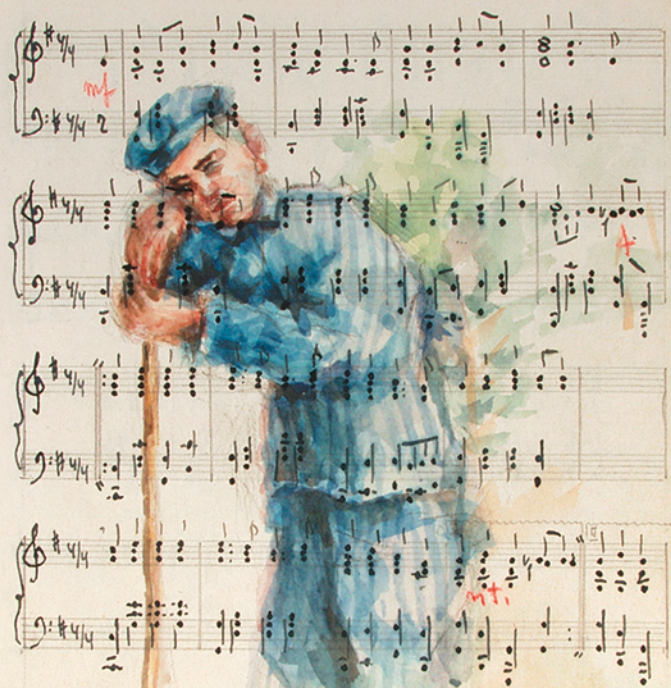


Christine Oeser
Liedsammlungen aus
dem Konzentrationslager
Buchenwald

Kontexte – Funktionen – Deutungen



Den Spaten geschultert marschieren wir
in langem Zuge am Morgen,
ein Lied auf den Lippen u. frohen Muts,
so trotzen wir Kummer und Sorgen.
Denn wir wissen, daß nach dieser Not
uns leuchtet hell das Morgenrot.

Wallstein

Christine Oeser
Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald

BUCHENWALD UND MITTELBAU-DORA
FORSCHUNGEN UND REFLEXIONEN

Band 8

Christine Oeser

Liedsammlungen aus dem
Konzentrationslager
Buchenwald

Kontexte – Funktionen – Deutungen



WALLSTEIN VERLAG

Ausgezeichnet mit dem Promotionspreis der
Gesellschaft für Musikforschung 2024

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien
aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie vom Thüringer
Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2026

www.wallstein-verlag.de

Geiststr. 11, 37073 Göttingen

info@wallstein-verlag.de

Zugl. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagbild: Aquarell von Karol Konieczny.

Mit freundlicher Genehmigung der Familie Tyimiński. Aus den Sammlungen
des Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau (Original in den Sammlungen des
Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau, PMO I-1-433).

ISBN (Print) 978-3-8353-5919-2

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8873-4

Inhalt

I	Einführung.	II
1.1	Forschungsstand	13
1.1.1	Primärquellen	14
1.1.2	KZ-Musikforschung	19
1.2	Forschungsgegenstand	35
1.2.1	Liedsammlung – Liederbuch – Liederalbum	35
1.2.2	Der Quellenkorpus	37
1.2.3	Inhalt und Gestaltung	40
1.3	Zielsetzung	42
2	Methodische und theoretische Vorüberlegungen	45
2.1	Quellenanalyse und -interpretation	45
2.1.1	Quellenverständnis	45
2.1.2	Zum Aussagewert künstlerischer Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern	47
2.1.3	Quellenkritische Untersuchungskriterien zur Analyse der KZ-Liedsammlungen	54
2.2	Analyse des Liedguts	58
2.2.1	Erschließen des Liedguts	58
2.2.2	Analyse des Liedrepertoires	62
2.2.3	Auswertung der Liedtexte mittels qualitativ strukturierender Inhaltsanalyse	62
2.2.4	Untersuchungskriterien zur Analyse des Liedguts	75
3	Die Liedsammlungen aus Buchenwald	77
3.1	Bedingungen künstlerischen Lebens im Konzentrationslager Buchenwald	78
3.1.1	Verordnet – Geduldet – Verboten	78
3.1.2	Musik trotz allem	83

3.1.3	Musik als Privileg.	86
3.1.4	Einfluss der Entwicklung des KZ-Systems und des Kriegsgeschehens	97
3.1.5	Einfluss der illegalen Widerstandsorganisation	105
3.1.6	Das kommunistisch geprägte Buchenwald-Gedächtnis	110
3.2	Individualschöpfungen	128
3.2.1	Max Göhrmann – Buchbindekunst im Konzentrationslager	128
3.2.2	Willy Jentsch – »Lieder der Gefesselten«	141
3.2.3	Willy Settner – Gebrauchswerk	152
3.2.4	Resümee zur Aussage der Individualschöpfungen	156
3.3	Kollektivschöpfungen.	159
3.3.1	Chronisten künstlerischen Lebens im Konzentrationslager Buchenwald	159
3.3.2	Edmund Polak – Vom Lagerpoeten zum Lagerchronisten	170
3.3.3	Kazimierz Tymiąski – Musizieren als Überlebensstrategie	186
3.3.4	Józef Pribula – »Künstlerische Dokumentensammlung«	213
3.3.5	Waław Czarnecki – Spurensuche	240
3.3.6	Hinweise auf weitere Quellen	250
3.3.7	Resümee zur Aussage der Kollektivschöpfungen	253
3.4	Annäherung an eine Typologie	255
3.4.1	Typologie handschriftlicher Liedaufzeichnungen des 19. Jahrhunderts nach Eva Kimminich	256
3.4.2	Funktionen und Bezüge zu bestehenden Gattungstraditionen	258
3.4.3	Das Album als Form narrativer Kohärenz, Netzwerkmedium und portatives Museum	259
3.4.4	Typologische Einordnung von KZ-Liedsammlungen.	264
4	Liedsammlungen als Dokumente künstlerischen Lebens im Konzentrationslager Buchenwald	267
4.1	Liedsammlungen als Spiegel des verordneten Musizierens	268
4.1.1	Singen auf Befehl	268
4.1.2	Lagerkapelle	282
4.2	Liedsammlungen als Spiegel des selbstbestimmten künstlerischen Lebens	294
4.2.1	Spontane Formen selbstbestimmten Musizierens	294
4.2.2	Der Block als Ausgangspunkt organisierten künstlerischen Lebens	304

4.2.3 Die polnische Künstlerszene nach 1943	308
4.2.4 Klandestine Formen des Musizierens	331
4.2.5 Kino und Konzert im Konzentrationslager Buchenwald	338
4.2.6 Zur Dokumentation der Konzerte in der Kinohalle	347
4.3 Resümee zur Aussage der Liedsammlungen bezüglich Formen künstlerischer Betätigung im Konzentrationslager Buchenwald	386
5 Das Lied und seine Aussage	391
5.1 Zusammensetzung des Liedguts.	392
5.1.1 Zusammensetzung der KZ-Lieder.	392
5.1.2 Zusammensetzung der Lieder aus anderen Kontexten	399
5.1.3 Übereinstimmungen im Liedrepertoire	409
5.2 Zur Genese des Liedrepertoires	417
5.2.1 Kulturelle Erfahrungen vor der Haft	418
5.2.2 Der Einfluss der kulturellen Praxis im Konzentrationslager auf musikalische Auswahl- und Schaffensprozesse	420
5.2.3 Verfügbarkeit von Noten im Konzentrationslager	422
5.3 Inhaltliche Schwerpunkte in den Liedtexten	427
5.3.1 Die Gefangenschaft im Konzentrationslager	428
5.3.2 Körperliche Auswirkungen des Lageralltags	430
5.3.3 Psychische Auswirkungen des Lageralltags	465
5.3.4 Zwischenmenschliche Spannungen	488
5.3.5 Sehnsucht	494
5.3.6 Krieg & Frieden	499
5.3.7 Resümee zur inhaltlichen Aussage der Liedtexte	504
5.4 Das Lied als Ausdruck von Bewältigungsstrategien	507
5.4.1 Individuelle und kollektive Strategien der Bewältigung.	508
5.4.2 Selbsterhalt.	515
5.4.3 Selbstbehauptung.	521
5.4.4 »Das Prinzip Hoffnung«	534
5.4.5 Realitätsflucht	550
5.4.6 Humor.	559
5.4.7 Gemeinschaft	573
5.4.8 Verbindungen über die Lagergrenzen hinaus.	579

5.4.9	Identitäten	595
5.4.10	Werte & Normen	603
5.4.11	Sinngebung	609
5.4.12	Resümee zur Aussage der Lieder bezüglich Bewältigungsstrategien	618
5.5	Resümee zur Aussage der Lieder	623
6	Fazit: Zur Aussage der KZ-Liedsammlungen	627
6.1	Methodenkritik	627
6.2	Zum Quellenwert von KZ-Liedsammlungen	632
6.2.1	Zeitliche Einordnung	633
6.2.2	Musikhistorische Aussage – Handlungsbedingungen, künstlerische Lagerchronik und Repertoirebildung	634
6.2.3	Musikpsychologische Aussage – Ausdruck von Bewältigungsstrategien	646
6.2.4	Strukturelle Aussage – Typen und Traditionen	649
6.3	Forschungsdesiderate	657
6.4	Ausblick	666
7	Anhang	669
7.1	Übersicht aller Lieder, Instrumentalkompositionen und Texteinträge	669
7.1.1	KZ-Lieder	669
7.1.2	Lieder aus anderen Kontexten	676
7.1.3	Instrumentalwerke	685
7.1.4	Noten ohne Zuordnung (Lied oder Instrumentalkomposition) . .	685
7.1.5	Gedichte und Szenen	686
7.1.6	Texte ohne Zuordnung (KZ-Gedicht oder KZ-Lied).	687
7.2	Kategoriensystem	688
7.2.1	Thematische Kategorien	688
7.2.2	Emotionskategorien	692
7.2.3	Kategorien zur Auswertung bezüglich Bewältigungsstrategien . .	695

7.3 Daten zum künstlerischen Leben in den Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald	697
7.3.1 Künstler der polnischen Szene.	697
7.3.2 Hinweise auf offizielle Konzerte in der Kinohalle	699
7.3.3 Übersicht offizieller Konzerte im Konzentrationslager Buchenwald	701
7.3.4 Übersicht inoffizieller Konzerte und politischer Feierlichkeiten im Konzentrationslager Buchenwald.	709
7.4 Quellen	715
7.4.1 Textbuch: »Sen południowych wód« (»Ein Südseetraum«)	715
7.4.2 Notenbeispiele	720
7.5 Abkürzungsverzeichnis	751
7.6 Quellenverzeichnis	752
7.6.1 Archivquellen.	752
7.6.2 Gedruckte Quellen	755
7.7 Abbildungsnachweis	775
7.8 Notenverzeichnis	777
7.9 Übersetzungsnachweis	778
 Dank	 780
 Personenregister	 782

I Einführung

»Ich erinnere mich an diesen Zeitabschnitt, wenn ich das aus diesen Zeiten erhaltene Album betrachte, einzelne Blätter mit Gedichten, verfasst von den damaligen Poeten, Noten der damaligen Komponisten und Zeichnungen der Lagermaler. Die nach Hause gebrachten Materialien, die ich sorgfältig gesammelt hatte, sind heute Dokumente einer anderen, vielleicht weniger bekannten Seite des Lagerlebens. Und diese andere Seite musste es doch im Lager geben, um den Menschen zu helfen, ihre Würde zu bewahren in einer Zeit, in der Rüpelhaftigkeit zum täglichen Brot geworden war.«¹

Diese Aussage des ehemaligen Buchenwaldgefangenen Kazimierz Tymiński reweist auf eine besondere Quelle, die heute Einblicke in die umfassenden künstlerischen Tätigkeiten im Konzentrationslager Buchenwald ermöglicht und verschiedene Funktionsweisen von Musik im Lagerkontext sichtbar macht: ein Liederalbum, das Tymiński gemeinsam mit anderen Gefangenen während seiner Gefangenschaft in Buchenwald anfertigte. Bei dem Album handelt es sich um eine von sieben überlieferten Liedsammlungen aus dem Stammlager Buchenwald, die im Zeitraum 1938 bis 1945 von Gefangenen angefertigt wurden.²

Angesichts des bevorstehenden Endes der Zeitzeugenschaft gewinnt die Erschließung und Aufbereitung künstlerischer Artefakte aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern für die Forschung und die Gedenkstättenarbeit zunehmend an Bedeutung:³

»Was bleibt, wenn die Zeuginnen und Zeugen der nationalsozialistischen Verbrechen gestorben sein werden? Seit Jahren ist diese Frage in allen gesellschaft-

- 1 Kazimierz Tymiński stellte 1981 dem Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau einen autobiographischen Bericht zur Verfügung, der am 3. Oktober 2008 im Auftrag der Gedenkstätte Buchenwald von Dr. Dieter Rudolf ins Deutsche übersetzt wurde. Im Folgenden wird der Bericht zitiert als: Kazimierz Tymiński: »Bruchstücke von Erinnerungen aus dem Lager«, 1981, übersetzt aus dem Polnischen von Dieter Rudolf nach einem Bericht aus dem Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau, Weimar 2008, in: Kunstsammlung Gedenkstätte Buchenwald, Slg. F, Bd. 5, hier S. 89. An dieser Stelle ein allgemeiner Hinweis zum Umgang mit Zitaten: Die Rechtschreibung orientiert sich an der Vorlage und wird nicht in die neue Rechtschreibung übertragen.
- 2 Der zeitliche Rahmen orientiert sich am Bestehen Buchenwalds als nationalsozialistisches Konzentrationslager von 1937 bis 1945. Nach der Befreiung wurde Buchenwald als »Speziallager 2« von der sowjetischen Besatzung weitergeführt. Der Zeitraum nach 1945 bleibt in der vorliegenden Untersuchung unberücksichtigt, da es sich um ein eigenständiges Kapitel der Lagergeschichte handelt, das inhaltlich über den hier betrachteten Kontext hinausweist.
- 3 Rothstein, Anne-Berénike (Hrsg.): Poetik des Überlebens: Kulturproduktion im Konzentrationslager (= Europäisch-jüdische Studien. Beiträge, Bd. 26), Berlin u. a. 2015, S. 2.

lichen, wissenschaftlichen und pädagogischen Debatten über den Umgang mit der NS-Geschichte präsent. Was bleibt, sind die Zeugnisse, die Überlebende in ganz unterschiedlicher Form abgelegt haben: ihre Berichte, ihre literarischen, musikalischen und bildnerischen Verarbeitungen, ihre lebensgeschichtlichen Erzählungen, ihre Zeugenaussagen vor Gericht.«⁴

Häufig bleibt die Begegnung mit künstlerischen KZ-Zeugnissen auf ein durchaus berechtigtes Staunen über die Existenz derartiger Artefakte begrenzt. Hierfür gibt es verschiedene Gründe, die in der Aufarbeitungsgeschichte und der Sensibilität des Themas liegen.⁵ Festzustellen bleibt, dass sich die Untersuchung der »Kulturproduktion« zwar dem Erfassen von Artefakten aus Konzentrationslagern zuwandte, diese aber »bislang kaum Systematisierungen aus der Perspektive unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen« erfahren haben, so Literaturwissenschaftlerin Anne-Berentzen Rothstein.⁶ Notwendig wären laut Dagi Knellessen »Einteilungen hinsichtlich des Entstehungszeitpunktes, begriffliche Kategorisierungen aufgrund von Typologien und die Entwicklung einer spezifischen Quellenkritik«.⁷ Dabei sollten auch »gattungsspezifische Orientierungen und Kontextualisierungen durch andere Quellen« stattfinden.⁸

In der wissenschaftlichen Wahrnehmung unterschiedlicher Zeugnisformen lassen sich deutliche Unterschiede feststellen. Während literarische Selbstausagen in Form von Berichten und Autobiographien Überlebender oder audiovisuelle Zeugnisse wie Zeitzeugeninterviews bereits eingehend untersucht wurden,⁹ steht eine grundlegende Einordnung anderer künstlerischer Zeugnisformen noch aus. KZ-Liedsammlungen, die von den Gefangenen im Geheimen angefertigt wurden, dienen in wissenschaftlichen Untersuchungen zumeist als Hintergrundfolie für musikhistorische Darstellungen oder werden auf illus-

4 Knellessen, Dagi; Possekel, Ralf (Hrsg.): Zeugnisformen. Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-Verfolgten, hrsg. im Auftrag der Stiftung »Erinnerung, Verantwortung und Zukunft« (= Bildungsarbeit mit Zeugnissen, Bd. 1), Berlin 2015, S. 2.

5 Peter Gülke eröffnete seinen Vortrag zur Vernissage der Ausstellung »Verfolgte Musiker im Nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche II« 2021 in Weimar mit zwei Fragen: »Welche Berechtigung habe ich – der das Lager nicht erlebte – über Zeugnisse aus der Zeit des Nationalsozialismus zu sprechen?« und »Was gibt es dazu überhaupt noch Neues zu sagen?« Beide Fragen zeugen von einem sensiblen Umgang mit der Thematik und verdeutlichen die Ansprüche, mit denen sich all diejenigen konfrontiert sehen, die sich mit der Geschichte der Konzentrationslager befassen.

6 Rothstein: Poetik des Überlebens (2015), S. 2.

7 Knellessen, Possekel: Zeugnisformen (2015), S. 17.

8 Ebd., S. 18.

9 Susanne Urban führt dies auf die authentische Wirkung der Aussagen in Interviews zurück. Siehe: Urban, Susanne: »Zeugnis ablegen. Narrative zwischen Bericht, Dokumentation und künstlerischer Gestaltung«, in: Zeugnisformen. Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-Verfolgten, hrsg. v. Dagi Knellessen und Ralf Possekel, im Auftrag der Stiftung »Erinnerung, Verantwortung und Zukunft« (= Bildungsarbeit mit Zeugnissen, Bd. 1), Berlin 2015, S. 22-42, hier S. 24 u. 37.

trative Zwecke reduziert.¹⁰ Damit wird das vollständige Aussagespektrum der KZ-Liedsammlungen jedoch nicht erfasst. Am Beispiel der Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald wird diese bisher wenig beachtete Quellenform in ihrer Bedeutung für die Gefangenen und als musikhistorische Quelle untersucht, um ihre vielfältigen Aussagemöglichkeiten zu erschließen und eine weiterführende Beschäftigung mit den Liedzeugnissen anzuregen.

1.1 Forschungsstand

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges beschäftigte sich die frühe KZ-Forschung zunächst mit der Erschließung allgemeiner historischer Zusammenhänge und Organisationsstrukturen der Konzentrationslager. Weiterführende Fragestellungen, die andere Forschungsbereiche betrafen, wurden im Allgemeinen erst später thematisiert. Insbesondere die künstlerischen Tätigkeiten der Gefangenen und deren Zeugnisse wurden von der Geschichtswissenschaft lange Zeit mit einer gewissen Zurückhaltung behandelt.¹¹ Erst seit den 1980er Jahren ist eine verstärkte Auseinandersetzung mit künstlerischen Aktivitäten im Lageralltag zu beobachten.

Das zunehmende Interesse scheint im Zusammenhang mit zahlreichen Veröffentlichungen von Autobiographien und Berichten Überlebender in diesem Zeitraum zu stehen. So stellt der Musikwissenschaftler und Ethnologe Guido Fackler fest, dass die Geschichte der Konzentrationslager »zunächst von den Überlebenden selbst geschrieben werden musste, sei es in Form autobiographischer Berichte oder, seltener, in Form historiographischer Darstellungen«,¹² bevor eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit künstlerischen Tätigkeiten stattfinden konnte.

Eine weitere Erklärung für die späte Beschäftigung mit der Lagerkunst liegt in der Ambivalenz der Thematik selbst begründet, denn in den Anfängen der hochsensiblen Aufarbeitung der deutschen Geschichte wurden verunklarende Fragestellungen gemieden. Hinter der Zurückhaltung stand die Befürchtung, die Auseinandersetzung mit künstlerischen Tätigkeiten und den herausragenden Leistungen Einzelner könne das Bild der Konzentrationslager abmildern oder verfälschen.¹³

10 Siehe hierzu die Ausführungen unter 1.1.2, Absatz »Veröffentlichungswege – Die Rezeption der Liedsammlungen aus Buchenwald«, S. 33 f.

11 Vergleiche: Brauer, Juliane: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (= Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Bd. 25), Berlin 2009, S. 22.

12 Fackler, Guido: »Des Lagers Stimme«. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936, hrsg. v. Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager (= DIZ-Schriften, Bd. 11), Bremen 2000, S. 10.

13 Vergleiche: Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, übersetzt aus dem Französischen von Peter Geimer, München 2007; Young, James Edward: Beschreiben des

Spätestens seit den 1990er Jahren ist mit dem Rückgang der Zeitzeug:innen ein wachsendes wissenschaftliches Interesse an Zeugnisformen in der Literaturwissenschaft, bildenden Kunst und Musik zu beobachten.¹⁴ Im Fokus stehen hierbei in erster Linie die frühen Zeugnisse,¹⁵ die während oder kurz nach der Gefangenschaft entstanden.

1.1.1 Primärquellen

Heute geben verschiedene im Konzentrationslager entstandene Quellen Auskunft über musikalische Tätigkeiten der Gefangenen und ihre Wirkungsweisen. Zu den »Musikalien« zählen alle musikalischen Quellen und »Medien, die Musik in visueller, graphisch notierter Form zugänglich machen«.¹⁶ Aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern sind lose Notenblätter, Liedsammlungen und Kompositionshefte überliefert.¹⁷ Des Weiteren dokumentieren bildnerisch-künstlerische Zeugnisse mit Bezug zur Musik wie Zeichnungen von singenden oder musizierenden Gefangenen, Konzertprogramme von Musikaufführungen, Fotografien von Lagerorchestern oder Musikinstrumente das Musikleben im Kontext.¹⁸ Im Zuge der Evakuierung, Auflösung und Befreiung der Konzentrationslager 1945 gingen leider viele dieser Dokumente verloren.¹⁹

Liedsammlungen als lagerübergreifende Erscheinung

Der Untersuchung von Liedsammlungen liegt die Annahme zugrunde, dass in allen nationalsozialistischen Konzentrationslagern, in denen Gefangene selbstbestimmt künstlerisch aktiv waren, Liedaufzeichnungen angefertigt wurden. Grund für diese Annahme bieten zahlreiche Hinweise in Erinnerungsberichten Überlebender sowie der Sekundärliteratur.²⁰

Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, übersetzt aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt a. M. 1992.

14 Knellessen, Possekel: Zeugnisformen (2015), S. 16.

15 Urban: »Zeugnis ablegen« (2015), S. 40.

16 Schwindt, Nicole: »Quellen«, in: MGG, Sachteil Band 7, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2 1997, Sp. 1946-1986, hier Sp. 1947.

17 Brauer, Juliane: »Lieder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Geschichte(n), Erinnerung und Rezeption«, in: Zeugnisformen. Berichte, künstlerische Werke und Erzählungen von NS-Verfolgten, hrsg. v. Dagi Knellessen und Ralf Possekel, im Auftrag der Stiftung »Erinnerung, Verantwortung und Zukunft« (= Bildungsarbeit mit Zeugnissen, Bd. 1), Berlin 2015, S. 213-224, hier S. 217.

18 Brauer: »Lieder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern« (2015), S. 214.

19 Fackler, Guido; Baaske, Andrea: Projektbericht »Musik in Konzentrationslagern«, in: Universitätsbibliothek Würzburg, Freiburg im Preisgau Oktober-Dezember 1991, https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/3101/file/Fackler_Musik_KZ.pdf, abgerufen am 26. Juni 2025, S. 16.

20 Übersichtsdarstellungen von veröffentlichten KZ-Liedsammlungen finden sich

Heute werden diese Quellen größtenteils in Archiven und Gedenkstätten ehemaliger Konzentrationslager aufbewahrt. Auffällig ist dabei eine Streuung der Liedsammlungen aus einzelnen Konzentrationslagern in Archiven weltweit, was auf die nationale Herkunft der Autor:innen und die Transporte der Gefangenen zwischen verschiedenen Konzentrationslagern zurückzuführen ist.

Die Erschließung der Liedsammlungen als eigenständige Quellengattung befindet sich noch in den Anfängen. Zwar ist es im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht möglich, eine vollständige Übersicht aller Liedsammlungen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern zu erstellen, doch war durch die Lektüre von Sekundärliteratur²¹ und stichprobenartige Anfragen an Gedenkstätten und Archive²² ein beachtlicher Bestand von 52 Liedsammlungen aus 10 verschiedenen Konzentrationslagern nachweisbar. Hierbei dürfte es sich nur um einen Bruchteil der tatsächlich überlieferten Liedsammlungen handeln.

Einige Konzentrationslager treten durch eine besonders große Zahl überlieferter Sammlungen hervor. Der größte Quellenkorpus ist aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen überliefert. Die Musikwissenschaftlerin Juliane Brauer geht in ihrer 2009 veröffentlichten Untersuchung zur Musik in Sachsenhausen von 23 Liedsammlungen aus,²³ Anfragen an das Archiv und Depot Sachsenhausen im Februar 2016 lieferten Hinweise auf weitere Quellen. Aus dem Konzentrationslager Buchenwald ist mit sieben Liedsammlungen ebenfalls ein verhältnismäßig großer Bestand erhalten. Gleiches gilt für das Frauenlager Ravensbrück mit sieben und Dachau mit fünf Liedsammlungen. Des Weiteren konnten vereinzelte Überlieferungen aus den Konzentrationslagern Auschwitz (1), Esterwegen (2), Lichtenburg (3), den Moorlagern (2), Moringen (1) und Theresienstadt (1) nachgewiesen werden. Die quantitativen Unterschiede zwischen den Konzentrationslagern stehen einerseits im Zusammenhang mit lagerspezifischen Möglichkeiten zu künstlerischer Tätigkeit, andererseits

in: Fackler, Guido; Weinman, Martin: »Musik und bildende Kunst in nationalsozialistischen Lagern. Eine kommentierte Bibliographie«, in: Milan Kuna: Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen, Frankfurt a. M.² 1998, S. 385-400, hier S. 389-391. Diese Bibliographie erschien online auf der Seite der Universität Würzburg: https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/3061/file/Fackler_Musik.pdf, abgerufen am 22. Mai 2025.

21 Vergleiche: Brauer: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (2009); Fackler, Weinman: »Musik und bildende Kunst in nationalsozialistischen Lagern. Eine kommentierte Bibliographie« (1998), S. 389-391; Gilbert, Shirli: Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps, Oxford 2005.

22 Im Rahmen der Untersuchung erfolgten Anfragen bezüglich KZ-Liedsammlungen an das Buchenwald-Archiv, das Deutsche Historische Museum Berlin, die Akademie der Künste Berlin, das Muzeum Niepodległości Warszawa sowie die Archive der KZ-Gedenkstätten Flossenbürg, Sachsenhausen und Dachau.

23 Brauer: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (2009), S. 27. Brauer erwähnt außerdem ein niederländisches Tagebuch, das ebenfalls KZ-Lieder enthält.

lassen sie sich auf die Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte der Quellen selbst zurückführen. Beispielsweise ist der besonders gute Quellenbestand für Sachsenhausen eng mit der Sammeltätigkeit von Inge Lammel verbunden.²⁴

Um alle heute erhaltenen Quellen vollständig zu erfassen, wären Recherchen in Archiven weltweit erforderlich. Ein Aufruf in den privaten Raum könnte weitere Quellenfunde herbeiführen.

Aussagen Überlebender zur Musik in Form von Berichten und Autobiographien

Neben den Liedsammlungen selbst bieten schriftliche Selbstaussagen Überlebender wie Erinnerungsberichte und Autobiographien, die nach der Befreiung entstanden, Auskunft über das musikalische Leben in den Konzentrationslagern.

Für die Einordnung von Erinnerungsberichten ist es notwendig, den Zeitpunkt der Aussage und den individuellen Hintergrund der Berichtenden zu berücksichtigen. Frühe Berichte resultierten teils aus dem bereits während der Gefangenschaft bestehenden Wunsch und Überlebensantrieb, ein Zeugnis abzulegen.²⁵ Sie erweisen sich als faktenorientiert und geben »einen holzschnittartigen Blick aus einem präzisen, jedoch eingeschränkten Horizont.«²⁶ Damit bieten sie einen unmittelbaren Eindruck des Erlebten, der jedoch von situativen Auffassungen geprägt ist, die sich später gegebenenfalls änderten.²⁷

Noch Jahrzehnte nach Kriegsende hielten Überlebende ihre Lagererfahrungen in autobiographischen Schriften fest. Häufig äußerten die Autor:innen den Wunsch, auf diese Weise gegen Verleugnung und Antisemitismus vorzugehen.²⁸ Das späte Zeugnisablegen kann aber auch als ein Versuch der Traumabewältigung gelesen werden, was die große Zahl autobiographischer Schriften erklärt, die in den 1970er und 1980er Jahren erschienen.

Aus quellenkritischer Sicht geht mit zunehmender zeitlicher Distanz zum Erlebten eine höhere Fehleranfälligkeit einher. Zwar basieren spätere Berichte auf größerem Wissen, sind jedoch auch »beeinflusst von der permanenten Veränderung der Erinnerung.«²⁹ Kennzeichnend für späte Selbstaussagen sind dem-

24 Siehe Ausführungen unter I.1.1.2, S. 31.

25 Pollak, Michael; Heinich, Natalie: »Le témoignage«, in: Actes de la recherche en sciences sociales, 62-63, Juni 1986, S. 3-29, hier S. 14, zitiert nach: Jurt, Joseph: »Erinnern, überleben, bezeugen«, in: Poetik des Überlebens. Kulturproduktion im Konzentrationslager, hrsg. v. Anne-Berénike Rothstein (= Europäisch-jüdische Studien. Beiträge, Bd. 26), Berlin u. a. 2015, S. 159-184, hier S. 179.

26 Siehe Nachwort von Andreas Knapp in: Laks, Szymon: Musik in Auschwitz, hrsg. v. Andreas Knapp, Düsseldorf 1998, S. 146.

27 Henning, Eckart: »Selbstzeugnisse«, in: Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die historischen Hilfswissenschaften, hrsg. v. Friedrich Beck und Eckart Henning, Köln u. a. 2012, S. 135-144, hier S. 140.

28 Pollak, Heinich: »Le témoignage« (1986), S. 14, zitiert nach: Jurt: »Erinnern, überleben, bezeugen« (2015), S. 179.

29 Siehe Nachwort von Andreas Knapp in: Laks: Musik in Auschwitz (1998), S. 146.

nach Auslassungen und nachträgliche Konstruktion. Eine weitere Problematik zeigt sich darin, dass autobiographisches Erzählen von dem Bedürfnis gekennzeichnet ist, »eine Kontinuität und eine Kohärenz herzustellen«.³⁰

Hinsichtlich der Berichterstattung über das Konzentrationslager Buchenwald erlangte der Buchenwald-Report große Beachtung.³¹ Diese frühe Berichtsammlung enthält 168 Aussagen von 104 Gefangenen, die kurz nach ihrer Befreiung über die Verhältnisse im Konzentrationslager befragt worden waren oder sich selbst zu Wort gemeldet hatten. Zwar weist der »Report« aufgrund der zeitlichen Nähe zu den Geschehnissen ein besonderes Maß an Authentizität auf, doch machen die Entstehungsbedingungen der Berichtsammlung eine kritische Lektüre erforderlich.³²

Eine für die Erschließung künstlerischer Tätigkeiten relevante Schriftquelle stellen Autobiographien von Musiker:innen und Laienkünstler:innen dar, die im Konzentrationslager künstlerisch aktiv waren. Häufig handelte es sich hierbei um Personen, die in offiziellen Ensembles wie den Lagerorchestern tätig waren und über Musik als Zwangsarbeit berichteten. Besondere Bekanntheit erlangten Künstlerautobiographien aus dem Stammlager Auschwitz, seinem Nebenlager³³

30 Jurt: »Erinnern, überleben, bezeugen« (2015), S. 161.

31 Hackett, David A. (Hrsg.): Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar, München⁴ 2023.

32 Unter den Berichtenden für den späteren Buchenwald-Report befanden sich viele kommunistische Gefangene, die innerhalb der Häftlingsverwaltung wichtige Funktionen innehatten. Zwölf Berichte stammen von dem Redakteur Stefan Heymann selbst, der im Auftrag der KPD u. a. Eugen Kogons analytische Darstellung auf »politische Unbedenklichkeit« überprüfte. Heymann verzichtete bei der Herausgabe auf eine kritische Darstellung des historischen Kontextes sowie biographische Recherchen.

33 Charles van West und Lex van Weren waren Mitglieder der Lagerkapelle des Auschwitz Stammlagers, Jacques Stroumsa und Szymon Laks der Lagerkapelle des Männerlagers Auschwitz-Birkenau. Aus dem Frauenlager Auschwitz-Birkenau liegen Berichte von und über die Musikerinnen Esther Bejarano, Flora Shrijver, Anita Lasker-Wallfisch und Margita Schwalbová vor. Als Sammlerin und Interpretin jüdischer Lieder berichtet Lin Jaldati von ihren Erfahrungen in den Konzentrationslagern Westerbork und Auschwitz-Birkenau. Siehe: West, Charles van: *Témoignage d'un Ressuscité 1913-1945*. Bruxelles, Auschwitz, Bruxelles. A ceux qui pourraient ignorer q'un éventuel retour de ce ..., hrsg. v. d. Fondation Auschwitz, Brüssel o. J.; Walda, Dick: *Trompettist in Auschwitz*. Herinneringen van Lex van Weren, Amsterdam² 1989; Stroumsa, Jacques: *Geiger in Auschwitz*. Ein jüdisches Überlebensschicksal aus Saloniki 1941-1967, Konstanz 1993; Laks: *Musik in Auschwitz* (1998); Bejarano, Esther: *Man nannte mich Krümel*. Eine jüdische Jugend in den Zeiten der Verfolgung, hrsg. v. Auschwitz-Komitee in der Bundesrepublik e. V., Hamburg 1989; Verheijen, Mirjam: *Het meisje met de accordion*. De overleving van Flora Shrijver in Auschwitz-Birkenau en Bergen-Belsen, Utrecht 1994; Lasker-Wallfisch, Anita: *Inherit the Truth 1939-1945*. The Document Experiences of a Survivor of Auschwitz and Belsen, London 1996; Schwalbová, Margita: *Elf Frauen*. Leben in Wahrheit. Eine Ärztin berichtet aus Auschwitz-Birkenau 1942-1945 (= *Zeugen der Zeitgeschichte*, Bd. 7), Annweiler u. a. 1994; Jaldati, Lin; Rebling, Eberhard: *Sag nie, du gehst den letzten Weg*. Erinnerungen, Berlin 1986.

und aus Sachsenhausen.³⁴ Für das Konzentrationslager Buchenwald liegt eine vergleichsweise überschaubare Quellenlage vor.³⁵

Doch auch die Autobiographien ehemaliger Gefangener ohne musikalischen Hintergrund können dazu beitragen, das Gesamtbild zu vervollständigen, da sie punktuell Aussagen zu Funktions- und Wirkungsweisen von Musik enthalten. Die eingestreuten Aussagen zu musikalischer Betätigung bieten Einblicke in das Erleben von Gefangenen, die keinen engen Bezug zur Musik hatten und durch Gruppenerfahrungen oder Verordnungen mit ihr in Berührung kamen.³⁶ Für die vorliegende Untersuchung sind v. a. die autobiographischen Schriften der hier betrachteten Autoren und Liedsammler relevant,³⁷ wobei eine erstaunliche Dichte in der Dokumentation zu verzeichnen ist.³⁸ Insbesondere die

- 34 Beispielhaft genannt sei: Štancl, Karel: *Zpřívání jsmo o život. Jak jsem potkal osud, Wildenschwert* 1993.
- 35 Zu den autobiographischen Schriften von Musiker:innen und Künstler:innen, die in Buchenwald gefangen gehalten wurden, zählen die Selbstaussagen des Schauspielers und Sängers Robert Clary und des niederländischen Geigers Jo Juda. Siehe: Clary, Robert: *From the Holocaust to Hogan's Heroes*, Lanham u. a. 2001; Juda, Jo: *Jantje Paganini. Häftling 2613 1940-1945*, Nieuwkoop 1979.
- 36 Siehe hierzu beispielsweise: Kautsky, Benedikt: *Teufel und Verdammte. Erfahrungen und Erkenntnisse aus sieben Jahren in deutschen Konzentrationslagern*, Wien 1948, S. 258; Wiechert, Ernst: *Der Totenwald. Eine Mauer um uns baue. Tagebuchnotizen und Briefe*, München 1979, S. 112.
- 37 Ein Hinweis zum Gendern: Da die hier betrachteten Liedsammler aus Buchenwald ausschließlich männliche Gefangene waren, wird folgerichtig das Maskulinum verwendet. Auch bei den Mitgefangenen, die Einträge in den Kollektivschöpfungen aus Buchenwald hinterließen, handelt es fast ausschließlich um männliche Personen. Eine Ausnahme bilden lediglich weibliche Kontakte Tyimińskis aus seiner Zeit in Bergen-Belsen nach der Befreiung. Insofern diese weiblichen Personen gemeint sind oder aber allgemeine lagerübergreifende Inhalte dargestellt werden, erfolgt die Nutzung eines genderneutralen Begriffes. Ist jedoch von den Liedsammlern und ihren unmittelbaren Bekanntschaften im Stammlager die Rede, findet die männliche Form Verwendung. Der Sachverhalt, dass nur Liedsammlungen von männlichen Gefangenen aus Buchenwald erhalten blieben, erklärt sich vor dem Hintergrund, dass im Stammlager Buchenwald vorwiegend männliche Häftlinge gefangen gehalten wurden, während Frauen nur 10 % ausmachten. Von diesen wiederum befanden sich 30 % in den 27 Frauen-Außenkommandos. Siehe hierzu: Seidel, Irmgard: »Jüdische Frauen in den Außenkommandos des Konzentrationslagers Buchenwald«, in: *Genozid und Geschlecht: jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*, Frankfurt a. M. 2005, S. 149-168; *Lagerarbeitsgemeinschaft Buchenwald-Dora* (Hrsg.): *Die Frauen des KZ Buchenwald*, Berlin² 2019. Männer und Frauen wurden während der Gefangenschaft zudem streng getrennt.
- 38 Es liegen folgende veröffentlichte Erinnerungsberichte, Autobiographien und Romane der polnischen Liedsammler aus Buchenwald vor: Czarnecki, Waław; Zonik, Zygmunt: *Walczący obóz Buchenwald*, Warschau 1969; Czarnecki, Waław; Zonik, Zygmunt: *Kryptonim Dora*, Warschau 1973; Polak, Edmund: *Morituri*, Warschau 1968; Polak, Edmund: *Kim jests, Basiu?*, Krakau 1974; Polak, Edmund: *Dziennik buchenwaldzki*, Warschau 1983; Pribula, Józef: *Tylko raz w zyciu*, Ostrau 1977; Tyimiński, Kazimierz: *Uspokoić sen*, Warschau 1985. Auf Seiten der deutschen Liedsammler aus

Lagererfahrungen Tymiąńskis wurden in besonderer Weise von der Öffentlichkeit wahrgenommen.³⁹

1.1.2 KZ-Musikforschung

Im Zuge der Untersuchung des künstlerischen Lebens in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern haben sich verschiedene Forschungsschwerpunkte herausgebildet.

Grundlagen des Musiklebens

Einen ersten Zugang zur Musik in Konzentrationslagern und ihrer funktionellen Einordnung bieten zahlreiche Artikel von Musikwissenschaftler:innen und Historiker:innen. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang der Musikwissenschaftler, Volkskundler und Historiker Eckhard John, der sich aus interdisziplinärer Perspektive den musikalischen Tätigkeiten der Gefangenen annähert.⁴⁰ An der Universität Freiburg leitete er im Winter 1991 die Projektgruppe »Musik in Konzentrationslagern«, deren Arbeit 1992 mit dem Theo-Pinkus-Kulturpreis ausgezeichnet wurde. Weitere einführende Artikel zur Musik im

Buchenwald sind keine publizierten Schriften bekannt. Im Buchenwald-Archiv findet sich ein unveröffentlichter Bericht von Max Göhrmann. Siehe: Max Göhrmann: Bericht, 10. November 1961, in: Buchenwald-Archiv, BwA-III-K-bS-31/1004/000-0002.

- 39 Auf der Grundlage des bereits zitierten autobiographischen Berichtes von Kazimierz Tymiąński erschien 1985 eine Autobiographie in einem polnischen Verlag. Im Jahr 2011 wurde auf Initiative der Kinder Tymiąńskis die Autobiographie in englischer Sprache veröffentlicht, wobei die Tochter die Übersetzung übernahm. Sieben Jahre später folgte die Publikation im Tschechischen. Außerdem bildeten die Lagererfahrungen Tymiąńskis die Grundlage für den polnischen Film »Kornblumenblau« (1988), wobei die Darstellung sich mehrfach von der Vorlage löste. Siehe: Kazimierz Tymiąński: »Bruchstücke von Erinnerungen aus dem Lager«, 1981, übersetzt aus dem Polnischen von Dieter Rudolf nach einem Bericht aus dem Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau, Weimar 2008, in: Kunstsammlung Gedenkstätte Buchenwald, Slg. F, Bd. 5; Tymiąński: *Uspokoić sen* (1985); Tymiąński, Kazimierz: *To calm my dreams. Surviving Auschwitz*, Sydney 2011; Tymiąński, Kazimierz: *Prošel jsem peklem Osvětimi*, übersetzt ins Tschechische von Martin Vondráek, Líbeznice 2018.
- 40 John, Eckhard: »Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung«, *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 48, Heft 1, Stuttgart 1991, S. 1-36; John, Eckhard: »Streich dunkler die Geigen, dann steigt ihr als Rauch in die Luft«. Musik im nationalsozialistischen Lagersystem«, in: *Neue Musikzeitung*, Ausgabe 43, Heft 3, 1994, S. 59-61; John, Eckhard: »La Musique dans le Systeme concentrationnaire Nazi«, in: *Créer pour survivre*, 1996, S. 179-186; John, Eckhard; Zimmermann, Heidy (Hrsg.): *Jüdische Musik? Fremdbilder – Eigenbilder* (= Reihe Jüdische Moderne, Bd. 1), Köln u. a. 2004; John, Eckhard: »Musik im NS-Lagersystem«, in: *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, hrsg. v. Beatrix Borchard und Heidy Zimmermann, Köln u. a. 2009, S. 339-348.

Konzentrationslager stammen von der Musikethnologin Gisela Probst-Effah⁴¹ und dem Musikethnologen Guido Fackler.⁴² Letzterer legte mit seiner Monographie zur Musik der frühen Lager ein umfassendes Grundlagenwerk vor.⁴³

Es fällt auf, dass die Auseinandersetzung mit Musik im Konzentrationslager nicht immer von der Musikwissenschaft selbst ausging, sondern häufig aus benachbarten Wissenschaftsdisziplinen wie der Geschichtswissenschaft, Ethnologie oder auch Germanistik erfolgte. Dass das Thema in der Musikwissenschaft noch nicht vollständig angekommen ist, bestätigt ein Blick in die MGG.⁴⁴

- 41 Probst-Effah, Gisela: »Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern«, in: Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft, 1988, S. 6 ff.; Probst-Effah, Gisela: »Musik in den Konzentrationslagern des Nationalsozialismus«, in: Spiel-Räume fürs Leben. Musiker in einer gefährdeten Welt. Kongressbericht 17. Bundesschulmusikwoche Karlsruhe 1988, hrsg. v. Karl Heinrich Ehrenpforth, Mainz 1989, S. 225 ff.; Probst-Effah, Gisela: »Musik in Konzentrationslagern«, in: Kunst und Holocaust. Bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur, Rehburg-Loccum 1990, S. 121-141.
- 42 Fackler, Baske: Projektbericht »Musik in Konzentrationslagern« (1991); Fackler, Guido: »Musik in Konzentrations- und Vernichtungslagern«, in: Gedenkstätten-Rundbrief, No. 44, hrsg. v. d. Aktion Sühnezeichen Friedensdienste e. V., Berlin September 1991, S. 3-9; Fackler, Guido: »Musik im Konzentrationslager«, in: Informationen Nr. 41, hrsg. v. Studienkreis Deutscher Widerstand, Frankfurt a. M. 1995, S. 25-33; Fackler, Guido: »Musik und Holocaust«, in: mr-Mitteilungen Nr. 19, hrsg. v. musica reanimata, 1996, S. 1-25; Fackler, Guido: »... den Gefangenen die nationalen Flötentöne beibringen. Musikbeschallung im frühen KZ Dachau«, in: Jahrbuch des Vereins Gegen Vergessen – Für Demokratie, Heft 2, Mai 1998, S. 170-174; Fackler, Guido: »Verfluchter Takt der Angst: und großer Helfer in der Not: Musik im KZ«, in: Bayrische Blätter für Volkskunde, hrsg. v. Heidrun Alzheimer-Haller, Christoph Daxelmüller und Guido Fackler, N. F. 1/26, Heft 2, 1999, S. 193-236; Fackler, Guido: »Lied und Gesang im KZ«, in: Lied und populäre Kultur: Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik, 46. Jahrgang, Münster u. a. 2001, S. 141-198; Fackler, Guido: »Musik als Terrorinstrument und Überlebenshilfe«, in: Informationen: Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933-1945, Band 28, Nr. 57, 2003, S. 28-33; Fackler, Guido: »Wer das Lied nicht kannte, der wurde geprügelt.« Bedingungen, Formen und Funktionen musikalischer Aktivitäten in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, in: Vokus. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 13, Heft 2, 2003, S. 4-28.
- 43 Fackler: Des Lagers Stimme (2000).
- 44 In der MGG finden sich zwar Artikel zu »Theresienstadt« und »Weimar«, Buchenwald als größtes nationalsozialistisches Konzentrationslager im deutschsprachigen Raum wird jedoch nicht erwähnt. Auch der Artikel »Nationalsozialismus« erscheint recht sparsam hinsichtlich seiner Darstellung des Musiklebens in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Siehe: Nathan-Davis, Sarah: »Theresienstadt«, in: MGG, Sachteil Band 9, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a.² 1998, Sp. 562-572; Huschke, Wolfgang: »Weimar«, in: MGG Online, hrsg. v. Laurenz Lütteken, New York u. a.² 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11532>, abgerufen am 27. Juni 2025; Sponheuer, Bernd: »Nationalsozialismus«, in: MGG Online, hrsg. v. Laurenz Lütteken, New York u. a.² 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12080>, abgerufen am 27. Juni 2025.

Hoffnung auf eine intensive Aufarbeitung der KZ-Musikgeschichte macht das Projekt »NS-Verfolgung und Musikgeschichte« der Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Prof. Dr. Friedrich Geiger, Professor für Historische Musikwissenschaft in München. Ziel des auf 18 Jahre angesetzten Projektes ist es, die Verfolgung von Musiker:innen im Nationalsozialismus und deren globale Konsequenzen zu erforschen und die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der NS-Verfolgung neu zu hinterfragen.⁴⁵ Hierbei findet eine Kooperation der Hochschule für Musik und Theater München mit der Universität Hamburg statt, im Zuge derer u. a. das Online-Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit (LexM) erweitert werden soll.⁴⁶

Musikgeschichte einzelner Konzentrationslager – Buchenwald

Die frühesten Untersuchungen zur Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern befassen sich mit dem Musikleben einzelner Haftanstalten, in denen besonders günstige Voraussetzungen für musikalische Aktivitäten bestanden.

Unter den nationalsozialistischen Haftstätten nimmt das Konzentrationslager Theresienstadt eine Sonderrolle ein. Hier forcierte die SS-Kommandantur aus propagandistischen Gründen das künstlerische Leben, indem sie bekannte Musiker:innen aus allen europäischen Ländern zum Musizieren zwang, weshalb das Musikleben eine vergleichsweise hohe Qualität erlangte. Diese Aktivitäten sind besonders gut dokumentiert und erforscht, was nicht zuletzt auf die Bemühungen ehemaliger Gefangener zurückzuführen ist – allen voran H. G. Adler. Nach seiner Befreiung verfasste der Musik- und Literaturwissenschaftler mehrere Monographien über Theresienstadt.⁴⁷

Im deutschsprachigen Raum ist v. a. das künstlerische Leben in den Konzentrationslagern Buchenwald und Sachsenhausen gut erschlossen⁴⁸ – den beiden größten Konzentrationslagern auf dem Boden der ehemaligen DDR. Hierin dokumentiert sich eine Spaltung der ost- und westdeutschen Forschungslandschaft, denn die vergleichsweise frühe Aufarbeitung der Lagerkultur im

45 »Neues Forschungsprojekt »NS-Verfolgung und Musikgeschichte«, veröffentlicht am 26. November 2024, <https://hmtm.de/neues-forschungsprojekt-ns-verfolgung-und-musikgeschichte/>, abgerufen am 9. September 2025.

46 <https://www.awhamburg.de/forschung/langzeitvorhaben/ns-verfolgung-und-musikgeschichte.html>, abgerufen am 9. September 2025.

47 Adler, Hans Günther: Theresienstadt, 1941-1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie, Tübingen 1955.

48 Vergleiche die Anmerkungen von Juliane Brauer in: Brauer: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (2009), S. 16 f.

ostdeutschen Raum stand unter deutlichen Vorzeichen politischer Verein-
nahme.⁴⁹

Entsprechend wurde die Musikgeschichte Buchenwalds bereits verhältnis-
mäßig früh thematisiert. Aufgrund der räumlichen Nähe zum Ettersberg ver-
folgte die Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar verschiedene Be-
mühungen, um sich der Musikgeschichte des Konzentrationslagers Buchenwald
anzunähern. Hier wurde 1951/52 das Institut für Volksmusikforschung (IfVMF)
gegründet, das von dem Musikwissenschaftler Günther Kraft geleitet wurde.
Ein besonderer Fokus lag auf der Erforschung der künstlerischen Aktivitäten
in Buchenwald.⁵⁰ In Zusammenarbeit mit Kurt Thomas entwickelte Kraft die
Ausstellung »Das Lied hinter Stacheldraht«.⁵¹ Zehn Jahre später war Wolfgang
Schneider mit der Konzeption einer weiteren Ausstellung zum Thema »Kunst
hinter Stacheldraht« betraut.⁵²

Die ehemalige Leiterin der Kunstsammlungen von Buchenwald Sonja Staar,
geborene Seidel, machte sich durch eine Überblicksdarstellung des künst-
lerischen Lebens der Gefangenen verdient,⁵³ die auf einer umfassenden Recher-
che von Häftlingsberichten und -autobiographien gründete.⁵⁴ Eine kommen-
tierte Auswahl dieser Häftlingsaussagen zum Thema Kunst und Kultur wurde
in einem Folgeband herausgegeben.⁵⁵ Mit diesen beiden Bänden, die sich be-
sonders nahe an Berichten Überlebender orientieren, wurden Grundlagen ge-

49 Im Abschnitt 3.1.6 auf Seite 117-124 wird näher auf diese Zusammenhänge eingegangen.

50 Kraft, Günther: »Die künstlerisch-musikalische Arbeit im ehemaligen Konzentrations-
lager Buchenwald«, in: Thüringer Heimat. Wissenschaftliche Heimatschrift für die Be-
zirke Erfurt, Gera, Suhl, Band 4, Heft 1, Suhl 1959, S. 1-9.

51 Fackler: Des Lagers Stimme (2000), S. 474.

52 Ergebnisse der Ausstellung wurden präsentiert in: Schneider, Wolfgang: Lebenswille
hinter Stacheldraht, hrsg. v. Rat der Stadt Weimar, Weimar 1975; Schneider, Wolfgang:
Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstands-
kampfes, hrsg. v. d. Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, Leipzig 1976.

53 Seidel, Sonja: Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im
Konzentrationslager Buchenwald, hrsg. v. d. Nationalen Mahn- und Gedenkstätte
Buchenwald (= Buchenwaldheft, Bd. 18), Weimar 1983.

54 Eine Zusammenstellung verschiedener Berichte Überlebender zur Musik, die in auto-
biographischen Schriften veröffentlicht wurden, ist im Buchenwald-Archiv in der
Sammlung Ursula Härtl einsehbar. Hier finden sich u. a. Auszüge aus Altmann, Erich:
Im Angesicht des Todes. 3 Jahre in deutschen Konzentrationslagern. Auschwitz –
Buchenwald – Oranienburg, Luxemburg 1947; Berke, Hans: Buchenwald: Erinnerung
an Mörder, Salzburg 1946; Finkelmeier, Conrad: Die braune Apokalypse. Erlebnis-
bericht eines ehemaligen Redakteurs der Arbeiterpresse aus der Zeit der Nazityrannie,
Weimar 1947.

55 Staar, Sonja: Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation, hrsg. v. d.
Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald (= Buchenwaldheft, Bd. 27), Wei-
mar 1987; Staar, Sonja: »Es war dies alles eine schauerhafte Symphonie ...« Die Häft-
lingskapelle im Konzentrationslager Buchenwald. Ein Streichquartett im Block 22«,
in: Zeitschrift Jura Soyfer, 4. Jahrgang, Nr. 4, 1995, S. 14-21.

schaffen, die jedoch eine kritische Studie zur Musikgeschichte Buchenwalds nicht ersetzen können.

Im Zuge der Bildungsarbeit der Gedenkstätte Buchenwald an regionalen Schulen und Universitäten entstanden zahlreiche Facharbeiten und Abschlussarbeiten zur Musik in Buchenwald, die in der Bibliothek der Gedenkstätte Buchenwald einsehbar sind.⁵⁶

Im Jahr 1992 wurde in Weimar die Tagung »Musikalische Volkskultur und die politische Macht« veranstaltet, in deren Anschluss ein Tagungsbericht erschien.⁵⁷ Anlässlich des Weimarer Kulturstadtjahrs 1999 wurde ein Projekt zur »Entarteten Musik« initiiert.⁵⁸ Zwanzig Jahre später fand eine Tagung zum Thema »Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche« statt, im Rahmen derer u. a. das Schicksal jüdischer Musiker, die in Buchenwald gefangen gehalten wurden, näher beleuchtet wurde.⁵⁹ Eine virtuelle Fortsetzung der Tagung erfolgte 2020 unter dem Titel »Verfolgte Musiker

56 Vergleiche: Schulz, Ilse: Kunst und Literatur als Waffe im Kampf gegen den Faschismus im Konzentrationslager Buchenwald, Hausarbeit zum Staatsexamen an der Universität Jena, 1957 (unveröffentlicht); Sacha, Magdalena: »Gdyście w obóz przybyć już raczyli ...«. Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937-1945, Danzig 2014; Werther, Christiane: »Wenn so beim Ausmarsch die Lagermusik spielt ...« Das Lagerorchester in Buchenwald, Magisterarbeit an der Universität Leipzig, 2008 (unveröffentlicht); Lehmann, Andreas: Musik in Buchenwald – Józef Kropiński's Kompositionen als Spiegel kultureller Aktivitäten im Lager, Masterarbeit an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, 2014 (unveröffentlicht). Auch die Verfasserin befasste sich im Rahmen ihres Studiums ausführlich mit dem Musikleben im Konzentrationslager Buchenwald. In ihrer Bachelorarbeit untersuchte sie die funktionellen Aspekte des Musizierens im Konzentrationslager: Oeser, Christine: Zwischen Widerstandsgeist und Überlebensstrategie – Funktionelle Aspekte des Musiklebens im Konzentrationslager Buchenwald, Bachelorarbeit an der Technischen Universität Dresden, 2009 (unveröffentlicht). Daran anknüpfend analysierte sie in ihrer Masterarbeit das Liederalbum eines polnischen Gefangenen: Oeser, Christine: Die Musikalien im Künstlerischen Album von Kazimierz Tymirski – Ein Spiegel der kulturellen Tätigkeiten im Konzentrationslager Buchenwald?, Masterarbeit an der Universität Osnabrück, 2013 (unveröffentlicht). Im Rahmen eines Praktikums im Archiv und den Kunstsammlungen in Buchenwald sowie einer ehrenamtlichen Tätigkeit zur Erfassung des Nachlasses des polnischen Gefangenen Józef Pribula wurden weitere Grundlagen für die vorliegende Arbeit geschaffen. Siehe: Buchenwald-Archiv, Nachlass Józef Pribula, BwA-II-K-nl-30/XVI [vorl. Sig].

57 Noll, Günther (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. (= Musikalische Volkskunde, Bd. 11), Essen 1994, siehe insbesondere das Kapitel von Kurt Thomas: »Lied und Musik im Konzentrationslager Buchenwald«, S. 356-368.

58 Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Entartete Musik 1938: Weimar und die Ambivalenz – Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, Saarbrücken 2001.

59 Geyer, Helen; Stolarzewicz, Maria (Hrsg.): Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche (= KlangZeiten, Bd. 16), Köln 2020.

im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche II«. ⁶⁰ Abermals wurde das künstlerische Leben in Buchenwald thematisiert. ⁶¹

Jüngere Publikationen, wie die Untersuchung der Musikwissenschaftlerin Inna Klause, die am Beispiel Buchenwalds einen Vergleich zwischen der Musikausübung im Gulag und in nationalsozialistischen Konzentrationslagern zieht, ⁶² zeugen von einem regen Interesse an der Musikgeschichte Buchenwalds. Dabei findet bei Klause erstmals eine Beschäftigung mit der DDR-Musikgeschichte der Konzentrationslager statt. ⁶³ Eine umfassende wissenschaftliche Darstellung allgemeiner Fakten und spezifischer Entwicklungen steht jedoch noch aus. Überdies wäre es wünschenswert, ein Verzeichnis aller in Buchenwald entstandenen und überlieferten Kompositionen zu erstellen. Forschungsbedarf besteht außerdem im Hinblick auf die 139 Außenlager, in denen teilweise vielfältige künstlerische Tätigkeiten nachweisbar sind. ⁶⁴

Musikleben verschiedener Häftlingsgruppen

Im Zuge der Aufarbeitung der Musikgeschichte einzelner Konzentrationslager ist eine intensive Beschäftigung mit ausgewählten nationalen Haftgruppen zu beobachten. Beispielsweise befasste sich der Prager Musikwissenschaftler Milan Kuna ausschließlich mit böhmischen Musiker:innen, um lagerübergreifende Stilrichtungen und Musizierformen dieser Häftlingsgruppe abzubilden. ⁶⁵ Im

60 Stolarzewicz, Maria (Hrsg.): Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche. Teil 2 (= KlangZeiten, Bd. 19), Köln 2023.

61 Oeser, Christine: »Künstlerische Netzwerke im Konzentrationslager Buchenwald«, in: Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche. Teil 2, hrsg. v. Maria Stolarzewicz (= KlangZeiten, Bd. 19), Köln 2023, S. 253-279.

62 Klause, Inna: »Und alles mit Musikbegleitung«. Musikausübung im Gulag und in den nationalsozialistischen KZ im Vergleich, hrsg. v. Jascha Nemtsov (= Jüdische Musik: Studien und Quellen zur jüdischen Musikkultur, Bd. 19), Wiesbaden 2021.

63 Klause, Inna: »Unter fremdem Himmel. Notenmanuskripte aus der Buchenwaldsammlung des Hochschularchivs | THÜRINGISCHEN LANDESMUSIKARCHIVS in Weimar«, in: Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche. Teil 2, hrsg. v. Maria Stolarzewicz (= KlangZeiten, Bd. 19), Köln 2023, S. 233-252.

64 Vergleiche hierzu die Ausführungen zum Außenlager Hecht bei Holzen in: Ostankiewicz, Czeslaw: »Widerstand in den Lagern und Rüstungsbetrieben des Hils«, in: Zwangsarbeit für die Rüstung im südniedersächsischen Bergland. 1939-1945. Solling – Hils – Ith – Vogler, hrsg. v. Detlef Creydt und August Meyer (= Zwangsarbeit, Bd. 2), Braunschweig 1994, S. 97-141. Bei dem Autoren Czeslaw Ostankiewicz handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Journalisten Czeslaw Ostańkiewicz (1910-1982). Aus welchen Gründen der Name in der genannten Publikation falsch angegeben wurde, ist nicht geklärt.

65 Aus der Beschränkung auf eine Häftlingsgruppe erhoffte sich Milan Kuna fundierte Aussagen über eine nationale Gruppe, die in verschiedenen Konzentrationslagern durch besonders intensive künstlerische Aktivitäten hervortrat. Siehe: Kuna: Musik an der Grenze des Lebens (1998), S. 14.

Hinblick auf das Konzentrationslager Buchenwald überwiegen Darstellungen der Tätigkeiten deutscher kommunistischer Gefangener sowie tschechischer, polnischer und französischer politischer Kollektive. Hierbei sind entsprechend der zeitlichen Distanz deutliche Unterschiede feststellbar. Während die 1983 von Christiane Dräger vorgelegte Studienarbeit zu polnischen Gefangenen aus Buchenwald noch deutlich von den politischen Vorgaben ihrer Zeit geprägt ist,⁶⁶ legt Kunsthistorikerin Ella Falldorf 2022 in einem Artikel eine reflektierte Einordnung der künstlerischen Tätigkeiten französischer Künstler im Konzentrationslager Buchenwald vor.⁶⁷

Neben diesen verhältnismäßig gut dokumentierten Häftlingsgruppen stellen Untersuchungen zu Gefangenengruppen wie den Sinti und Roma, den sogenannten »Asozialen«⁶⁸ sowie Kriminellen und Homosexuellen eine Randerscheinung dar. Auch fehlt es an Darstellungen des künstlerischen Lebens von Frauen, Jugendlichen und Kindern.

Es wäre jedoch falsch, die künstlerischen Tätigkeiten einzelner nationaler Gefangenengruppen auf ihre Herkunft zurückzuführen, da gruppenspezifische Ausprägungen künstlerischer Tätigkeiten an die lagerinternen Strukturen innerhalb der Häftlingsgesellschaft gebunden waren. Von der SS forcierte, im Konzentrationslager bestehende Hierarchien wirkten sich direkt auf den Zugang zu überlebenswichtigen Ressourcen und die künstlerische Betätigung aus. Zusätzlich begünstigten Faktoren wie die Stabilität sozialer Beziehungen selbstbestimmte künstlerische Tätigkeiten. Dementsprechend verfügten die diversen Gefangenengruppen über unterschiedliche Möglichkeiten, künstlerisch aktiv zu werden.

66 Dräger, Christiane: Die Entwicklung des illegalen Widerstandszentrums der polnischen Häftlinge im KZ Buchenwald und der Kampf der polnischen Kommunisten um die Rückkehr nach Polen nach der Befreiung des Lagers, Diplomarbeit an der Martin-Luther-Universität Halle, 1983 (unveröffentlicht).

67 Falldorf, Ella: »Ihr Werk ist gerade aus ihrem selbst erlebten Leiden heraus entstanden.« Lagerbilder französischer Kommunisten im KZ Buchenwald und der frühen Nachkriegszeit«, in: Organisiertes Gedächtnis. Kollektive Aktivitäten von Überlebenden der nationalsozialistischen Verbrechen, hrsg. v. Philipp Neumann-Thein, Daniel Schuch und Markus Wegewitz (= Buchenwald und Mittelbau-Dora. Forschungen und Reflexionen, Bd. 3), Göttingen 2022, S. 305-339.

68 Zur Häftlingskategorie »Asozial« zählten Gefangene, die im Zuge der Aktion »Arbeitscheu Reich« verhaftet worden waren. Die Aktion richtete sich gegen Menschen, die durch ihr »asoziales« Verhalten aufgefallen waren, indem sie kleinere Delikte begingen oder sich gegen das nationalsozialistische System wandten. Es handelte sich in erster Linie um Bettler, Prostituierte, Zigeuner und Drogenabhängige. Später wurden unter dem Deckmantel der »Asozialität« auch gezielt Juden verfolgt. Rechtlich gründete die Aktion auf dem »Erlass über die vorbeugende Verbrechensbekämpfung durch die Polizei« des Reichsinnenministeriums vom 14. Dezember 1937, welcher die Vorbeugehaft für sogenannte Berufs- oder Gewohnheitsverbrecher regelte. Die Aktion erfolgte in zwei Verhaftungswellen im April und Juni 1938, wobei mehr als 10.000 Männer verhaftet wurden. Danach erfolgten vereinzelt weitere Verhaftungen.

Für die selektive Wahrnehmung einzelner Haftgruppen im Zuge musikhistorischer Darstellungen gibt es darüber hinaus weitere Erklärungsansätze. Als ausschlaggebend erweist sich hier nämlich auch das Selbstverständnis der Kollektive und ihr Sendungsbewusstsein, künstlerische Aktivitäten für die Nachwelt zu dokumentieren. Einige Gefangenengruppen – wie die deutschen Kommunisten oder auch die tschechischen und polnischen politischen Aktivisten – bemühten sich gezielt um die Dokumentation künstlerischer Tätigkeiten und stellten diese in einen Zusammenhang mit ihrem politisch motivierten Selbstbild.⁶⁹ Angesichts dieses deutlichen Einflusses politischer Kräfte auf die Musikgeschichtsschreibung Buchenwalds wäre es wünschenswert, die künstlerischen Aktivitäten auch anderer Gefangenengruppen vermehrt in den Blick zu nehmen, um ein wenn nicht vollständiges, so doch vielfältiges Gesamtbild zu erhalten.

Im Zuge der Holocaustforschung erlangten die musikalischen Tätigkeiten jüdischer Gefangener und das Kulturleben in jüdischen Ghettos besondere Beachtung,⁷⁰ wenngleich diese Verfolgtengruppe am unteren Rande der Häftlingsgesellschaft stand und über wenig Spielräume für künstlerische Tätigkeiten verfügte. Dies mag verdeutlichen, dass die absichtsvolle Hinwendung zu einzelnen Haftgruppen die heutige Wahrnehmung ebenfalls prägt.

Bei den Autoren der hier untersuchten Buchenwalder Liedsammlungen handelte es sich ausschließlich um männliche deutsche und polnische Gefangene, die aus politischen Gründen gefangen gehalten wurden. Sie erweisen sich damit als zugehörig zu zwei Häftlingsgruppen, die in ihrem historischen Kontext bereits verhältnismäßig gut erforscht sind, was eine umfassende Kontextualisierung der Liedsammlungen ermöglicht. Zugleich beschränkt die Beschäftigung mit den Liedsammlungen aus Buchenwald die Perspektive auf zwei spezifische Gefangenengruppen, die nicht repräsentativ für alle Gefangenen sein können.

Künstlerbiographien aus Buchenwald

Anknüpfend an die autobiographischen Berichte von überlebenden Kunstschaffenden befassen sich zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze und Monographien mit ehemals in nationalsozialistischen Konzentrationslagern inhaftierten Musiker:innen, Komponist:innen und Sänger:innen, wobei der Fokus der Darstellung zumeist auf den Kriegsjahren und dem künstlerischen Wirken während der Gefangenschaft liegt.

69 Vergleiche hierzu die Ausführungen unter 3.1.6 auf S. 117-124.

70 Hinweise auf die Musik von jüdischen Gefangenen bieten beispielsweise Irene Heskés Bibliographien: Heskés, Irene: »Jewish Music Resources for Holocaust Programing«, in: *The Holocaust. An Annotated Bibliography and Resource Guide*, hrsg. v. David M. Szonyi, New York 1985, S. 223-251; Heskés, Irene: *Resource Book of Jewish Music*, Westport 1985; Heskés, Irene: »Music of the Holocaust«, in: *Holocaust Literatur. A Handbook of Critical, Historical and Literary Writings*. Foreword by Dennis Klein, hrsg. v. Saul S. Friedmann, Westport 1993, S. 155-173.

Im Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Untersuchungen stehen Komponisten, die in Theresienstadt gefangen gehalten wurden,⁷¹ wie Viktor Ullmann (1898-1944),⁷² Pavel Haas (1899-1944),⁷³ Hans Krása (1899-1944),⁷⁴ Gideon Klein (1919-1945),⁷⁵ Erwin Schulhoff (1894-1942)⁷⁶ und Rudolf Karel (1880-1940).⁷⁷ Auf die zahlreichen Biographien von Musiker:innen und Komponist:innen aus anderen Konzentrationslagern sei an dieser Stelle nicht eingegangen.

Zu den heute bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten, die im Konzentrationslager Buchenwald inhaftiert wurden, gehören Akteure der österreichischen Kabarettzene wie der Operetten- und Schlagerautor Fritz Grünbaum (1880-1941),⁷⁸ der Schauspieler und Librettist Paul Morgan (1886-1938) oder der Komponist Hermann Leopoldi (1888-1959).⁷⁹ Auch der österreichische Librettist und Schriftsteller Fritz Löhner-Beda (1883-1942) trat im künstlerischen

71 Hoffmann, Heidi Tamar; Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Musik in Theresienstadt: die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff (gestorben in KZ Wülzburg) und ihre Werke: die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4. Mai 1991 und ergänzende Studien (= Verdrängte Musik, Bd. 1), Berlin 1991; Peduzzi, Lubomír: Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien, Brünn 2005.

72 Zu Viktor Ullmann: Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Viktor Ullmann – Materialien, Hamburg 1997; Naegele, Verena: Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit, Köln 2002; Schultz, Ingo: Viktor Ullmann. Leben und Werk, Kassel 2008; Gantschacher, Herbert: Viktor Ullmann – Zeuge und Opfer der Apokalypse, Arnoldstein u. a. 2015.

73 Zu Pavel Haas: Peduzzi, Lubomír: Pavel Haas: Leben und Werk des Komponisten, Hamburg 1996.

74 Zu Hans Krása: Cervinková, Blanka: Hans Krása. Leben und Werk, übersetzt von Hana Smolíková, Saarbrücken 2005; Jantos, Clara-Marie: Brundibár in Terezín: Zur Bedeutung des Musiklebens im Konzentrationslager Theresienstadt, Hamburg 2014.

75 Zu Gideon Klein: Slavický, Milan: Gideon Klein: torzo života a díla, Prag³ 1996; Schendzielorz, Paul: Studien zur Instrumentalmusik von Gideon Klein: die Prager und Theresienstädter Jahre im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte, Kassel 2002; Branger, Aurélie: Gideon Klein (1919-1945). De Prague à Terezin: créer pour survivre, Paris 2004.

76 Zu Erwin Schulhoff: Bek, Josef: Erwin Schulhoff. Leben und Werk, Hamburg 1994.

77 Zu Rudolf Karel: Sourek, Otakar: Rudolf Karel. Variace v životě i díle, Prag 1947.

78 Zu Fritz Grünbaum: Arnborn, Marie-Theres; Wagner-Trenkwitz, Christoph (Hrsg.): Grüß mich Gott! Fritz Grünbaum. Eine Biographie 1880-1941, Wien 2005.

79 Zu Hermann Leopoldi: Weiss, Hans; Leopoldi, Ronald (Hrsg.): Hermann Leopoldi und Helly Möslein. »In einem kleinen Café in Hernalds ...«. Eine Bildbiographie. Mit einem Werkverzeichnis von Vladimira und Hans Werner Brouška, Wien 1992; Ernst, Franziska: Hermann Leopoldi: Biographie eines jüdisch-österreichischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten, Diplomarbeit an der Universität Wien, 2010 (unveröffentlicht); Leopoldi, Ronald (Hrsg.): Leopoldiana. Gesammelte Werke von Hermann Leopoldi und 11 Lieder von Ferdinand Leopoldi in zwei Bänden, Wien 2011; Traska, Georg; Lind, Christoph (Hrsg.): Hermann Leopoldi, Hersch Kohn: Eine Biographie, Wien 2012.

Leben Buchenwalds in Erscheinung.⁸⁰ Des Weiteren fand der österreichisch-amerikanische Komponist, Dirigent und Musikpädagoge Herbert Zipper (1904-1997), der nur kurze Zeit in Buchenwald inhaftiert war, größere Beachtung.⁸¹

Andere Künstler, die das Musikleben in Buchenwald maßgeblich mitgestalteten, fanden in Überblicksdarstellungen und Berichten zwar Erwähnung, waren jedoch nie Anlass einer biographischen Untersuchung. Genannt seien der französische Geiger Maurice Hévitt (1884-1971)⁸² oder der Tscheche Ondřej Volráb (1879-unbekannt), dessen kompositorisches Schaffen im Buchenwalder Musikleben eine zentrale Rolle spielte. Auch dem Leben und Wirken des polnischen Lagerkomponisten Józef Kropiński (1913-1970), der in der Zeit seiner Gefangenschaft in den Konzentrationslagern Buchenwald und Auschwitz zu einer enormen Produktivität gelangte und dort etwa 500 Kompositionen und Arrangements schuf, wurde bisher nur geringe Beachtung zuteil. In den letzten zwei Jahrzehnten nahm das Interesse an Kropiński jedoch deutlich zu.⁸³ In den Liedsammlungen aus Buchenwald finden sich Hinweise auf einige dieser zentralen Persönlichkeiten.

Musikstile – Liedforschung

Einige musikwissenschaftliche Untersuchungen zur Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern fokussieren ausgewählte Musikstile. Zahlreiche Monographien befassen sich mit klassischer Musik, wobei der Schwerpunkt aus bereits genannten Gründen auf Theresienstadt liegt.⁸⁴ Auch der Jazz weckte mehrfach wissenschaftliches Interesse.⁸⁵ Wolfgang Muth konzipierte

80 Zu Fritz Löhner-Beda: Schwarberg, Günther: Dein ist mein ganzes Herz. Die Geschichte von Fritz Löhner-Beda, der die schönsten Lieder der Welt schrieb, und warum Hitler ihn ermorden ließ, Göttingen 2000; Denscher, Barbara; Peschina, Helmut: Kein Land des Lächelns: Fritz Löhner-Beda, 1883-1942, Salzburg 2002.

81 Cummins, Paul: Musik trotz allem. Herbert Zipper: Von Dachau um die Welt, Wien 1993.

82 Maurice Hévitt wird erwähnt in: Stein, Harry: Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, hrsg. v. d. Gedenkstätte Buchenwald, Göttingen² 2000, S. 161 f., 209 und 250; Giner, Bruno: Survivre et mourir en musique dans les camps nazis, Paris 2011.

83 Andreas Lehmann befasste sich im Rahmen seiner Abschlussarbeit mit dem Leben und Wirken Józef Kropińskis. Besonders interessant ist die Besprechung einzelner Kompositionen und die Auswertung verschiedener Haftdokumente. Siehe: Lehmann: Musik in Buchenwald – Józef Kropiński (2014). Einige Lieder und Klavierwerke Kropińskis wurden außerdem von Francesco Lotoro eingespielt. Die CD-Reihe KZ-Musik enthält 24 CDs mit einem ausführlichen Begleitheft: KZ Musik: encyclopedia of music composed in Concentration Camps (1933-1945), Audio-CD, Hamburg: Membran Music, 2008-2009.

84 Vergleiche die oben erwähnten Studien zu Komponisten in Theresienstadt sowie: Hoffmann, Klein: Musik in Theresienstadt (1991).

85 Einen umfassenden Überblick zur Thematik bietet Fackler, der selbst drei Artikel zum

1985 in Ostberlin die Ausstellung »Jazz und Jazzmusiker in Lagern des Hitlerfaschismus«. Auch befasste er sich mit der Buchenwalder Jazzkapelle »Rhythmus«. ⁸⁶ Weitere hier nicht ausgeführte Untersuchungen behandeln geistliche Musik und Kabarett im KZ.

Ein besonderer Schwerpunkt der KZ-Musikforschung lag seit ihren Anfängen auf der Liedforschung. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass das Singen im Lager die verbreitetste Form des Musizierens darstellte. Dank verschiedener individueller und institutioneller Bemühungen wurden KZ-Lieder bewahrt, dokumentiert und in Form von Liedanthologien veröffentlicht. Dabei beschränken sich die Darstellungen zumeist auf das Liedgut spezifischer Häftlingsgruppen. ⁸⁷ Aus Buchenwald sind Liedanthologien von tschechischen und dänischen Gefangenen bekannt. ⁸⁸

Nach der Befreiung bemühten sich einige Überlebende, KZ-Lieder und andere im Konzentrationslager verbreitete Lieder zusammenzutragen und zu dokumentieren. ⁸⁹ In diesem Zusammenhang ist der polnische Sänger und Journalist Aleksander Kulisiewicz (1918-1982) zu erwähnen, der als Archivar, Dokumentar, Sänger und Sammler von Lagerliedern eine zentrale Rolle in der KZ-Liedforschung einnimmt. Während seiner Gefangenschaft im Konzentrationslager Sachsenhausen trat er vor Mitgefangenen auf und war an der Organisation legaler und illegaler Liederabende beteiligt. Aufgrund seines guten Erinnerungsvermögens vertrauten ihm die Mithäftlinge im Konzentrationslager entstandene Gedichte und Lieder an. Nach Kriegsende diktierte Kulisiewicz aus dem Gedächtnis 716 Seiten Liedgut in vier Sprachen. Er selbst verfasste zudem 50 Lagerlieder, 130 Gedichte und 13 Vertonungen auf Texte anderer Autoren. Kulisiewicz machte sich im Folgenden die Verbreitung der im Konzentrationslager entstandenen und gesungenen Lieder zur Aufgabe und trat in den 1960er und 1970er Jahren international als »KZ-Sänger« auf. Auf seinen Konzertreisen

Jazz in Theresienstadt verfasste: Fackler: *Des Lagers Stimme* (2000), S. 495; Milan Kuna beschäftigt sich ebenfalls mit Jazz. Siehe: Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens* (1998), S. 125-130 und 266-278.

86 Muth, Wolfgang: »Rhythmus« – Ein internationales Jazzorchester in Buchenwald«, in: *Eisenacher Jazztage 1984. 25 Jahre AG Jazz im Klubhaus AWE, Eisenach 1984*, S. 10-15; Muth, Wolfgang: »Jazz behind barbed Wire«, in: *Jazz Forum* Nr. 2, 1985, S. 44-49; Muth, Wolfgang: »Swing und Blues hinter Stacheldraht. Musiker im Widerstand gegen den Faschismus«, in: *Profil. Methodik zur Tanzmusik*, Heft 7, 1986, S. 64-70; Muth, Wolfgang: »Musik hinter Stacheldraht. Swing in Ghetto und KZ«, in: »Swing Heil«. *Jazz im Nationalsozialismus*, hrsg. v. Bernd Polster, Berlin 1989, S. 211-220.

87 Zu jüdischen Ghetto- und Lagerliedern, österreichischen Widerstandsliedern und Liedern der österreichischen Roma, siehe: Fackler: *Des Lagers Stimme* (2000), S. 496.

88 Julsgaard-Larsen, S.; Bostrup, T.: *Buchenwaldsungen. Danmarks Politis Slagsang i Tekst og Tegninger*, o. O. 1945; Eine Aufnahme des publizierten Liedes ist online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=81rz2gMBRAQ>, abgerufen am 28. Januar 2025; Žák, Jiří; Bartl, Jaroslav: *Buchenwaldsky Zpevník*, Pilsen 1945.

89 Fackler: *Des Lagers Stimme* (2000), S. 497.

kam er in Kontakt mit vielen Überlebenden und widmete sich der weiteren Sammlung und Dokumentation von Liedern aus den NS-Lagern. In Folge dieser Sammeltätigkeit wurden zahlreiche vorwiegend polnischsprachige Lieddokumente bewahrt und veröffentlicht.⁹⁰

Kulisiewicz befasste sich auch auf wissenschaftlicher Ebene mit dem KZ-Liedgut. In den 1970er Jahren entstanden einige überblicksartige Aufsätze zu verschiedenen Konzentrationslagern.⁹¹ Nach einem internationalen Symposium zur Erforschung des Arbeiterliedes in Lidice bei Prag kam es zur Zusammenarbeit mit verschiedenen Wissenschaftler:innen. Im März 1960 konzipierte Kulisiewicz ein Buchmanuskript mit dem Titel »Polnische KZ-Lieder 1939-1945«. An diesem Hauptwerk arbeitete er bis zu seinem Tod. Das alphabetisch nach Lagern geordnete Manuskript enthält 374 polnische Lieder aus über 35 Lagern (Konzentrationslager, Nebenlager, Ghettos und Vernichtungslager).⁹² Insbesondere die Lieder aus Sachsenhausen werden in ihren historischen Kontext eingebettet und einzeln kommentiert. Trotz zahlreicher Ansätze verschiedener Wissenschaftler:innen und des polnischen Musik-Verlags (1982) wurde das 2.600 Seiten umfassende Dokument bis heute nicht publiziert.⁹³

Neben den Bemühungen einzelner Gefangener wurde die KZ-Liedforschung innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik vorangetrieben und im Sinne politischer Bestrebungen der ostdeutschen Nachkriegspolitik vereinnahmt.⁹⁴ Hierbei fand v. a. das Liedgut der deutschen politischen Gefangenen Beachtung. Im Jahr 1954 gründeten Ernst Hermann Meyer und Wolfgang Steinitz an der Akademie der Künste der DDR das »Arbeiterliedarchiv« mit dem Ziel, politische Lieder aus der Arbeiterbewegung zusammenzutragen und zu erforschen.⁹⁵ Die Musikwissenschaftlerin Inge Lammel⁹⁶ übernahm in den Jahren 1954 bis 1985 die

90 Ein erster Band mit Gedichten und Liedtexten, die fast ausnahmslos von Kulisiewicz stammen, erschien 1965: Kulisiewicz, Aleksander: Sachsenhausen. Pamiętnik poetycki 1939-1945, Lublin 1965. Im Jahr 1968 folgte die Veröffentlichung ausgewählter Lieder durch Carsten Linde, die in mehrfacher Auflage erschien: Linde, Carsten (Hrsg.): KZ-Lieder. Eine Auswahl aus dem Repertoire des polnischen Sängers Alex Kulisiewicz, Sievershütten² 1971.

91 Genaue Angaben finden sich in: Fackler: Des Lagers Stimme (2000), S. 484, Fußnote 205.

92 Ebd., S. 485.

93 Im Rahmen des VW-gestützten Forschungsprojektes »Kultur in nationalsozialistischen Konzentrationslagern – Kultur als Überlebenstechnik« in Zusammenarbeit der Gedenkstätte Sachsenhausen mit Christoph Daxelmüller an der Universität Regensburg war eine Herausgabe geplant, die leider nicht zustande kam, so: Fackler: Des Lagers Stimme (2000), S. 485.

94 Unter 3.1.6 auf S. 117-124 wird näher auf die Bemühungen zur Aufarbeitung der Musikgeschichte Buchenwalds eingegangen.

95 Vergleiche: Fackler: Des Lagers Stimme (2000), S. 476.

96 Inge Lammel (1924-2015) wurde in Berlin in eine jüdische Familie geboren und verlor ihre Eltern 1943 im Konzentrationslager Auschwitz. Sie überlebte mit ihrer Schwester den Nationalsozialismus durch die Emigration nach England. 1947 kehrte sie

Leitung der Abteilung und legte in diesem Zeitraum umfangreiche Sammlungen an, die häufig auf persönlichen Befragungen von Gewerkschaftler:innen und politischen Widerstandskämpfer:innen gründeten. Außerdem startete sie Ende der 1950er Jahre einen Aufruf, um das Liedgut der ehemaligen Gefangenen aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern zusammenzutragen:

»Aufruf! Die Deutsche Akademie der Künste ruft alle ehemaligen Insassen der faschistischen Konzentrationslager in Deutschland auf, sie bei der Sammlung von Liedern des antifaschistischen Widerstandskampfes zu unterstützen. Es werden Lieder gesucht, die während des illegalen Kampfes gegen den Faschismus und in den Konzentrationslagern gesungen wurden. Besonderer Wert wird auf handschriftliche Liedaufzeichnungen bzw. Liedsammlungen gelegt, die in den Lagern angefertigt wurden. Kameraden, die im Besitz derartigen Materials sind oder entsprechende Hinweise geben können, werden gebeten, sich an die Abteilung Arbeiterlied der Sektion Musik, Deutsche Akademie der Künste, Berlin N 4, Robert-Koch-Platz 7, zu wenden.«⁹⁷

Ergebnis der langjährigen Forschung war die Publikation einer Reihe von Liedanthologien, die ganz im Zeichen des antifaschistischen Wiederaufbaus standen.⁹⁸ Trotz des politischen Hintergrundes dieser Sammeltätigkeit ist ihr wissenschaftlicher Wert unumstritten. Lammels intensiven Bemühungen verdankt sich, dass zahlreiche Lieddokumente aus den Konzentrationslagern bewahrt werden konnten – darunter auch die hier untersuchte Liedsammlung von Willy Settner.

Nichtsdestotrotz befand sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem KZ-Lied laut Fackler auch 1996 noch immer in ihren Anfängen:

»Trotz der Bedeutung von Liedern im ›Lageralltag‹ und der großen Zahl von in Lagern neu entstandenen Liedern bzw. Liedvarianten hat sich die Liedforschung dieser Thematik bislang weitgehend enthalten. Dabei liegen ge-

nach Berlin zurück und nahm ein Musikwissenschaftsstudium an der Humboldt-Universität auf, welches sie 1975 mit einer Promotion zum Thema Arbeiterlied abschloss. In Berlin baute Lammel das Arbeiterliedarchiv an der Akademie der Künste auf und veröffentlichte mehrere Sammlungen politischer Lieder. Seit 1991 wandte sie sich einem neuen Aufgabenfeld zu und widmete sich dem Schicksal jüdischer Familien in Berlin-Pankow.

97 Lammel, Inge: Schriftverkehr zur Vorbereitung einer Publikation mit Liedern aus deutschen Konzentrationslagern, in: Akademie der Künste, Berlin (nachfolgend abgekürzt als: AdK), AdK O 4037, S. 1.

98 Genannt seien in diesem Zusammenhang: Lammel, Inge; Hofmeyer, Günter (Hrsg.): Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern (= Das Lied – im Kampf geboren!, Bd. 7), Leipzig 1962; Lammel, Inge (Hrsg.): Kopf hoch, Kamerad! Künstlerische Dokumente aus faschistischen Konzentrationslagern, Berlin² 1966; Lammel, Inge: Arbeitermusikultur in Deutschland 1844-1945. Bilder und Dokumente, Leipzig 1984.

rade zu dem nahe Berlin gelegenen KZ Sachsenhausen mehrere Publikationen vor, die entsprechende Materialien bereitstellen.«⁹⁹

Einen möglichen Grund für das mangelnde musikwissenschaftliche Interesse an der Liedpraxis im Konzentrationslager sieht Fackler in der bevorzugten Zuwendung zu originären KZ-Kompositionen.¹⁰⁰ Für viele KZ-Lieder wurden keine Melodien überliefert oder die im Konzentrationslager entstandenen Liedtexte wurden auf bereits bestehende Melodien gesungen. Eine weitere Erklärung mag die Nähe vom Gedicht zum Lied bieten, denn in zahlreichen Anthologien von Lagerlyrik stehen beide Gattungen gleichberechtigt nebeneinander.¹⁰¹

Zwar sind einige musikwissenschaftliche Annäherungsversuche an das KZ-Lied zu verzeichnen, doch beschränken sich diese zumeist auf die funktionelle Einordnung von Lied und Gesang im Konzentrationslager.¹⁰² Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zur KZ-Lyrik gehen hingegen differenzierteren Fragestellungen nach. Neben der Bedeutung des literarischen Schaffens für die Gefangenen findet auch die Bedeutung von Lagerdichtungen für einen inhaltlichen und emotionalen Zugang zu den Hafterlebnissen Berücksichtigung.¹⁰³ Die Literaturwissenschaftlerin Katja Klein beispielsweise untersuchte 56 KZ-Lieder und KZ-Gedichte aus Sachsenhausen auf ihre Aussage

- 99 Fackler, Guido: »Sachsenhausen-Liederbuch: Originalwiedergabe eines illegalen Häftlingsliederbuches aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen«, in: Jahrbuch für Volksliedforschung, Jahrgang 41, 1996, S. 120-124, hier S. 121. Fackler benennt die Publikationen: Lammel, Hofmeyer: Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern (1962); Linde: KZ-Lieder Kulisiewicz (1971); Szepansky, Wolfgang; Ackermann, Emil: ... denn in uns zieht die Hoffnung mit: Lieder, gesungen im Konzentrationslager Sachsenhausen, Berlin 1995.
- 100 Fackler, Guido: »Musik als Komponente des Lageralltags«, in: Online-Publikationen des Arbeitskreises Studium Populärer Musik, 6, 12. August 2007, www.aspm-samples.de/Samples6/fackler.pdf, abgerufen am 26. Juni 2025, S. 8.
- 101 Bei Ellinor Lau etwa findet die Unterscheidung von Gedicht und Liedtext nur in Anmerkungen unterhalb der Texte statt, siehe: Lau, Ellinor; Pampuch, Susanne (Hrsg.): »Draußen steht eine bange Nacht«. Lieder und Gedichte aus deutschen Konzentrationslagern, Frankfurt a. M. 1994. Des Weiteren: Klein, Katja: Kazett-Lyrik. Untersuchungen zu Gedichten und Liedern aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen, Würzburg 1995; Dobosiewicz, Stanisław: Mauthausen-Gusen: poezja i pieśń więźniów, Warschau 1983.
- 102 Probst-Effah: »Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern« (1988); Probst-Effah, Gisela: Lieder gegen »das Dunkel in den Köpfen«: Untersuchungen zur Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland, Essen 1995; Kreuzheck, Hans-Ludger: »Von den ›Moorsoldaten‹ zu den ›Lebenden Steinen‹. – Zur Erforschung der Musik in den NS-Konzentrationslagern«, in: Musikalische Volkskultur und die politische Macht, Essen 1994, S. 502-526; Kunze, Juliane: Gesang als Überlebensstrategie im Konzentrationslager Sachsenhausen, Magisterarbeit an der Universität Berlin, 2001 (unveröffentlicht).
- 103 Klein: Kazett-Lyrik (1995); Jaiser, Constanze: Poetische Zeugnisse. Gedichte aus dem Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück 1939-1945, Stuttgart 2000.

bezüglich des Lageralltags sowie hinsichtlich psychologischer Aspekte wie der Gefühls- und Gedankenwelt der Verfolgten und ihrer Bewältigungsstrategien.¹⁰⁴ In diesem Sinne ist das KZ-Liedgut auf seine Aussagekraft neu zu hinterfragen.

Veröffentlichungswege – Die Rezeption der Liedsammlungen aus Buchenwald

KZ-Liedsammlungen wurden bereits verschiedentlich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Erwähnenswert sind zunächst zwei Faksimileausgaben, die von Liedsammlungen aus Sachsenhausen angefertigt wurden.¹⁰⁵ Von den Liedsammlungen aus Buchenwald hingegen wurden nur ausgewählte Seiten in Autobiographien und Monographien zur Lagerkunst abgedruckt. Edmund Polak veröffentlichte Auszüge seiner Liedsammlung in seiner Autobiographie.¹⁰⁶ Daneben enthalten frühe Monographien und Ausstellungsbände zu Kunst und Kultur aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern besonders illustrative Seiten aus den Sammlungen von Józef Pribula,¹⁰⁷ Kazimierz Tymiński¹⁰⁸ und Waław Czarnecki.¹⁰⁹ Den Liedsammlungen selbst wird dabei jedoch keine

104 Klein: *Kazett-Lyrik* (1995), S. 9 f.

105 Sachsenhausen-Komitee (Hrsg.): *Das Lagerliederbuch. Lieder, gesungen, gesammelt und geschrieben im Konzentrationslager Sachsenhausen bei Berlin 1942, Dortmund 1980*; Morsch, Günter (Hrsg.): *Sachsenhausen-Liederbuch. Originalwiedergabe eines illegalen Häftlingsliederbuches aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen, Berlin 1995*; siehe außerdem: Fackler: *Rezension Sachsenhausen-Liederbuch* (1996).

106 Polak: *Morituri* (1968), S. 9 und 119.

107 Auszüge des Pribula-Albums finden sich in: Lammel: *Kopf hoch, Kamerad!* (1966), auf 12 Seiten, Abb. 2-9 und 36-39; Lammel: *Arbeitermusik in Deutschland 1844-1945* (1984), S. 212 (enthält das Programm des 18. Konzertes in der Kinohalle und eine Konzerteintrittskarte); Jaworska, Janina: *Nie wszyszek umrę*, Warschau 1975, Abb. 199-212 und 302 f.; Schneider: *Lebenswille hinter Stacheldraht* (1975), auf 13 Seiten, davon zwei mit Noten (o. Seitenzahl); Schneider: *Kunst hinter Stacheldraht* (1976), hier 20 Seiten, davon drei mit Noten (S. 70, 72, 75, 76, 83, 108, 117, 127, 150, 154, 169, 172, 175, 178); im Bildteil von Pribulas 1977 erschienener Autobiographie: Pribula: *Tylko raz w życiu* (1977) sind mindestens 12 Abbildungen dem künstlerischen Album Pribulas entnommen, sowie einige der eingeklebten Fotografien; ein paar Illustrationen aus Pribulas Album sind zudem abgebildet in: Wójtowicz, Kazimierz: *Za drutami kacetów* Auschwitz Buchenwald, Bielitz-Biala 1998.

108 Auszüge des Künstlerischen Albums von Kazimierz Tymiński sind abgebildet in: Lammel: *Kopf hoch, Kamerad!* (1966), Abb. 15; Polak: *Morituri* (1968), S. 194, 197 und 215; Jaworska: *Nie wszyszek umrę* (1975), Abb. 522; Schneider: *Lebenswille hinter Stacheldraht* (1975), auf 12 Seiten, davon fünf mit Noten (o. Seitenzahl); Schneider: *Kunst hinter Stacheldraht* (1976), auf 16 Seiten, davon fünf mit Noten (S. 71, 73, 79, 87, 89, 91, 98, 109, 125, 126, 162); sowie im Bildteil seiner Autobiographie Tymiński: *To calm my dreams* (2011), o. Seitenzahl (Porträt Tymińskis des Malers Camille Delétang, Konzertprogramm »Kopf hoch«, Aquarell der Opernaufführung *Don Juan*, einige Aquarelle von Karol Konieczny und ein Notenblatt des von Tymiński komponierten Wiegenliedes).

109 Jaworska: *Nie wszyszek umrę* (1975), Abb. 281, 414 und 569-584.

größere Beachtung zuteil. Teilweise fehlen sogar korrekte Quellenangaben.¹¹⁰ Eine Ausnahme bildet Inge Lammels Zusammenstellung künstlerischer Zeugnisse »Kopf hoch, Kamerad!«, welche mit genauen Quellenangaben arbeitet.¹¹¹

Beachtenswert ist, dass drei Liedsammlungen aus Buchenwald bereits in Ausstellungen gezeigt wurden. Göhrmanns Liedsammlung war zeitweise in der Dauerausstellung der Gedenkstätte Buchenwald zu sehen. Auszüge aus der Liedsammlung von Tymirński wurden u. a. vom 10. September bis zum 31. Oktober 2021 in der Ausstellung »Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche II« im Stadtmuseum Weimar gezeigt. Das künstlerische Album von Józef Pribula war vom 20. April 2023 bis zum 25. Februar 2024 in der Ausstellung »La musique dans les camps nazis« im Mémorial De La Shoah, Paris zu sehen, die von Élise Petit kuratiert wurde.¹¹² Begleitend erschien ein Ausstellungskatalog, an dem Juliane Brauer, Tal Bruttman, Gabriele Knapp und Claudia Maurer Zenck mitwirkten.¹¹³ Aktuell wird das Faksimile des Pribula-Albums in der nach einer Sanierung am 11. April 2013 wiedereröffneten Kunstaussstellung der Gedenkstätte Buchenwald »Überlebensmittel – Zeugnis – Kunstwerk – Bildgedächtnis« im ehemaligen Desinfektionsgebäude ausgestellt.

Überdies fällt auf, dass im Gegensatz zu den Liedsammlungen der polnischen Gefangenen, die deutschen Liedsammlungen aus Buchenwald bisher nahezu unbeachtet blieben. Lediglich ein Vorblatt aus der Liedsammlung von Willy Jentsch wurde in einer Monographie zum Widerstand in Buchenwald abgedruckt.¹¹⁴

Es bleibt festzustellen, dass trotz der Aufmerksamkeit, die den Liedsammlungen aus Buchenwald bereits zuteil wurde, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Quellen lückenhaft bleibt. Die veröffentlichten Auszüge aus den Buchenwalder Liedsammlungen scheinen vorwiegend illustrativen Zwecken gedient zu haben, die ihnen zugrunde liegenden Quellen wurden jedoch nicht näher besprochen. In wissenschaftlichen Darstellungen zur Musikgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslagern tauchen zwar Hinweise auf KZ-Liedsammlungen als historische Quelle auf,¹¹⁵ doch werden diese in der Regel nicht näher vorgestellt. Lediglich Juliane Brauer erfasste in ihrer Dissertation zur Musik in Sachsenhausen erstmals systematisch die Liedsammlungen aus einem Konzentrationslager.¹¹⁶ Eine umfassende Analyse von

110 Schneider: Lebenswille hinter Stacheldraht (1975); Schneider: Kunst hinter Stacheldraht (1976).

111 Lammel: Kopf hoch, Kamerad! (1966).

112 Monique Gross: Ausstellungsbesprechung – Musik in Nazilagern, <https://holocaust-music.ort.org/de/speicher/memorials/musik-in-nazilagern-ausstellungsbesprechung>, abgerufen am 25. April 2025.

113 Petit, Élise: La musique dans les camps nazis, hrsg. v. Mémorial de la Shoah, Paris 2023.

114 Drobisch, Klaus: Widerstand in Buchenwald, Berlin³ 1987, S. 137.

115 Shirli Gilbert legt ihrer Untersuchung zu Ghettos und Konzentrationslagern 16 Liedsammlungen zugrunde: Gilbert: Music in the Holocaust (2005), S. 108, Fußnote 31.

116 Brauer: Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen (2009).

KZ-Liedsammlungen in ihrem historischen, soziologischen und biographischen Kontext steht demnach noch aus.

1.2 Forschungsgegenstand

Angesichts der vermutlich immensen Zahl von KZ-Liedsammlungen und ihrer Verbreitung in Archiven weltweit ist eine Eingrenzung des Forschungsgegenstandes notwendig. Gegenstand dieser Untersuchung sind sieben Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald, die von Gefangenen im Zeitraum 1938 bis 1945 im Geheimen angefertigt wurden. Buchenwald erwies sich für die Fragestellung aus mehreren Gründen als besonders geeignet: Es handelte sich hierbei um das ehemals größte nationalsozialistische Konzentrationslager im deutschsprachigen Raum. Zudem besteht eine günstige Quellenlage zum künstlerischen Leben und der Entstehung der Liedsammlungen. Nicht zuletzt weisen einige Lieddokumente aus Buchenwald inhaltliche und stilistische Besonderheiten auf, die Fragen aufwerfen.

1.2.1 *Liedsammlung – Liederbuch – Liederalbum*

Die Liedsammlungen aus Buchenwald weisen grundlegende Unterschiede in Inhalt und Gestaltung auf, sodass eine Begriffsschärfung nötig ist.

Die sich noch in ihren Anfängen befindliche Auseinandersetzung mit KZ-Liedsammlungen spiegelt sich in einem Nebeneinander unterschiedlichster Begriffe in der einschlägigen Literatur. Synonym finden Bezeichnungen wie Lagerliederbuch, Liederbuch, Liederheft, Liedsammlung und Liederalbum Verwendung. Alle diese Begriffe sind geeignet, die Quellen zu beschreiben, heben jedoch unterschiedliche Aspekte hervor.

Am häufigsten im Gebrauch sind die Begriffe Liederheft und Liederbuch.¹¹⁷ In Abgrenzung von Liedblättern wird durch diese Umschreibung ein Hinweis auf das Material, die Bindung und den Umfang der jeweiligen Sammlung gegeben.

Noch geeigneter erweist sich jedoch der weit gefasste Begriff der Liedsammlung bzw. Liedersammlung. Hier steht der Sammelgedanke im Vordergrund, wobei keine Aussage über die Anzahl der Autor:innen, den adressierten Raum (öffentlich oder privat) oder die Gestalt (Handschrift oder Typoskript) getroffen wird.¹¹⁸

¹¹⁷ Vergleiche: Fackler: *Des Lagers Stimme* (2000), S. 201f.; Brauer: *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen* (2009), S. 124, 126 und 343; Stein: *Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945* (2000), S. 274.

¹¹⁸ Guido Fackler gebraucht den Begriff Liedsammlung im Lagerkontext auch für veröffentlichte Liedanthologien. Vergleiche: Fackler, Weinman: »Musik und bildende

Um die Liedsammlungen entsprechend der Zahl der an der Aufzeichnung Beteiligten zu unterscheiden, verwendete Lammel die Begriffe »Einzelaufzeichnung« und »Kollektivschöpfung«. ¹¹⁹ Da die Liedsammlungen aus Buchenwald teilweise von einzelnen Personen niedergeschrieben, teilweise aufwendig durch mehrere Gefangene gestaltet wurden, erweist sich diese Unterscheidung als nützlich. Allerdings erscheint der Begriff »Einzelaufzeichnung« missverständlich, da unklar bleibt, ob es sich bei der »einzelnen Aufzeichnung« um eine einzelne Notenseite handelt oder um eine Sammlung, die von einer einzelnen Person aufgezeichnet wurde. In Gegenüberstellung zu dem Begriff »Kollektivschöpfung« erscheint der Begriff »Individualschöpfung« geeigneter. ¹²⁰ Inwieweit mit den Individual- bzw. Kollektivschöpfungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald ein konkreter Typus beschrieben wird, bleibt im Verlauf der Untersuchung zu klären.

Ein Teil der Kollektivschöpfungen aus Buchenwald erweist sich einem spezifischen Aufzeichnungstyp zugehörig, für den sich in den Archiven die Bezeichnung des »Künstlerischen Albums« etabliert hat. Der Terminus taucht in einem Katalog aus dem Archiv der Kunstsammlungen des Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau auf. ¹²¹ Er ist angelehnt an die Form des Erinnerungsalbums und verweist auf Eintragungen durch mehrere Personen, die sich nicht ausschließlich auf Lieder beschränken, sondern verschiedene künstlerische Ausdrucksformen wie bildende Kunst und Lyrik umfassen. Der hiervon abgeleitete Begriff des Liederalbums betont die Mehrzahl von Liedern gegenüber anderen Einträgen in einer solchen Sammlung mit Albumcharakter.

Weiterführende Bezeichnungen wie Liedzeugnis oder Lieddokument unterstreichen die Absicht, ein Zeugnis abzulegen und das im Konzentrationslager gebräuchliche Liedgut für die Nachwelt zu dokumentieren.

Ungeeignet erscheint im vorliegenden Kontext der Begriff der Liederhandschrift, denn wengleich es sich bei den KZ-Liedsammlungen in nahezu allen bekannten Fällen um handschriftliche Aufzeichnungen handelt, ¹²² ist der Begriff in erster Linie mit frühen Liederhandschriften des späten 13. bis 15. Jahr-

Kunst in nationalsozialistischen Lagern. Eine kommentierte Bibliographie« (1998), S. 389 ff.

119 Begriff nach: Lammel, Hofmeyer: *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern* (1962), S. 8.

120 Für die Anregung zu dieser Begrifflichkeit sei Stefan Hanheide gedankt.

121 Der Katalog ist in polnischer Sprache verfasst und wird im Folgenden zitiert als PMO Katalog Tymiński.

122 Eine Ausnahme bildet die Liedsammlung von Max Göhrmann aus Buchenwald, in der neben handschriftlichen Aufzeichnungen auch aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnittene Gedichte und Liedtexte eingeklebt sind. Diese Form stellt jedoch eine Besonderheit unter den Liedzeugnissen dar und ist auf die Arbeit Max Göhrmanns in der Buchbinderei zurückzuführen, in der er Zugang zu verschiedenen Druckwerken hatte.

hundreds assoziiert. Entsprechend ist im Lagerkontext lediglich von »handschriftlichen Liederbüchern« die Rede.¹²³

Die Liedanthologie wiederum impliziert die gezielte Zusammenstellung von Liedern unter einem bestimmten Gesichtspunkt zur Bestimmung für ein spezifisches Publikum und ist häufig mit einer Veröffentlichung verbunden, weshalb von der Verwendung dieses Begriffes ebenfalls abgesehen wird.

Im Folgenden ist allgemein von Liedsammlungen die Rede,¹²⁴ da dieser Begriff diverse Gestaltungsweisen umfasst. Synonym wird der Begriff »KZ-Liedsammlung« gebraucht, womit auf den Entstehungskontext der Liedsammlungen, nicht aber ihre Inhalte hingewiesen werden soll, denn im Konzentrationslager entstandene Liedsammlungen enthalten nicht zwingend nur KZ-Lieder, sondern auch Lieder aus anderen Kontexten. Insofern individuelle Inhalte, Gestaltungsformen und Funktionen besonders hervorgehoben werden sollen, finden alternative Begrifflichkeiten Verwendung. Überdies erfolgt eine grundlegende Unterscheidung zwischen Individual- und Kollektivschöpfungen.

1.2.2 *Der Quellenkorpus*

Die Definition des Quellenkorpus bedarf aufgrund unterschiedlicher räumlicher und zeitlicher Gegebenheiten im Zuge der Aufzeichnung einer Eingrenzung.

Da die Verfolgten des Nationalsozialismus zumeist mehrere Haftstationen durchliefen, wurden einige Liedsammlungen in mehreren Lagern angefertigt. Die vorliegende Untersuchung bezieht Liedsammlungen, deren Niederschrift nur teilweise in Buchenwald erfolgte, nur insofern ein, als der Großteil der Aufzeichnungen in diesem Konzentrationslager vorgenommen wurde. Aus diesem Grunde wird beispielsweise die Liedsammlung des niederländischen Gefangenen Johann Telling,¹²⁵ der u. a. in Buchenwald gefangen gehalten wurde, seine Liedaufzeichnungen aber in Sachsenhausen niederschrieb, nicht berücksichtigt. Von der Untersuchung ebenfalls ausgeschlossen bleiben Liedsammlungen, die in Außenlagern von Buchenwald entstanden.

123 Fackler: *Des Lagers Stimme* (2000), S. 36.

124 Liedsammlung und Liedersammlung sind Synonyme. In Anlehnung an die »Gedichtsammlung« wird hier das Kompositum mit der singulären Form »Lied« gebraucht.

125 Johann Telling wurde in den Konzentrationslagern Ravensbrück, Buchenwald, Sachsenhausen und Bergen-Belsen gefangen gehalten. In Sachsenhausen trug er die Häftlingsnummer 42392 und war unter dem Spitznamen »Joop« bekannt. Sein Liederbuch entstand laut einem Brief an das Komitee der antifaschistischen Widerstandskämpfer in der Deutschen Demokratischen Republik in den Jahren 1944-1945 in Sachsenhausen und gelangte auf einem Transport nach Bergen-Belsen. Siehe hierzu: Brauer: *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen* (2009), S. 372. Von Juliane Brauer wird das Liederbuch dem Bestand Sachsenhausen zugeordnet. Es wird heute im Archiv Sachsenhausen unter der Signatur AS R 24/9 aufbewahrt.

Einige Lieddokumente wurden nach der Befreiung um vereinzelte Einträge oder Anmerkungen ergänzt. Dies betrifft nachweislich die Liedsammlungen von Józef Pribula und Kazimierz Tymiński sowie vermutlich die Sammlung von Max Göhrmann. Da diese Hinzufügungen marginal bleiben, werden die genannten Sammlungen dennoch in die Untersuchung einbezogen.

Eine weitere Abgrenzung ist in Bezug auf Sammlungen notwendig, deren Inhalte über reine Liedaufzeichnungen hinausgehen. Erinnerungsalben und Tagebücher, in denen neben vereinzelten Liedaufzeichnungen andere Einträge wie Zeichnungen und Tagebuchnotizen überwiegen, sind auszuklammern. Ein Beispiel hierfür ist das Erinnerungsalbum des ehemaligen Buchenwaldgefangenen Kazimierz Wójtowicz,¹²⁶ in dem die Mehrheit der Einträge Widmungen und Zeichnungen von Mitgefangenen umfasst, wenngleich es auch das KZ-Lied »Nasz marsz« sowie zwei weitere Melodiefragmente enthält.¹²⁷ In den Kollektivschöpfungen von Pribula und Tymiński überwiegt hingegen der Liedanteil. Für das unvollständig überlieferte Album von Czarnecki ist aufgrund großer Ähnlichkeiten mit den Sammlungen von Pribula und Tymiński ein ebensolcher Schwerpunkt auf der Liedaufzeichnung zu vermuten.

Der auf diese Weise definierte Quellenkorpus umfasst sieben Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald, die in verschiedenen Archiven aufbewahrt werden (siehe Tab. 1 auf der folgenden Seite).

Tabelle 1: Forschungsstand Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald

Liedsammler	Entstehung	Aufbewahrungsort	zitiert als
Wacław Czarnecki	unbekannt	Original verschollen, auszugsweise Kopien im Buchenwald-Archiv, BwA-III-K-thS-90-2	Czarnecki-Album

126 Das Erinnerungsalbum von Kazimierz Wójtowicz entstand in den Jahren 1941-1942 und wird heute in der Kunstsammlung der Gedenkstätte Buchenwald unter der Signatur V 1057 L aufbewahrt. Das gesamte Heft wurde 1988 veröffentlicht: Wójtowicz: *Za drutami kacetów Auschwitz Buchenwald* (1998). Ein Jahr später erschienen Auszüge des Albums in der polnischen Schriftenreihe »Biuletyn«: Kowalczyk, August: »Buchenwald pamiętnik Kazimierza Wójtowicza«, in: *Biuletyn*, Nr. 37, Warschau 1999, S. 106-130. Einen Überblick über weitere Veröffentlichungen von Wójtowicz Gedichten liefert der Artikel: Zych, Adam A.: »Liryka ocalona od zapomnienia«, in: *Pro Memoria. biuletyn informacyjny Państwowego Muzeum Oświęcim-Brzezinka, fundacji Pamięci Ofiar Obozu Zagład*, Nr. 11, 1999, S. 100f., hier S. 100.

127 Bei den Melodiefragmenten handelt es sich um die polnische Nationalhymne und ein Motiv aus Beethovens B-Dur-Quartett op. 18.

Liedsammler	Entstehung	Aufbewahrungsort	zitiert als
Max Göhrmann	1939-1945	Original in der Sammlung Gedenkstätte Buchenwald, V 1166 L	Liedsammlung von Max Göhrmann
Willy Jentsch	1938-1945	Original im Deutschen Historischen Museum Berlin, DHM Do 71/263 II; Kopie in der AdK, Sammlung KZ-Lieder, Nr. 141	Liedsammlung von Willy Jentsch
Edmund Polak	1944	Original im Muzeum Niepodległości Warszawa, ks.dep. 155; Kopie im Buchenwald-Archiv, BwA-III-K-thS-98-20	Liedsammlung von Edmund Polak
Józef Pribula	1944-1945	Original in der Kunstsammlung Gedenkstätte Buchenwald, V 1347 L	Pribula-Album
Willy Settner	unbekannt	Original in AdK, Sammlung KZ-Lieder, Nr. 23	Liedsammlung von Willy Settner
Kazimierz Tyimiński	1944-1945	Original im Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, PMO I-1-433	Tymiński-Album

Die Liedsammlungen aus Buchenwald werden heute in verschiedenen Archiven aufbewahrt. Während die Liedsammlungen der deutschen Autoren sich in der Akademie der Künste Berlin (AdK), dem Deutschen Historischen Museum (DHM) und den Sammlungen der Gedenkstätte Buchenwald befinden (SGB), sind die Liedsammlungen der polnischen Gefangenen auf verschiedene deutsche und polnische Archive verstreut. Dabei ist der Aufbewahrungsort nicht nur mit der Herkunft der Liedsammler, sondern auch ihren Haftstationen in Verbindung zu bringen. Beispielsweise wurde Edmund Polak vor seiner Gefangenschaft in Buchenwald einige Monate im Pawiak-Gefängnis in Warschau gefangen gehalten und überließ nach der Befreiung einige Tagebücher und Berichte dem Muzeum Więzienia Pawiak (Pawiak Gefängnismuseum Warschau), das heute dem Muzeum Niepodległości Warszawa (Museum der Unabhängigkeit) angegliedert ist. Unter den Aufzeichnungen Polaks findet sich ein Notizheft mit Liedeinträgen. Die Liedsammlung des polnischen Bergbauingenieurs Kazimierz Tyimiński hingegen wird im Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau (Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau, kurz PMO) aufbewahrt, da Tyimiński zeitweise in Auschwitz inhaftiert war.

Der für diese Arbeit wohl bedeutendste Fund ist der Initiative der langjährigen Leiterin der Kunstsammlungen Buchenwalds Sonja Staar zu verdanken.

Sie machte das verschollen geglaubte Liederalbum von Józef Pribula im Privatbesitz der Angehörigen ausfindig. Das Original wurde 2015 der Gedenkstätte Buchenwald übergeben.

Als verschollen gilt die Sammlung des polnischen Journalisten Waclaw Czarnecki. Vereinzelt überlieferte Kopien und Abdrucke vermitteln zumindest ein Bild dieser Sammlung, die einen Albumcharakter trägt. Einige Fotokopien fanden ihren Weg in das Buchenwald-Archiv.¹²⁸ Weitere Seiten wurden in einer kunsthistorischen Monographie veröffentlicht.¹²⁹ Interessanterweise sind auf diese Weise teilweise unterschiedliche Seiten des Czarnecki-Albums überliefert.

1.2.3 *Inhalt und Gestaltung*

Ein erster Überblick über die Einträge in den Liedsammlungen aus Buchenwald (siehe Tab. 2 auf S. 41) macht grundlegende Unterschiede in Inhalt und Gestaltung zwischen den Individual- und Kollektivschöpfungen deutlich.¹³⁰

128 Waclaw Czarnecki: auszugsweise Kopien eines Albums, in: Buchenwald-Archiv, BwA-III-K-thS-90-2.

129 Jaworska: *Nie wszystek umrę* (1975), Abb. 281, 414 und 569-584.

130 Da die Originale in vier Fällen nicht einsehbar waren (Czarnecki, Jentsch, Polak, Tyimiński), wurden die Angaben zum Umfang aus den jeweiligen Archivkatalogen übernommen. Hierbei wurde die verwendete Zählweise »Blatt« bzw. »Seite« beibehalten. Ein Blatt entspricht zwei Seiten. Für das Zitieren der Liedsammlungen ergibt sich hieraus folgendes Vorgehen: Für die Liedsammlungen von Max Göhrmann, Willy Settner, Józef Pribula und Kazimierz Tyimiński wurde die Seitennummerierung der Liedsammler übernommen. Da in der Liedsammlung von Pribula nur die rechten Seiten nummeriert sind, erfolgt hier die Zählung in Seiten (z. B. S. 3) und Rückseiten (z.B. S. 3R). Im Falle von Waclaw Czarneckis Sammlung wurde die Seitennummerierung der überlieferten Kopien im Buchenwald-Archiv übernommen. Da die Liedsammlungen von Willy Jentsch und Edmund Polak keine Seitenzählung beinhalten und nur als Scan eingesehen wurden, wird beim Zitieren aus diesen Sammlungen auf eine Seitenzahlangabe verzichtet.

Tabelle 2: Inhaltsübersicht der Liedsammlungen aus Buchenwald

Autor	Umfang	Lieder	Weitere Inhalte
Wacław Czarnecki	Unbekannt, 44 Seiten überliefert	6 Lieder (Text)	- Unterschriften und Adressen - Illustrationen - Gedicht - Erzählung
Max Göhrmann	35 Seiten	40 Lieder (Notenfragmente, Text)	- Inhaltsverzeichnis - eingeklebte Gedichte und Zeitungsausschnitte
Willy Jentsch	112 Seiten, davon 26 beschrieben	16 Lieder (Text)	- 6 Sinnsprüche - 1 Aquarell - 2 Seiten mit Adressen
Edmund Polak	27 Seiten	23 Lieder (Noten, teilweise Text)	- Anmerkungen zu Liedern
Józef Pribula	137 Blatt / 272 Seiten	45 Lieder, 4 Instrumentalwerke (Noten und Text)	- Unterschriften und Adressen - Illustrationen - Fotografien - Tagebuchnotizen
Willy Settner	32 Blatt	14 Lieder (Text)	- Inhaltsverzeichnis
Kazimierz Tyimiński	294 Seiten	71 Lieder (Noten und Text)	- Anmerkungen zu Liedern - Unterschriften und Adressen - Illustrationen - Gedicht - Erzählung

Zu den Individualschöpfungen zählen die Liedsammlungen der deutschen Gefangenen Max Göhrmann, Willy Jentsch¹³¹ und Willy Settner. Max Göhrmanns Liedsammlung enthält überwiegend handschriftlich aufgezeichnete Liedtexte, die teilweise mit flüchtig notierten Notenzeilen versehen sind. Außerdem wurde die Liedsammlung um eingeklebte Gedichte und Liedtexte aus Zeitungen und Büchern ergänzt. Auch Willy Jentsch beschränkte sich bei der Aufzeichnung auf die Liedtexte, welche er in farbiger Tinte und Frakturschrift gestaltete. Dazwischen finden sich einzelne Seiten mit groß geschriebenen Leitsprüchen und Zitaten aus der Weltliteratur. Das Titelblatt ist durch das farbige Aquarell eines Mitgefangenen geschmückt. Besonders schlicht erscheint demgegenüber die Liedsammlung von Willy Settner, die ausschließlich handschriftliche Liedtexte enthält und weder über ein Notenbild noch illustrative Elemente verfügt.

131 In den überlieferten Haftdokumenten der Gedenkstätte Buchenwald und der Arolsen Archives wird der Vorname »Willi« mit einem »i« am Ende geschrieben. Jentsch selber unterzeichnete in seiner Liedsammlung mit »Willy Jentsch«, weshalb im Folgenden die Schreibweise mit »y« übernommen wird.

Die nummerierten Liedtitel wurden am Ende zu einem Inhaltsverzeichnis zusammengefasst.

Zu den Kollektivschöpfungen zählen die vier Liedsammlungen der polnischen Gefangenen Wacław Czarnecki, Edmund Polak, Józef Pribula und Kazimierz Tymiński. Die Niederschrift der Lieder umfasst neben dem Text häufig auch die Melodie, welche einstimmig oder als mehrstimmiger Klaviersatz notiert ist. Tymiński und Pribula ergänzten einige Liedeträge um handschriftliche Kommentare zu den Umständen der Aufführung. Mitgefangene illustrierten die Sammlungen mit Aquarellen und Tuschezeichnungen. Darüber hinaus finden sich in den Liedsammlungen von Pribula und Tymiński Fotografien von Angehörigen, die mit Paketen ins Lager geschmuggelt wurden. Weitere Fotografien im Pribula-Album, die das Konzentrationslager Buchenwald zeigen, wurden nach der Befreiung hinzugefügt. Die Kollektivschöpfungen beinhalten des Weiteren Unterschriften, Adressen, Widmungen und Anmerkungen von Mitgefangenen. Schließlich finden sich sogar Programmzettel, Besetzungslisten verschiedener Ensembles und bildliche Darstellungen der Aufführungen, die auf weitere Formen künstlerischen Lebens verweisen.

1.3 Zielsetzung

Anhand der Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald werden handschriftliche Liedaufzeichnungen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern als eigenständige Quellenform betrachtet. Ziel ist es hierbei, ihren spezifischen Aussagegehalt als musikhistorische Quelle und künstlerisches Zeitzeugnis zu erfassen.

Die Beschränkung auf einen relativ kleinen Quellenkorpus ermöglicht es einerseits, eine eingehende Analyse und Einordnung jeder einzelnen Liedsammlung vorzunehmen. Andererseits geht damit aber auch eine eingeschränkte Perspektive einher, da die hier betrachteten Sammlungen nur mit den künstlerischen Tätigkeiten von Gefangenen aus zwei Nationalitäten in einem Konzentrationslager verbunden sind. Für die Zielsetzung erweist sich diese Beschränkung jedoch als sinnvoll, um auf einer übergeordneten Ebene die vielfältigen Aussagemöglichkeiten dieser Quellen zu erörtern.

Angesichts der Tatsache, dass KZ-Liedsammlungen bisher noch nicht umfassend analysiert wurden, gilt es auf der Grundlage bereits vorliegender Untersuchungen anderer künstlerischer Erzeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern eine geeignete Herangehensweise zu entwickeln. Im Zuge einer solch »spezifischen Quellenkritik«¹³² finden Besonderheiten Berücksichtigung, die sich aus dem historischen Kontext ergeben.

132 Knellessen, Possekel: Zeugnisformen (2015), S. 17.

Ausgehend von den Liedsammlern wird untersucht, mit welcher Motivation die Liedaufzeichnungen entstanden und welchen individuellen oder kollektiven Zwecken sie dienen. Entsprechend dieser funktionellen Einordnung lässt sich nachvollziehen, wie Gebrauch und Entstehungskontext die Inhalte und Erscheinungsform der Sammlungen prägen.

Wie der Überblick von Inhalt und Gestaltung zeigt, folgen die Liedsammlungen aus Buchenwald zwei Gestaltungsprinzipien, die sich durch die Unterscheidung in Individualschöpfungen und Kollektivschöpfungen beschreiben lassen. Aus dieser Gegenüberstellung leiten sich Gattungsfragen ab. Charakteristische Merkmale, die diese beiden Aufzeichnungsarten voneinander unterscheiden, sind zu benennen und begründen. Auch ist zu untersuchen, ob die Aufzeichnungsarten an bestehende nationale Sammlungstraditionen anknüpfen und inwieweit die Gestaltung der Liedaufzeichnung durch zeitgenössische Ausdrucksmittel geprägt ist.¹³³ Schließlich bleibt zu überprüfen, inwieweit sich beide Zuschreibungen als in sich homogen erweisen und wie stark individuelle inhaltliche und stilistische Merkmale ausgeprägt sind. Gibt es spezifische Eigenheiten, die KZ-Liedsammlungen von vergleichbaren zeitgenössischen Quellen unterscheiden?

Um den Aussagewert der Liedsammlungen zu umschreiben, gilt es, das überlieferte Liedgut und die weiteren Inhalte zu benennen und in ihren jeweiligen Kontexten zu verorten. Von Interesse ist hierbei die Beschreibung des Liedrepertoires unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte wie Herkunft, Inhalt und musikalischer Form. Auch gilt es festzustellen, welche Informationen und Kompositionen ausschließlich mittels der Liedsammlungen überliefert sind und in welcher Beziehung sie zur Musikgeschichte Buchenwalds stehen. Werden womöglich Lücken in der Musikgeschichte Buchenwalds geschlossen? Besondere Aufmerksamkeit gilt aber auch möglichen Leerstellen in der Dokumentation des Lageralltags und des künstlerischen Lebens.

Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Lied und seiner Aussage. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, was die Lieder über den Kontext, in dem sie entstanden, beziehungsweise gesungen und aufgezeichnet wurden, aussagen können. Aufgrund der Tatsache, dass nur ein Drittel der aufgezeichneten Lieder in nationalsozialistischen Konzentrationslagern entstand, geht es weniger darum, die spezifische Gestalt von KZ-Liedern in all ihren Facetten darzustellen, als vielmehr darum, die Bedeutung der Lieder für die Gefangenen zu rekonstruieren: Wovon handeln die aufgezeichneten Liedtexte, wie sind die Lieder in den Sammlungen dargestellt und gibt es Hinweise auf konkrete Aufführungssituationen? Anhand dieser Fragen werden Zusammenhänge zwischen den Liedsammlungen und dem Lageralltag sichtbar.

Nicht zuletzt ist es Ziel dieser Untersuchung, auf KZ-Liedsammlungen als einzigartige musikalische Quelle und historisches Zeitzeugnis aufmerksam zu

133 Morsch: Sachsenhausen-Liederbuch (1995), S. 7.

machen, um sie sowohl für die Wissenschaft als auch die Erinnerungsarbeit nutzbar zu machen. Hierbei stellt die quellenkritische Auseinandersetzung mit den Liedsammlungen nur eine Möglichkeit dar, die vielfältigen Aussagemöglichkeiten dieser Quellen zu vermitteln. Begleitend zur Dissertation sind Konzert-, Ausstellungs- und Editionsprojekte geplant, die weitere Potentiale der KZ-Liedsammlungen als Quelle und Zeitzeugnis ausschöpfen.

2 Methodische und theoretische Vorüberlegungen

Zur Untersuchung bereits erschlossener Quellengattungen wie Zeitzeugenberichten, Interviews, Autobiographien, Briefen und Tagebüchern haben sich im Zuge wissenschaftlicher Strömungen wie der Oral History¹ methodische Vorgehensweisen herausgebildet. Für die Analyse von Liedsammlungen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern, die ebenfalls eine verbreitete Quelle darstellen, liegt bisher kein geregelter Vorgehen vor.

2.1 Quellenanalyse und -interpretation

Grundsätzlich legt die Frage nach dem Aussagewert einer Quelle einen quellenkritischen Ansatz nahe. Hierbei gilt es, ausgehend vom Quellenverständnis und den spezifischen Besonderheiten der Quelle relevante Kriterien für die Analyse zu benennen.

2.1.1 Quellenverständnis

Der Untersuchung von KZ-Liedsammlungen als musikhistorische Quelle liegt ein historisch begründetes Quellenverständnis zugrunde, das Quellen als »vorhandenes oder ehemals vorhandenes, jedenfalls begrenztes, nicht willkürlich erweiterbares oder zu schaffendes Material« versteht, welches der »Erkenntnis von geschichtlichen Fakten« dient.²

Partiell musikalische Quelle

Mit ihrer besonderen Gestalt bewegen sich die KZ-Liedsammlungen aus Buchenwald zwischen musikalisch notierter, wortsprachlicher und Bildquelle. Obwohl sie nur partiell musikalisch sind, handelt es sich um Musikalien, da die musikbezogenen Inhalte überwiegen. Dies gilt sowohl für die Kollektivschöpfungen, die über reine Liedaufzeichnungen weit hinausgehen, als auch für die Individualschöpfungen, die fast ausschließlich Liedtexte enthalten. Die reinen Textaufzeichnungen sind als »Pendant zur Noten-Dokumentation« als mu-

1 Zur Oral History und der Gedenkstättenarbeit siehe: Boll, Friedhelm; Kaminsky, Annette (Hrsg.): Gedenkstättenarbeit und Oral History. Lebensgeschichtliche Beiträge zur Verfolgung in zwei Diktaturen, Berlin 1999; Taubitz, Jan: Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzeugenschaft, Göttingen 2016.

2 Schwindt: »Quellen« (1997), Sp. 1946.

sikalische Quellen einzuordnen, »da sie Musikstücke überliefern – wenngleich nur in einer Schicht – und damit auf das Ganze verweisen.«³

Das Nebeneinander von Noten, Texten, Illustrationen und weiteren Einträgen wie Tagebuchnotizen und Besetzungslisten macht eine interdisziplinäre Herangehensweise erforderlich, die Impulse aus benachbarten Wissenschaftsgebieten aufnimmt. Für eine gesamtheitliche Perspektive erweisen sich hier philologische, kunstgeschichtliche und musikwissenschaftliche Ansätze als fruchtbar. Aber auch Forschungsansätze aus der Psychologie und Soziologie bieten tiefere Erkenntnisse.

Selbstzeugnis

Handschriftliche Liedsammlungen sind eng verbunden mit dem biographischen und kulturellen Hintergrund der Liedsammler:innen. Sie geben Auskunft über das Selbstbild der Gefangenen, ihre persönlichen Erfahrungen und Vorlieben sowie individuelle Wahrnehmungsmuster. Die Aufzeichnung ausgewählter Lieder geht mit Auswahlprozessen einer einzelnen Person oder auch einer Gemeinschaft einher. Entsprechend orientiert sich die vorliegende Untersuchung an der Analyse von Selbstzeugnissen.

Kennzeichnend für diesen Quellentyp ist die Entstehung im privaten Raum und die Selbstthematisierung einer Person oder Gruppe.⁴ Der Informationsgehalt von Selbstzeugnissen umfasst drei Ebenen: die historische Information, die auf den allgemeinen historischen Kontext verweist; die psychologische Information, welche das Bewusstsein einer Person, Gruppe oder größeren Gemeinschaft spiegelt und die strukturelle Information bzw. die Gattungsmerkmale. Selbstzeugnisse können überdies zur Veranschaulichung, zur inhaltlichen Ergänzung, als Ausdruck von Wunschvorstellungen und Leitbildeinflüssen sowie als Überreste einer Epoche gelesen werden.

Zeitzeugnis

Die KZ-Liedsammlungen werden im Folgenden nicht nur als historische Quellen, sondern auch als »künstlerische Zeitzeugnisse« betrachtet. Durch die Verwendung dieses Terminus wird auf die besondere Zeugnisfunktion von künstlerischen Produkten aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern hingewiesen. Eine derartige Perspektive lenkt den Blick über die rein faktische Aussage hinaus auf spezifische Anforderungen und Herausforderungen im Umgang mit den Quellen, die sich aus dem Entstehungskontext ergeben.

3 Schwindt: »Quellen« (1997), Sp. 1949.

4 Die Definition und Analyse von Selbstzeugnissen orientiert sich an der Darstellung von: Henning: »Selbstzeugnisse« (2012), S. 135.

2.1.2 Zum Aussagewert künstlerischer Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern

Die Untersuchung der KZ-Liedsammlungen als Zeitzeugnis impliziert die übergeordnete Frage, welche Aussage künstlerische (Selbst-)Zeugnisse aus Konzentrationslagern treffen können und leitet einen Diskurs ein, der mit lagerspezifischen Topoi verbunden ist. Angesichts der Determinanz des Entstehungskontextes von künstlerischen Zeugnissen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern treten im Zuge ihrer Analyse spezifische Ansprüche und Anforderungen zutage, die über quellenkritische Fragen hinausweisen. Diese zentralen Positionen und Gegenpositionen, die gleichsam alle künstlerischen Produkte betreffen, lassen sich anhand bereits bestehender Untersuchungen zu künstlerischen und literarischen (Selbst-)Zeugnissen aus benachbarten Wissenschaftsdisziplinen wie der Literaturwissenschaft oder der Kunstgeschichte herleiten. Die Zurkenntnisnahme ausgewählter zentraler Topoi ist evident, um ein umfassendes Quellenverständnis zu entwickeln.

Grenzen des Erzählbaren

Künstlerische Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern kommen verschiedentlich an die Grenzen ihrer Aussagemöglichkeit.

Nach der Befreiung standen die Überlebenden unter einem enormen inneren Druck, ein Zeugnis des Erlebten abzulegen. Durch ihr Sprechen versuchten sie, die Erinnerung an die Opfer zu bewahren, das Geschehene im kollektiven Gedächtnis zu verankern und nicht zuletzt ihrem eigenen Überleben einen Sinn zu geben. Gleichzeitig fühlten sie sich in der Verantwortung, ein Sprachrohr für die Verstorbenen zu sein, deren Erlebnisse sie eben nicht bis zuletzt geteilt hatten.⁵ In diesem Zusammenhang wurde vielfach die Aussage des italienischen Schriftstellers und Chemikers Primo Levi zitiert, der Auschwitz überlebte:

»Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen. [...] Vielmehr sind sie, die ›Muselmänner‹, die Untergegangenen, die eigentlichen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte. Sie sind die Regel, wir die Ausnahme.«⁶

Mit dem Begriff des »Muselmanns« wurden im Konzentrationslager all jene bezeichnet, die körperlich und seelisch bereits deutliche Zeichen der Vernichtung trugen. In Berichten und Erzählungen steht dieser Begriff symbolisch für die tiefgreifende Entmenschlichung und das Massensterben in den Konzentrationslagern. Worauf Levi aufmerksam machen möchte, ist nicht die Unmöglichkeit

⁵ Young: Beschreiben des Holocaust (1992), S. 70.

⁶ Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, München und Wien 1990, S. 83 f.

der wahrhaftigen Aussage, sondern die Zurkenntnisnahme der Leerstellen, die die Verstorbenen hinterlassen.⁷ Dies ist insofern essentiell für das Verständnis der hier betrachteten Quellen, als die Liedsammlungen aus Buchenwald letztlich nur die künstlerischen Aktivitäten der Personen dokumentieren können, die während ihrer Gefangenschaft über entsprechende Möglichkeiten verfügten und ihre künstlerischen Produkte zu retten vermochten.

Auch das zu Erzählende selbst entzieht sich jedweder Beschreibung. Teilweise zutiefst traumatisierte Menschen versuchten über etwas zu berichten, worüber man nicht reden kann und doch nicht schweigen darf.⁸

Wo Sprache an ihre Grenzen kommt, könnte die Annahme entstehen, dass gerade die Musik dazu in der Lage sein müsse, dem Unaussprechlichen eine Stimme zu verleihen und Gefühle und Erfahrungen auszudrücken, für die es keine Worte mehr gibt. Der Topos des Unsagbaren betrifft aber nicht nur literarische Selbstaussagen, sondern jegliche Ausdrucksform, da die außerhalb aller bisherigen (zwischen-)menschlichen Erfahrungswelt liegende KZ-Haft sich jedweder Darstellbarkeit und Fasslichkeit entzieht. Der Kunstwissenschaftler Erhard Frommhold beschreibt diese Grenzen des Erzählbaren in Bezug auf KZ-Kunst wie folgt:

»Es sind erschütternde Dokumente, die in jenen Jahren als Symbole des Martyriums entstanden, und doch können sie nur Ahnungen von diesem Geschehen heraufbeschwören, sie können weder die Aktion noch das Ausmaß des Einzelschicksals wiedergeben. Sie sind bestenfalls Illustrationen auf einem Weg, der in die Hölle führt. Eine Hölle, die künstlerischer Phantasie unzugänglich bleiben mußte. Alles, was Wahrzeichen dieses Geschehens sein will, bleibt nur Versuch ...«⁹

Die derart postulierte Sprachlosigkeit lässt sich auf alle künstlerischen KZ-Zeugnisse übertragen. Ziel ist es nicht, die Aussagen Überlebender infrage zu stellen, sondern die entgrenzte Lagererfahrung als unvergleichliches Phänomen zu beschreiben.

Der Sprachlosigkeit setzten die Überlebenden das Bemühen entgegen, eine eigene Sprache zu entwickeln, um das Erlebte zu verarbeiten und zu erinnern. Bereits während der Gefangenschaft entwickelten die Verfolgten entsprechend des Sprachgebrauchs der Nationalsozialisten und transnationaler Verfolgungserfahrungen eine eigene Lagersprache, für die sich der Begriff der »Lagersprache«

7 Knellessen, Possekel: Zeugnisformen (2015), S. 20.

8 Vergleiche: Friedländer, Saul: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the »Final Solution«*, Cambridge u. a. 1992; Goetschel, Willi: »Zur Sprachlosigkeit von Bildern«, in: *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, hrsg. v. Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe, Köln 1997, S. 131-144; Rosenfeld, Alvin: *Ein Mund voll Schweigen: literarische Reaktionen auf den Holocaust*, übersetzt aus dem Amerikanischen von Annette und Axel Dunker, Göttingen 2000.

9 Erhard Frommhold in: Schneider: *Kunst hinter Stacheldraht* (1976), S. 23 f.

cha« etabliert hat.¹⁰ Mit diesem Kompositum aus einem deutschen und einem polnischen Wortstamm wird auf das Aufeinandertreffen deutscher SS-Wachmannschaften und polnischer Gefangener verwiesen. Die Entwicklung einer eigenen Sprachlichkeit folgte dabei dem Prinzip der Neuinterpretation und Neukombination bereits vorhandener sprachlicher Elemente, um einen geeigneten Ausdruck für das Erlebte zu schaffen. Hierbei kam es zu Brüchen mit vormaligen Aussagen. Diese Sprachfindungsprozesse zeigen sich auch im Spiel mit musikalischen Traditionen. Bekannte Motive und Formen wurden adaptiert bzw. verzerrt, um eine der Lagererfahrung angemessene Ausdrucksweise zu entwickeln. Bezüglich künstlerischer Zeugnisse aus dem Konzentrationslager gilt es diese kontextuell bedingten Ausprägungen und Brüche als künstlerische Ausdrucksmittel zu erkennen und in ihrer Funktionsweise zu verstehen.

Fakten versus Selbstaussage – Zum Wahrheitsanspruch literarischer KZ-Zeugnisse

Selbstzeugnisse überliefern sowohl objektive als auch subjektive Informationen – darin liegt zugleich ihre Aussagekraft und ihre Limitation. Auf der einen Seite bieten Selbstaussagen Innenansichten auf das Erlebte und schaffen einen mikrohistorischen Zugang zu konkreten historischen Ereignissen. Auf der anderen Seite ist es aber gerade diese subjektive Perspektive, die die Aussage in ihrer Objektivität angreifbar macht und ihren Wert aus quellenkritischer Sicht zu schmälern scheint. Es sei gerade der »gesteigerte Subjektivismus«, so der Historiker Eckart Henning, der ihre »Brauchbarkeit [...] als Quellen zur Tatsachenerkenntnis zwar unterschiedlich, im ganzen aber zweifelhaft« mache, da »ihr Gehalt an Wahrheit im Sinne nachprüfbarer Richtigkeit gering« bliebe.¹¹

Im Lagerkontext führt diese den Selbstzeugnissen immanente Anfechtbarkeit zu einem gesteigerten Spannungsverhältnis. Das Pflichtgefühl, ein Zeugnis ablegen zu müssen und der damit einhergehende Authentizitätsanspruch prägten in besonderem Maße literarische Selbstaussagen von NS-Verfolgten wie Erinnerungsberichte und autobiographische Schriften.¹² Die Überlebenden

10 Warmbold, Nicole: *Lagersprache. Zur Sprache der Opfer in den Konzentrationslagern Sachsenhausen, Dachau, Buchenwald*, Berlin 2006, S. 45; Oshlies, Wolf: »Lagersprache: zu Theorie und Empirie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik«, in: *Zeitgeschichte* Nr. 1, 1985, S. 1-27; Wesolowska, Danuta: *Wörter aus der Hölle. Die »Lagersprache« der Häftlinge von Auschwitz, aus dem Polnischen von Jochen August*, Krakau 1998.

11 Henning: »Selbstzeugnisse« (2012), S. 141.

12 Vergleiche etwa: Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*, übersetzt aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992; Günter, Manuela (Hrsg.): *Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002; Lange, Sigrid: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Bielefeld 1999; Langer, Laurence: *The Holocaust and the Literary Imagination*, London 1975; Marszałek, Magdalena: »Zeugnis und kontrafaktisches Erzählen«, in: *Interventionen in die Zeit*, hrsg. v. Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr und Nina Weller, Paderborn 2019, S. 35-46; Segler-Meißner, Silke (Hrsg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion:*

entwickelten spezifische Erzähl- und Darstellungsweisen, um die Glaubhaftigkeit ihrer Aussage zu erhöhen. Dabei wurde die Selbstdarstellung sukzessive zugunsten eines dokumentarischen Duktus aufgegeben.¹³ Dieses Phänomen lässt sich beispielsweise anhand der Autobiographie des polnischen Liedsammlers Edmund Polak nachvollziehen, der seine Darstellung durch zahlreiche Fußnoten und Literaturverweise belegte.¹⁴

Doch gerade weil die dokumentarische Absicht der KZ-Überlebenden eine bemüht objektive Darstellungsweise beförderte, die letztlich doch immer subjektiv bleiben musste und eine kaum nachvollziehbare Erfahrungswelt spiegelte, wurde ihre Aussage in besonderem Maße in Frage gestellt. Die Authentizitätsdiskussion um literarische KZ-Zeugnisse mündete schließlich in der Gegenüberstellung von historischer Dokumentation und fiktionalem Erzählen.¹⁵ So kam der amerikanische Historiker James Edward Young zu dem Negativschluss, dass rein faktisches Erzählen nicht möglich sei. Er stellte damit jedoch nicht die Aussage der Überlebenden, sondern die Gegenüberstellung von harten Fakten und ihrer literarischen Rekonstruktion grundlegend infrage. Young postulierte, dass Geschichte immer von Historiker:innen geschrieben werde, die die Tatsachen durch ihr Schreiben verfälschten. Selbst das Bemühen um einen »reinen Stil« müsse darum als rhetorisches Mittel verstanden werden.¹⁶ Ausgehend von diesem Gedanken folgerte Young, dass die Funktion von Holocaust-Literatur nicht allein eine Dokumentarische sein dürfe. Vielmehr müsse eine Hinwendung zur Selbstaussage stattfinden.¹⁷ In ähnlicher Weise kommt auch der Historiker und ehemalige Leiter der KZ-Gedenkstätte Moringen Dietmar Sedlaczek zu dem Schluss, dass »lebensgeschichtliche Texte [...] zuallererst Selbstaussagen und Selbstdeutungen ihrer Erzähler«¹⁸ und somit besonders »deutungs- und interpretationsbedürftig« seien.¹⁹

Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945, Frankfurt a. M. u. a. 2006; Siguan, Marisa: Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition, hrsg. v. Günter Blamberger und Dietrich Boschung (= Morphomata Lectures Cologne, Bd. 13), Paderborn 2017; Young: Beschreiben des Holocaust (1992).

13 Young: Beschreiben des Holocaust (1992), S. 27.

14 Siehe die Ausführungen unter 3.3.2, S. 183-186.

15 Sedlaczek, Dietmar: »Nationalsozialistische Verfolgung und Biographie. Lebensgeschichtliche Interviews mit Überlebenden« in: Gedenkstättenarbeit und Oral History, hrsg. v. Friedhelm Boll und Annette Kaminsky, Berlin 1999, S. 63-80, hier S. 65.

16 Young: Beschreiben des Holocaust (1992), S. 25.

17 Ebd., S. 29.

18 Sedlaczek beschäftigte sich anhand von sechs Lebensgeschichten mit der Frage, wie sich die nationalsozialistische Verfolgung auf die Biographie und die Identität der Betroffenen auswirkte. Siehe: Sedlaczek, Dietmar: »... das Lager läuft dir hinterher«. Leben mit nationalsozialistischer Verfolgung (= Lebensformen, Bd. 8), Berlin u. a. 1996, S. 377.

19 Sedlaczek: »Nationalsozialistische Verfolgung und Biographie« (1999), S. 80.

Angesichts dieser Authentizitätskritik erscheint es ratsam, an etablierten historischen Methoden zur Überprüfung des Wahrheitsgehaltes festzuhalten. Beispielweise lassen sich Selbstaussagen durch das Hinzuziehen weiterer Lebenszeugnisse verifizieren.²⁰ Auch erweist sich eine zeitliche, biographische und wertfreie Einordnung als sinnvoll, um das Individuum und seine Wahrnehmung des Erlebten in den Mittelpunkt zu stellen.

Das Bestreben, ein Zeugnis für das Erlebte abzulegen, kennzeichnete nicht nur literarische Texte, die nach der Befreiung entstanden, sondern ist auch den bereits im Konzentrationslager entstandenen Äußerungsformen und künstlerischen Erzeugnissen immanent.²¹ Für die Deutung der KZ-Liedsammlungen als historische Quelle und Zeitzeugnis ist es demnach geboten, eine etwaige dokumentarische Absicht während des Entstehungsprozesses mitzudenken und die subjektive Perspektive der Liedsammler:innen auf das Erleben des Lageralltags darzustellen.

Den »Opfern« ein Gesicht geben

Der ureigenste Aussagewert von Selbstzeugnissen liegt in der »subjektiven Erfahrungsperspektive«, dem »persönlichen Erleben« und der »individuellen Wahrnehmung«.²² Young besteht sogar darauf, dass »nicht die vermeintliche Faktizität eines Berichtes, sondern die Interpretation der Ereignisse durch den Schreiber eines Ghettotagebuchs die authentische Wahrheit seiner Darstellung« sei.²³ Damit macht die subjektive Darstellung nicht in erster Linie das *Erlebte* sondern das *Erleben* sichtbar. Selbstverständlich kann ein Bericht trotz subjektiver Perspektive Fakten enthalten, die gegebenenfalls mittels weiterer Quellen zu belegen sind. Zielrichtung der Aussage Youngs ist es, den *einen* absoluten Wahrheitsanspruch in *viele* individuelle Wahrheiten aufzulösen, die nicht mehr infrage gestellt werden können.²⁴ Ähnlich sieht auch der Buchenwald-Über-

20 Henning: »Selbstzeugnisse« (2012), S. 138.

21 Dominique Schröder erläutert detailliert, wie sich der Wunsch, ein Zeugnis abzulegen auf das Tagebuchschreiben während der Gefangenschaft auswirkte. Siehe: Schröder, Dominique: »Schreiben, um zu überleben. Das Phänomen des Tagebuchschreibens in nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Motive – Funktionen – Sprache«, in: BIOS, Jahrgang 13, 2000, S. 5-29, hier S. 14. Vergleiche außerdem: Laqueur, Renata: Schreiben im KZ. Tagebücher 1940-1945, übersetzt und bearbeitet von Martina Dreisbach, Hannover 1991; Kalisky, Aurélie: »Die Erzeugung der Wahrheit zwischen Kunst und Zeugenschaft. Über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches Manifest«, in: Zeugen in der Kunst, hrsg. v. Sybille Krämer und Sybille Schmidt, Paderborn 2016, S. 85-105.

22 Knellessen, Possekkel: Zeugnisformen (2015), S. 15.

23 Young: Beschreiben des Holocaust (1992), S. 68.

24 Ein gleichberechtigtes Nebeneinander verschiedener Aussagen zeigt sich in dem Ansatz eines Lesebuches mit Berichten Überlebender: Kirsten, Holm; Kirsten, Wulf: Stim-

lebende Hermann Langbein die Bedeutung literarischer Selbstaussagen in der Diversität vieler Einzelstimmen, die ein Gesamtbild ergeben:

»Daß diese Berichte in der Regel sehr subjektiv verfaßt wurden, bildet ihren Wert. So unterschiedlich das Leben die Verfasser vor ihrer Deportation geformt hatte, so verschiedenartig ihre Erlebnisse im Lager waren, [...] so unterschiedlich ihre Ausdruckskraft ist – so sehr unterscheiden sich die Berichte voneinander, jeder einzelne ein Mosaikstein für das Gesamtbild, das niemand aus eigener Sicht übermitteln kann.«²⁵

Im Mittelpunkt dieser ausschnitthaften Berichte und Lebensgeschichten steht also das subjektive Narrativ,²⁶ das Ausdruck von Wunschvorstellungen, Leitbildeinflüssen und Daseinsentwürfen ist. Selbstzeugnisse erfassen überdies die auf die Lebenswelt ihrer Autor:innen bezogenen psychischen Prozesse und die mit den individuellen Erfahrungen verbundenen Gefühle.²⁷

Die Hinwendung zu den subjektiven Einzelaussagen vermittelt nicht nur ein vielfältiges Gesamtbild, sondern enthebt zugleich die »vormaligen Opfer«²⁸ aus der aufgezwungenen Anonymität und macht sie als Individuen sichtbar. Künstlerische Zeugnisse können somit »helfen, den Blick der Opfer unmittelbar zu zeigen« und den anonymen Gefangenen »individuelle Gesichtszüge und einen persönlichen Ausdruck« zurückzugeben.²⁹

Henning stellt fest, dass die Selbstzeugnisse im Lagerkontext von immenssem Wert sind, denn in einem terroristischen System stellen sie einen geistigen und emotionalen Rückzugsraum dar, der als Sammelbecken unterdrückter Gefühle und Gedanken fungiert:

»Als schlechthin unentbehrlich erweist sich das autobiographische Material in Zeiten politischer Unterdrückung, z. B. [...] im Dritten Reich, weil die Menschen in ihnen oft nur dem Tagebuch etc. anvertrauten, was sie bewegte.«³⁰

In diesem Sinne erweisen sich auch die KZ-Liedsammlungen als Dokumente subjektiver Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse, die Einblicke in das Selbstbild der Liedsammler:innen und individueller Bewältigungsstrategien bieten. Aus dem Nebeneinander dieser Einzeldarstellungen ergibt sich ein Gesamtbild künstlerischer Tätigkeiten und ihrer Wirkungsweisen im Lagerkontext.

men aus Buchenwald: ein Lesebuch, hrsg. v. d. Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Göttingen 2002.

25 Langbein, Hermann: Menschen in Auschwitz, Wien 1972, S. 20.

26 Urban: »Zeugnis ablegen« (2015), S. 22.

27 Suderland, Maja: Ein Extremfall des Sozialen: die Häftlingsgesellschaft in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Frankfurt a. M. 2009, S. 68.

28 Grußwort Günter Saathoff in: Knellessen, Possekel: Zeugnisformen (2015), S. 10.

29 Urban: »Zeugnis ablegen« (2015), S. 35.

30 Henning, Eckart: Selbstzeugnisse. Quellen und Quellenkritik, Berlin 2012, S. 41.

Sekundäre Zeugenschaft

Die Faktizität einer Quelle ist jedoch nicht nur durch die subjektive Perspektive ihrer Autor:innen geprägt, sondern auch durch das Verständnis der Quellen im Zuge ihrer Rezeption. So ist die Aussagekraft einer Quelle immer auch an die Person gebunden, die diese Quelle betrachtet und zugänglich macht. Hierauf versuchte Young hinzuweisen, indem er betonte, dass Geschichte von Menschen geschrieben sei und hierauf macht auch Constanze Jaiser aufmerksam:

»Für die Interpretation von Lager-Lyrik, aber auch anderer Holocaust-Literatur, heißt dies [...] sich fortwährend in einem paradoxen Balanceakt zu üben, nämlich einerseits die eigene Beteiligung an der Erzeugung des Zeugnisses anzuerkennen, ja sogar bewusst auszuüben, andererseits dem je eigenen Bedürfnis nach Sinnstiftung selbstmisstrauisch zu begegnen und den Anspruch auf objektivierende Wahrheiten zugunsten einer transparenten subjektiven Position aufzugeben.«³¹

Letztlich wird die Aussage in die Hände der sekundären Zeug:innen gelegt. Um diese individuelle Position und ihre Hintergründe transparent zu machen, sollte eine Reflexion innerhalb des Deutungsprozesses stattfinden. Hieraus resultiert der Anspruch, die eigens getroffenen Aussagen zu überprüfen und vollzogene Deutungen nachvollziehbar zu machen. Für die Interpretation der Liedtexte erweist sich die qualitativ strukturierende Inhaltsanalyse als eine geeignete Methode, da sie es ermöglicht, subjektive Deutungen und Lesarten mittels Reliabilitätsprüfung im Codierprozess zu reflektieren.

Es wurde deutlich, dass sich die KZ-Liedsammlungen als künstlerische Selbstzeugnisse in einem Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, Zeitzeugnis und Selbstausgabe bewegen. Aus dem unfasslichen Erzählgegenstand und der subjektiven Perspektive ergeben sich Herausforderungen, den Aussagegewert dieser musikalischen Quellen zu bestimmen. Die Bedeutung der Liedsammlungen als musikhistorische Quelle erschließt sich demnach erst in einem Zusammenspiel von Kontext, Funktion und Deutung, wobei die Liedsammler:innen als Subjekte im Mittelpunkt stehen.

31 Jaiser, Constanze: »Benennen und Bewahren. Poetische Zeugnisse aus Konzentrationslagern und ihre Rezeption«, in: *Poetik des Überlebens. Kulturproduktion im Konzentrationslager*, hrsg. v. Anne-Berénike Rothstein (= *Europäisch-jüdische Studien. Beiträge*, Bd. 26), Berlin u. a. 2015, S. 84-102, hier S. 98.

2.1.3 *Quellenkritische Untersuchungskriterien zur Analyse der KZ-Liedsammlungen*

Die Analyse der Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald erfolgt in einem mehrschrittigen Verfahren, das die Quellen aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet. In einem ersten Schritt werden die Liedsammlungen in ihrer Gesamtheit betrachtet.

Ausgehend von dem beschriebenen Quellenverständnis und den Vorüberlegungen zur Aussage künstlerischer (Selbst-)Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern ergeben sich für die Betrachtung der KZ-Liedsammlungen folgende zentrale Kriterien, die unterschiedliche Erkenntnispotentiale bereitstellen:

Zeit: Zur Bestimmung des Quellenwertes ist der Zeitpunkt der Niederschrift relevant. Die Liedsammlungen entstanden zu unterschiedlichen Zeitpunkten und verweisen somit auf künstlerische Aktivitäten in verschiedenen Phasen des Konzentrationslagers. Teilweise wurden einzelne Einträge genauestens datiert, sodass die Entstehungszeit einzelner KZ-Kompositionen überliefert ist. Gleichzeitig verweisen diese Zeitangaben auf ein den Sammlungen zugrundeliegendes dokumentarisches Bewusstsein. Nach der Befreiung ergänzte Eintragungen können zudem ein Hinweis auf Vorgänge des Redigierens oder eine über die Lagerzeit hinausweisende Funktion sein.

Entstehungskontext: Bei der Analyse künstlerischer Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern muss der historische Kontext stets mitgedacht werden. Unter welchen Bedingungen die Gefangenen selbstbestimmt künstlerisch tätig werden konnten, war abhängig von verschiedenen Faktoren wie der Lagerform, der Lagergeschichte und dem Lageralltag, sodass es notwendig ist, Buchenwald im System der nationalsozialistischen Konzentrationslager zu verorten. Auch die soziale Struktur der Häftlingsgesellschaft und die Ungleichverteilung der begrenzten Ressourcen im Lager wirkte sich auf die Möglichkeit, künstlerisch aktiv zu werden, aus. Selbstbestimmt geschaffene künstlerische Zeugnisse aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern sind zudem von dem Bemühen um äußerste Geheimhaltung geprägt.³² Sie wurden von den Gefangenen im stetigen Bewusstsein der Gefahr angefertigt, entdeckt zu werden, was letztlich mit dem Tode bestraft werden konnte. Dieser Umstand beeinflusste Inhalt und Gestalt der Aufzeichnungen und kann ein Grund für Auslassungen sein.

Material und Herstellung: Wengleich in der vorliegenden Untersuchung von einer umfassenden kodikologischen Untersuchung abgesehen wird, so können auch Material und Herstellung der Sammlungen wichtige Informationen zum Entstehungskontext und der Motivation der Aufzeichnung liefern. Diese Materialien – das Papier, die Schreibutensilien, Bindung sowie Größe und Umfang

32 Young: Beschreiben des Holocaust (1992), S. 51.

der Sammlung – gilt es eingehend zu beschreiben. Bei den Liedsammlungen aus Buchenwald handelt es sich um handschriftliche Aufzeichnungen, die teilweise um eingeklebte Elemente wie Lagerdokumente oder Zeitungsausschnitte ergänzt wurden. Generell waren Materialien wie Papier oder sogar gebundene Hefte und Schreibgeräte im Konzentrationslager schwer zu organisieren, sodass zu klären ist, wie die Gefangenen Zugang zu den notwendigen Utensilien erhielten. Das gewählte Format, die Größe und der Umfang der Liedsammlungen verdienen ebenfalls Beachtung, denn kleinere Formate waren leichter zu verstecken,³³ ein größeres Format hingegen kann darauf hindeuten, dass der oder die Liedsammler:in eine gesicherte Position innehatte oder von Mitgefangenen gedeckt wurde. Aufwendige Gestaltungsformen wie akkurat gezeichnete Notenslinien, ausführliche Notizen oder dekorative Elemente verdienen unter diesen erschwerten Bedingungen ebenfalls Beachtung. Den materiellen Zustand der Quelle betreffen nicht zuletzt Überlieferungsfragen wie die Vollständigkeit und die Art der Tradierung als Original oder Kopie.

Autor:in:³⁴ Essentiell für das Verständnis eines Selbstzeugnisses ist die Beschäftigung mit dem bzw. der Autor:in und seinem bzw. ihrem biographischen, kulturellen oder auch politischen Hintergrund. Besondere Beachtung finden die Haftenerfahrungen, die in Bezug zu konkreten Inhalten und Gestaltungsansätzen zu setzen sind. Für die Interpretation des Liedguts sind zudem der kulturelle Hintergrund und die ideologische, politische sowie religiöse Gesinnung aufschlussreich.

Sozialstruktur: Die Beschäftigung mit den Autor:innen berührt auch soziologische Fragestellungen, denn die Position innerhalb der Häftlingsgesellschaft³⁵ gebot über Möglichkeiten zur Teilhabe am künstlerischen Leben. Letztlich sahen sich im Konzentrationslager nur wenige Gefangene physisch und psychisch dazu in der Lage, künstlerisch aktiv zu werden und Liedaufzeichnungen anzufertigen. Die Gesamtheit aller Personen innerhalb des Konzentrationslagers wird mit dem soziologischen Begriff der »Lagergesellschaft« erfasst. Wolfgang Sofsky zählt hierzu das Personal (SS), die sogenannte »Häftlingsaristokratie« und die »Masse«. Der Schwerpunkt der vorliegenden Darstellung liegt auf den sozia-

33 Vergleiche hierzu die Ausführungen von Hannelore Dauer zu verschiedenen Gestaltungsweisen künstlerischer Produkte aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern in Abhängigkeit ihrer Entstehungsbedingungen in: Dauer, Hannelore: »Kunst im täglichen Schatten des Todes. Künstlerischer Widerstand in Konzentrationslagern und Ghettos«, in: Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums, 23. Jahrgang, Heft 90, hrsg. v. Elisabeth Reisch, Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. 116-124, hier S. 120. Beispielsweise hielt der Maler Karl Schwesig die Verhältnisse im südfranzösischen Lager Gurs en miniature auf gerade einmal 2,5 x 2 cm fest.

34 Der Begriff Autor:in wird hier auf die Personen bezogen, die eine Liedsammlung anlegten. Synonym ist von Liedsammler:innen die Rede.

35 Sofsky, Wolfgang: Die Ordnung des Terrors: das Konzentrationslager, Frankfurt a. M.² 1993, S. 115.

len Strukturen unter den Gefangenen, die durch die Ungleichbehandlung und Verteilung der Ressourcen maßgeblich geprägt wurden.³⁶

Funktion: Liedsammlungen aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern erfüllten eine Vielzahl von Funktionen, die sich teilweise überlagerten oder im Zuge der Überlieferung veränderten. Die formalen und inhaltlichen Ausprägungen der Sammlungen lassen Rückschlüsse auf die Intention ihrer Autor:innen zu. Weitere Hinweise auf die Motivation der Niederschrift liefern autobiographische Schriften und Berichte Überlebender. Dabei sind es nicht nur explizit geäußerte Absichten zur Aufzeichnung, sondern auch die sich in den autobiographischen Schriften abzeichnenden Narrative und Selbstbilder, die Auskunft über die Motivation der Niederschrift geben.

Adressat: Grundlegend ist in Bezug auf Selbstaussagen zwischen privaten und öffentlichen Texten zu unterscheiden. Das Schreiben für private Zwecke, wie beispielsweise im Tagebuch, ist durch einen höheren Grad an Authentizität gekennzeichnet und weist einen Bekenntnischarakter auf, da individuelle Gedanken und Gefühle zum Ausdruck gebracht werden. Das autobiographische Schreiben für die Öffentlichkeit hingegen bietet eine Gesamtdarstellung, die der Feststellung der eigenen Identität und rückwirkenden Konstruktion eines Lebenskonzeptes dient. Diese Dichotomie von individuell und kollektiv bzw. Individuum und Gesellschaft ist für das Verständnis der KZ-Liedsammlungen aufgrund ihres besonderen Entstehungskontextes kennzeichnend. Als Selbstzeugnisse bewegen sie sich zwischen dem privaten Raum, in dem sie entstanden und einem möglicherweise mitgedachten Adressatenkreis, der über das Individuum hinausweist. Hierbei kann es sich um einen freundschaftlichen bzw. familiären Leserkreis oder eine breitere Öffentlichkeit handeln.³⁷ Während das Schreiben zur privaten Verwendung v. a. Bekenntnischarakter trägt, erfüllt die Niederschrift für einen mitgedachten Leserkreis die Funktion der Selbstdarstellung oder Dokumentation von Ereignissen. Entsprechend lassen sich die Liedsammlungen aus Buchenwald – abhängig von den Adressierten – als »Überreste« künstlerischer Aktivität oder als bewusste »Zeugnisse« lesen.³⁸ Die Kenntnis eines solchen Sendungsbewusstseins ist für das Quellenverständnis essentiell, um Akzente und Leerstellen zu identifizieren und begründen. Letztlich entscheidet der Zeuge bzw. die Zeugin, was erinnert wird und wie.

Überlieferung: In direktem Zusammenhang mit der Frage nach dem Adressatenkreis steht der Vorgang der Überlieferung, denn dieser kann darauf hindeuten, dass bereits während der Niederschrift eine spätere Publikation mit-

36 Pingel, Falk: *Häftlinge unter SS-Herrschaft: Widerstand, Selbstbehauptung und Vernehmung im Konzentrationslager, Hamburg 1978.*

37 Henning: *Selbstzeugnisse. Quellen und Quellenkritik* (2012), S. 39.

38 Grundlegend wird zwischen »Traditionen« (bewusste Überlieferung) und »Überresten« (unbewusste Überlieferung) unterschieden. Siehe: Henning: »Selbstzeugnisse« (2012), S. 135.

gedacht wurde.³⁹ Entscheidend ist hierbei, in welcher Form und zu welchem Zeitpunkt die Liedsammlungen an die Öffentlichkeit gelangten. Während einige Gefangene ihre Lieddokumente kurz nach der Befreiung Erinnerungsorten wie Archiven und Gedenkstätten zur Verfügung stellten, verblieben andere Sammlungen Jahrzehnte im Privatbesitz der Angehörigen. Hinweise auf Überlieferungswege bieten bspw. Briefwechsel zwischen Autor:innen und Archiven. Zur Beschreibung dieses Vorgangs gehört auch die Beantwortung der Frage, wie die Sammlungen im Konzentrationslager aufbewahrt bzw. versteckt werden konnten.

Inhalt: Im Mittelpunkt der inhaltlichen Auswertung der Liedsammlungen sollte das Liedgut stehen, auf dessen Analyse im nächsten Abschnitt näher eingegangen wird. Für die musikhistorische Auswertung der Liedsammlungen sind überdies weitere musikbezogene Einträge von Interesse. Das musikalische Leben bewegte sich stets in einem Spannungsfeld zwischen eigeninitiiertem Musizieren der Gefangenen und missbräuchlicher Vereinnahmung seitens der Bewacher. Auch wenn der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf selbstbestimmten künstlerischen Tätigkeiten liegt, sollten die Liedsammlungen auf Hinweise bezüglich des verordneten Musizierens hinterfragt werden. Eine Besonderheit stellen die Kollektivschöpfungen dar, die über das Singen hinaus auf weitere Formen künstlerischer Betätigung verweisen. Konzertprogramme, Eintragungen von überwiegend männlichen Künstlern und Musikern, Besetzungslisten, Porträtzeichnungen, Aquarelle von szenischen Aufführungen und handschriftliche Notizen zur Aufführungspraxis liefern einzigartige Informationen zu legalen und illegalen künstlerischen Darbietungen sowie den an ihnen beteiligten Künstler:innen. Diese grundlegenden Informationen zur Musikgeschichte Buchenwalds gilt es zu erschließen, extrahieren und in ihren historischen Kontext einzubetten. Hierbei findet eine Einordnung zwischen fremdbestimmten und selbstbestimmten, individuellen und kollektiven, spontanen und organisierten Formen künstlerischen Lebens statt.

Gestaltung: Die Art der Darstellung kann von Liedsammlung zu Liedsammlung, aber auch von Lied zu Lied grundlegend variieren. Einfachen Textaufzeichnungen stehen aufwendige Liedaufzeichnungen mit Illustrationen und Fotografien gegenüber. Diese Gestaltungsmerkmale geben Auskunft über die Bedeutung der Liedsammlungen oder auch einzelner Lieder für die Gefangenen.

Anordnung: Von besonderem Interesse ist außerdem die den Liedsammlungen zugrunde liegende Ordnungsstruktur. Hierbei lässt sich zwischen formal-abiträrer (z. B. alphabetischer Reihenfolge), inhaltlich-systematischer (nach Verwendung oder musikalischen Kriterien) oder chronologischer Reihenfolge unterscheiden.⁴⁰

39 Henning: »Selbstzeugnisse« (2012), S. 140.

40 Schwindt: »Quellen« (1997), Sp. 1975 f.

Gattungsfragen: Aufgrund der Tatsache, dass die Liedsammlungen inhaltlich und formal grundlegende Unterschiede aufweisen, die im Zusammenhang mit der Anzahl der Beteiligten an der Aufzeichnung und ihrer Verwendung stehen, stellen sich Fragen nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von »KZ-Liedsammlungen«. Im Zuge des Vergleichs von Individualschöpfungen und Kollektivschöpfungen gilt es, charakteristische Merkmale in Inhalt und Form zu benennen und mit gruppenspezifischen Traditionen in Verbindung zu bringen.

2.2 Analyse des Liedguts

Im zweiten Analyseschritt erfolgt die Einordnung des Liedguts. Die aufzeichneten Lieder werden dabei hinsichtlich dessen betrachtet, was sie über die Kontexte, in denen sie entstanden bzw. gesungen und aufgezeichnet wurden, aussagen können.⁴¹ Es geht hierbei insbesondere darum, herauszustellen, welche Bedeutung die Lieder für die Gefangenen hatten. Auch soll deutlich werden, wie der Entstehungskontext den schöpferischen Prozess bzw. die Auswahl von Liedern aus anderen Entstehungszusammenhängen beeinflusste.

Die Analyse der Lieder erfolgt in einem Zusammenspiel von Textanalyse und exemplarischer Liedanalyse. Inhaltliche Motive zeichnen sich v. a. in den Liedtexten ab, weshalb eine Auswertung aller Liedtexte mittels qualitativ strukturierender Inhaltsanalyse erfolgt. Der Fokus liegt hierbei auf Themenbereichen, die den Lageralltag prägten. Ausgehend von der Inhaltsanalyse werden ausgewählte Liedbeispiele näher betrachtet.

2.2.1 Erschließen des Liedguts

Voraussetzung für die Analyse des Liedguts ist das Erschließen aller handschriftlichen Liederinträge. Die Lieder wurden zunächst identifiziert und unter Berücksichtigung allgemeiner Aspekte wie Ort der Aufzeichnung (Liedsammlung), Komponist:in, Dichter:in, Entstehungszeit und -ort, Sprache und Gestaltung (Illustration, Notenbild, Schriftbild) in einer Datenbank erfasst.⁴² Für die weitergehende Beschäftigung mit den Liedsammlungen war es notwendig, die handschriftlich aufgezeichneten Lieder und weiteren Einträge mittels Transkription, Übersetzung und Neusatz der Noten zu erschließen.

41 Gilbert, Shirli: »Music as Historical Source: Social History and Musical Texts«, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, hrsg. v. Croatian Musicological Society, Jahrgang 36, Nr. 1, Juni 2005, S. 117-134, hier S. 119.

42 Die genutzte Microsoft Access Datenbank wurde dankenswerterweise von Michael Leitmann erstellt und an die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit angepasst.

Transkription, Übersetzung, Edition

Die Transkription der handschriftlichen Liedtexte erwies sich als notwendig, um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten und eine Grundlage für spätere Übersetzungen zu schaffen. Der Großteil der Transkriptionen erfolgte durch die Autorin selbst, lediglich im Falle der Liedsammlungen von Kazimierz Tymiąski und Józef Pribula konnte auf bereits vorhandene Abschriften aus dem Archiv der Akademie der Künste, Berlin zurückgegriffen werden. Hier befinden sich auszugswise Übersetzungen des Tymiąski-Albums⁴³ sowie des zum Zeitpunkt der vorgenommenen Übersetzung nur in einzelnen Kopien vorliegenden Pribula-Albums.⁴⁴ Die Transkription orientierte sich möglichst nah an der Vorlage, was die Übernahme von Rechtschreibfehlern und Hervorhebungen beinhaltet. Bei der Zitation ausgewählter Liedtexte im Zuge der Auswertung wurden offensichtliche Rechtschreibfehler der besseren Lesbarkeit halber korrigiert.

Die mehrsprachigen Liedtexte, Gedichte und Notizen in den Kollektivschöpfungen wurden durch zehn Übersetzer:innen erschlossen,⁴⁵ die die Texte aus dem Polnischen, Russischen, Tschechischen, Slowakischen und Slowenischen, Französischen und Italienischen⁴⁶ ins Deutsche übersetzten. Im Zuge der Publikation erfolgte eine professionelle Neuübersetzung der zitierten fremdsprachigen Liedtexte, Gedichte, Szenen und Widmungen. Eine Übersicht dieser neu vorgenommenen Übersetzungen bietet der Übersetzungsnachweis im Anhang auf S. 778 f. Wenngleich einige polnische und russische Texte von mehreren Übersetzer:innen bearbeitet wurden, ist im Folgenden in den Fußnoten nur jeweils der Name der Übersetzer:innen angegeben, deren Übersetzung zitiert wurde, um die Übersichtlichkeit zu bewahren. Die Transliteration der kyrillischen Liedtitel erfolgte auf Empfehlung von Natalja Jeske nach ISO 1460, da dies dem Standard in wissenschaftlichen Publikationen entspricht. Im Zuge der Neuübersetzung ergänzten Natalja Jeske und Ewa Krauß Angaben zur Interpunktion, die der besseren Lesbarkeit halber übernommen wurden, ohne diese zu kennzeichnen. Die Neuübersetzung polnischer Texte umfasste sowohl Auszüge aus Autobiographien als auch Liedtexte und Gedichte. Auf eine Neuüber-

43 Tymiąski, Kazimierz: Liedsammlung (Kopie) mit Transkriptionen und Übersetzungen, in: AdK, Sammlung KZ-Lieder, Nr. 87 und 88.

44 Pribula, Józef: Liedsammlung (Kopie) mit Transkriptionen und Übersetzungen, in: AdK, Sammlung KZ-Lieder, Nr. 122.

45 Den Großteil bildeten Übersetzungen aus dem Polnischen von Małgorzata Bornemann, Karolina Kozakiewicz, Dr. Maria Stolarzewicz und Joanna Komor. Weitere Übersetzungen wurden aus dem Russischen von Viktor Schulz und Viachaslau Ivashkou, dem Französischen von Alexandre Pierre und Alain Pierre, dem Italienischen von Alain Pierre sowie dem Tschechischen und Slowenischen von Adam Unger und Tamara Popovic vorgenommen.

46 Die Übersetzungen aus dem Italienischen betrafen Einträge im Erinnerungsalbum von Kazimierz Wójtowicz, das eine weitere Quelle für die hier vorliegende Untersuchung darstellt.

setzung der handschriftlichen polnischsprachigen Notizen von Tyimiński wurde verzichtet, da die Übersetzungen von Małgorzata Bornemann eine hohe Qualität aufweisen.

In einem weiteren Schritt wurden Liedtexte von Liedern, die außerhalb des Konzentrationslagers entstanden, mit zeitgemäßen Veröffentlichungen verglichen, um etwaige Textabweichungen zu identifizieren. Tatsächlich konnten auf diese Weise in der Liedsammlung von Max Göhrmann mehrere Kontrakturen nachgewiesen werden.

Als Grundlage der musikalischen Analyse wurden alle in den Liedsammlungen enthaltenen KZ-Kompositionen in ein Notenprogramm (MuseScore) übertragen. Dabei orientierte sich die Übertragung nah an der Vorlage und verzichtete größtenteils auf Korrekturen. Lediglich offensichtliche harmonische oder rhythmische Notationsfehler wurden angepasst. Auf eine Modifikation der hier zitierten Notenbeispiele zur besseren Musizierpraxis wurde im Zuge der wissenschaftlichen Untersuchung verzichtet. So orientiert sich beispielsweise die Verbalkung der Melodiestimme nicht an der textlichen Phrasierung, sondern übernimmt die Darstellung des Originals.

Zuordnung zwischen Lied, Gedicht und Instrumentalkomposition

Aufgrund der Tatsache, dass die Liedsammlungen aus Buchenwald ein Nebeneinander verschiedener Einträge wie Lieder, Gedichte und Instrumentalkompositionen enthalten und nicht im Falle eines jeden Liedes Text *und* Noten überliefert sind, war eine Unterscheidung zwischen Liedern, Gedichten und Instrumentalkompositionen nötig. Alle fraglichen Text- und Noteneinträge wurden benannt und – soweit begründbar – den verschiedenen Gattungen zugeordnet.

Für zwölf Kompositionen ist nur der Notentext überliefert. Bei fünf dieser Kompositionen handelt es sich nachweislich um Instrumentalwerke.⁴⁷ Der »Pepita-Marsch« stellt die einzige in den Liedsammlungen aufgezeichnete Instrumentalkomposition dar, die nicht im Konzentrationslager entstand, aber regelmäßig von der Lagerkapelle gespielt werden musste. Bei der KZ-Komposition »Wizja przyszłości« (»Blick in die Zukunft«) handelt es sich laut einem Hinweis im Pribula-Album um einen »Marsz grany przez orkiestry K. L. Buch.« (»Großer Marsch für das Orchester K. L. Buch.«).⁴⁸ Dasselbe trifft auf Ondřej Volrábs Marsch »Wspomnienia na Buchenwald pochod« (»Erinnerungen an Buchenwald Marsch«) und Kropińskis »Nasz Stach« (»Unser Stach«) zu. Das Streichquartett »Żal« (»Das Bedauern«) wurde von dem Lagerkomponisten Józef Kropiński für ein in Buchenwald bestehendes Ensemble komponiert, in dem er selbst mitwirkte.

⁴⁷ Siehe Anhang unter 7.1.3, S. 685.

⁴⁸ Übersetzt aus dem Polnischen von Małgorzata Bornemann.

Im Falle von sieben Kompositionen von Józef Kropiński bleibt fraglich, ob es sich um ein Lied oder eine Instrumentalkomposition handelt.⁴⁹ Titel mit spezifischer Aussage wie »Chcesz rzucic mnie dziewczyno!« (»Willst du mich verlassen Mädchen!«) oder »Zapach bzu« (»Fliederduft«) und auch die musikalische Form des Tangos lassen vermuten, dass es sich hier ebenfalls um Lieder handelt.

Zuordnungsschwierigkeiten ergaben sich außerdem im Falle von fragmentarischen Notenaufzeichnungen. Beispielsweise zierte die Melodie des polnischen Liedes »Czas do domu, czas« (»Es ist Zeit, nach Hause zu gehen«) den gesamten Hintergrund eines Konzertprogramms im Tymiński-Album (siehe Abb. 34, S. 323).⁵⁰ Nicht zu identifizieren waren Noten in Form eines Dreiecks im Tymiński-Album⁵¹ sowie zwei Notenzeilen im Album von Pribula⁵²:



Notenbeispiel 1: Notenzeile im Pribula-Album, S. 38

Da die Liedsammlungen überdies Texteinträge wie Gedichte und Szenen enthalten, blieb in einigen Fällen fraglich, ob es sich um Gedichte oder Liedtexte handelt.⁵³ Bei vier Titeln in den Liedsammlungen von Willy Settner und Willy Jentsch handelt es sich höchstwahrscheinlich um KZ-Lieder aus Buchenwald, denn beide Autoren überliefern überwiegend Liedtexte. Dies betrifft die Texteinträge mit dem Titel: »Lagerlied«, »Hinter Mauern«, »Im Thüringer Wald / Land« und »Buchenwaldkameraden«. Für vier weitere Texte in polnischer Sprache bleibt die Unterscheidung zwischen Gedicht und Liedtext unklar: »Gwiazdy rdzewieją« (»Sterne rosten«), »Hymn nieznanego Häftlinga« (»Hymne eines unbekanntenen Häftlings«), »Melodia kół i świstów« (»Die Melodie der zischenden Räder«) und »W rytm marszu« (»Im Marschrhythmus«).⁵⁴ Zwar weisen diese polnischen Texteinträge bis auf »Melodia kół i świstów« eine strophische Anlage auf, auch könnten die Worte »Hymn«, »Melodia« und »rytm« als Indizien für eine musikalische

49 Siehe Anhang unter 7.1.4, S. 685 f.

50 Konzertprogramm im Tymiński-Album, S. 118.

51 Noten im Dreieck im Tymiński-Album, S. 150.

52 Notenzeile im Pribula-Album, S. 38.

53 Siehe Anhang unter 7.1.6, S. 687.

54 Siehe Anhang unter 7.1.6.

Form interpretiert werden, doch wurden diese vier Titel mangels weiterer Belege nicht in die Zählung der KZ-Lieder aufgenommen.

Nach aktuellem Kenntnisstand finden sich in den Liedsammlungen aus Buchenwald also 161 Lieder und fünf Instrumentalkompositionen. Unklar bleibt, ob es sich bei weiteren sieben Melodien von Kropiński und eine Melodie im Pribula-Album um Lieder oder Instrumentalkompositionen handelt. Für vier Texteinträge wiederum ist eine Zuordnung als Liedtext oder Gedicht nicht möglich (siehe Abb. 1, S. 63).

2.2.2 Analyse des Liedrepertoires

Das Liedgut wird zunächst in seiner Zusammensetzung beschrieben, wobei Faktoren wie Herkunft, Inhalt und Form Berücksichtigung finden. Grundlegend ist dabei zwischen KZ-Liedern und Liedern aus anderen Zusammenhängen zu unterscheiden.

Die Zusammensetzung des Liedguts erklärt sich entsprechend individueller Vorlieben der Liedsammler, ihrer konkreten musikalischen Erfahrungen vor und während der Gefangenschaft sowie vor dem Hintergrund der musikalischen Entwicklungen der Zeit. Ein besonderer Fokus liegt hierbei auf der musikalischen Praxis im Konzentrationslager Buchenwald.

Ein Repertoirevergleich der einzelnen Sammlungen zeigt Gemeinsamkeiten und individuelle Ausprägungen auf, die es einzuordnen gilt. Über den hier betrachteten Quellenkorpus hinaus wäre ein Vergleich mit KZ-Liedsammlungen aus anderen Konzentrationslagern wünschenswert. Dabei dürfte insbesondere der Vergleich des Liedrepertoires zwischen Gefangenen derselben Haftgruppen sinnvoll sein, da sich Singgemeinschaften häufig innerhalb der vorgegebenen Strukturen herausbildeten. Hierbei wurde auf gemeinsame Erfahrungen vor der Gefangenschaft zurückgegriffen. Beispielsweise lassen sich Zusammenhänge zwischen den Liedern der deutschen politischen Gefangenen und der Musik der deutschen Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellen, in der handschriftlich angefertigte Liederbücher sehr verbreitet waren.

Da sich die Erschließung von KZ-Liedsammlungen noch in ihren Anfängen befindet, wird im Folgenden keine lagerübergreifende Vergleichsanalyse angestrebt, sondern lediglich exemplarisch die Gegenüberstellung mit Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen vorgenommen, da diese besonders gut dokumentiert sind.

2.2.3 Auswertung der Liedtexte mittels qualitativ strukturierender Inhaltsanalyse

Entsprechend der Fragestellung nach einem thematischen Bezug der Liedsammlungen zum Lageralltag der Gefangenen finden im Zuge der Auswertung die Liedtexte besondere Beachtung. Mit Hilfe der qualitativ strukturierenden

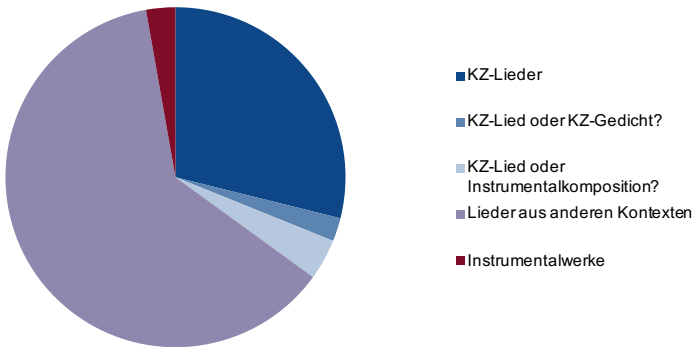


Abb. 1: Diagramm Anteil der Lieder und Instrumentalkompositionen in den KZ-Liedsammlungen aus Buchenwald

Inhaltsanalyse⁵⁵ ist es möglich, zentrale Themen zu benennen, inhaltliche Bezüge zum Lageralltag zu identifizieren und anhand ihrer unterschiedlichen Darstellungsweise verschiedene Umgangsweisen mit diesen Situationen aufzuzeigen.⁵⁶ Die Gegenüberstellung der Themenschwerpunkte von KZ-Liedern und anderen Liedern gibt überdies Auskunft darüber, welche lagerspezifischen Themen während der Gefangenschaft an Bedeutung gewannen. Ähnliche inhaltliche Motive in beiden Liedgruppen machen deutlich, warum sich die Gefangenen mit bereits existierenden Liedern identifizieren konnten.

Qualitative Inhaltsanalyse von Liedtexten

Die Anwendung der qualitativ strukturierenden Inhaltsanalyse auf lyrische Texte ist mit einigen Besonderheiten verbunden. Hieraus ergeben sich verschiedene Vor- und Nachteile.

Bisher gibt es nur wenige Untersuchungen, die Liedtexte bzw. lyrische Texte mit Hilfe computergestützter qualitativer Inhaltsanalyse ausgewertet haben. Entsprechende Studien zur Analyse von Liedtexten liegen aus den Bereichen

55 Vergleiche: Schreier, Margrit: »Varianten qualitativer Inhaltsanalyse: Ein Wegweiser im Dickicht der Begrifflichkeiten«, in: Forum Qualitative Sozialforschung, Heft 15, Nr. 1, Art. 18, 2014, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2043>, abgerufen am 28. Juni 2025.

56 Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim¹² (überarbeitete Auflage) 2010, S. 67.

Populärmusik⁵⁷ und Schulmusik⁵⁸ vor. Auch zur Analyse handschriftlicher Liedaufzeichnungen wurde die Methode bereits fruchtbar gemacht.⁵⁹ Ein weiterer Ansatz befasst sich mit dem Sprechen über Musik.⁶⁰

Ein Grund für die Zurückhaltung gegenüber der Methode mag sein, dass die Textanalyse von Lyrik mittels qualitativer Inhaltsanalyse aufgrund gattungsspezifischer Merkmale der Textart an ihre Grenzen kommt. Die inhaltliche Konturierung und Kategorisierung beschreibt nur die semantische Ebene des Textes. Lyrische Texte bedienen sich jedoch häufig einer Vielzahl literarischer Mittel und weisen über die semantische Ebene hinaus sprachlich nicht fixierbare Implikationen auf. Somit kann die qualitative Inhaltsanalyse nur einen Teil der Aussage erfassen. Um außertextliche Bezüge zu identifizieren, ist eine tiefergehende Beschäftigung mit der Thematik nötig. Dies entspricht Holger Rusts Verständnis der Inhaltsanalyse als »Klassifikation, Festlegung der Konturen eines Untersuchungsgegenstandes in seinem Kontext, Abgrenzung gegen andere Objekte und die allgemeine Charakterisierung seiner inneren Beschaffenheit«.⁶¹

Bereits das Entwickeln eines Kategoriensystems trägt hermeneutische Züge und rekurriert auf das individuelle Vorwissen der Codierenden. Cederholm beschreibt in diesem Sinne Inhaltsanalyse »as a set of general methods within a methodology aiming for interpretations of categories, which are constructed on the basis of the researcher's preunderstanding of the content.«⁶²

Doch die Methode bietet auch entscheidende Vorteile. Die 161 Lieder aus den Buchenwalder Liedsammlungen weisen eine besondere Themenvielfalt auf. Mit Hilfe der computergestützten qualitativ strukturierenden Inhaltsanalyse ist es möglich, einen Überblick über alle für die Fragestellung relevanten Passagen

- 57 Juchartz, Larry Robert: *Songtexts / Contexts: Rhetoric and ideology in the discursive practices of rock music*, Michigan State University 2000.
- 58 Cederholm, Camilla: »Exploring Traditional School Song Lyrics through Content Analysis«, in: *Responsible Research Papers from the Fourth Qualitative Research Conference*, hrsg. v. Petri Salo, Vaasa 2012, S. 9-23; Kantor, Jiří; Kružíková, Lenka: »Qualitative content analysis of 'hello songs' composed for children by music therapists in the Czech Republic and USA«, in: *Social Welfare: Interdisciplinary Approach*, Jahrgang 6, Nr. 2, 2016, S. 124-137; Yalçınkaya, Begüm: »Content analysis of songs in elementary music textbooks in accordance with values education in Turkey«, in: *Educational Research and Reviews. Academic Journals*, Jahrgang 10, Nr. 8, 2015, S. 1070-1079.
- 59 Burghardt, Manuel: »Digital Humanities in der Musikwissenschaft – Computergestützte Erschließungsstrategien und Analyseansätze für handschriftliche Liedblätter«, in: *Bibliothek Forschung und Praxis*, Jahrgang 42, Nr. 2, 2018, S. 324-332.
- 60 Heimerdinger, Julia: *Sprechen über Neue Musik – eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare zu Pierre Boulez' Le Marteau sans maître (1954), Karlheinz Stockhausens Gesang der Jünglinge (1956) und György Ligetis Atmosphères (1961)*, Berlin 2013.
- 61 Rust, Holger: *Methoden und Probleme der Inhaltsanalyse: eine Einführung*, Tübingen 1981, S. 196.
- 62 Cederholm: »Exploring Traditional School Song Lyrics through Content Analysis« (2012), S. 15.

zu gewinnen⁶³ und die Zugriffszeit zu verkürzen. Es ergeben sich vielseitige Abfragemöglichkeiten. Thomas Rommel, der am Beispiel von Lord Byrons »Don Juan« die Nützlichkeit von computergestützter Textanalyse diskutiert, betont hierbei das hohe Maß an Genauigkeit und die Vollständigkeit im Zuge des Auswertungsprozesses.⁶⁴ Auch kann computergestützte Inhaltsanalyse helfen, individuelle Analysen zu hinterfragen und standardisieren. Die aus dem selektiven Lesen resultierenden idiosynkratisch gefärbten Schlüsse sind mittels elektronischer Verfahren überprüfbar. Mit Hilfe eines mehrschrittigen Reliabilitätsverfahrens ist es möglich, individuelle Denkmuster aufzudecken und die »sekundären Zeug:innen« sichtbar zu machen.

Letztlich ist die Auswertung der vorgefundenen Ergebnisse ein hermeneutischer Prozess. Die Orientierung an einer konkreten Fragestellung⁶⁵ führt zu einer Verengung der Betrachtungsweise, sodass nur ausgewählte Aspekte Beachtung finden – in diesem Falle inhaltliche Bezüge zum Erleben und der Bewältigung des Lageralltags mit Hilfe von Musik. Das Textverständnis ist zudem in besonderem Maße von dem Kenntnisstand der Interpret:innen der Quellen abhängig.

Hinweise zum Textmaterial

Aufgrund der Mehrsprachigkeit der Liedtexte erfolgte der Codierprozess in MAXQDA ausschließlich mit den ins Deutsche übersetzten Texten. Hierbei wurden die Übersetzenden als Interpret:innen der Texte mittels Memo erfasst.

Die Vollständigkeit der Liedtexte weist große Unterschiede auf: Größtenteils liegen die Liedtexte vollständig vor – teilweise sind nur einzelne Strophen, der Refrain oder die Noten überliefert. Abhängig von Art und Vollständigkeit der Aufzeichnung wurde mit den Lücken unterschiedlich umgegangen und mit Explikationen gearbeitet.⁶⁶

63 Rommel, Thomas: »And trace it in this poem every line« Methoden und Verfahren computerunterstützter Textanalyse am Beispiel von Lord Byrons Don Juan (= Tübinger Beiträge zur Anglistik, Bd. 15), Tübingen 1995, S. 6.

64 Ebd., S. 56.

65 Vergleiche etwa die Arbeit von: Cederholm: »Exploring Traditional School Song Lyrics through Content Analysis« (2012). Cederholm untersuchte anhand von 60 Liedern aus dem Schulliederkanon typische Charakteristika von traditionellen Schulliedern der finnländisch-schwedischen Schulmusik. Ziel war es, zentrale Botschaften der Lieder zu identifizieren. Dabei wurde das Liedgut aus drei Perspektiven betrachtet: der soziokulturellen, die nach generellen gesellschaftspolitischen und kulturellen Interessen fragt; der musikpädagogischen, die das Liedgut auf soziokulturelle Einflüsse aus den Lehrplänen untersucht und der musikanalytischen, die musikalische Phänomene einbezieht.

66 Um die unterschiedliche Vollständigkeit der Liedtexte zu dokumentieren und auswertbar zu machen, wurde in MAXQDA für jeden Liedtext eine Variable für die Vollständigkeit und die Textquelle hinterlegt.

Manche Liederträge wurden mehrfach aufgezeichnet, wobei die Einträge unterschiedlich viele Strophen aufweisen. Das KZ-Lied »Esterwegen« konnte beispielsweise in vier Liedsammlungen mit jeweils vier bzw. fünf Strophen nachgewiesen werden. In diesem Falle wurde die vollständigste Textversion übernommen. Teilweise ergänzen sich die Liederträge in den Liedsammlungen gegenseitig. Beispielsweise hielt Tyimiński zwei Strophen des KZ-Liedes »Głos serca« (»Die Stimme des Herzens«) fest und Edmund Polak zeichnete eine weitere Strophe in seiner Liedsammlung auf. Diese drei Strophen wurden in MAX-QDA zu einer Textdatei zusammengefasst.

War hingegen nur ein unvollständiger Text überliefert, dann wurde auch nur die unvollständige Fassung übernommen. Dies trifft etwa auf das Lied »Wenn alles grünt und blüht auf dieser Erde« in den Sammlungen von Göhrmann und Settner zu, in denen jeweils nur drei von fünf Strophen enthalten sind.

Max Göhrmann nahm in wenigen Fällen später Streichungen einzelner Strophen vor. Diese Textpassagen wurden trotz teilweiser oder vollständiger Tilgung in die Analyse einbezogen.

Im Falle ausgewählter Liedaufzeichnungen ohne Text, die über einen besonderen Bekanntheitsgrad verfügten erfolgte eine Ergänzung des Liedtextes, wobei darauf geachtet wurde, eine zur Entstehungszeit der KZ-Liedsammlungen verbreitete Fassung zu wählen. Eine vollständige Explikation erfolgte insgesamt im Falle von vier Liedern, deren Melodien im Tyimiński-Album aufgezeichnet wurden »Die Glocken stürmten vom Bernwardsturm«, »Es stehen drei Birken«, »Dubinuška« und der norwegischen Nationalhymne.

In wenigen Fällen war der fehlende Liedtext nicht mehr zu rekonstruieren. Dies betrifft die beiden deutschen Lieder »Arbeitslied« und »Seegelied« im Tyimiński-Album und zwei Kompositionen des polnischen Komponisten Józef Kropiński mit den Titeln »Chcesz rzucic mnie dziewczyno« und »Zapach bzu« in der Liedsammlung von Edmund Polak, bei denen es sich höchstwahrscheinlich ebenfalls um Lieder handelte.

Umgang mit weiteren Einträgen

Die Liedsammlungen weisen über die Liedtexte hinaus weitere Einträge auf, in denen sich dieselben inhaltlichen Motive nachweisen lassen, wie in den Liedtexten. Da der Fokus auf dem Liedgut liegt, wurden nur die Liedtexte codiert. Vom Codierprozess ausgeklammert blieben Textarten wie Gedichte, Sinnprüche und Widmungen von Mitgefangenen sowie die zahlreichen Illustrationen und Konzertprogramme. Im Zuge der thematischen Auswertung der Liedtexte erwies es sich jedoch vereinzelt als aussagekräftig, auch thematisch verwandte Illustrationen und Gedichte zu besprechen, insofern sie eine inhaltliche Ergänzung darstellten oder der Veranschaulichung der bereits in den Liedtexten getroffenen Aussagen dienten.

Analysetechnik

Die Analyse der Liedtexte nach Themenschwerpunkten und individuellen Ausprägungen erfolgte mit Hilfe von MAXQDA.⁶⁷ Ziel war eine semantische Auswertung der Liedtexte. Dabei zeigten sich abhängig von der Kategorie wesentliche Unterschiede in Größe und Umfang der Codiereinheit, die ein Wort, einen Vers oder aber eine ganze Strophe umfassen konnte. Beispielsweise lässt sich eine Person schon mit einem Wort erfassen, die Beschreibung eines Konzentrationslagers hingegen erstreckt sich mitunter über eine ganze Strophe. Dementsprechend wurde als kleinste Codiereinheit eine Sinneinheit – also ein Wort,⁶⁸ als größte Codiereinheit eine Strophe festgelegt. Grund für die Wahl des insgesamt relativ feingliedrigen Modells war die semantische Dichte in lyrischen Texten. Infolgedessen kam es beim Codieren zu Überschneidungen und Mehrfachzuordnungen.

Die Kategorien wurden in einem gemischt deduktiv-induktiven Verfahren entwickelt. Bereits aus der Fragestellung nach der Bedeutung der Liedsammlungen für die Gefangenen ergaben sich a priori Themen wie »Liebe«, »Heimat« und »Freiheit«. Nach der Lektüre aller Liedtexte wurde eine Mindmap mit Hauptkategorien und Subkategorien entwickelt. Die a priori-Codes wurden in MAXQDA hinterlegt und per Memo gekennzeichnet. Während des ersten Codierdurchlaufs wurde dieses Grundgerüst des Kategoriensystems sukzessive erweitert und ausdifferenziert. In einem Zwischenschritt wurde die Zuordnung der Codes durch Aufrufen aller codierten Segmente eines Codes überprüft. Während des zweiten und dritten Codierdurchlauf wurde das Kategoriensystem erneut auf seine Passgenauigkeit hinterfragt und Subcodes der Übersichtlichkeit halber zusammengefasst.

Um das entwickelte Kategoriensystem auf seine Vollständigkeit zu überprüfen, wurden literaturwissenschaftliche Studien hinzugezogen, die Lagerzeugnisse thematisch auswerten.

Magdalena Sacha, die sich mit Gedichten aus dem Konzentrationslager Buchenwald und seinem Außenlager Leipzig HASAG befasst, fügte ihrer Untersuchung eine thematisch strukturierte Anthologie bei, die Parallelen zum entwickelten Kategoriensystem zeigt.⁶⁹ Sie ordnete Gedichte und Liedtexte entsprechend ihrer Funktion und thematischen Schwerpunkte in folgenden Sinneinheiten an: Lagerhymnen, Gesänge beim Appell, Lageralltag (Appell, Lagerzeit, Arbeit, Bordell), Krankheit, Hunger, Folter, Tod, Gefangene (Nummer, Einsamkeit, Freundschaft, Funktionshäftlinge, Beziehung zwischen den Nationen, Beziehung zur SS), über die Lagergrenzen hinaus (Weimar, Deut-

67 Vergleiche: Kuckartz, Udo; Rädiker, Stefan: *Analyzing Qualitative Data with MAXQDA. Text, Audio, and Video*, Wiesbaden 2019.

68 Kuckartz, Udo: *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*, Weinheim u. a.⁴ 2018, S. 43.

69 Sacha: *Obraz kultury lagrowej* (2004).

sches Reich), Nachrichten von der Front und aus der Heimat sowie Sehnsucht (Erinnerungen, Träume).

Auch Renata Laqueur strukturierte ihre Untersuchung von KZ-Tagebüchern⁷⁰ nach thematischen Gesichtspunkten: Kampf ums Überleben, Krankheiten, Jagd nach Essen, Tod ohne Würde, Liebe und Erotik, Naturbetrachtungen, Träume, Humor, Lesen und Lernen, Rolle der SS, KZ als verkehrte Welt, Zeit und Monotonie sowie Befreiung.

Deutliche Parallelen zeigen sich zudem in Hinblick auf die Ergebnisse von Katja Klein.⁷¹ Wenngleich Klein leider auf Überschriften zur Strukturierung der von ihr zusammengestellten Lagerlyrik aus Sachsenhausen verzichtet, so lassen sich doch übergeordnete Themenbereiche in der Anordnung identifizieren. Zunächst erfolgen allgemeine Beschreibungen des Konzentrationslagers und des Lageralltags anhand von Geländebeschreibungen, Darstellungen zur Arbeit, der Lagerkultur, der Häftlingsbekleidung, der Häftlingsidentität, Hunger, Krankheiten, Misshandlungen und Tod. Dann wendet sich Klein den psychischen Auswirkungen der Konzentrationslagerhaft zu. Auf Beschreibungen der Gefangenschaft folgen Einblicke in die Gefühlswelt der Gefangenen und ihre Bewältigungsstrategien wie Trotz, Hoffnung, Tagträumen und Rached Gedanken sowie Innenansichten auf Erfahrungen wie das Appellstehen und das Zusammenleben innerhalb der Häftlingsgesellschaft.

Als hilfreich für die Ausarbeitung des Kategoriensystems erwiesen sich außerdem thematische Ordnungsstrukturen bereits veröffentlichter Anthologien von KZ-Gedichten und KZ-Liedern, wobei die Themenfelder in Begleittexten zumeist eingehend besprochen werden. Ellinor Lau etwa macht in den Gedichten und Liedtexten aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern folgende wiederkehrende Motive aus: Tränen, Zeitlosigkeit, Folterungen, Abstumpfen der Gefühle, Verlust des Selbstbildes, Heimfahrt, Schlaflied für das Kind, Essen, Sirenen und Lautsprecher, Farbmotive (grau), Ungleichheit der Häftlinge, Post und die Laus als Hilfsmittel für Schonung.⁷² Die erwähnten Untersuchungen dienten der Orientierung und stützten die Entwicklung eines Kategoriensystems, das relevante Themen des Lageralltags möglichst vollständig abbildet.

Das Ergebnis ist ein Kategorienkatalog mit Codedefinitionen und Beispielen, der 18 Hauptkategorien umfasst.⁷³ Singular auftretende spezifische Themenbereiche wurden in der Kategorie »Weiteres« erfasst. Da sich die Bewältigungsstrategien erst im Auswertungsprozess zeigten, wurden sie nicht in das Kategoriensystem aufgenommen, sondern anhand bereits bestehender Kategorien

70 Laqueur: Schreiben im KZ (1991).

71 Klein: Kazett-Lyrik (1995).

72 Lau, Pampuch: Draußen steht eine bange Nacht (1994).

73 Das Kategoriensystem findet sich im Anhang unter 7.2.1, S. 688-692.

identifiziert. Welche Kategorien zur Identifikation der Bewältigungsstrategien hinzugezogen wurden, zeigt eine Tabelle im Anhang unter 7.2.3, S. 695 f.

Neben den inhaltlichen Motiven weisen die Liedtexte eine emotionale Ebene auf, die ebenfalls in Kategorien überführt wurde. Die Kategorisierung von Emotionen zielte darauf ab, die sich in den Liedtexten abzeichnende Gefühlswelt zu erfassen.

Emotionen werden hier verstanden als Zustände von Personen, die in Abhängigkeit von Objekten, Personen oder Vorstellungen entstehen und mit einem charakteristischen Erleben (Gefühl) verbunden sind; das sich physiologisch, psychisch oder in Verhaltensweisen äußert.⁷⁴

Da es primäres Ziel war, Kategorien zu benennen, die die untersuchten Liedtexte möglichst passgenau widerspiegeln, wurden auch die Emotionskategorien in einem gemischt induktiv-deduktivem Verfahren entwickelt. Hierbei wurde grundlegend zwischen angenehm und unangenehm empfundenen Emotionen unterschieden.⁷⁵ In einem ersten Codierdurchlauf wurden die Emotionen: »Freude und Glück«, »Zuversicht und Hoffnung«, »Sehnsucht«, »Trauer und Leid«, »Verzweiflung«, »Vertrauen«, »Angst«, »Wut«, »Stolz«, »Mut« und »Mitleid« identifiziert.

Um Auslassungen aufgrund subjektiver Wahrnehmungsmuster entgegenzuwirken, fand ein Abgleich mit den Basisemotionen von Robert Plutchik statt.⁷⁶ Hierbei war eine eine verhältnismäßig hohe Übereinstimmung feststellbar: Es fehlten lediglich »Ekel / Abscheu«, »Überraschung / Erstaunen« und »Neugierde / Erwartung«. Gezielt wurden die Liedtexte nun auf die Relevanz dieser Emotionen geprüft. Es zeigte sich, dass die genannten Emotionskategorien ebenfalls in den Liedsammlungen auftraten, jedoch mangels Signalworten nicht sofort erkannt wurden.

Im weiteren Verlauf des Codierens wurden noch die Kategorien »Scham«, »Hass« und »Lust« ergänzt.

Auf der Grundlage des qualitativen Ansatzes und durch den Vergleich mit dem Emotionsmodell von Plutchik konnte ein Kategoriensystem entwickelt werden, das die emotionale Dimension der Liedtexte möglichst passgenau wiedergibt. Ziel war es dabei nicht, ein allgemeingültiges Emotionsmodell zu entwickeln, sondern die Gefühlsausdrücke in Bezug auf Objekte und Personen

74 Aufgrund der Tatsache, dass keine einheitliche und präzise Definition des Begriffes »Emotion« vorliegt, wird hier mit einer Arbeitsdefinition gearbeitet, die die für die Untersuchung relevanten Kernmerkmale erfasst.

75 Eine Übersicht der Emotionskategorien ist im Anhang unter 7.2.2, S. 692 ff. nachzulesen.

76 Robert Plutchik geht in seiner 1980 vorgelegten Emotionstheorie von acht Basisemotionen aus: »Furcht«, »Ärger«, »Freude«, »Traurigkeit«, »Akzeptanz und Vertrauen«, »Ekel«, »Überraschung« und »Aufmerksamkeit«, aus denen sich alle anderen Emotionen durch Mischung ableiten lassen. Die Auflistung der Basisemotionen folgt der Darstellung in: Plutchik, Robert: *Emotion: a psychoevolutionary synthesis*, New York 1980, S. 160.

systematisch zu erfassen und ordnen. Das Codieren der Emotionen erfolgte unter Zuhilfenahme von Signalworten und in Bezug auf Situationen.

Beim Lesen der Liedtexte fielen schließlich auch einige formale und sprachliche Besonderheiten auf. Diese wurden in MAXQDA durch Marker hervorgehoben. Zu nennen sind Kontrafakturen, Passagen offensichtlicher Ironie und Begriffe aus der »Lagersprache«. Außerdem wurden wiederholt auftauchende Worte als Schlüsselbegriffe gekennzeichnet. Schließlich wurde die Perspektive des lyrischen Ichs als Code angelegt.

Auswertungsverfahren

Die Auswertung der Textanalyse erfolgte in zwei Schritten.

1) Im ersten Schritt fand eine themenorientierte Auswertung statt, deren Ergebnisse im Liedkapitel 5.3 zusammengefasst sind. Angesichts der großen Themenvielfalt wurde bewusst ein Fokus auf Themen gelegt, die einen inhaltlichen Bezug zur Haftsituation aufweisen. Allgemeinplätze, die sich in Bezug auf die Fragestellung als wenig aussagekräftig erwiesen, fanden hingegen nur dann Berücksichtigung, wenn sich ein Bezug zum Lagerkontext herstellen ließ. Beispielsweise weisen zahlreiche Liedtexte Beschreibungen von Naturphänomenen auf, die eine metaphorische Funktion erfüllen. So dienen Beschreibungen von Wettererscheinungen wie Sturm und Regen in zahlreichen KZ-Liedern der Veranschaulichung der widrigen Lebensumstände des Lageralltags. Über diese Bedeutung hinaus fanden Naturbeschreibungen in der vorliegenden Untersuchung jedoch keine größere Beachtung.

Im Zuge der thematischen Auswertung der Liedtexte wurden vereinzelt auch Illustrationen und Texte besprochen, die eine inhaltliche Ergänzung zu den besprochenen Themen des Lageralltags darstellten. Mitunter treffen die Illustrationen eine eigenständige, teilweise sogar gegensätzliche Aussage oder sie schließen thematische Leerstellen der Liedtexte. Eine umfassende Untersuchung der Aquarelle und Zeichnungen in Hinblick auf ihre Aussagekraft und ihre historischen Bezüge sollte jedoch einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung vorbehalten bleiben.⁷⁷

2) In einem zweiten Schritt erfolgte eine fallorientierten Auswertung, die darauf abzielte, thematische Schwerpunkte in den Liedsammlungen zu identifizieren. Hierfür konnten MAXQDA-Funktionen wie Kreuztabellen und Concept Maps nutzbar gemacht werden. Beispielsweise lässt sich auf diese Weise feststellen, welche Themen für einzelne Autoren besonders wichtig waren. Die

⁷⁷ Die Kunsthistorikerin Ella Falldorf promoviert an der Friedrich-Schiller-Universität Jena über bildende Kunst aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern – darunter auch Buchenwald. Hierbei befasst sie sich u. a. mit einigen Illustrationen, die in den Liederablen überliefert wurden. Ihre Dissertation erscheint voraussichtlich 2027. Vergleiche: <https://www.kuk.uni-jena.de/4765/ella-falldorf>, abgerufen am 28. Januar 2025.

Ergebnisse dieses Auswertungsschrittes fanden Eingang in die Darstellung der Liedsammlungen unter 3.2 und 3.3.

Generell war für die Auswertung das Vorhandensein eines Codes in einem Liedtext relevant, nicht aber die Häufigkeit desselben. Im Zuge der Auswertung wurde in Fußnoten jedoch auf die Häufigkeit des Vorkommens eines Codes verwiesen, um beispielsweise bei der Darstellung antagonistischer Begriffspaare wie »Krieg« und »Frieden« eine Tendenz sichtbar zu machen.

Die Auswertung von Texten erfordert laut Mayring die Einordnung in ein Kommunikationsmodell: »Wer sagt was, mit welchen Mitteln, zu wem, mit welcher Wirkung?«⁷⁸ Im Falle der Kollektivschöpfungen, deren Text- und Lied-einträge von 232 Personen vorgenommen wurden, erwies es sich als zu aufwendig, jeden Eintrag einer bestimmten (teilweise namentlich unbekannt) Person zuzuordnen, weshalb die Aussage in diesen Fällen auf die gesamte Liedsammlung bezogen wurde.

Qualitätsprüfung

Um die Qualität des Codierens zu garantieren, wurden mehrere interne und externe Korrekturvorgänge durchgeführt.

Für die Qualitätssicherung qualitativer Inhaltsanalysen gelten spezifische Anforderungen. So sollte laut Kuckartz der Schwerpunkt auf der internen Studiengüte liegen, die Kriterien wie Zuverlässigkeit, Regelgeleitetheit und intersubjektive Nachvollziehbarkeit umfasst.⁷⁹ Im Falle von Intercoderreliabilität sei das Operieren mit Kappawerten nur begrenzt sinnvoll:

»Die Berechnung von prozentualer Übereinstimmung, Cohens Kappa und ähnlichen Koeffizienten lässt sich [...] nicht ohne weiteres auf die Logik des Codierens und Segmentierens in der qualitativen Inhaltsanalyse übertragen: Ein sehr wichtiger Unterschied ist [...], dass bei einer qualitativen Inhaltsanalyse in der Regel das Material nicht vorab segmentiert wird, sondern dass Segmentieren und Codieren eine Einheit bilden. In den meisten Fällen werden Sinneinheiten codiert, d. h. die Codierenden sind frei in der Bestimmung von Anfang und Ende einer solchen Sinneinheit.«⁸⁰

Im Zuge der Intercoderreliabilitätsprüfung wurde die prozentuale Übereinstimmung zwar zur Orientierung berechnet; Hauptziel war jedoch ein konsensueller Codiervorgang, bei dem das gemeinsame Überprüfen von gesetzten

78 Mayring orientiert sich hierbei an der Lasswell'schen Formel zur Analyse von Kommunikation. Siehe: Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse* (2010), S. 58.

79 Kuckartz: *Qualitative Inhaltsanalyse* (2018), S. 203.

80 Ebd., S. 210 f.

Codes im Mittelpunkt stand, um mögliche Probleme im Codierprozess sichtbar zu machen.⁸¹

Der Prozess des Segmentierens, Codierens und Redigierens lässt sich anhand von fünf Schritten beschreiben:

1) Der erste Codiervorgang erfolgte ausschließlich durch Codierende A und wurde mehrfach wiederholt. Im Zuge dieser ersten Codierdurchläufe wurde der Codierleitfaden entwickelt. Zur Überprüfung der Passgenauigkeit der entwickelten Kategorien wurden sowohl alle Liedtexte als auch alle codierten Passagen im Hinblick auf die gewählten Codes gegengelesen.

2) Aufgrund der besonderen Themenvielfalt in den Liedtexten folgte nach dem dritten Codierdurchgang eine Reliabilitätsprüfung durch eine Codierende B. Im Rahmen der ersten Reliabilitätsprüfung im Sinne einer Intercoderübereinstimmung⁸² wurden von der Codierenden B testweise 20 Lieder aus den zwei größten Sprachgruppen Deutsch und Polnisch codiert. Das Codieren erfolgte auf der Grundlage des Kategoriensystems, welches Definitionen und Textbeispiele enthält. Die quantitative Auswertung machte deutlich, welche Kategorien inhaltlich stärker voneinander abzugrenzen waren. Die Übereinstimmung der codierten Segmente in Bezug auf eine Codelänge mit 85%-iger Übereinstimmung ergab in diesem Durchgang nur 20,43%, die Übereinstimmung für das Vorhandensein eines Codes 38%. Im Rahmen der qualitativen Auswertung wurden Unklarheiten beim Codieren gemeinsam besprochen.

3) Nach der ersten Reliabilitätsprüfung wurde ein Codierleitfaden erarbeitet. Die Definitionen einzelner Kategorien wurden geschärft, nicht klar abzugrenzende Unterkategorien zusammengefasst und Signalwörter benannt. Außerdem wurde das Vorgehen angepasst: In einem zweischrittigen Verfahren sollten erst Oberkategorien und dann Subkategorien codiert werden, sodass abschließend keine Codierungen in Oberkategorien vorlagen.⁸³ Es wurde außerdem besprochen, wie mit Liedtiteln und Wortarten wie Artikeln und Adjektiven zu verfahren sei.

4) Aufgrund der umfassenden Änderungen im Codesystem erwies es sich als notwendig, das gesamte Textmaterial mittels Reliabilität im engeren Sinne⁸⁴ bzw. Intracoderreliabilität⁸⁵ zu überprüfen. Im Ergebnis lag das Vorhandensein der Codes bei einer Übereinstimmung von 60,86%. Bei einer Wertung der nicht vergebenen Codes als Übereinstimmung zeigte sich eine 96,35%ige Übereinstimmung. Größte Fehlerquelle war demnach das Nichtvorhandensein einzelner Codes bei Mehrfachcodierungen.

81 Kuckartz: *Qualitative Inhaltsanalyse* (2018), S. 211.

82 Ebd., S. 206.

83 Für den Hinweis zu diesem Lösungsansatz sei Judith Zimmermann gedankt.

84 Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse* (2010), S. 124.

85 Kuckartz: *Qualitative Inhaltsanalyse* (2018), S. 207.

5) Auf dieser Basis wurde abschließend mit Hilfe des Codierleitfadens eine zweite Inter-coderreliabilitätsprüfung durchgeführt. Hierzu wurden nochmals 33 Lieder aus allen Sprachgruppen von der Codierenden B codiert. Nicht-thematische Hervorhebungen wie sprachliche Mittel blieben unberücksichtigt. Während dieses Prozesses wurden einige Subcodes vereinfachend zusammengefasst.⁸⁶ Die quantitative Auswertung bei einer Codelänge mit 85 %-iger Übereinstimmung ergab 41,1 % und somit eine Verbesserung um 20,67 %. Das Vorhandensein eines Codes verbesserte sich mit 64,76 % sogar um 26,76 %.

Innerhalb des Kategoriensystems erwiesen sich ausgewählte Themenfelder als besonders kritisch. Dies betraf einige Unterkategorien von Zeit («Kindheit», «Altern» und «Vergänglichkeit»); die Handlungsfelder »Feiern«, »Jagen« und »Erzählen/ Berichten«; Darstellungen des Kriegsendes; Beziehungskonflikte wie »Kontaktlosigkeit«, »Untreue/ Betrug« und »Misstrauen« sowie gesellschaftliche Felder wie »Bildung« und »Politische Systeme«. Auch waren in Bezug auf Emotionskategorien wie »Lust«, »Stolz«, »Verachtung«, »Rache«, »Scham«, »Schuld« und »Spott« deutliche Unterschiede feststellbar. Eine geringe Übereinstimmung zeigte sich überdies hinsichtlich der Lieder »Tancuj, tancuj« (< 40 %), »Espoir de l'été« (< 50 %) sowie der Lieder »Hm Hm-Foxtrott«, »Hobellied«, »Ja mam tri ljubice«, »Sofa«, »Pesnja o družbe«, »Věno«, »Wilde Gesellen« und »So ptičice zbrane« (< 60 %). Gezielte Bemühungen, alle Codes zu verwenden, hatten eine stärkere Übereinstimmung im Codierprozess zur Folge.

Ein abschließendes Gespräch zwischen den beiden Codierenden zeigte vier zentrale Fehlerquellen auf:

1) Codelänge: Beim ersten Codieren betrachtete Codierende A die Texte in größerem inhaltlichen Zusammenhang, Codierende B arbeitete feingliederiger. Diese Unterschiede ergaben sich nicht nur aufgrund des qualitativen Ansatzes, sondern auch, weil die Codelänge zwischen den Kategorien stark variierte.

2) Übersichtlichkeit: Das breite Themenspektrum des Ausgangsmaterial erforderte ein feingliedriges Kategoriensystem. Dies führte zu Unübersichtlichkeit und erhöhte die Fehleranfälligkeit. Hierbei traten drei Fehlertypen auf: Erstens wählten Codierende A und B unterschiedliche Subkategorien einer Hauptkategorie. Grund hierfür war die ungenügende Abgrenzung der Subkategorien voneinander, deren Trennschärfe daraufhin verbessert wurde. Zweitens wurden Subkategorien nicht berücksichtigt. Dies betraf sowohl Codierende A, da manche Kategorien erst später hinzugefügt wurden, als auch Codierende B, da die Vertrautheit mit dem Kategoriensystem fehlte. Drittens begünstigten Mehrfachzuordnungen das Fehlen von Codierungen, sodass Codierende A und B unterschiedliche Codes zuordneten, wobei beide möglich waren. Es wurde daraufhin festgelegt, wie im Fall von Mehrfachzuordnungen zu verfahren sei.

86 Beispielsweise wurden die Subkategorien »allgemeine Informationen zum KZ« und »Lageralltag« zusammengefasst.

3) Änderungen am Kategoriensystem: Im Codierprozess wurden gelegentlich neue Themenfelder identifiziert, die durch das bereits umfassende System nicht abgedeckt waren. Nachträgliche Änderungen am Kategoriensystem während des Codierens führten demnach zu weiteren Fehlern auf Seiten beider Codierenden. Da das Ziel jedoch v. a. ein konsensuelles Weiterentwickeln des Kategoriensystems war, wurde der Fokus nicht auf die prozentuale Übereinstimmung, sondern die Passgenauigkeit gelegt.

4) Textverständnis: Es zeigte sich mehrfach, dass das Textverständnis von Lyrik ein hohes Maß an Interpretation voraussetzt und an das individuelle Vorwissen und die Wahrnehmung der Codierenden gebunden ist. Die Liedtexte weisen unterschiedliche Sprachstile auf, die durch bestimmte sprachliche Mittel gekennzeichnet sind. Dabei kann der lexikalische Gehalt dem Symbolgehalt widersprechen. Die häufige Verwendung von Metaphern erschwert das Textverständnis zusätzlich. Außerdem verfügten Codierende A und B über unterschiedliches Vorwissen zum Kontext und den einzelnen Liedern. Im Hinblick auf die Übersetzungen beeinflusste die Kenntnis des Originaltextes und sprachlicher bzw. kultureller Besonderheiten zusätzlich das Textverständnis. Nicht zuletzt bestimmten individuelle Wahrnehmungsmuster der Codierenden die Häufigkeit der Verwendung einzelner Codes. Dies zeigte sich interessanterweise nicht nur anhand emotionaler Kategorien, sondern auch im Hinblick auf thematische Codes wie »Heimkehr«, »Person« oder »Landschaft«. Demnach waren manche Kategorien bei den Codierenden unterschiedlich präsent.

Besondere Probleme ergaben sich beim Codieren mit der anfänglich gewählten Kategorie »Widerstand«, die sich trotz einer dreifachen Unterteilung in »kämpferisches«, »künstlerisches« und »geistiges Sichwidersetzen, Sichentgegenstellen gegen etwas/ jemanden/ eine Sache« als unscharf erwies. Während sich die Kategorien »kämpferischer Widerstand« und »künstlerischer Widerstand« im Codierprozess relativ klar abgrenzen ließen,⁸⁷ gestaltete sich v. a. das Codieren des »geistigen Widerstands« als uneindeutig. Bei näherer Betrachtung wurden diverse Formen des »geistigen Widerstehens« sichtbar, die auf unterschiedliche Wirkungsmechanismen verwiesen, wie Verdrängung, Ablenkung, Durchhaltevermögen, Haltung bewahren, Gedenken, Verzicht auf Jammern, Erhalt des Lebenswillens, Humor, Zuversicht, Hoffnung, Mut und Trotz. Hierin zeigen sich verschiedene Formen der Bewältigung des Erlebten. Auf der Grundlage einer eingehenden Beschäftigung mit hilfreichen Umgangsweisen Überlebender mit dem Lageralltag erfolgte ein zweiter Auswertungsvorgang,

87 Der »kämpferische Widerstand« wurde überall dort codiert, wo sich Kampfhandlungen oder der Aufruf zu solchen nachweisen ließen, die der Befreiung dienten. Die Kategorie »künstlerischer Widerstand« hingegen wurde immer dann codiert, wenn künstlerische Tätigkeiten in Zusammenhänge eingeordnet wurden, die ein Sichentgegenstellen gegen eine Situation implizierten, wie etwa in dem Vers: »Wir greifen zu schöpferischen Waffen der machtvollen Tat!« (Nasz marsz).

im Zuge dessen anhand bereits bestehender Kategorien Bewältigungsstrategien identifiziert wurden.⁸⁸

Trotz der Fehleranfälligkeit im Codierprozess wurde an dem Vorgehen der qualitativ strukturierenden Inhaltsanalyse festgehalten, da die Methode eine Vielzahl an Vorteilen bietet. Eine abschließende Methodendiskussion erfolgt unter 6.1, S. 630 ff.

2.2.4 Untersuchungskriterien zur Analyse des Liedguts

Ausgehend von der qualitativ strukturierenden inhaltlichen Auswertung wurden einzelne Liedbeispiele näher betrachtet, wobei neben der inhaltlichen Aussage des Liedtextes auch weitere Aspekte wie die musikalische Gestalt, Herkunft, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, Darstellung in der Liedsammlung und Funktion im Konzentrationslager Berücksichtigung fanden.

Grundlegend ist zwischen KZ-Liedern und Liedern aus anderen Kontexten zu unterscheiden. Entsprechend sollte die Herkunft der Lieder jeweils deutlich gemacht werden. Im Zuge der themenorientierten Auswertung der Liedtexte wurden diese beiden Liedgruppen einander gegenübergestellt.

Die Zusammensetzung des Liedguts in den einzelnen Liedsammlungen lässt sich überdies auf kulturelle Erfahrungen und Bewältigungsstrategien ihrer Autoren zurückführen. In der sammlungsspezifischen Einordnung galt es in Bezug auf das Liedgut individuelle Schwerpunkte und Bezüge herauszustellen.

Eine umfassende Liedanalyse sollte neben dem Liedtext auch musikalische Formmerkmale wie Aufbau, Tonart, Taktart oder das Wort-Ton-Verhältnis einbeziehen. Im Falle der KZ-Kompositionen sind lagerspezifische Ausdrucksmittel feststellbar, die mit ihrem Entstehungskontext in Zusammenhang zu bringen sind. Eine allgemeine Übersicht lagerspezifischer Ausdrucksmittel von KZ-Liedern wurde mit dieser Untersuchung jedoch nicht angestrebt.

Das Notenbild der Liederträge variiert zwischen einstimmiger Melodie und mehrstimmigem Klaviersatz. Diese Unterschiede der Notation lassen Schlüsse über die musikalischen Kenntnisse der Aufzeichnenden zu. Sie sind aber auch an die Aufzeichnungssituation gebunden: Aufwendige Gestaltungselemente erfordern eine geschützte und ruhige Aufzeichnungssituation; unordentliche Schriftzüge hingegen verweisen auf eine eilige Niederschrift, die direkt während des Musizierens erfolgte.

Die Gestaltung eines Liedertrages kann ein Hinweis dafür sein, von welcher Bedeutung das Lied für die Gefangenen war. Eine sorgsame Niederschrift und aufwendige Gestaltung verweisen beispielsweise auf eine persönliche Beziehung des Aufzeichnenden zum Lied. Detaillierte Musizieranweisungen und das No-

88 Welche Kategorien zum Erkennen der jeweiligen Strategie nutzbar gemacht wurden, ist im Zuge der Darstellung durch Fußnoten kenntlich gemacht. Siehe außerdem die Übersicht im Anhang unter 7.2.3, S. 695 f.

tieren des Liedtextes im Notenbild können ein Indiz für eine Verwendung zum Musizieren sein.

In der Niederschrift eines Liedes verschränken sich verschiedene Bedeutungsschichten wie Liedtext und Melodie, inhaltliche Aussage und Illustration. Hierbei zeichnen sich gelegentlich Brüche ab, die besondere Beachtung verdienen.

Die Bedeutung eines Liedes ist überdies an seine vorherige Rezeptionsgeschichte gebunden. Entsprechend seiner bisherigen Verwendung kann ein Lied zu einem eigenständigen musikalischen Symbol avancieren, dessen Bedeutung sich nur noch marginal am Text und der musikalischen Gestalt orientiert. Diese Symbolhaftigkeit einzelner Liedeträge gilt es unter Berücksichtigung ihrer Rezeptionsgeschichte deutlich zu machen.

Im Lageralltag konnte sich die Bedeutung eines Liedes mitunter aber auch vollständig von der ursprünglichen Aussage lösen. Die Verwendung war abhängig von der konkreten Musiziersituation und den Absichten der Musizierenden. Eine finale Einordnung ist letztlich nur unter Zuhilfenahme weiterer Quellen möglich. Berichte und Autobiographien geben Auskunft über die Bedeutung der Lieder für die Liedsammler. Daneben können handschriftliche Notizen in den Liedsammlungen konkrete Hinweise darauf enthalten, welche individuellen Erfahrungen die Liedsammler mit den aufgezeichneten Liedern verbanden.

3 Die Liedsammlungen aus Buchenwald

Die Anfertigung handschriftlicher Liedsammlungen im nationalsozialistischen Konzentrationslager wirft Fragen auf: Unter welchen Umständen erfolgte die Niederschrift und wie war es den Autoren überhaupt möglich, entsprechende Materialien und einen ruhigen Ort für die Aufzeichnung zu finden? Mit welcher Motivation wurden die Lieder trotz der existentiellen Bedrohung aufgezeichnet? Zu welchen Zwecken dienten die Sammlungen?

Die Entstehungsgeschichte der Liedsammlungen ist eng mit den Bedingungen künstlerischen Lebens im Konzentrationslager und der Geschichte Buchenwalds verknüpft. Im Zuge einer umfassenden quellenkritischen Einordnung der Liedsammlungen gilt es, Aspekte wie die Entstehungszeit, die biographische Situation der Autoren, die Überlieferungsgeschichte, die verwendeten Materialien, den Inhalt und Aufbau sowie individuelle Ausprägungen zu berücksichtigen. Anhand dieser Kriterien und mit Hilfe von autobiographischen Berichten einiger Autoren lässt sich rekonstruieren, unter welchen Umständen und mit welcher Motivation die Liedsammlungen angefertigt wurden.

Entsprechend der Anzahl der Beteiligten an der Aufzeichnung werden die Liedsammlungen aus Buchenwald in zwei Gruppen unterteilt. Auf der einen Seite stehen drei Individualschöpfungen von deutschen Gefangenen, die fast ausschließlich schlicht gestaltete Liedtexte enthalten. Auf der anderen Seite werden vier aufwendig angelegte Kollektivschöpfungen untersucht, die unter der Federführung polnischer Gefangener zusammengestellt wurden und inhaltlich über reine Liedaufzeichnungen hinausweisen. Die vergleichende Betrachtung dieser beiden Gruppen bietet einen Anlass, um strukturelle Fragen nach gattungsspezifischen Merkmalen von KZ-Liedsammlungen zu diskutieren.

Auffällig an der Gegenüberstellung dieser beiden Aufzeichnungstypen ist die Übereinstimmung der nationalen Herkunft beider Gruppen. Bei den Liedsammlern der Individualschöpfungen handelt es sich um deutsche politische Gefangene, die über einen verhältnismäßig langen Zeitraum in Buchenwald inhaftiert waren. Die vier Kollektivschöpfungen hingegen wurden von einer Gruppe polnischer Intellektueller geführt, die erst in den späten Kriegsjahren zwischen 1943 und 1944 nach Buchenwald kamen. Die Liedaufzeichnungen sind also mit den künstlerischen Tätigkeiten konkreter Häftlingsgemeinschaften verbunden, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

3.1 Bedingungen künstlerischen Lebens im Konzentrationslager Buchenwald

Die inhaltlichen und formalen Ausprägungen der Liedsammlungen sind in besonderer Weise von ihrem Entstehungsumfeld geprägt. Das Musikleben im Konzentrationslager bewegte sich in einem Spannungsverhältnis zwischen verordnetem Musizieren auf Befehl der Bewacher und selbstbestimmtem Musizieren auf Initiative der Gefangenen. Der Handlungsspielraum für selbstbestimmte Aktivitäten der Gefangenen war äußerst begrenzt und von verschiedenen Faktoren abhängig. Allgemeine Entwicklungen im Hinblick auf das KZ-System und das Kriegsgeschehen beeinflussten maßgeblich das künstlerische Leben. Auch lagerinterne Strukturen, wie die funktionelle Ausrichtung des Lagers zwischen Zwangsarbeitslager und Vernichtungslager, alltägliche Abläufe und die Sozialstruktur wirkten sich auf das künstlerische Leben aus. Entsprechend nahmen künstlerische Aktivitäten in den verschiedenen Konzentrationslagern individuelle Ausprägungen an. Das künstlerische Leben im Konzentrationslager Buchenwald etwa ist in besonderer Weise mit den Bestrebungen einer illegalen Widerstandsorganisation von kommunistischen Gefangenen verknüpft, die das selbstbestimmte künstlerische Leben gezielt förderte und diese Tätigkeiten für die Nachwelt dokumentierte.

3.1.1 *Verordnet – Geduldet – Verboten*

Musik bildete einen festen Bestandteil des Lageralltags und erfüllte eine Vielzahl konträrer Funktionen. Einerseits wurden musikalische Aktivitäten von der Lagerleitung und deren ausführenden Organen zur Unterdrückung und Vernichtung der Gefangenen instrumentalisiert. Die SS nutzte Musik als Disziplinierungsinstrument zur Aufrechterhaltung alltäglicher Abläufe, als Täuschungsmanöver für externe Besucher oder zur Beruhigung der Gefangenen auf dem Weg in die Gaskammern. Andererseits diente das Musizieren der Gefangenen auf eigene Initiative aber auch der Entspannung und Ablenkung, dem gemeinsamen Erinnern an friedlichere Zeiten oder dem individuellen Ausdruck persönlichen Erlebens der Haftsituation. Bei der Betrachtung der Liedsammlungen gilt es, diese Janusköpfigkeit mitzudenken und das aufgezeichnete Liedgut auf seine tatsächliche Verwendung zu hinterfragen.

Eine vereinfachende Gegenüberstellung von offiziellen und illegalen Formen des Musizierens mag die beiden Pole vergegenwärtigen, zwischen denen sich das künstlerische Leben im Konzentrationslager bewegte, eine strikte Trennung beider Bereiche entspricht jedoch nicht den tatsächlichen Verhältnissen.¹

¹ Vergleiche die Ausführungen zu Bedingungen künstlerischen Lebens in: Oeser: Die Musikalien im Künstlerischen Album von Kazimierz Tymiąski (2013), S. 7-II. Siehe