

Musik und Überleben Zur multifunktionalen Bedeutung von Musik in extremer Situation

Music and Survival – Multi-functional Significance of Music in Extreme Situations

Gabriele Knapp, Berlin, Oberkrämer/Brandenburg

Die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland hatte nicht nur Auswirkungen auf die Seelen der Opfer von Ausgrenzung, Diskriminierung, Verfolgung und Vertreibung, auch deren Nachkommen leiden bis heute unter den Folgen der Verfolgung. Die Nachkommen von deutschen nichtverfolgten Täter/innen und Mitläufer/innen tragen ebenso an der Last der Vergangenheit, wie Dan Bar On, Psychoanalytiker in Israel, feststellte. Am Beispiel von Musikerinnen, die im Orchester von Auschwitz überlebten, werden zunächst (musikalische) Bewältigungsstrategien unter psychischen Extrembedingungen beschrieben, aber auch, welche Traumata durch das Musizieren in Auschwitz entstanden. Am Beispiel einzelner Überlebender und ihrer Familien wird aufgezeigt, welche Rolle Musik in ihrem weiteren Leben spielte. In nichtverfolgten Familien wurde die Vergangenheit häufig durch Schweigen tradiert. Wie gehen junge Menschen heute mit der nationalsozialistischen Vergangenheit um? Zum Abschluss des Beitrags wird Musik als „Brücke“ zur Vergangenheit vorgestellt, die es nachwachsenden Generationen erleichtert, sich emotional den damaligen Geschehnissen und den Schicksalen von Verfolgten anzunähern.

Germany's National Socialistic Period not only had an impact on the souls of the victims of exclusion, discrimination, persecution and expulsion but their offspring as well, who still suffer today from the consequences of persecution. The offspring of nonpersecuted German perpetrators and accomplices also bear the burden of the past, ascertained Dan Bar, an Israeli psychoanalyst. Exemplified by female musicians, survivors of the Auschwitz Orchestra, is not only a depiction of the (musical) coping strategies from psychologically extreme situations but also a description of the trauma resulting from music-making in Auschwitz. Drawing from individual survivors and their families, the significance of music in their later lives is shown. Nonpersecuted families often did not speak about the past, passing on a legacy of silence. How do young people today cope with the National Socialistic past? The article concludes with a presentation of music as a „bridge“ to the past, facilitating subsequent generations to emotionally approach this history, as well as the fate of those persecuted.

Angesichts der Barbarei während der Zeit des Nationalsozialismus und des Völkermords in Europa scheint es beinahe befremdlich, sich mit der Rolle von Musik in dieser Epoche zu befassen. Doch spielte Musik sowohl für die Täter und Mitläufer des NS-Regimes wie auch für die von ihm Verfolgten eine wichtige Rolle in ihrem Alltag – teils auf ähnliche, teils auf unterschiedliche Art und Weise. In meinem Beitrag rücke ich die musikalischen Erfahrungen von Verfolgungsopfern in den Mittelpunkt, von Menschen also, die aus rassistischen oder politischen Gründen deportiert wurden und in Auschwitz musizieren mussten. Mit überlebenden Musikerinnen führte ich zwischen 1991 und 1996 im Rahmen meiner Promotion über das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau Interviews in ganz Europa und Israel (Knapp 1996). Mein Berufsweg als Musiktherapeutin wurde durch diese wissenschaftliche Forschung zu Musik in Konzentrationslagern bzw. über das Musizieren unter Extrembedingungen nachhaltig beeinflusst. Dass es in Auschwitz, einem Ort unglaublicher Menschenverachtung und Brutalität, Musik gab, schien mir kaum vorstellbar. Und doch mussten in den meisten Lagerabschnitten Häftlingsorchester aufspielen. Als ich mich mit der Thematik Musik in Auschwitz auseinanderzusetzen begann, war ich nach meiner jahrelangen Berufstätigkeit als Musiktherapeutin in unterschiedlichen Berufsfeldern geprägt von der Überzeugung, Musik habe heilende Kraft und eine wichtige Bedeutung für die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen. Beides trifft tatsächlich zu, aber nicht ausschließlich. Denn in Auschwitz wie in anderen Konzentrationslagern wurden Musik und die Musizierenden nicht beliebig oder zufällig eingesetzt, sondern hatten verschiedenste Funktionen im Lageralltag zu erfüllen. Letztlich sollten sie die SS-Lagerführung und die Wachmannschaften darin unterstützen, ihren Dienst effektiv verrichten zu können: Musik diente der Ablenkung, Beruhigung, Demoralisierung und Folter der Opfer sowie der Selbsttäuschung und Beruhigung der Täter. Musik half den SS-Leuten, sich zu entspannen, sich zu amüsieren und ihre Arbeitskraft zu regenerieren. Weil die musizierenden Häftlinge direkt oder auf subtile Weise in den Vernichtungsapparat der SS verwoben wurden und nichts dagegen tun konnten, ist für sie das Thema Musik und Musizieren in Auschwitz bis heute mit starken Tabus behaftet.

Interviews mit Auschwitz-Überlebenden

Der Name Auschwitz steht symbolisch für den Massenmord an jüdischen Menschen und anderen Verfolgtengruppen während der Zeit der NS-Herrschaft in Europa. Wie viele Menschen in diesem größten Konzentrations- und Vernichtungslager ihr Leben verloren, kann nur geschätzt werden. Derzeit geht die Forschung davon aus, dass unmittelbar nach der Ankunft im Lager über 1,5 Millionen Menschen vergast wurden, davon waren über 90 Prozent jüdischer Herkunft. Von den 405 000 Menschen, die als „Zugänge“ registriert wurden – davon ca. ein Drittel Frauen –, gingen 261 000 durch die Bedingungen im Lager zugrunde (Sofsky 1993, 57). Die

Häftlinge vegetierten unter katastrophalen Bedingungen, die laut einem Bericht des Lagerführers Rudolf Höß im Frauenlager „ungleich schwerer“ waren als in den Männerlagern, da die weiblichen Häftlinge auf noch engerem Raum zusammengepfercht wurden; auch die sanitären und hygienischen Verhältnisse waren dadurch „bedeutend schlechter“ (Höß 1992, 54). Starben die Frauen nicht aufgrund der Zustände, gingen sie durch schwere körperliche Zwangsarbeit erschöpft und ausgezehrt zugrunde. Nur wenige waren Arbeitskommandos zugeteilt, die im Lagerjargon als „leichter“ oder „besser“ angesehen wurden wie beispielsweise die Schreibstuben der Lagerführung, die Lagerküche oder auch das von der Lagerleitung als Musikkommando bezeichnete Frauenorchester.

Schwerpunkt meiner Forschung über dieses Musikkommando war die Rekonstruktion seiner Geschichte sowie die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Musikerinnen in Auschwitz-Birkenau, besonders interessierten mich jedoch deren individuelle und kollektive Bewältigungsstrategien der musikalischen Zwangsarbeit. Denn auch die Arbeit im Musikkommando war letztendlich Zwangsarbeit. Meine beiden zentralen Fragestellungen lauteten: Wie haben es die Mädchen und Frauen ertragen, in Auschwitz musizieren zu müssen? Und welche Bedeutung hatte die Musik in ihrem Leben nach der Befreiung? Gespräche mit Überlebenden des Frauenorchesters waren für mich von zentraler Bedeutung, da es kaum schriftliche Überlieferungen gibt. Die Interviews mit den Überlebenden wertete ich in Hinblick auf deren psychische Belastungen und Ressourcen unter den Extrembedingungen in Auschwitz aus. Zu bedenken war dabei, dass Erinnerungen subjektiv sind, und jede Überlebende erinnert sich anders oder an andere Dinge oder an manches gar nicht (mehr). So war mein wissenschaftliches Herangehen dadurch definiert, mich einem historischen Geschehen und psychologischen Erlebnisweisen zwar annähern, sie jedoch in all ihren Dimensionen und Facetten nicht erfassen zu können.

Meine Nachforschungen ergaben, dass ca. 60 Musikerinnen im Orchester musiziert hatten, von denen drei in Auschwitz ums Leben kamen, drei weitere im Konzentrationslager Bergen-Belsen kurz vor bzw. kurz nach der Befreiung im April 1945. Von 19 Frauen, die das Kriegsende erlebt hatten, war das weitere Schicksal unbekannt, da sie die von mir ausfindig gemachten Zeitzeuginnen aus den Augen verloren hatten. 16 weitere Frauen waren in den Jahren nach 1945 verstorben. Anfang der 1990er Jahre lebten elf Überlebende, teilweise schwer erkrankt und zu einem Interview nicht mehr in der Lage, in Europa, Israel und den USA. Mit sieben ehemaligen Musikerinnen, die in Europa lebten, konnte ich Interviews führen.

Abgesehen von einer Frau war keine Zeitzeugin sofort bereit, mit mir über ihr Leben und die Zeit im Orchester in Auschwitz zu sprechen. In der Regel ging deren Einwilligung in ein Interview eine behutsame Kontaktabstimmungsphase von teilweise mehreren Wochen voraus. Wie der Psychiater William Niderland feststellte, lässt sich diese Zurückhaltung bzw. Reserviertheit oder das Ablehnen jeglicher Befragung damit erklären, dass Holocaust-Überlebende über mit stark-

en Affekten beladene Lebensereignisse sprechen, die im Interview mit qualvoller Gedächtnis- und Bildschärfe zurückkehren (Niederland 1980, 230f.). Seiner Erfahrung nach vermeiden es die Verfolgungsoffer, über ihre traumatische Vergangenheit zu sprechen, aus Angst, von den Erinnerungen überwältigt zu werden und einen seelischen Zusammenbruch zu erleiden. Jedes Interview, das ich führte, hatte somit „die Historizität einer persönlichen Verletzung“ zum Gegenstand, was eine empfindliche Störung des „Vernarbungsprozesses“ für die Zeitzeuginnen bedeutete (Niethammer 1985, 403).

Musizieren in Auschwitz

Da Menschen, die die Erfahrung Auschwitz nicht gemacht haben, nicht nachvollziehen können, was sich dort ereignet hat, stellte ich gleich zu Beginn meiner Forschungsarbeit die Bezeichnung „Orchester“ im Zusammenhang mit Auschwitz in Frage. Denn mit dem Bild eines Orchesters verbinden sich bestimmte Vorstellungen, die für Auschwitz und auch andere Konzentrationslager nicht haltbar sind. Korrekter ist also der von der Lagerleitung verwendete Ausdruck „Musikkommando“, angelehnt an die Bezeichnung für die Arbeitskommandos, in die die Häftlinge in den Lagern eingeteilt wurden. Das hat den Effekt, der Realität der Arbeitsbedingungen in den Häftlingsorchestern zumindest sprachlich näher zu kommen.

Das Musikkommando im Frauenlager Auschwitz existierte von April 1943 bis Ende Oktober 1944. Ungefähr fünfzig Frauen aus zehn europäischen Ländern spielten im Orchester, zusätzlich gab es etwa zehn Notenschreiberinnen, die die Noten handschriftlich vervielfältigten. Die meisten waren zwischen 18 und 25 Jahre alt, wenige auch fast 40 Jahre alt, ca. zwei Drittel waren jüdischer Herkunft. Die Mehrheit hatte in ihren Familien Hausmusik ausgeübt bzw. privaten Musikunterricht erhalten, nur wenige hatten ein Konservatorium besucht, ihre Ausbildung aber verfolgungsbedingt – bis auf eine Ausnahme – nicht abschließen können. An Instrumenten wurden ihnen zur Verfügung gestellt: Geigen, Gitarren, Mandolinen, ein Kontrabass, ein Cello und sechs Blasinstrumente, zwei Akkordeons und ein Schlagzeug; für kurze Zeit gab es einmal einen Flügel. Zusätzlich gab es Sängerinnen.

Zunächst wurde ein Standardrepertoire aus Märschen und leichter Unterhaltungsmusik erarbeitet. Die Märsche oder Wanderlieder wurden am Lagertor gespielt, wenn die anderen Häftlingsfrauen zur Zwangsarbeit aus dem Lager hinaus- und abends wieder einmarschierten; die Unterhaltungsstücke beim Einsatz im sog. Häftlingskrankenbau und manchmal an der sog. Rampe, d. h. bei der Ankunft von Deportationszügen. Als sich das musikalische Niveau gehoben hatte, mussten die Musikerinnen Konzerte im Frauenlager geben, die auch einige Häftlingsfrauen besuchen durften. Die Musikliebhaber unter den SS-Leuten ließen sich außerdem zu jeder Tages- und Nachtzeit Privatvorstellungen im Musikblock geben, und die Musikerinnen hatten bei offiziellen Anlässen wie z. B. bei Lagerinspektionen, aufzutreten.

Die Mitglieder des Musikkommandos waren in einer eigenen Baracke untergebracht, in der es einen relativ gut ausgestatteten Übungsraum gab. Sie lebten unter etwas besseren hygienischen Bedingungen, konnten sich z. B. täglich duschen oder waschen. Jede Frau schlief auf einer eigenen Pritsche, trug bessere, wärmere Kleidung und hatte etwas mehr zu essen im Vergleich mit anderen Häftlingsfrauen im Lager. Denn nach Konzerten, die den SS-Lagerführern besonders gefallen hatten, gab es manchmal eine sog. Sonderzulage, also zusätzliches Essen.

Nach lagerinternen Maßstäben hatten die Orchestermitglieder eine „leichte“ Arbeit, denn sie mussten nicht den ganzen Tag im Freien arbeiten, waren nicht körperlich schwerer Zwangsarbeit unter wechselnden Wetterbedingungen und scharfer Bewachung ausgesetzt, und sie mussten nicht stundenlang Appell stehen. Tagsüber wurde ausschließlich geprobt oder es wurden Auftritte im Lager absolviert, aber keine andere Zwangsarbeit musste verrichtet werden. Doch auch die Musikerinnen wurden – wie die meisten KZ-Häftlinge – durch die musikalische Zwangsarbeit systematisch überbelastet. Sie arbeiteten mindestens zwölf Stunden täglich, häufig auch am späten Abend und sonntags, wenn sie Konzerte geben mussten. Die chronische Unterernährung und damit die körperliche Schwäche der Frauen erforderte eine enorme Anstrengung, das Pensum durchzuhalten, ja das Niveau des Orchesters unter diesen Umständen stetig anzuheben. Überliefert ist, dass besonders die Bläserinnen Atemnot bekamen, eine von ihnen fiel häufig in Ohnmacht. Wenn sich die Leistungen aber verbessern sollten, konnten die Spielerinnen nicht – wie es in anderen Arbeitskommandos üblich war –, die Zwangsarbeit boykottieren, indem sie beispielsweise langsamer arbeiteten, um ihre Kräfte zu schonen, oder ihre Arbeit schlechter ausführen, um heimlich Widerstand zu leisten. Sie mussten sich bemühen, ihre Leistungen zu verbessern.

Insbesondere der zweiten Kommandoführerin Alma Rosé aus Wien, die gleichzeitig Dirigentin war und die bereits auf eine Karriere als Violinistin und Leiterin einer Damenkapelle zurückblicken konnte, gelang es, binnen weniger Wochen das Niveau der Spielerinnen anzuheben. Sie hatten über 200 Stücke im Programm, zu denen Märsche, Schlager, leichte Unterhaltungsmelodien, Potpourris, Ouvertüren, Opern- und Operettenarien sowie klassische Werke gehörten. Vor allem unter Alma Rosé, einer Nichte Gustav Mahlers, stellten sich Arbeitsstrukturen her, die Ähnlichkeiten zu jenen Orchestern aufwiesen, die nicht unter Extrembedingungen musizieren müssen. Wenn heute Überlebende von Lagerorchestern zuweilen berichten, das Orchester bzw. die Musik habe ihnen das Leben gerettet, sind damit nicht nur materielle Vergünstigungen gemeint, sondern auch andere, psychologische Effekte, die mit der musikalischen Zwangsarbeit einher gingen. Was die Musikerinnen in Auschwitz betrifft, spielte die Musik, genauer das Musizieren, bei allen Qualen, das es verursachte, doch auch eine Rolle in der Überlebensstrategie jeder Frau, wenn auch der Stellenwert der Musik für das eigene Überleben nach Meinung aller Zeitzeuginnen nicht überschätzt werden darf.

Ewa Stern: Singen zwischen Traumatisierung und Überlebenshilfe

Von sieben Überlebensgeschichten, die ich in meiner Forschungsarbeit ausführlich beschreibe, möchte ich hier exemplarisch den Lebensweg der Sängerin Ewa Stern vorstellen, da diese im Vergleich zu anderen Zeitzeuginnen im Interview bemerkenswert offen über traumatische Erfahrungen in Verbindung mit ihrem Gesang sprach, wie auch über Situationen, in denen Musik ihr materielle Vorteile verschaffte oder emotionale Unterstützung war.

Zur Biografie von Ewa Stern

Ewa Stern (Pseudonym, G. K.), 1921 als Tochter jüdischer Eltern geboren, wuchs in Siebenbürgen/Rumänien auf. Nach dem frühen Tod des Vaters, der aus der Slowakei stammte, lebte sie mit ihrem Bruder bei der Mutter, die Geige spielte. Ewa Stern studierte Klavier und Gesang und wollte Opernsängerin werden, musste jedoch im März 1944, als die Nationalsozialisten Ungarn besetzten, ihr Studium drei Monate vor Abschluss abbrechen. Sie, ihre Mutter und ihr Bruder wurden für kurze Zeit in ein Ghetto verschleppt und mit einem der ersten Transporte nach Auschwitz deportiert, wo alle drei ins Lager eingewiesen wurden. Ende Mai 1944 gelangte Ewa Stern als Sängerin zum Frauenorchester und konnte durchsetzen, dass auch ihre Mutter aufgenommen wurde, die als Notenschreiberin arbeitete. Beide blieben im Orchester bis zu dessen Auflösung Ende Oktober 1944. Mit einem Transport wurden sie Anfang November in das Konzentrationslager Bergen-Belsen überstellt. Nach der Befreiung arbeitete Ewa Stern als Dolmetscherin für die britische Armee und gab zusammen mit anderen Künstlern Konzerte für Überlebende und Armeeingehörige. Im Oktober 1945 kehrte sie mit ihrer Mutter nach Rumänien zurück.

Ewa Stern sang sich wieder ein und erhielt schnell ein Engagement als Operettensängerin. Kurz vor der Besetzung Rumäniens durch die Sowjetarmee nahm sie die slowakische Staatsbürgerschaft (ihres verstorbenen Vaters) an, lebte einige Monate in der Slowakei, bevor sie 1947 weiter nach Prag ging, wo sie Gesang bei Tino Pattiera studierte. Im Mai 1948 heiratete sie und lebte mit ihrem Ehemann in der Schweiz. Für ihn gab sie das Singen auf, weil er es nicht mochte. Als 1957 die Ehe geschieden wurde, sang sich Frau Stern wieder ein. Sie trat in Europa und auch in Nordamerika auf. 1966 lernte sie ihren zweiten Ehemann kennen, der in der Bundesrepublik Deutschland lebte, wo sie seither ebenfalls lebt. Nun gab sie das Singen endgültig auf. Ewa Stern blieb kinderlos.

Interpretation von Aussagen Ewa Sterns in Bezug auf das Singen in Auschwitz

Als sich Ewa Stern im Quarantänelager von Auschwitz befand, war sie „äußerlich kaum von den anderen Frauen in der Baracke zu unterscheiden“. Sie verfügte aber noch über ihre Gesangsstimme, die sie – als sie Hunger hatte – als Tauschmittel einsetzen konnte: für ein Stück Brot sang sie die Arie der Madame Butterfly aus der gleichnamigen Oper von Puccini. Wahrscheinlich wählte sie diese Arie, die sie

„besser oder schöner gesungen“ hat als je zuvor, nicht zufällig. Es ist möglich, dass sie ihre eigene Verzweiflung und Trauer, aber auch ihre Hoffnung und Sehnsucht gerade in dieses Stück hineinlegen konnte: „All das, was mir bis dahin passiert ist“. Zu singen war für sie offenbar in diesem Moment auch ein emotionales Bedürfnis, um sich von einem inneren Leidensdruck zu befreien. An die Stimmung in der Baracke erinnerte sich die Zeitzeugin im Interview noch sehr genau: es herrschte eine „eisige Stille“, und viele Frauen weinten. Dass sie weinten, hatte sicherlich verschiedene Gründe, aber Ewa Stern führt es auf ihren schönen Gesang zurück, interpretiert also das Weinen als eine Art Anerkennung für sich selbst. Für kurze Zeit war sie wieder die Opernsängerin, die sich als Individuum aus der Masse der 800 Frauen heraushob, die mit geschorenem Kopf und schäbiger Häftlingskleidung alle gleich entstellten aussahen. Ihr Singen könnte daher auch als ein Akt der Selbstvergewisserung verstanden werden, mit dem sie sich beweisen wollte, dass sie einen wichtigen Teil ihrer Persönlichkeit während der entwürdigenden, traumatischen Aufnahmeprozedur in das Lager nicht verloren hatte.

Der Zufall wollte es, dass eine Aufseherin sie singen hörte: „Es hätte ja passieren können, dass ich das Stück Brot kriege, und damit hat sich das.“ Doch ihr Gesang rettete ihr in dieser Situation das Leben, davon ist sie überzeugt, und er war ihr später noch mehrmals eine Hilfe, weil sie dadurch Essen, Trinken und für sie wichtige Gegenstände wie beispielsweise einen Kamm zugesteckt bekam. Teils war es Zufall, dass andere sie singen hörten, teils schien Frau Stern ganz bewusst zu singen, möglicherweise in der Hoffnung, gehört zu werden und einen Vorteil daraus ziehen zu können, wie es zuvor schon einige Male der Fall gewesen war.

Im krassen Gegensatz zu den Situationen, in denen die Zeitzeugin selbst entscheiden konnte, ob sie singen wollte oder nicht, stehen jedoch die Situationen, in denen sie auf Befehl der SS singen musste. Das Singen an der „Rampe“, bei der Ankunft von Deportationszügen, ist ihr deutlich in Erinnerung. Häufig war sie gezwungen, „blödsinnige Dinge“ dort zu singen, um die im Lager ankommenden Menschen zu täuschen. Mehrmals sagte sie im Interview: „Ich weiß nicht, wie ich da singen konnte“, als ob sie sich wunderte, warum ihre Stimme nicht versagte. Möglich wäre aber auch, ihre Aussage moralisch zu interpretieren, im Sinne von „Wie konnte ich das nur tun?“, zumal im Sommer 1944 die Menschen aus ihrer Heimat Ungarn nach Auschwitz deportiert und die meisten sofort in der Gaskammer ermordet wurden. Einen Grund, warum sie diese Situation aushalten konnte, nennt die Zeitzeugin selbst. „Damals musste man es einfach tun, singen oder spielen und überleben wollen.“ Sie musste also wollen, ein Widerspruch in sich, der sicherlich nur in Auschwitz zu verstehen war. „Wenn ich zurückschaue, nehme ich es heute viel tragischer als damals auf, weil mir heute zu Bewusstsein gekommen ist, was das für grausame Sachen waren“, sagte sie im Interview. Ihre Aussage deutet darauf hin, dass sie damals und viele Jahre danach diese grausamen Erlebnisse verdrängen musste. Damals musste sie an der „Rampe“ den Impuls, die Menschen zu warnen, unterdrücken und weitersingen, sie musste sie in Sicherheit wiegen. Den Satz, in dem Ewa Stern auszusprechen versucht, wie sie die Situation

bewältigte, bricht sie ab: „Da zu singen, hat mich so viel...“. Man könnte diesen Satz auf verschiedene Weise zu Ende bringen, aber sicherlich würden Begriffe wie Mühe, Überwindung, Anstrengung oder enorme Kraft, die es sie gekostet haben mag, dort zu singen, kaum erfassen, was tatsächlich in ihr vorging. Im Interview machte sie nun einen Sprung und erzählte, dass es ihr leichter gefallen ist, in einem geschlossenen Raum singen zu müssen: „Das ist etwas anderes.“ Dies lässt sich wahrscheinlich dadurch erklären, dass ein Auftritt in einem geschlossenen Raum eher den Umständen entsprach, unter denen sie bereits als Sängerin aufgetreten war, und sie stand nicht für viele sichtbar öffentlich da, wie an der „Rampe“. Die von ihr verlangten Titel bei den sog. Privatkonzerten sang sie: „Mein Gott, da singt man halt.“ Aber die häufigen Besuche der SS-Leute, die ihren Gesang mochten, erlebte sie ambivalent. Einerseits hatte sie vor ihnen Angst, weil sie stets unangekündigt erschienen und bewaffnet waren, andererseits fühlte sie sich durch ihre regelmäßigen Besuche auch geschmeichelt: „Ich meine, ein größeres Kompliment gibt’s gar nicht.“ Offenbar hofierten die SS-Leute Ewa Stern. In Auschwitz war sie „der Star“, sagte sie im Interview, und wurde „von diesen Schweinehunden sehr geschätzt“. Sie gaben ihr den Spitznamen „Oui Madame“, nach einem damals beliebten Schlager von Rosita Serrano, oder sie wurde gar mit ihrem Vornamen gerufen: „Die Sängerin Ewa – antreten!“ In Frau Sterns Aussagen zeigt sich, wie zynisch und zweifelhaft die Anerkennung der SS war. Ein Star in Auschwitz zu sein, hieß, häufig und gut singen zu müssen. „Ich weiß nicht, warum: Ich [betont, G.K.] musste immer singen.“ Die SS wollte zufriedengestellt werden. Frau Stern geriet dadurch vermutlich unter großen Druck und in belastende Situationen, z. B. wurde sie zusammen mit einer Geigerin abgeholt, um bei einer Privatfeier ranghoher SS-Leute aufzutreten: „Und wir haben beide gedacht, jetzt ist es aus.“ Die Zeitzeugin bringt ihre Beliebtheit bei der SS mit ihrer Jugend in Verbindung und weist zurück, dass sie damals schön war. „Und ich glaube nicht, dass ich mit rasierem Kopf schön war.“ Als Sängerin präsentierte sie beides, ihren Gesang und ihren Körper bzw. ihr Äußeres, denn ihre Stimme war ihr körpereigenes Instrument. Wenn sie sang, zog sie die Blicke auf sich. Es ist durchaus vorstellbar, dass die SS-Leute eine Sängerin bevorzugten, die schön singen konnte und einen angenehmen Anblick bot, also jung und – vielleicht in deren Augen – hübsch war. Ewa Stern setzte, wenn sie sang, ihren Körper ein, wobei ihr sicher ihre Professionalität als Opernsängerin von Nutzen war. Es ist vorstellbar, dass sie in bedrohliche Situationen geriet, beispielsweise den Zudringlichkeiten von betrunkenen SS-Leuten ausgeliefert war, wenn sie zu deren Feiern abgeholt wurde. In jedem Fall hatte sie die SS-Leute zu unterhalten, vielleicht musste sie sie auch animieren, mitzusingen. Was sich im Detail bei diesen Zwangsauftritten ereignete, schilderte die Zeitzeugin im Interview nicht.

Ewa Stern spricht von den SS-Leuten meist als von „den Deutschen“, die ihrer Ansicht nach „wahnsinnig musikliebende Leute sind“, die in Auschwitz „nie so ein Klimpern“ akzeptiert hätten. Die SS hörte ihrer Ansicht nach zwar keine „gute Musik“, sondern „blödsinnige Dinge“, aber diese hatten von guter

Qualität zu sein. Ihre Aussage deutet auf zwei unterschiedliche psychologische Abwehrmechanismen hin. Zum einen scheint sich die Zeitzeugin mit dem Aggressor zu identifizieren, mit „den Deutschen“ als Musikkennern, die die Qualität ihrer Auftritte beurteilen konnten. Zum anderen wertet sie die gleichen Zuhörer ab, spricht ihnen musikalischen Sachverstand ab, was eine Möglichkeit für Frau Stern sein könnte, ihre Verachtung gegenüber „den Deutschen“ zum Ausdruck zu bringen. Sie steckte in einem Dilemma: Sie wurde von den Leuten geschätzt, die sie verachtete – eine Tatsache, die alle Musikerinnen im Orchester von Auschwitz zu bewältigen hatten. Aber Ewa Stern war bewusst: Wer geschätzt war, war „indirekt auch geschützt“. Ihrer Meinung nach musste die Musik nicht ihr, sondern der SS gefallen: „Das war der Sinn der Sache“. Ihr persönlich bedeutete das Singen in Auschwitz für ihr Überleben sehr viel, es machte ihr, sofern es selbstbestimmt war, manchmal Freude. Sie identifizierte sich mit dem Orchester, das – wie sie im Interview sagte – „bewundernswert“ war.

Effekte des Musizierens als Gruppe – musikimmanente Überlebenshilfen

Nicht nur auf individueller Ebene, auch innerhalb der Gruppe der Musikerinnen entwickelten sich beim gemeinsamen Musizieren Spiel- und Handlungsräume, die alle für sich nutzen konnten.

Erhalt zwischenmenschlicher Beziehungen – die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik:

Die Leiterin des Musikkommandos Alma Rosé war zwar streng, aber auch gerecht. Ihre Fähigkeit, diplomatisch mit der SS umgehen zu können, war von Vorteil für alle Orchestermitglieder, die dadurch stetig bessere Lebensbedingungen erhielten. In den Erinnerungen von Zeitzeuginnen erscheint die Dirigentin – wenn auch zuweilen gefürchtet – doch als die „Retterin des Orchesters“, also als positive Autoritätsfigur. Manche Zeitzeugin sprach mit Stolz über das Niveau des Frauenorchesters oder über ihre persönlichen Fortschritte am Instrument. Es gelang Alma Rosé offenbar, die Spielerinnen auf ihre Person, auf das Üben und die Musik zu fixieren, sie war sowohl in menschlicher als auch in künstlerischer Hinsicht für die jungen Frauen eine wichtige emotionale Bezugsperson.

Auch unter den Spielerinnen stellten sich intensive Bezüge her. Für die Produktion von guter Musik ist es notwendig, dass sich alle Spielenden ihr unterordnen und ein optimales Zusammenspiel anstreben. So verschieden die Frauen bezüglich ihrer Sprache und Herkunft waren, beim Musizieren mussten sie eine Gemeinschaft bilden, aufeinander hören und sich aufeinander beziehen. Damit handelten sie gleichzeitig den Absichten der Machthaber zuwider, die Gefangenen zu vereinzeln und gegeneinander aufzuhetzen. Die musikalische Zwangsarbeit beruhte aber gerade auf Gemeinschaftsbildung und Zusammenhalt und verlangsamte somit den Prozess des Verfalls eines menschlichen Umgangs miteinander.

Einen ähnlichen Effekt hatte das heimliche Musizieren und Singen von Frauen miteinander.

Musizieren als Identitätsstiftung und die Wahrung von Menschenwürde:

Musizieren war keine sinnlose Arbeit, sondern produktiv. Individuelle und kollektive Fortschritte am Instrument waren unmittelbar erkennbar, was sich in psychischer Hinsicht positiv auf die Spielerinnen auswirkte. Die Zeitzeuginnen, die wichtige Positionen im Orchester hatten und sehr identifiziert mit ihrem Instrument waren, waren noch im Interview davon überzeugt, dadurch ihr Leben gerettet zu haben. Dies äußerte sich in Formulierungen wie „Meine Stimme hat mir das Leben gerettet“ oder „Das Cello hat mir das Leben gerettet“. Dies mag darin begründet sein, dass sich die Orchestermitglieder nicht zu reinen Nummern degradiert fühlten, wie dies in Auschwitz bei den meisten Gefangenen üblich war, und sie waren nicht ohne weiteres als Arbeitskraft „austauschbar“ oder zu ersetzen. Die Cellistin Anita Lasker-Wallfisch hat dies wie folgt formuliert:

„Ich unterschied mich von der Mehrzahl der Gefangenen durch mein Glück, dem Orchester anzugehören. Neben den offensichtlichen Vorteilen war das Wichtigste, dass ich, obwohl ich kahlgeschoren war und eine Nummer auf dem Arm trug, meine Identität trotzdem nicht vollständig verloren hatte. Wohl hatte ich keinen Namen mehr, aber man konnte sich auf mich ‚beziehen‘. Ich war ‚die Cellistin‘ und nicht ganz in der grauen namenlosen und unidentifizierbaren Menschenmasse zerschmolzen. Als ich im Lager war, habe ich niemals darüber nachgedacht, aber heute bin ich überzeugt, dass dies half, einen Funken menschlicher Würde zu bewahren.“ (Lasker-Wallfisch 1997, 116)

Flucht aus der Lagerwelt – Musik als emotionale Kompensation:

Das Musizieren ließ die Spielerinnen zuweilen die Realität vergessen, wenn sie sich vollkommen auf etwas anderes konzentrieren mussten. Dieser Zustand absoluter Konzentration konnte wie eine Droge wirken. Musizieren wurde zum Selbstzweck und schuf eine von der Lagerrealität abgekoppelte Realitätsebene (Oerter 1993, 263). Das Musizieren machte den Frauen oft Freude, es eröffnete im wahrsten Sinne des Wortes Handlungsspielräume und Gestaltungsfreiheit in einer Umgebung, die total reglementiert war. Mit Musik wurde dem Schmutz und dem allgegenwärtigen Tod Schönheit entgegengesetzt, die für kurze Momente gleichsam über der Atmosphäre des Lagers schwebte. In die Musik konnten die Spielenden und Zuhörenden Gefühle hineinprojizieren, die Gedanken wurden mit den Melodien davon getragen oder sie riefen Erinnerungen an frühere, bessere Zeiten wach.

Wollten die Frauen künstlerisch ansprechende Musik produzieren, durften sie emotional nicht vollkommen abflachen, was ihnen offenbar nur unter großen Anstrengungen möglich war, da die Umstände in Auschwitz zwangsläufig dazu führten, sich emotional abzutöten. Genau hierin lag eine der spezifischen Belastungen der Orchesterfrauen. Sie waren zu einem permanenten Wechsel zwischen

höchstmöglicher Sensibilität gegenüber der Musik und der Notwendigkeit, sich gegen die Einflüsse der Lagerwelt emotional abzuschotten, gezwungen. Ein „Panzer um die Seele“ war notwendig, um größere Überlebenschancen zu haben. Hilfreich war hier nur die allmähliche Zunahme an Professionalität. Alma Rosé erzwang ein hohes Maß an Konzentrationsfähigkeit, Disziplin und Selbstbeherrschung. So war ein Bestandteil der Orchesterarbeit das Erlernen von Verhaltensweisen, die die Abwehr gegen die schädlichen Einflüsse der Lagerwelt verstärken konnten.

Musik im Leben der Überlebenden

Wie haben die Musikerinnen des Frauenorchesters nach der Befreiung mit den Erfahrungen von Auschwitz weitergelebt? Welche Rolle spielte Musik weiter in ihrem Leben?

Die Jahre der Verfolgung und die Extremtraumatisierungen hatten Auswirkungen auf das weitere Leben aller Zeitzeuginnen. Nach Kriegsende waren sie gezwungen, weitgehend auf sich alleine gestellt mit ihrer völlig veränderten Lebenssituation zurechtzukommen. Die meisten fühlten sich einsam und wollten nicht über die Verfolgungserlebnisse sprechen. Diejenigen, die reden wollten, stießen auf Desinteresse, abgesehen von wenigen ihnen nahestehenden Angehörigen oder Freunden, die ihnen zuhörten. Die Mehrzahl beschloss, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und ein neues Leben zu beginnen, trotz der gesundheitlichen und psychischen Beeinträchtigungen.

Bemerkenswert ist, dass alle Frauen weiter musizieren wollten, aber eine es nicht mehr konnte, weil sie Panikattacken bekam, wenn sie sich ihrer Geige näherte. Die meisten knüpften jedoch an die Ausbildung an, die sie vor der Verfolgung begonnen hatten, und verfolgten ihr Berufsziel, Musikerin zu werden, weiter. Auffällig ist, dass diejenigen, die schon von Kindheit an Musikerin hatten werden wollten, nach der Befreiung konsequent weiter auf dieses Ziel hinarbeiteten. Vor der Verfolgung sprach alles dafür, dass sie eine erfolversprechende musikalische Karriere vor sich haben würden und Solistinnen werden könnten. Nach der Verfolgung fehlten oftmals die finanziellen und räumlichen Voraussetzungen und auch die soziale Unterstützung, um sich in dem Maße der Musik widmen zu können, wie sie es sich wünschten. Alle mussten zudem schnell schmerzlich erkennen, dass ihr Können nicht mehr dem vor der Verfolgung entsprach und nicht dem von gleichaltrigen Musikerinnen, die nicht verfolgt und im KZ gewesen waren.

Die Zeitzeuginnen zogen aus diesen bitteren Erfahrungen unterschiedliche Konsequenzen. Sie entwickelten entweder einen starken Ehrgeiz nach dem Motto: „Jetzt erst recht.“ Oder sie gaben ihre eigenen Ansprüche auf und passten ihre Berufsziele den realen Gegebenheiten an. Stark war bei allen in den ersten zehn Jahren nach der Befreiung der Wunsch nach eigenen Kindern. Nachdem sie geheiratet und Kinder bekommen hatten, stellten sie ihre berufliche Karriere zugunsten des Privatlebens zurück. Erst als die Kinder größer waren, übten einige wieder

einen Musikberuf aus, nun aber weniger ambitioniert, da die Kinder die wichtigste Sache in ihrem Leben blieben.

Ich möchte noch einmal näher auf das Schicksal von Ewa Stern und die Rolle, die Musik zeit ihres Lebens spielte, zurückkommen.

*Ewa Stern: „Ich spürte, dass mir etwas gefehlt hat.“ –
Die Rolle des Gesangs im Leben der Zeitzeugin*

Die Musik und das Lernen spielten im Leben von Ewa Stern von Kindheit an eine große Rolle. Die Mutter, selbst Musikerin, unterstützte sie in dieser Hinsicht. Frau Stern verfügte über die notwendigen Voraussetzungen, die eine Karriere als Opernsängerin begünstigen: Sie hatte einen schönen Sopran, besaß die erforderliche Professionalität, und sie war jung und hübsch. Zudem war sie selbstbewusst und schien eine Neigung zur Selbstdarstellung mitzubringen; denn die Entscheidung für den Beruf der Opernsängerin traf sie, weil sie „das eigentlich schöner fand: Schön angezogen steht man da, alle hören zu.“ Sie genoss es offensichtlich, als Künstlerin im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. Ihr Ziel war, eine first-class Sopranistin zu werden, bis ihre Pläne durch den Einmarsch der Nationalsozialisten in Ungarn zunichte gemacht wurden.

In Auschwitz wurde ihr Äußeres entstellt, das einen gewichtigen Teil ihrer Identität als Sängerin ausgemacht hatte. Wenn sie im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der SS stand, war dies vermutlich beschämend und demütigend für sie. Zwar besaß Ewa Stern noch ihre schöne Stimme, aber sie selbst fand sich nicht mehr hübsch. Vor dem SS-Publikum, das sie als „Star“ auserkoren hatte, hatte sie Angst, zum Teil zog sie aus dessen offensichtlicher Anerkennung aber auch die lebensnotwendige Selbstbestätigung. Ihre Stimme schützte sie ihrer Meinung nach, sie sieht sie heute als ihre „Lebensretterin“ an. Manchmal konnte sie ihren Gesang als Tauschmittel einsetzen. Die Beziehung zu ihrer Stimme blieb trotz Auschwitz positiv besetzt, auch wenn die Zeitzeugin sie vorwiegend als Mittel zum Zweck einsetzen musste.

Ewa Stern sang nach 1945 weiter: „Musik war eigentlich auch weiterhin mein Lebensinhalt.“ Sie brauchte eineinhalb Jahre, um sich wieder einzusingen, spürte aber, dass ihr „etwas gefehlt“ hatte. Was ihr fehlte, sagte sie im Interview nicht, man kann es nur vermuten. Sicher meint sie nicht nur die verlorene Zeit ihrer musikalischen Ausbildung. Ihr fehlte vermutlich die körperliche und seelische Kraft für die Karriere als first-class-Opernsängerin, nachdem sie die Zeit in den Konzentrationslagern überstanden hatte. Sie schraubte also ihre Ansprüche an eine zukünftige Karriere herunter und strebte nun einen Erfolg als first-class-Operettensängerin an. Schon Ende der 1940er Jahre feierte sie erste Erfolge. Ihre gerade begonnene Karriere musste sie sogleich wieder aufgeben, weil sie vor der Sowjetarmee floh, und es vergingen einige Monate, bis sie in Prag wieder Unterricht nehmen konnte. Wiederum floh sie – jetzt mit ihrem Ehemann – in die Schweiz, wo sie ihm zuliebe nicht mehr sang. Nach ihrer Scheidung war Ewa Stern 35 Jahre alt und stand bald wieder auf der Bühne. Spricht sie über ihr Leben als Sängerin und ihren Erfolg,

wird Freude, Begeisterung und Stolz spürbar. „Und dann habe ich wieder gesungen, aber fast in der ganzen Welt, inklusive New York, fast überall in Europa, inklusive Paris.“ Sie trat auf, wann und wo sie wollte. Mit ihrem Comeback erlebte sie offensichtlich Ungebundenheit und Freiheit und genoss die Vielseitigkeit ihres Berufes. Es entsteht der Eindruck, als habe sie ihre frühere Beziehung zur Musik wiedergefunden, als sei sie in eine vertraute und geliebte Welt zurückgekehrt.

Als Frau Stern zum zweiten Mal heiratete, spielte die Musik eine zentrale Rolle, sie führte sie mit ihrem neuen Partner zusammen und verband sie zeit ihres Lebens. Ihre Karriere als Sängerin gab sie zwar auf, doch bedeutete dies keinen endgültigen Abschied von der Welt der Musik, da sie durch ihren Ehemann weiter in Künstlerkreisen verkehrte. Wenn Ewa Stern rückblickend erklärt: „Singen war immer das Höchste für mich“, deutet dies darauf hin, dass die Beziehung zu ihrem Gesang in Auschwitz nicht nachhaltig zerstört werden konnte. In ihrem späteren Leben konnte sie es wieder genießen, als Sängerin auf der Bühne und im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen.

Nicht nur Ewa Stern, auch die anderen Zeitzeuginnen vermittelten mir – bis auf eine Ausnahme – in den Interviews den Eindruck, sich nach der Befreiung erfolgreich in die Gesellschaft integriert und sich ein neues Leben aufgebaut zu haben, mit dem sie zufrieden, ja glücklich zu sein scheinen. Gleichzeitig vermitteln die Interviews aber auch den Eindruck, dass sich alle Zeitzeuginnen schuldig fühlen und die Vergangenheit nicht vergessen können. Es hat sogar den Anschein, als fühlten sie sich doppelt schuldig: Zum einen, weil sie überlebten – hier spricht die Psychologie der Extremsituation von der „Überlebensschuld“ der KZ-Überlebenden. Zum anderen, weil die Interviewpartnerinnen durch die musikalische Zwangsarbeit überlebten. Herrmann Langbein, selbst Auschwitz-Überlebender, ist der Meinung, dass diese „doppelten Schuldgefühle“ bei vielen sog. privilegierten Häftlingen auftraten (Langbein 1987).

Fast alle von mir interviewten Überlebenden vermieden es, über die belastenden Seiten des Musizierens in Auschwitz zu sprechen, bis auf eine Frau, deren Psyche nachhaltig von den Erlebnissen im Orchester beeinträchtigt war. Dies führe ich auf ein grundsätzliches Dilemma speziell der ehemaligen Musikerinnen zurück: Einerseits übten sie in Auschwitz eine Zwangsarbeit aus, die es ihnen ermöglichte, sich mit ihrer Leistung zu identifizieren und stolz auf sich zu sein, da ja die Qualität des Orchesters gut war, was zum Erhalt von Selbstachtung und zur Stärkung des Selbstwertgefühles beitrug. Selbstachtung und Selbstwertgefühl waren für das existenzielle Überleben zwar nicht notwendig, hatten jedoch einen positiven Einfluss auf die Psyche. Andererseits führten aber gerade der Stolz auf die Arbeitsleistung und der Gewinn an Selbstachtung nach Bruno Bettelheim bei Holocaust-Überlebenden zu Konflikten, da man nicht nur dem verabscheuten Feind „auf gute Weise“ gedient hatte, sondern weil „die Selbstachtung von der Meinung eines Todfeindes abhängig war“ (Bettelheim 1965, 228). Es ist anzunehmen, dass diese Dilemmata nicht nur mit Schuldgefühlen, sondern auch mit Schamgefühlen einher gingen. Über die Arbeit im Frauenorchester zu sprechen,

bedeutet daher, sich erneut der Gefahr auszusetzen, von Schuld- und Schamgefühlen überwältigt zu werden.

So zieht sich – äußerlich betrachtet – die Musik durch das Leben der Zeitzeuginnen, da sie ja zum Leben vor und während der Verfolgung gehörte, ein Teil des Überlebens in Auschwitz war und wiederum ein Teil ihres Leben nach der Verfolgung. Aber im bewussten Erleben der Frauen gibt es diese Verbindung nicht. Das Gegenteil ist der Fall: Die Jahre der Verfolgung und Gefangenschaft werden vor allem in Hinblick auf die musikalische Ausbildung als verlorene Jahre erlebt, selbst bei jenen Frauen, die heute sagen: „Die Musik hat mir das Leben gerettet.“

Schweigen über den Nationalsozialismus und den Holocaust

Die Forschungsarbeit über Musik in Auschwitz hat meinen weiteren Berufsweg nachhaltig beeinflusst, schrieb ich weiter oben. Darauf komme ich nun zurück; denn die Begegnung mit Holocaust-Überlebenden und die Auseinandersetzung mit der Frage, wie der Holocaust von einem Land wie Deutschland ausgehen konnte, hinterließen in mir den Wunsch, zwar weiter mit Musik arbeiten zu wollen, dies nun aber mit einem stärkeren historischen Akzent. Im Laufe der Jahre, in denen ich als Dozentin und Projektkoordinatorin im außerschulischen Bildungsbereich mit Jugendlichen und Erwachsenen zu den Themen Nationalsozialismus und Musik tätig bin, kristallisierte sich allmählich als Bezeichnung für das was ich tue, die Formulierung „Erinnerungsarbeit mit Musik“ bzw. „Musik als kreatives Medium in der politisch-historischen Bildung“, heraus (Knapp 2005). Auch wenn hierbei meine Berufsidentität als Musiktherapeutin nicht primär gefragt ist, bildet sie doch immer die Basis insbesondere für meine Arbeit mit Jugendlichen. An einem Projektbeispiel zum Thema Musik als Überlebenshilfe für Gefangene im Konzentrationslager Ravensbrück werde ich nachfolgend einen Einblick geben, wie hilfreich musiktherapeutisches Hintergrundwissen für diese Arbeit ist.

Im zweiten Teil meines Beitrags wende ich mich nun dem Umgang der Mehrheit nichtverfolgter Deutscher mit der NS-Vergangenheit zu, genauer gesagt, den Auswirkungen, die heutige Jugendliche aus nichtverfolgten deutschen Familien verspüren. Denn die Zeit des Nationalsozialismus wirkte in den Familien fort, in den Familien der Opfer, aber auch in jenen von Tätern und Mitläufern. Die Tradierungsinhalte vermittelten und vermitteln sich individuell über psychische Prozesse an die Nachkommen, über sinnlich wahrnehmbare Erfahrungen, Worte, Gesten, taktile und Gefühlskommunikationen aus der frühen Objektbeziehung (nahe Bezugspersonen). Erfahrungen werden weitergegeben über Geschichten, Märchen und Legenden, die ein Kind von seiner Umgebung erfährt, „ein ganzes Paket von privaten, familiären, lokalen und nationalen Mythen“ (Rothschild 1998). Im öffentlichen Raum vermitteln sich Erfahrungen durch „eine Vielzahl von Ritualen aus Kultur, Moral, Religion und Ethnien über Generationen hinweg“, und diese Tradierung von NS-Erfahrungen wird auch als „transgenerationelles Gedächtnis“ bezeichnet (Ebd.).

Nach Kriegsende war die deutsche Mehrheitsgesellschaft mit ihrem eigenen Leid beschäftigt, die „Stimme des Gewissens“ (Eugen Kogon) wurde nicht wach. Auf den pauschalen Schuldvorwurf der Alliierten, von den NS-Verbrechen gewusst zu haben, reagierten die Deutschen mit Abwehr. Die Soziologin und Psychologin Gabriele Rosenthal spricht hier von der „Institutionalisierung des Mythos: Wir waren unwissende Mitläufer“ (Rosenthal 1992, 26). Die Leugnung des Unrechts, das Wegsehen und Weghören hatte schon während der NS-Zeit begonnen, indem man das Leid der Verfolgten nicht wahrnehmen wollte. Die meisten Deutschen versuchten nach 1945, schnellstmöglich in den Alltag zurückzufinden, und legten dabei eine Geschäftigkeit an den Tag, die Hannah Arendt, als sie sich 1949 erstmals nach ihrem Exil wieder in Deutschland aufhielt, entsetzte und die sie als „Hauptwaffe bei der Abwehr der Wirklichkeit“ bei den „Durchschnittsdeutschen“ bezeichnete (zit. nach Wollenberg 1997, 19). Erst 1967 setzten die Psychoanalytiker Margarete und Alexander Mitscherlich mit ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ in der Bundesrepublik eine erste Zäsur gegen das „große Schweigen“ und Verdrängen (Mitscherlich 1967). In psychoanalytischen Behandlungen hatten sie festgestellt, dass Patienten, wenn sie auf die NS-Zeit zu sprechen kamen, jegliche Verantwortung ablehnten. Die Geschäftigkeit der Deutschen deuteten Mitscherlichs als Kompensation des Verlustes ihres geliebten Führers Hitler, um den sie nie getrauert hätten. Die öffentliche Debatte um die Mitscherlich-Thesen, aber auch die Auschwitz-Prozesse zwischen 1963 und 1965 in Frankfurt am Main, waren sicherlich Auslöser für die Studentenbewegung, die als erste mit dem Mythos der „Stunde Null“ brach und Kontinuitäten der „NS-Eliten“ in der Bundesrepublik aufdeckte.

Auf ein großes Schweigen stieß auch Dan Bar-On, Professor für Psychologie an der Universität Beer Sheva in Israel, als er Mitte der 1980er Jahre mit Nachkommen aus Täter-Familien Interviews führte, um die psychischen Strukturen in diesen Familien zu untersuchen. Er beobachtete bei der zweiten Generation, die die NS-Zeit nicht selbst erlebt hatte, ein Phänomen, das er „Die Last des Schweigens“ nannte, eine Erstarrung, die nicht nur das private Leben der Nachkommen prägte, sondern auch das öffentliche Leben in der Bundesrepublik (Bar-On 1996, 18). Um das lange unausweichlich scheinende Schweigen zu durchbrechen, gründete Bar-On Gesprächskreise zwischen Nachkommen von Tätern und Nachkommen von Opfern. Auch wenn unbestreitbar ein trennender Graben zwischen ihnen bestand, da sie von den Geschehnissen im Nationalsozialismus in völlig unterschiedlicher Weise betroffen waren und sind, gab es doch in psychischer Hinsicht Parallelen in beiden Gruppen: „Deformationen, Traumatisierungen, Abspaltung durch Leiden/Erleiden als unschuldiges Opfer der Elterngeneration übertragen auf die Kinder und andererseits Abspaltungen, neurotische Zwänge, Leiden aus Verdrängung von Schuld durch Übertragung der Täter- und Mitläufergeneration auf deren Kinder [...]“ (Roberts 1997, 70f.). Die Nachkommen aus nichtverfolgten Familien sind darüber hinaus mit dem speziellen Problem konfrontiert, sich nicht auf ihre Wurzeln beziehen zu können oder zu wollen, da diese von den Taten ihrer

Eltern als „vergiftet“ empfunden werden. „Deutsche Identität wurde zu einer Ursache von Schande anstelle von Stolz“ (Bar-On 1996, 28). War zwischen den Angehörigen der Opfer- bzw. Tätergeneration noch kein Dialog und schon gar keine Versöhnung möglich, wollte Bar-On deren Nachkommen, die unter ähnlichen Symptomen litten, die Möglichkeit einer „sekundären Versöhnung“ geben, indem sie miteinander sprechen lernten und lernten, sich in die Augen zu sehen.

Die dritte Generation junger Menschen in Deutschland ist mit der Tatsache konfrontiert, dass sie in der Schule und den Medien viel zum Thema Holocaust und Nationalsozialismus hört und über die Verbrechen der Vorfahren informiert wird, häufig aber auf ein Schweigen in der eigenen Familie trifft. Diese Generation sucht nach ihren Wurzeln, wozu gehört, sich mit der Möglichkeit der Beteiligung eigener Familienmitglieder an Nationalsozialismus und dem Völkermord auseinanderzusetzen. Dahinter steckt letztlich die Suche nach der heutigen Identität als junge Deutsche (Stierlin 1982, 34). Beginnen sie, Fragen zu stellen, stellen sich ihre eigenen Eltern häufig nicht solidarisch neben sie, sondern schützend vor die Eltern, die die NS-Zeit erlebt haben, so dass die Enkel zusätzlich mit der Abwehr der Eltern und diffusen Schuld komplexen bei den Großeltern konfrontiert sind. Viele Jugendliche kämpfen heute mit dem Erbe der NS-Vergangenheit, die Aufarbeitung wird an die Schulen delegiert. Nach Konrad Brendler versagt aber die Schule als Sozialisationsinstanz, da sie die emotionale Betroffenheit der Jugendlichen, ihr Entsetzen und ihren „existenziellen Schock“ bei der rein sachlichen Behandlung des Themas Nationalsozialismus nicht auffängt (Brendler 1994, 321). Auch das Schweigen in der eigenen Familie wird dadurch nur bedingt aufgelöst. Wie also kann eine Aufarbeitung mit den Jugendlichen und vor allem den Kindern der nunmehr vierten Generation gelingen? Was kann und muss ihnen als Nachkommen der Täter- und Mitläufer-Generation an Erinnerung und Wissen zugemutet werden? Batsheva Dagan, Psychologin und Holocaust-Überlebende, schlägt für die Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust bei der pädagogischen Arbeit mit Kindern vor:

1. ein schrittweises Vorgehen, das mit dem Entwicklungsniveau des Kindes korrespondiert;
2. ein inhaltlich auswählender, sich beschränkender Zugang, um die Traumatisierung der Kinder zu vermeiden;
3. die Betonung von Geschichten einzelner vor der Verallgemeinerung über die sechs Millionen jüdischen Opfer der Shoah;
4. eine systematische und strukturierte Beschäftigung mit dem Thema unter verschiedener Akzentuierung (z. B. historische, ökonomische und psychologische Aspekte) zu einem späteren Zeitpunkt, wenn die Kinder älter sind;
5. die unbedingten Einbeziehung des emotionalen Niveaus der Kinder (Dagan 1998, 48f.).

Diese fünf Bedingungen, die ursprünglich für die Erinnerungsarbeit mit Kindern und Jugendlichen in Israel entstanden, können gleichermaßen für die Erinnerungs-

arbeit mit Kindern in Deutschland gelten, wenn sich diese auch zusätzlich den Taten und der Beteiligung ihrer Vorfahren, vielleicht sogar ihrer eigenen Angehörigen, am Nationalsozialismus stellen müssen.

Musik als Brücke zur Geschichte des Nationalsozialismus

Musik hilft insbesondere jungen Menschen, die schwer erträglichen und in ihrer Dimension mit Worten nur schwer zu fassenden historischen Ereignisse über einen non-verbalen Weg zu erfahren, sowohl rezeptiv als auch aktiv-produktiv. Dass Musik sowohl für die Täter und Mitläufer des nationalsozialistischen Regimes wie auch für die Verfolgten eine Rolle in ihrem Alltag spielte, bietet Anknüpfungspunkte für die Bildungsarbeit zu den Themen Nationalsozialismus, Völkermord und Exil. So eignen sich Schülerinnen und Schüler beispielsweise über die (musikalische) Auseinandersetzung mit Liedern aus Konzentrationslagern Wissen über den historischen Kontext von NS-Verfolgung und KZ-Gefangenschaft an.

Eine Voraussetzung für den Einsatz von Musik in der Erinnerungsarbeit sollte sein, dass Kenntnisse über die musikhistorischen Gegebenheiten am jeweiligen Gedenkort bekannt sind, um zu vermeiden, dass Musik reinen Event-Charakter bekommt, beliebig eingesetzt wird und der Ort somit zur bloßen Grusel-Kulisse für Musikdarbietungen instrumentalisiert wird. Um Jugendlichen die Verbindung zwischen Musik und Gedenkort nachvollziehbar zu machen, sollten sie Musik mit dem historischen Kontext in Verbindung bringen können. Geeignet für die Vermittlung von Geschichte über das Medium Musik sind z. B. im Nationalsozialismus „verfemte“ Musik, Lieder und Musik aus Konzentrationslagern oder dem Exil, Lieder der nationalsozialistischen Bewegung, Kompositionen aus dem „inneren Exil“, Kompositionen nach 1945, mit explizit auf den Völkermord gerichteter Thematik u. ä. In jedem Falle sollten Musik und Lieder, aufgeführt an einem Gedenk- und Erinnerungsort, von den Opfern stammen oder ausdrücklich in Erinnerung an sie gespielt werden. Die Auseinandersetzung mit NS-Liedern bzw. der Musik der Täter sollte nicht dazu führen, sie einzuüben und aufzuführen. Da Gedenkstätten auch Orte der Trauer und Besinnung vor allem für die Nachkommen von NS-Verfolgten sind, ist es wichtig, dass die dort gespielte Musik dem Ort angemessen ist, zumal wenn sie bei laufendem Besucherverkehr oder vor Publikum aufgeführt wird. Möglich ist auch, improvisiertes Musizieren mit Geräuschen, Klängen oder der eigenen Stimme in den historisch-politischen Bildungsprozess einzubeziehen, beispielweise als Reaktion auf die Auseinandersetzung mit dem Gedenkort oder auf Grundlage eines Zeitzeugenberichts, eines Fotos oder einer Lagerzeichnung. Doch sollte Musik nicht beliebig eingesetzt werden im Sinne eines Abreagierens, sondern gezielt das bisher Erfahrene aufgreifen und auf eine andere Erlebnisebene transformieren, also eine weitere Dimension des Lernens und der Erfahrung eröffnen.

Musik in Verbindung mit der Bildungsarbeit zu Nationalsozialismus und Holocaust adäquat einzusetzen, den kreativen Prozess sich entwickeln zu lassen, ihn zu

kanalisieren und kontextbezogen aufzuarbeiten, erfordert sowohl musikalische als auch pädagogische Kompetenz sowie Erfahrung in der Vermittlung. Wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, bieten sich insbesondere bei Kindern und Jugendlichen vielfältige Möglichkeiten, musikbezogene Elemente in die Erinnerungsarbeit zu integrieren. Denn Musik(-erziehung) beeinflusst die Persönlichkeitsentwicklung von Menschen positiv: Sie fördert soziales Verhalten, die Konzentrationsfähigkeit, individuelle Lernprozesse, verbessert das Gesamtklima in Gruppenzusammenhängen wie z. B. heterogenen Schulklassen, überwindet (Sprach-)Barrieren, fördert Empathie und Toleranz und stärkt damit den demokratischen Umgang miteinander und letztlich die Demokratie selbst. Der Umgang mit Musik (rezeptiv und produktiv) ermöglicht ein „erfahrungerschließendes Lernen“. Nach John Dewey vollzieht sich Lernen auf der Basis gemachter Erfahrungen, die dann effektiv sind, wenn sie gegenwärtige Motive des Lernenden in sich aufnehmen und dadurch Motivation für weiteres Lernen wecken. Musik als Bestandteil der Lebenswelt von Jugendlichen, fungiert also als eine Art Türöffner, weckt Neugier und Interesse, selbst wenn sie aus einer anderen geschichtlichen Epoche oder einem anderen Kulturkreis stammt. (Musikalisches) Handeln kann dann in seinen vier Grunddimensionen zum Einsatz kommen: Produktion, Rezeption, Reflexion, Vermittlung / Interaktion. Das entscheidende Erfahrungsmoment wird dabei bestimmt durch das sinnliche Element (Herz), die Theorie (Kopf) und die Aktivität (Hand). Gleichzeitig gibt es Parallelen zu den didaktischen Prinzipien der politisch-historischen Bildung wie exemplarisches Lernen, Orientierung an den Jugendlichen, Problemorientierung, Kontroversität, Handlungsorientierung und Zukunftsorientierung.

Ein Musik-Geschichts-Projekt mit Jugendlichen

Zum Abschluss meines Beitrags möchte ich ein Projekt vorstellen, das verschiedene Aspekte, die bisher zur Sprache kamen, aufgreift. Im Schuljahr 2004/2005 setzte sich eine altersgemischte Gruppe von Schülerinnen und Schülern (9., 10. und 12. Klasse) des Musikleistungskurses eines musischen Gymnasiums in Neustrelitz/Mecklenburg-Vorpommern mit der Bedeutung von Musik als Überlebenshilfe im ehemaligen Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück auseinander (vgl. Knapp, Internet). Meine Aufgabe war, dieses einjährige Projekt zu koordinieren und inhaltlich zu begleiten. Am Anfang standen vier Projektstage in der Gedenkstätte Ravensbrück, die von mir gemeinsam mit dem Musiklehrer des Gymnasiums durchgeführt wurden. Auf dem ehemaligen Lagergelände beschäftigten sich die Jugendlichen in Kleingruppen u. a. mit Noten aus der Lagerzeit und übten ein Lied oder ein instrumentales Stück ihrer Wahl ein. Am letzten Projekttag wurden die Musikstücke aufgeführt und per Video aufgezeichnet. Die Jugendlichen suchten sich ihre Aufführungsorte auf dem Lagergelände selbst aus und gaben vor ihrer Darbietung eine kurze Einführung anhand folgender Fragen:

Welche Noten habt Ihr Euch ausgesucht und warum? Welche Informationen gibt es zu Euren Noten? An welchem Ort auf dem Lagergelände könnte Euer

Stück aufgeführt werden? Wo werdet Ihr es spielen und warum gerade dort? Was wisst Ihr über den Ort/die Situation in Ravensbrück, an dem/der Euer Stück zu Lagerzeiten zu hören war? Wenn Ihr es nicht wisst, verschafft Euch diese Informationen. Wie interpretiert Ihr Euer Stück? Wie möchtet Ihr es verstanden wissen? Wollt Ihr eine bestimmte Stimmung ausdrücken?

Dass ich solche Fragen stellte, hängt nicht nur mit meiner Rolle als Gedenkstättenpädagogin zusammen, sondern auch mit meinem Selbstverständnis als Musiktherapeutin. Mir kam es nicht in erster Linie darauf an, dass die Jugendlichen Noten aus dem Lager einfach vom Blatt abspielten und das möglichst korrekt, sondern in der Beschäftigung mit Musik aus der Lagerzeit sehe ich ein Mittel, die Jugendlichen zu emotionalisieren und sie zu berühren. Sie nähern sich einem Stück anders, wenn sie zuvor etwas über den Ort und den Kontext erfahren haben, an dem es entstanden ist, und auch über die Person, die es verfasst hat. Beispiele von „Berührungen“ im Rahmen dieses Projektes möchte ich kurz vorstellen:

Fünf Schüler (2 Gitarren, Kongas, Klarinette, Querflöte, Chimes) beschäftigten sich zuerst mit einem Lied aus Ravensbrück, das ihnen aber zu traurig klang. Daher schufen sie eine Eigenkomposition – eine Mischung aus Jazz und Klezmer – mit freier Improvisation im Mittelteil und nannten ihr Stück „Die Hoffnung stirbt zuletzt“. Sie spielten es konzentriert und beinahe in sich versunken vor dem Bunker – dem ehemaligen Lagergefängnis – unter freiem, stark bewölktem Himmel und bei heftigem Wind. Sie verstanden ihr Stück als Ausdruck der Hoffnung der Gefangenen, wenn sie aus den Zellen auf den nahe gelegenen See blickten und sich nach der Freiheit sehnten. Die anderen Besucher, darunter viele Jugendliche, unterbrachen spontan ihren Gedenkstättenrundgang und hörten ruhig zu. Anschließend applaudierten sie, eine schöne und unerwartete Reaktion für die Musikgruppe, die gar nicht bemerkt hatte, wie sich ihr Publikum immer mehr vergrößert hatte.

Ein Schüler (Akkordeon) hatte das Lieblingslied polnischer Häftlingsfrauen „Modlitwa obozowa“ (Lagergebet) von Moll nach Dur transponiert – aus gleichem Grund wie die erste Gruppe. Mit seinem Spiel wollte er die Hoffnung der Gefangenen auf baldige Befreiung zum Ausdruck bringen. Er spielte zum Gedenken an die polnische Häftlingsgruppe im Raum der Stille im Bunker. Besonders beeindruckend war hierbei, dass er – der keinen Anschluss an die anderen Kleingruppen gefunden hatte – ganz alleine spielte, was großen Mut erforderte. Seine Aufregung äußerte sich darin, dass er sich beim ersten Anlauf häufig verspielte, was zu einer heiklen Situation führte, da die Mädchen leise zu kichern begannen. Ich ermunterte ihn, ein zweites Mal zu spielen, was ihm wesentlich besser gelang und ihm Applaus (und sicherlich auch heimliche Bewunderung) von uns allen bescherte. Mir kam es in dieser Situation nicht auf richtige oder falsche Töne an, sondern auf die Absicht dieses Jungen, in Erinnerung an die polnischen Gefangenen überhaupt zu spielen, was er mit anrührender, bemerkenswerter Ernsthaftigkeit tat. Zudem wollte ich, dass auch die anderen diesen Aspekt erkannten und sich nicht über ihn lustig machten. Es freute mich, dass dieser Junge – der Außenseiter – im zweiten

Anlauf seinem eigenen Anspruch gerecht werden konnte, gut zu spielen und dafür auch Anerkennung von allen bekam.

Eine weitere heikle Situation entstand bei der Präsentation einer Gruppe von drei Sängerinnen und einer Schülerin, die sie am E-Piano begleitete: Sie hatten sich die Noten des Abendliedes „Der Mond ist aufgegangen“ ausgesucht, das in Ravensbrück gelegentlich in einzelnen Baracken gesungen wurde, wenn die Häftlingsfrauen aufgrund ihrer Verzweiflung nicht zur Ruhe kommen konnten. Die Schülerinnen traten in der ehemaligen Garage des Konzentrationslagers auf, in der heute eine Dauerausstellung zum Thema „Die Sprache des Gedenkens“ gezeigt wird. In diesem Betonbau herrscht eine ausgesprochen gute Akustik, die die Stimmen gut zur Geltung brachte. Ein Mädchen war besonders aufgeregt, weil ihre Mitsängerinnen durch die Teilnahme im Schulchor ihrer Ansicht nach besser geschulte Stimmen hatten. Hinzu kam, dass dieses Mädchen in der Nacht zuvor gegen verschiedene Regeln der Hausordnung in der Jugendherberge verstoßen hatte und von ihrem Lehrer heftigst zur Rede gestellt worden war. So zitterte ihre Stimme sehr, als sie ihre Strophe zu singen begann, aber sie traf die Töne und wurde allmählich sicherer. Der Unterschied zu den anderen beiden Mädchen bestand lediglich darin, dass sie „Der Mond ist aufgegangen“ mit verpoppter Stimme sang, womit sie ihrer Strophe eine völlig eigene Note gab. Entscheidend war für mich wiederum, dass sie sich traute, trotz Müdigkeit und Ängsten zu singen. Als sie sich später auf der Videoaufzeichnung singen hörte, begann sie zu weinen, weil sie erstaunt war, wie gut ihr Auftritt gelungen war.

Zwei Schülerinnen übten ein von Ernst Strauss vertontes Gedicht Käthe Leichters „An meine Brüder in den Konzentrationslagern“ für zwei Geigen ein. Käthe Leichter, österreichische Sozialdemokratin und Jüdin, wurde 1942 vergast. Die Mädchen schrieben eine Geigenstimme für Querflöte um und spielten das Stück dann in einer Version für Geige und Querflöte vor der Einzelzelle mit dem Prügelbock im Bunker. Auch hier war die Musik von anderen Besuchern zu hören, die sich automatisch still verhielten. Dieses Stück, gespielt an diesem Ort, führte unweigerlich dazu, nicht zu applaudieren, sondern die Musik still in sich nachklingen zu lassen.

Schlussgedanken

Die Reflexionen und das Schreiben über meine vermeintlich nicht musiktherapeutische Arbeit in den vergangenen Jahren führte mir vor Augen, dass sowohl meine Forschungsarbeiten über Musik in Konzentrationslagern als auch die Erinnerungsarbeit mit Musik ohne meine Ausbildung und Berufspraxis als Musiktherapeutin vermutlich nicht entstanden wären. Viele Jahre war ich mit meinem spezifischen Zugang zur Geschichte eine Einzelkämpferin, da in historischen Kreisen meine Arbeit als „zu psychologisch“ nicht wirklich ernst genommen wurde. Bis heute fragen mich Kollegen vor einem Studientag gelegentlich: „Na, singst du

heute wieder mit deiner Gruppe?“, was ich früher als Missachtung meiner Arbeit empfunden habe. Inzwischen nehme ich solche Bemerkungen mit Humor, zumal meine Praktikant/innen und Hospitant/innen dazu beitragen zu erzählen, welche Chancen gerade in der Verbindung von politisch-historischer Bildung mit Musik liegen.

Mir persönlich hat die Auseinandersetzung mit der Kehrseite von Musik eine neue Dimension im Umgang mit diesem Medium eröffnet, die zunächst – zu meinem eigenen Bedauern – dazu führte, dass ich selbst nicht mehr musikalisch aktiv sein wollte. Das Wissen um den Musikmissbrauch in Auschwitz hat meine ohnehin vorhandene Sensibilität im Umgang mit Musik in eine vorübergehende Überempfindlichkeit verwandelt. Heute ist sie wieder ein wichtiger Bestandteil meines Lebens, wenn auch auf eine andere, vielleicht weniger unbefangene Weise als früher.

Literatur

- Bar-On, D. (1996): Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern. Reinbek
- Bettelheim, B. (1965): Aufstand gegen die Masse. Die Chance des Individuums in der modernen Gesellschaft. München
- Brendler, K. (1994): Die Holocaustrezeption der Enkelgeneration im Spannungsfeld von Abwehr und Traumatisierungen. Jahrbuch für Antisemitismusforschung. Frankfurt/M. 1994, S. 303–340
- Dagan, B. (1998): Wie können wir Kindern helfen, über den Holocaust zu lernen? Ein psychologisch-pädagogischer Zugang. Warum, was, wie und wann? In: Moysich, J.; Heyl, M. (Hrsg.): Der Holocaust. Ein Thema für Kindergarten und Grundschule? Hamburg
- Höß, R. (1992): Aufzeichnungen. In: Auschwitz in den Augen der SS. Rudolf Höß, Pery Broad, Johann Paul Kremer. S. **Warszawa**, 25–94
- Knapp, G. (1996): Das Frauenorchester in Auschwitz. Bewältigungsformen musikalischer Zwangsarbeit. Hamburg
- Knapp, G. (2005): Musik als Medium in der Bildungsarbeit zu Nationalsozialismus und Holocaust – Überlegungen zu einer musikbezogenen Erinnerungsarbeit mit Jugendlichen. In: Hansen-Schaberg, I.; Müller, U. (Hrsg.), „Ethik der Erinnerung“ in der Praxis. Zur Vermittlung von Verfolgungs- und Exilerfahrungen. Wuppertal, S. 135–155
- Knapp, G.: Musik im Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück. In: Internet: www.lernen-aus-der-geschichte.de/?site=pr20070118044504&lp=de
- Langbein, H. (1987): Menschen in Auschwitz. Wien
- Lasker-Wallfisch, A. (1997): Ihr sollt die Wahrheit erben. Breslau – Auschwitz – Bergen-Belsen. Bonn
- Mitscherlich, A. und M. (1967): Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München

- Niederland, W. G. (1980): Folgen der Verfolgung. Das Überlebenden-Syndrom. Seelenmord. Frankfurt/M.
- Niethammer, L. (1985): Fragen – Antworten – Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History. In: Niethamer, L.; von Plato, A. (Hrsg.): „Wir kriegen jetzt andere Zeiten.“ Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern. Berlin, S. 392–445
- Oerter, R. (1993): Handlungstheoretischen Fundierung. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek, S. 253–267
- Roberts, U. (1997): Anklagen, Verschweigen, Verdrängen. Die NS-Zeit im Konflikt der Generationen. Psychosozial, 20. Jg., Heft 67, S. 61–75
- Rosenthal, G. (1992): Kollektives Schweigen zu den Nazi-Verbrechen. Bedingungen der Institutionalisierung einer Abwehrhaltung. Psychosozial, 15. Jg., Heft 51, S. 22–33
- Rothschild, B. (1998): Die Macht des Schweigens („Historische Wahrheit – ein vernachlässigtes psychoanalytisches Konzept“). Vortrag gehalten am 02.12.1998 in der Israeli-tischen Cultusgemeinde in Zürich (ICZ-College)
- Sofsky, W. (1993): Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager. Frankfurt/M.
- Stierlin, H. (1982): Der Dialog zwischen den Generationen über die Nazi-Zeit. Familiendynamik, Heft 1, S. 31–48
- Wollenberg, J. (1997): 8. Mai 1945 – die „Stunde Null“, die keine war. In: Butterwegge, C. (Hrsg.): NS-Vergangenheit, Antisemitismus und Nationalsozialismus in Deutschland. Beiträge zur politischen Kultur der Bundesrepublik und zur politischen Bildung. Baden-Baden, S. 15–43

Dr. Gabriele Knapp
Eisenacher Str. 74, 10823 Berlin
E-Mail: gabrieleknapp@t-online.de