (in Englisch).

8. Literaturverzeichnis

Veröffentlichte Literatur:

- Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main 1996 (1962).
- Wolfgang Benz und Barbara Distel (Hrsg.), Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. Band 5: Hinzert, Auschwitz, Neuengamme. München, 2007.
- Bettina Brand im Gespräch mit Anita Lasker-Wallfisch, in Mr-Mitteilungen, S. 7-12.
- Juliane Brauer, Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen. Berlin 2009.
- Annekatriin Dahm, Musik in den nationalsozialistischen Vernichtungszentren Belzec, Sobibor und Treblinka, in: Mr-Mitteilungen, S. 2-11.
- Guido Fackler, Des Lagers Stimme. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1939. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie. Bremen 2000.
- Guido Fackler, Musik als Komponente des Lageralltags, in Online-Publikationen des Arbeitskreis Populärer Musik. 6. 2007: www.aspm-samples.de/Samples6/fackler.pdf (Version vom 12. 08. 2007.).
- Guido Fackler, „Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist“ - Musik in Auschwitz http://tle.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.Fdoc.pdf (Abrufdatum: 01.09.2012).
- Shirli Gilbert, Music in the Holocaust, Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps. Oxford 2005.
- Eckhard John, Musik im NS-Lagersystem, in: Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur, Köln 2009, S. 339-348.
- Eckhard John, Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. XLVIII, Heft 1(1991).
- Gabriele Knapp, Frauenstimmen - Musikerinnen erinnern an Ravensbrück. Berlin 2003.
- Gabriele Knapp, Musik in Konzentrationslagern. Rezension zu Guido Fackler:

- Des Lagers Stimme, in: www.querelles-net.de, Nummer 6, März 2002: Musik, film und bühne, Kunst: <http://www.querelles-net.de/index.php/qn/article/view/112/114> (Abrufdatum: 18.02.2012)
- Gabriele Knapp, Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung. Hamburg 1996.
- Gabriele Knapp, „Befohlene Musik“. Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau. In: Acta Musicologica, vol. 68, Fasc. 2, Jul.-Dec., 1996, S. 149-166.
- Gabriele Knapp, Gabriele Knapp, Alma Rosé (geb. 1906 in Wien), in: Lebenswege von Musikerinnen im „Dritten Reich“ und im Exil, hrsg. von der Arbeitsgruppe „Exilmusik“ am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, Hamburg 2000, S. 199-225.
- Gabriele Knapp, Arnold und Alma Rosé. Antisemitismus und Geschlecht als Einflußfaktoren auf die Karrieren von Vater und Tochter, Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur, Köln 2009, S. 287-302.
- Eugen Kogon, Der NS-Staat – Das System der deutschen Konzentrationslager. München, 2001(1974).
- Hans-Ludger Kreuzheck, Kapellen der Hölle. Die offiziellen Lagerkapellen in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern. in: Informationsblatt, hrsg. von Musik von unten e.V., Hamburg. Teil 1: Nr. 17/1995, S. 33-44, Teil 2: Nr. 18/1995/96, S. 28-43, Teil 3: Nr. 19/1996, S. 3-23.
- Milan Kuna, Musik an der Grenze des Lebens. Frankfurt 1993.
- Inge Lammel, Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern. Leipzig 1962.
- Richard Newman mit Karen Kirtley, Alma Rosé. Wien 1906-Auschwitz 1944. Mit einem Vorwort von Anita Lasker-Wallfisch. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Schlüter. Bonn 2005(2003).
- Okada Akeo, Wie man der Musik lauscht (Original in Japanisch: *Ongaku no kikikata*). Tokyo 2009.
- Hachiro Sakanishi, ECCE HOMO. Tokyo 1978.
- Bernd Sponheuer, Beethoven in Auschwitz, Nachdenken über Musik im Konzentrationslager, in: „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die

Ambivalenz Teil 2, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, S. 798-822.

Sybille Steinbacher, Auschwitz: Geschichte und Nachgeschichte. 2007.

Irena Strzelecka, Das Frauenorchester im KL Auschwitz-Birkenau (Bia, BIb), in: Hefte von Auschwitz 24, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, 2009, S. 84-87.

Irena Strzelecka, Männerlager in Birkenau (BIId), in: Hefte von Auschwitz 22, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, 2002, S. 234-235.

Yabuuchi Hiroshi, Musik in Auschwitz (Original in Japanisch: *aushubittsu niokeru ongaku*), in: Harmonia (35), hrsg. von Kyoto City University of Arts, März 2005, S. 17-32.

Yasuhara Shinichiro, Verbindet Musik die Menschen miteinander? (Original in Japanisch: *geijutsu ha hito to hito o musubunoka.*), in: *Bungaku geijutsu wa nan no tame ni aru no ka* (Wozu sind Literatur und Kunst da?), hrsg. von Yoshida Hiroshi und Okada Akeo, Tokyo 2009, S. 34-44.

Erinnerungsberichte:

Esther Bejarano, Birgit Gärtner(Hrsg.), Wir leben trotzdem: Esther Bejarano - vom Mädchenorchester in Auschwitz zur Künstlerin für den Frieden. 2005.

Esther Bejarano, Das Singen ist mir in Auschwitz vergangen, in: Kontrapunkt, 2 (1989) S. 18-19.

Esther Bejarano, Man nannte mich Krümel. Eine jüdische Jugend in den Zeiten der Verfolgung, hg. v. Auschwitz-Komitee in der Bundesrepublik e.V., Hamburg 1991.

Zofia Cykowiak, Erinnerung an Alma Rosé, in: Musik in Auschwitz. Eine Ausstellung der evangelischen Initiative Zeichen der Hoffnung Begleithefte zur Ausstellung, S. 13-15.

Helena Dunicz-Niwinska, Erinnerung, in: Die Auschwitz-Hefte, Bd. 2. Texte der polnischen Zeitschrift „Przegląd Lekarski“ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz, hrsg. von

- Hamburger Institut für Sozialforschung, Weinheim und Basel 1987, S. 135-188.
- Fania Fénelon, Das Mädchenorchester in Auschwitz. Aus dem Französischen von Sigi Loritz, München 2002 (1980).
- Adam Kopycinski, Das Orchester im Konzentrationslager Auschwitz, in: Musik in Auschwitz. Eine Ausstellung der evangelischen Initiative Zeichen der Hoffnung Begleithefte zur Ausstellung, S. 10-12.
- Henry Król, Bericht der Staatlichen Gedenkstätte Auschwitz, in: Musik in Auschwitz. Eine Ausstellung der evangelischen Initiative Zeichen der Hoffnung Begleithefte zur Ausstellung, S.8-9.
- Hermann Langbein, Menschen in Auschwitz. Frankfurt a.M.-Berlin, 1980.
- Szymon Laks, Musik in Auschwitz. Aus dem Polnischen von Mirka und Karlheinz Machel. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Andreas Knapp, Düsseldorf 1998. Polnische Originalausgabe: Szymon Laks, Gryoswiecimski. London 1978.
- Szymon Laks und René Coudy, *Shi no kuni no ongakutai* (Übersetzt: Die Kapelle der Hölle). Aus dem Französischen übersetzt von Okubo Takaki, Tokyo 1974. Übersetzt wurde aus dem französischen Fassung: Simon Laks et René Coudy, *Musiques d'un autre monde*. Frankreich 1948.
- Simon Laks, Katalog, Boosey & Hawkes, Berlin 2006.
- Anita Lasker-Wallfisch, Ihr sollt die Wahrheit erben. Bonn 2001 (1997).
- Primo Levi, Ist das ein Mensch? Erinnerungen an Auschwitz. Mit einem Nachwort des Autors zur Neuausgabe. Aus dem Italienischen (1947) von Heinz Riedt, München 2011 (1992).
- Margita Schwalbová, Elf Frauen in Wahrheit. Plöger 1994.
- Jaques Stroumsa, Geiger in Auschwitz. Konstanz 1993.

Musik im Dritten Reich:

- Erik Levi, Music in the Third Reich (1994), in Japanisch: *Daisanteikoku no ongaku*. Übersetzt von Mochida Yoshio, Tano Daisuke und Nakaoka Shunsuke, Tokyo 2000.
- Michael Walter, Jazz und leichte Musik als nationalsozialistische Propaganda-

instrumente, in: Das Dritte Reich und die Musik, Berlin 2006, S.144-153.

Handbuch und Lexikon:

Zofia Helman, Laks, Szymon, Simon. in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart – allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil 9, 2., neubearb. Ausg., Kassel 2002, S. 1035-1036.

Willi Kahl, Grieg, Edvard Hagerup, in: MGG Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von Friedrich Blume, Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949-1986), Directmedia, Digitale Bibliothek, Band 60 Berlin 2004, S. 896-908.

Ernst Klee, Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main 2009(2007).

Fred K. Prieberg, Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945. 2009.

Bernd Sponheuer, Nationalsozialismus, in: MGG Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 7, Kassel 1997, S. 25-43.

Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer (Hrsg.), Online-Datenbank (seit 2005), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit: <http://www.lexm.uni-hamburg.de/>.

Notentext:

Edvard Grieg, "Peer Gynt" Suite. Complete. For Piano. G. Schirmer, Inc., 1995.

Paul Lincke, Siamesische Wachtparade. Charakterstück. Apollo-Verlag, Berlin, 1902.

9. Audiovisuelle Medien

Dokumentarfilme:

Bach in Auschwitz. Regie: Michel Daeron, Frankreich 1999, 100 Min.

Interwiewt wurden zwölf ehemalige Mitglieder des Frauenorchesters in Auschwitz-Birkenau.

Wir wollen Licht“ Juden und deutsche Musik.

Autor: Christopher Nupen, Westdeutscher Rundfunk (WDR) 2003.

Berichtet über jüdische Musiker, Gustav Mahler, Felix Mendelssohn Bartholdy, den antisemitischen Traktat von Richard Wagner „Das Judentum in der Musik“ und seine Rolle in dem Nazi-Regime bis zur Gegenwart. Auch die Musik in Auschwitz und Theresienstadt und das Interview mit der Pianistin und der Überlebenden des KZ Theresienstadt Alice Sommer wurden dargestellt.

Melodien aus Auschwitz (Original in Japanisch: *shi no kuni no senritsu*).

Regie: Naito Seigo, NHK Tokyo, November 2003, 103 Min.

Dokumentiert wurden die drei ehemaligen Mitglieder des Frauenorchesters Zofia Cykowiak (Krakow), Helena Dunicz-Niwinska (Krakow) und Esther Bejarano (Hamburg). Im Film steht das Interview und das Leben von Zofia Cykowiak in der Nachkriegszeit im Mittelpunkt.

Musik in Auschwitz. ZDF, Februar 2005, 45 Min.

Zur Jubiläumsfeier der 60jährigen Befreiung von Auschwitz gedreht. Dokumentation über die in Auschwitz komponierte Musik und Musiker in Auschwitz. Interviews mit einigen Überlebenden, darunter Anita Lasker-Wallfisch.

Noten der Not. Das Frauenorchester von Auschwitz. Die Oper und ihr

Kopomponist. Regie von Jörg Plenio und Ralf Lange, RBB 2006, 30 Min.

Dokumentiert wurde die Oper von Stefan Heucke. Dokumentation über das Stück seiner Oper und die Häftlingsorchester in Auschwitz. Der Film zeigt das Lagergelände von Auschwitz-Birkenau und das Interview mit Anita Lasker Wallfisch.

From the Auschwitz chronicle. Autor: Michał Bukojemski, 2005.

Gedreht wurde in der Gedenkstätte Auschiwtz-Birkenau. Anhand der Aussagen wurde das Spielen der Kapelle im Stammlager Auschwitz dokumentiert.

Spielfilme:

Ostatni etap (Die letzte Etappe). Regie: Wanda Jakubowska, Polen 1948.

Die erste Spielfilm über das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Die polnische Häftlingsfrauen und Widerstandskämpfer stehen im Mittelpunkt. Gedreht wurde auf dem Gelände in Auschwitz-Birkenau. Mehrere Szenen zeigen das Frauenorchester, dabei betont wurde die Miene der Dirigentin Alma Rosé.

Playing for Time. Regie: Arthur Miller, USA 1980.

Die Geschichte basiert auf dem autobiografischen Roman von Fania Fénelon, die als Sängerin und Notenschreiberin des Frauenorchesters in Auschwitz-Birkenau arbeitete.

Anhang

Notenliste der Häftlingsorchester in Auschwitz¹:

Titel	Komponist
5. Sinfonie	Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Wiener Frauen	Franz Lehár (1870-1948)
Bagatelle	Josef Rixner (1902-1973)
Capriccio Espagnol	N. Rimsky-Korsakow (1844-1908)
Duos für Pianoforte und Violine	F. Schubert (1797-1828)
Konzert a-moll	Antonio Vivaldi (1678-1741)
Srücke und Alter Meister Violine	Beethoven, Bach, Mozart ...
Siamesische Wachtparade	Paul Lincke (1966-1946)
Mühle im Schwarzwald	Richard Eilenberg (1848-1927)
Peer Gynt	Edvard Grieg (1843-1907)
Zum 5 Uhr Tee	Victor Hruby (1894-1978)
Un Souper Viennois	
Zauberflöte	Wolfgang Mozart (1756-1791)
La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)
	Wasylić Kjiński
Leśnicy w Krunickiej Puszczy	
Już przebrzmiał grom (Komponiert im KZ Mauthausen-Gusen? 1943)	*Grajzan Guszinsky
"Erinnerung" aus der Oper "Rienzi"	Richard Wagner (1813-1883)
Zigeuer-Ständchen. Sérénade tzigane	W. Nehl
Ein Fest im Gnomenreich. Ballet-Suite	Otto Witteborn
Jubel-Ouverture	Carl Maria von Weber (1786-1862)
Bummel am Abend, Intermezzo	Ernst Fischer (1900-1975)
Slawische Rhapsodie	Friedrich Wilhelm Rust (arr.) (1902-1972)

¹ Die Informationen dieser Tabelle, Titel, und Namen der Komponisten stammen aus der Abteilung Sammlungen des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau. Die Informationen, die in Klammern gesetzt wurden, wurden von der Autorin zugefügt, und die Fakten, die unbekannt sind, sind in der Tabelle nicht ausgefüllt worden.

Festival at Sevilla. Spanisch Rhapsody	G. S. Mathis (Mátyás Seiber) ² (1905-1960)
Afrikanische Suite I	Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912)
Afrikanische Suite II	Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912)
Rigoletto-Fantasie	Guiseppe Verdi (1813-1901)
Suite di Danze/Tanz-Suite	Giulio de Micheli (1899-1940)
Peter Tschaikowsky-Konzert-Suite	Josef Némethi
Zigeuner-Suite	Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912)
Serenata Appassionata	Heinrich Steiner (1903-1982)
Ouverture zur Oper Donna Diana	Emil Nikolaus von Reznicek (1860-1945)
Beim Heurigen Potpourri	Rudolf Kronegger (1875-1929)
Rhapsodie Catalan	Hans Ailbout (1879-1957)
Scènes Dramatiques I Prädium	Jules Massenet (1842-1912)
Romantische Ouverture	Eduard Künneke (1885-1953)
Neue Wiener Volksmu(sik?)	Karl Komzák (1850-1905)
Die Ordensritter	Eduard Künneke (1885-1953)
Humoreske	Hans Ailbout (1879-1957)
Geisterzug um Mitternacht	Fr. W. Haarhaus
Erotik	Edvard Grieg (1843-1907)
Tanz der Maske /Serenade und Capriccio	Josef Rixner (1902-1973)
Zauber der Wachau	August Löhr
Gaukler im Dorf. Charakterstück	Willi Lautenschläger (1880-1949)
Der kleine Wildfang	Plank Aflons
Imitation des petits Tambours	F. Poliakin
Chinesischer Teehändler	Friedrich Wilhelm Rust (1902-1972)
Herbstlied	Giulio de Micheli (1899-1940)
Magdalena	Hans Ailbout (1879-1957)
Sérénade pittoresque	Paul Graener (1872-1944)
Morgen in Mai (oder "Spiel im Wind")	Josef Rixner (1902-1973)
Einzug des Schneekönigs	Walter Noack (1900-1992)

² Mátyás Seiber benutzte das Pseudonym G. S. Mathis.

Bayrische Polka	Georg Lohmann
Traum-Melodien	Willy Richartz (1900-1972)
Japanische Wachtparade	*Robert Vollstedt (1854-1919)
Koketterie	Erich Otto
An den Frühling	Edvard Grieg (1843-1907)
Wilde Rosen	Edmund Kötscher (1909-1990)
Flitterwochen	Bruno Bartsch
Schwabenmädel	Friedrich Wilhelm Rust (1902-1972)
The Juggler	G. Groitzsch
Der erste Schritt	Otto Stolzenwald
Heidelberger Zechner	Hermann Krome (1888-1955)
Die Mühle im Neckartal	Hermann Krome (1888-1955)
Frühling in der Heimat	Hermann Krome (1888-1955)
Friderike	Franz Lehár (1870-1948)
Der arme Jonathan	Carl Millöcker (1842-1899)
Faschingsgeister	Erich Lutz
Die Meistersinger von Berlin	Paul Lincke (1866-1946)
Die Frau im Spiegel	Willi Meisel (1897-1967)
Sérénade-Roccoco	Erik Meyer-Helmund (1861-1932)
Groteske	Hanns Ludwig Kormann (1889-1965)
Grosses Potpourri aus der Operette "Schön ist die Welt"	Franz Lehár (1870-1948)
Le Carnaval Romain	Hector Berlioz (1803-1869)
Die schöne Galathe	Franz von Suppé (1819-1895)
Ein Jahrmarkt im Dorfe	Viktor Hruby (1894-1978)
Zehn Mädchen und klein Mann	Franz von Suppé (1819-1895)
Ständchen	Wladimir Pogorelow
Liebeswalzer	Edmund Nick (1891-1974)
Noch sind die Tage der Rosen	W. Baumgartner (1852-1913)
Kleine Parade. Intermezzo	Walter Jäger (1901-?)
Aennchen von Tharau	Heinrich Strecker (1893-1981)

Kleine Ironien	Hans Carreno
Grosse Melodienreihe aus der Operette "Der Tenor der Herzogin "	Eduard Künneke (1885-1953)
Niagara	Carl Robrecht (1888-1961)
Die ersten Gedanken	A. Lanner
Tirol in Lied und Tanz	Osker Fetrás (1854-1931)
Potpourri aus der Operette "Das Spitzentuch der Königin"	Johann Strauss (Sohn) (1825-1899)
Im Herbst. Suite in 3 Sätzen	Gerhard Winkler (1906-1977)
Fantasie a.d. Operette "Fantiniza"	Franz von Suppé (1819-1895)
Potpourri aus der Operette: Eine Nacht in Venedig	Johann Strauss (Sohn) (1825-1899)
Frau Luna	Paul Lincke (1966-1946)
Gavotte-Stephanie	Alfons Czibulka (1842-1894)
Ather Wellen!	Fritz German
Wenn ich rote Rosen seh	Walter Borchert
Lied der Nachtigall	Franz Grothe (1908-1982)
So war's in Wien	Ferry Muhr
Ouvertüre zur Oper "Martha"	*Friedrich von Flotow (1812-1883)
Die Entführung aus dem Serail	Wolfgang A. Mozart (1756-1791)
Traum von Haiti	Ralph Maria Siegel (1911-1972)
Blaue Jungs fahren zur See	Eduard Künneke (1885-1953)
Mit Sing-Sang und Kling-Klang	Jakob Christ (1895-1974)
Ein Glück, dass man sich so verlieben kann!	*Friedrich Schröder (1910-1972)
Fidele Bauern	
Ich wollt, ich hätt in Wirthaus gleich mein Bett	*Ludwig Schmidseider (1904-1971)
In einem weissen Mohnfeld	Werner Bochmann (1900-1993)
Die schönste Zeit des Lebens	

Chinesische Straßenserenade	
Lustiger Matrosen-Tanz	Fritz Domina (1902-1988)
Bei Kerzenlicht	
Von 8 bis um 8!	Horst Kudritzki
Jeden Abend	
Die Phantastische Nacht	P. G. Redi
Nie war Musik so schön...	*Hans Bund (1898-1982)
Für mich gibts nur eine Frau	
Roter Mohn	Michael Jary (1906-1988)
Sinfonie D-Dur	W.A. Mozart (1756-1791)
Wenn kleine Mädchen von der Liebe träumen	Walter Jäger (1901-?)
Briefe, die dich nie erreichten...	Ralph Maria Siegel (1911-1972)
Sing ein Lied - wenn du mal traurig bist	Ralph Maria Siegel (1911-1972)
Mein Wellensittich	Willi Engel-Berger (1890-1946)
Du hast den schönsten Mund, Monika=Luise	*Gerhard Mohr (1901-1979)
Bitte, bitte, lieber Geiger...	Karl Bette (1916-2006)
Weit ist der Weg in die Heimat	Franz Josef Breuer (1914-1996)
Dideldideldum, Dideldideldei	Hans Busch
Leila	Alberto Semprini (1908-1990)
Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade	*Hans Carste (1909-1971)
Denn ich bin ein rheinischer Junge	Jupp Schmitz (1901-1991)
Ein Sträußchen Rosmarin	Alexander Steinbrecher (1910-1982)
Kleine Sennerin	Gerhard Winkler (1906-1977)
Ja, so war es zu Groß-mütters Zeiten	Friedrich Schröder (1910-1972)
Am Abend auf der Heide	E. Di Lazzaro (1902-1968)

Kurz und gut!	Reiny Roland (Reinhard Müller) ³ (1898-1991)
Stunden, die man nie vergessen kann...	Gerhard Mohr (1901-1979)
Ein Lied für dich allein	Wiga-Gabriel (Wilhelm Gabriel) (1897-1964)
Mein Glück	Bobby Hönn
Die Nacht sieht mich so seltsam an mit ihrer Sternen	Lotar Olias (1913-1990)
Kleine Mitsu	Franz Doelle (1883-1965)
Jalousie	Jakob Gade (1879-1963)
1. Wenn es wo noch Märchen gibt... 2. Hinter der letzten Laterne	Josef M. Kratky
1. Wenn es wo noch Märchen gibt... 2. Hinter der letzten Laterne	Josef M. Kratky
In Freundschaft	Ralph Maria Siegel (1911-1972)
Weißt du noch	Frank Fux
Sing mir noch einmal	Heinrich Strecker (1893-1981)
Ich suche eine Freund in für die Ferien	Erik Plessow (1899-1977)
Ich bin heute, ja so verliebt	Willy Schmidt Gentner (1894-1964)
Der kleine Postillon	Gerhard Winkler (1906-1977)
Feldpost für Annchen	*Martin Schönicke
Lustiges Tirol	*Georg Freundorfer (1881-1940)
Sinfonie	Josef Haydn (1732-1809)
Le Roi d Ys	*Édouard Lalo (1823-1892)
Kamerad, die Schicksalsstunde schlägt	*Hans Gansser (1884-1959)
Apollo Marsch	
Das ist mein Österreich	
Erinnerung aus der Oper "Rienzi"	Richard Wagner (1813-1883)
Immer nur lächeln aus der Operette "Das Land des Lächelns"	Franz Lehár (1870-1948)

³ Reinhard Müller benutzte das Pseudonym Reiny Roland.

Morgen Op. 27, Nr. 4	Richard Strauss (1864-1949)
Der kleine Pffikus	Otto Kockert
Tanz, mein blondes Mädel...!	Gaetano Lama (1886-1950)
Der kleine Wildfang	Aflons Plank
Mädel klein, Mädel fein aus der Operette "Der Graf von Luxemburg"	Franz Lehár (1870-1948)
Japanisches Teehaus	Gerhard Winkler (1906-1977)
Ich wollt, ich hätt im Wirthaus gleich mein Bett	Ludwig Schmidseider (1904-1971)
Kleine Ironien	Hans Carreno
Japanische Wachtparade	*Robert Vollstedt (1854-1919)
Tanz der Maske / Serenado und Capriccio!!	Josef Rixner (1902-1973)
Flitterwochen	*Bruno Bartsch
Slavische Rhapsodie	
Rigoletto Fantasie	
Foxtrott auf dem Puppen-Klavier	Lotar Olias (1913-1990)
Eine Kreuzer = Etüde	Carl May
Rhapsodie Nr. 1	Hans A. Heumann (1905-1977)
Galanterie	Bohuslav Leopold (1888-1956)
Wagners Heldenbuch	Ernst Urbach (1872-1927)
Das Hohnsteiner Kasperle - Charakterstück	Heinz Munkel (1900-1961)
Regenbogen-Walzer	Gerhard Mohr (1901-1979)
Un ballo in maschera	
Die Spieluhr	
Jede Nacht träume ich	Franz Lehár (1870-1948)
Herbstgedanken	Ludwig Siede (1888-1956)
Großes Potpourri, Schubert-Berté	Martin Uhl (arr.)
Vojaček	Zdenko Hula-Bayer (1901-1986)

Großes Potpourri	Franz Lehár (1870-1948)
Frühlingsträume	Robert Küssel (1895-1970)
ECCENTRIC	Fred Caphat
Ein Besuch bei Nico Dostal	Nico Dostal (1895-1981)
Vielliebchen	Ludwig Siede (1988-1956)
Melodienfolge aus der Operette	Franz Lehár (1870-1948)
Plavovláška	Bohuslav Leopold (1888-1956)
Erinnerung an Richard Wagner "Lohengrin"	Richard Wagner (1813-1883)
CSIBI/Ungarische Geigenpolka	Joska Vidak (1895-1944)
Du bist meine Sonne	Franz Lehár (1870-1948)
Serenata napolitana	Fedele Rivelli
Großer Potpourri aus der Operette "Zigeunerliebe"	Franz Lehár (1870-1948)
Großes Potpourri aus der Operette "Der Rastelbinder"	Franz Lehár (1870-1948)
Gaukler im Dorf	Willi Lautenschläger (1880-1949)
Die Puppenparade	Ludwig Siede (1988-1956)
Bayerische Geschichten	Willy Richartz (1900-1972)
Unter blühenden Orangen	Gerhard Winkler (1906-1977)
Nordische Ballade	Carl Barth
Küsse im Dunkeln / Serenata.... Op. 33	Giulio de Micheli
Liebste, glaub an mich! aus der Operette "Schön ist die Welt"	Franz Lehár (1870-1948)
Teerose, Lyrischer Intermezzo	Herbert Küster (1909-1986)
Ather Wellen	Fritz German
Im Rosenhag	Willi Lautenschläger (1880-1949)
Peer Gynt Suite II	Edvard Grieg (1843-1907)
Frauen - Liebe und Leben	Franz von Blon (1861-1945)
Rigoletto - Fantasie	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Stephanie - Gavotte	A. Czibula (1842-1894)

Peer Gynt Suite II No.3 und 4, 3. "Peer Gynts Heimkehr"	Edvard Grieg (1843-1907)
Serenata della Laguna	Giuseppe Becce (1877-1973)
Wenn ich rote Rosen seh	Walter Borchert
Potpourri aus der Operette: 1001 Nacht	Johann Strauss (John) (1825-1899)
Einzug des Schneekönigs	Walter Noack (1900-1992)
Ouvertüre zu der Operette "Die Landstreicher"	Carl Michael Ziehrer (1843-1922)
Schönst ist die Welt	Franz Lehár (1870-1948)
Lasst den Kopf nicht hängen	Paul Lincke (1866-1946)
Wienerisch im 3/4 Takt	Bruno Hauer (1912-1992)

* Diese Namen wurde von der Autorin durch die Recherche nach den Titeln herausgefunden und nachträglich hinzugefügt.

