Takt und Terror — Musik, Marsch und Täterschaft im NS-Lagersystem

Eine transdisziplinäre Aufarbeitung

Thomas Schüller

FORSCH-PROV0469 · Passivfassung v0.8 · 2026-10-27

Inhalt

0 Rahmen

1 Befundkern und Forschungsstand

2 Musik im Lagersystem

3 Zwangssingen und Lagerlieder

4 Was wurde gespielt? Die materiellen Bestände

5 Marsch- und Militärmusik: Traditionslinien und ein Täterbefund

6 Täterforschung: wo hat Musik ihren Ort?

7 Kulturtheoretische Einordnung

8 Musikpsychologie: Rhythmus, Entrainment, Synchronie

9 Nachwirkungen nach 1945

10 Quellenkritik: Mythen und Kontroversen

11 Synthese und Forschungslücken

12 Begriffe dieser Arbeit

13 Einschränkungen dieser Fassung

Lizenz und Nutzung

Licence and use

> **Hinweis zu dieser Fassung.** Dies ist die freie Passivfassung unter CC BY 4.0. Befunde, Thesen, Quellenkritik, Methodik und Begriffsverzeichnis sind vollständig enthalten. Nicht enthalten ist der Prüfplan mit Archivsignaturen und Rangfolge sowie der vollständige Forschungsstandsbericht; beide liegen der lizenzierten Vollfassung bei. Wo im Text darauf verwiesen wird, ist das entsprechend gekennzeichnet.

0 Rahmen

0.1 Fragestellung

Die Arbeit verfolgt vier Leitfragen:

1. Welche Funktion hatte Musik, insbesondere Marschmusik, im Betrieb der nationalsozialistischen Konzentrationslager?
2. Aus welchen militärmusikalischen Traditionen speiste sich dieses Repertoire?
3. Was trägt die Musik- und Rhythmuspsychologie zur Erklärung bei — und wo endet ihre Tragfähigkeit?
4. Lässt sich ein eigenständiger Beitrag von Musik zur Enthemmung der Täter belegen?

Die vierte Frage ist die heikelste. Sie wird in dieser Arbeit **differenziert beantwortet**: Für die *Lagermusik* ist ein solcher Beitrag nicht belegt. Für die *Militärmusik der SS* liegt dagegen ein Täterbefund vor, der die Frage neu stellt (Abschnitt 5.2). Dass dieser Befund bisher nicht in die Lagermusikforschung eingearbeitet wurde, ist selbst ein Ergebnis.

0.2 Was sich gegenüber v0.1 geändert hat

Punkt	v0.1	v0.2
Täterfrage	Musik als Enthemmer nicht belegt	differenziert: für Lagerkapellen nicht belegt, für SS-Musikkorps liegt ein Tatbefund vor (Błonie 1939)
Repertoire	als Forschungslücke geführt	teils gefüllt: Auschwitz (Szczęśniak 2017, Hall ab 2016), Buchenwald (Oeser 2023), Sachsenhausen (Brauer 2009)
Historiografie	nicht eigens behandelt	neuer Abschnitt 1.2: von Lammel 1962 über John 1991 bis Petit 2023
Forschungslücken	sechs benannt	acht geprüft, vier als Fehlanzeige bestätigt, zwei entschärft
Literaturbasis	deutsch-englisch	plus tschechisch (Kuna), französisch (Petit), polnisch (Naliwajek-Mazurek, Szczęśniak)
Neubacher-Linie	nicht enthalten	als Anschlussthese aufgenommen und ausdrücklich als eigene These gekennzeichnet (6.3)

0.3 Methodische Einordnung

Die Arbeit ist historisch-kritische Grundlagenforschung. Sie verbindet fünf Zugänge — Lagergeschichte, Musikwissenschaft, Militärmusikgeschichte, Musik- und Sozialpsychologie, Kultur- und Gesellschaftstheorie — und behandelt deren Widersprüche als Befund, nicht als zu glättende Störung.

Drei methodische Festlegungen bestimmen den Text:

Erstens die Trennung von Opfer- und Täterperspektive. Die Wirkung erzwungener Musik auf Häftlinge ist umfangreich bezeugt. Die Wirkung derselben Musik auf das Lagerpersonal ist es nicht. Beides in einem Satz zu behandeln, erzeugt Scheinevidenz.

Zweitens die Lager- und Phasenspezifik. Aussagen über „die" Lagermusik sind durchgängig unbrauchbar. Jede Behauptung wird nach Lager, Ensemble, Zeitraum und Quellentyp aufgeschlüsselt.

Drittens die Trennung von Lagerkapelle und SS-Musikkorps. Beide sind Musikpraxis im NS-System, aber institutionell, personell und funktional verschieden: Die Lagerkapelle bestand aus Häftlingen und spielte auf Befehl. Das SS-Musikkorps war eine Formation der Täterorganisation. Die Forschung hat beide bisher getrennt behandelt, ohne die Trennung zu begründen — und das zweite fast gar nicht.

0.4 Abgrenzung

Die Arbeit ist keine Anwendungsschrift. Sie beschreibt Wirkmechanismen, um sie analysierbar zu machen, nicht um sie verfügbar zu machen. Verweise auf aktive rechtsextreme Szenestrukturen unterbleiben; Abschnitt 8.3 arbeitet ausschließlich mit wissenschaftlicher und journalistischer Sekundärliteratur. Apologetische Verbands- und Veteranenliteratur wird als Quelle der Selbstdarstellung ausgewiesen, nie als Beleg.

0.5 Quellenstatus dieser Fassung

Diese Fassung beruht auf systematischer Literaturrecherche, nicht auf eigener Archivarbeit. Mehrere Detailangaben stammen aus Portalen, Katalogen oder Überlebendenberichten und sind im Text als solche markiert. Vor einer Veröffentlichung ist eine Prüfung an Primärbeständen erforderlich; der nach Hebelwirkung geordnete Prüfplan liegt der Vollfassung bei.

---

1 Befundkern und Forschungsstand

1.1 Befundkern

Musik war im NS-Lagersystem kein Randphänomen und keine Insel der Menschlichkeit. Sie war in erster Linie ein Herrschaftsinstrument der SS.

Drei Funktionen lassen sich gut belegen:

- **Taktgebung.** Häftlingskapellen spielten zum Aus- und Einmarsch der Arbeitskolonnen und bei Appellen.
- **Demütigung und Strafe.** Zwangssingen war ein Instrument der Disziplinierung und ein Vorwand für Gewalt.
- **Inszenierung.** Musik begleitete in dokumentierten Einzelfällen Hinrichtungen und diente der Repräsentation gegenüber Besuchern.

Daneben existierte selbstbestimmtes Musizieren der Häftlinge als Überlebens- und Selbstbehauptungspraxis — unter Bedingungen, die nur einer privilegierten Minderheit offenstanden, und um den Preis einer moralischen Ambivalenz, die Primo Levis Begriff der „grauen Zone" beschreibt.

Die Doppelstruktur aus befohlener und selbstbestimmter Musik ist seit Fackler (2000), Brauer (2009) und Gilbert (2005) gut gearbeitet; Petit (2023) fasst sie im Begriff der *musique contrainte* zusammen. Deutlich schwächer belegt bleibt die populäre These, die Lagermusik habe die Täter systematisch enthemmt. Für Alkohol, Feier- und Strafrituale ist die Beleglage ungleich besser.

Neu in dieser Fassung: Der Befund zur Täterfrage ist aufzuspalten. Für ein SS-Musikkorps ist eine Beteiligung an einer Massenerschießung aktenkundig (Abschnitt 5.2). Das betrifft nicht die Lagerkapellen, verschiebt aber die Frage: Nicht „machte Musik die Täter enthemmt?", sondern „was taten die Musiker der Täterorganisation selbst?"

1.2 Historiografie: wie das Feld zu seinen Deutungen kam

Die Deutungsgeschichte erklärt, warum bestimmte Lesarten so hartnäckig sind.

Phase	Träger	Deutungsrahmen
ab 1962	Inge Lammel, Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste der DDR	Lagerlieder als Fortsetzung des Arbeiterlieds; Reihentitel „Das Lied im Kampf geboren”
1990/93	Milan Kuna	personenbezogener Überblick aus tschechischer Perspektive; Musik als „Trotz und Hoffnung”
1991	Eckhard John	erster systematischer Forschungsüberblick, Benennung der Desiderate
2000–2009	Guido Fackler, Shirli Gilbert, Juliane Brauer	Musik als Herrschaftstechnik; Kritik der Widerstandslesart
2016–2023	Patricia Hall, Hubert Szczęśniak, Christine Oeser, Élise Petit	Rückgang auf die materiellen Bestände: Noten, Liedsammlungen, Programme

Die DDR-Edition Lammels sammelte Material, das anders kaum überliefert wäre — und rahmte es zugleich so, dass befohlene Musik und die Musik nichtkommunistischer Häftlingsgruppen zurücktraten. Fackler kritisiert diese Lesart später ausdrücklich als zu kurz greifend. Die heutige Redemption-Debatte (Abschnitt 8.4) ist damit kein neues Problem, sondern der Nachhall einer Editionspraxis, die den Kanon mitgeprägt hat.

> **Lücke im Nachweis.** Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie zu Lammels Editionspraxis wurde nicht gefunden. Das Arbeiterliedarchiv liegt in der Akademie der Künste, Berlin, und ist für diese Frage nicht ausgewertet.

2 Musik im Lagersystem

2.1 Überblick

Lager	Ensemble / Form	Zeitraum (soweit belegt)	Besonderheit
Auschwitz I (Stammlager)	Häftlingskapelle	Januar 1941 – Januar 1945	Juden bis Herbst 1944 faktisch ausgeschlossen
Auschwitz II (Birkenau), Männerlager	Orchester	August 1942 – Herbst 1944	Leitung Szymon Laks; Juli 1944 34 Mitglieder
Auschwitz II (Birkenau), Frauenlager	Frauenorchester	April 1943 – Herbst 1944	Czajkowska, ab August 1943 Alma Rosé
Auschwitz III (Monowitz)	Orchester	August 1943 – Januar 1945	
Buchenwald	Lagerkapelle, Lagerlied	ab 1938	sieben Liedsammlungen erhalten, 164 Lieder
Sachsenhausen	mind. acht Häftlingschöre	1936 – 1945	über 20 Liederbücher, 122 Kompositionen in sieben Sprachen
Dachau	Zwangssingen, „Dachaulied”	ab 1933	Soyfer / Zipper 1938
Mauthausen	Lagerkapelle, Blaskapelle am Tor	Sommer 1942 – Januar 1945	1943 ca. 30, später über 60 Mitglieder
Gusen	kleine Kapelle	1941 – 1945	Leitung Heinrich Lutterbach (Zeuge Jehovas)
Ravensbrück	überwiegend heimliches Musizieren		über 140 musizierende Frauen dokumentiert
Theresienstadt	„Freizeitgestaltung”		Propagandainstrumentalisierung 1944
Treblinka	Lagerorchester	ab Januar 1943	Gründung durch Artur Gold auf Befehl von Kurt Franz

Die Tabelle gibt den Forschungsstand nach Literatur wieder; Zahlen und Zeiträume sind teilweise Näherungen.

2.2 Auschwitz

Nach Darstellung von Jacek Lachendro (Forschungszentrum der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau) spielte die Häftlingskapelle im Stammlager erstmals Anfang Januar 1941 mit sieben Musikern. Initiatoren waren der Lagerälteste Bruno Brodniewicz und der Küchenkapo Franciszek Nierychło; Lagerführer Karl Fritzsch genehmigte das Ensemble nach einem Vorspiel im März 1941.

Die Hauptaufgabe beschreibt die Gedenkstätte als das Spielen von Militärmärschen, nach deren Rhythmus die Häftlinge zur Arbeit aus- und einmarschierten. Zeugenaussagen zufolge wollte die SS damit den Ausmarsch beschleunigen — die Funktion war betriebswirtschaftlich und kontrolltechnisch, nicht ästhetisch.

Eine erhaltene Liste vom Juli 1944 nennt für das Birkenauer Männerorchester 34 Häftlinge, darunter 28 Juden, vier Polen und einen Russen. Im Stammlager-Orchester waren Juden bis Herbst 1944 faktisch ausgeschlossen — die Kapellen reproduzierten die rassistische Lagerhierarchie.

Lachendro referiert, dass die Häftlinge die Märsche sehr negativ erlebten, weil sie zu beschwingter Musik marschieren mussten, während sie erschöpft, verletzt oder mit den Leichen ermordeter Kameraden zurückkehrten. Die sonntäglichen Konzerte wurden dagegen teils positiv erinnert. Diese Differenz zwischen Funktionsmusik und Konzert ist analytisch zentral.

Das Frauenorchester wurde im April 1943 auf Befehl von SS-Oberaufseherin Maria Mandl und Franz Hössler gebildet. Erste Dirigentin war die polnische Musiklehrerin Zofia Czajkowska; ab August 1943 die Wiener Geigerin Alma Rosé, Nichte Gustav Mahlers, die am 4./5. April 1944 im Lager starb.

> **Kontroverse — Fénelon.** Fania Fénelons Memoir (1976) und dessen Verfilmung *Playing for Time* prägten das öffentliche Bild. Andere Orchestermitglieder kritisierten die Darstellung scharf, insbesondere jene Alma Rosés. Richard Newman und Karen Kirt-

> ley (2000) sowie Susan Eischeid (2016) korrigieren Fénelons Version. Für wissenschaftliche Zwecke ist Fénelon nur mit Gegenprüfung verwendbar.

Szymon Laks, Dirigent des Männerorchesters, veröffentlichte 1948 mit René Coudy *Musiques d'un autre monde*. Sein Text ist bewusst antisentimental: Die Musik klang oft schlecht, diente primär den Bedürfnissen der SS und spendete keinen Trost. Zugleich hält Laks fest, dass die Anstellung im Orchester ihn rettete. In Polen wurde sein Bericht zunächst als zu nachsichtig gegenüber den Tätern abgelehnt — ein Hinweis darauf, wie stark Erwartungen an die Darstellungsform die Rezeption steuerten.

2.3 Buchenwald

Ende 1938 befahl Schutzhaftlagerführer Arthur Rödl ein Lagerlied. Die jüdischen Wiener Häftlinge Fritz Löhner-Beda (Text) und Hermann Leopoldi (Musik) schufen das „Buchenwaldlied"; die jüdische Urheberschaft wurde vertuscht.

Nach Darstellung der Gedenkstätte Buchenwald ließ Rödl es mit Nachdruck einüben und beim Appell singen; die Lagerkapelle spielte es zum Ein- und Auszug der Arbeitskolonnen. Ein Kommandanturbefehl vom 22. August 1939 nennt es neben dem Esterwegener Lagerlied und dem sogenannten „Judenlied" als im Lager erlaubt. Ab etwa 1942 gehörte es nicht mehr zum offiziellen Programm.

Eugen Kogon beschreibt, wie Rödl, stark alkoholisiert, Häftlinge im Dezember 1938 stundenlang im Schnee singen ließ. Das ist einer der frühesten dokumentierten Belege für die Kopplung von Alkohol, Musik und Strafritual — eine Konstellation, die Abschnitt 6.2 systematisch behandelt.

Löhner-Beda wurde in Auschwitz-Monowitz am 4. Dezember 1942 erschlagen.

> **Ambivalenz.** Das Buchenwaldlied wurde nach 1945 zur Hymne des Widerstandsgedenkens, obwohl es auf SS-Befehl entstand. Der Text erlaubte eine widerständige Aneignung, die die Entstehungsbedingungen überlagerte. Die Einordnung als „Widerstandslied" ist damit nicht falsch, aber unvollständig.

2.4 Sachsenhausen

Juliane Brauers Dissertation (FU Berlin 2007, Metropol 2009) rekonstruiert die Musikpraxis von sechs Häftlingsgruppen: deutsche Kommunisten, tschechische Studenten, Polen, Norweger, Juden, Zeugen Jehovas. Sie stützt sich auf über 20 Liederbücher und wies 122 Liedkompositionen in sieben Sprachen sowie mindestens acht Häftlingschöre nach.

Für jüdische Häftlinge und Zeugen Jehovas arbeitet Brauer das Wechselverhältnis von Musik und Gewalt heraus. Ihren Begriff der „musikalischen Gewalt" entfaltet sie im Sammelband *Paradestück Militärmusik* (2012) und in *Music & Politics* (2016).

Methodisch wichtig: Brauer benennt selbst, dass sie die SS-Seite fast ausschließlich aus Häftlingsaussagen rekonstruieren muss. Das ist die Grenze, an der Abschnitt 6.2 ansetzt.

Der polnische Häftling Aleksander Kulisiewicz, Lagersänger in Sachsenhausen, legte nach 1945 das umfangreichste Archiv von Lagerliedern an; es liegt heute im United States Holocaust Memorial Museum.

2.5 Dachau und die frühen Lager

Fackler zeigt für 1933 bis 1936, dass Zwangssingen von Anfang an zum Repertoire der Demütigung gehörte und Musik ein fester Bestandteil des Lagerlebens in allen Konzentrationslagern war. Aus der Häftlingskultur stammen das „Moorsoldatenlied" (Börgermoor 1933) und das „Dachaulied" (Jura Soyfer / Herbert Zipper, 1938).

Fackler warnt ausdrücklich davor, KZ-Musik pauschal als Teil des illegalen politischen Widerstandskampfes zu deuten — eine Lesart, die in der antifaschistischen Publizistik verbreitet war und auf die Editionstradition aus Abschnitt 1.2 zurückgeht.

2.6 Mauthausen und Gusen

Für Mauthausen erging nach Darstellung von *Music and the Holocaust* (World ORT) im Sommer 1942 der Befehl an einen Kapo, eine Kapelle aufzubauen. Aus sieben tschechischen Musikern wuchs sie bis 1943 auf rund 30, ein Jahr später auf über 60 Mitglieder. Anfang 1944 kamen demnach 20 Musiker der Warschauer Philharmonie hinzu. Obwohl das Orchester im Frühjahr 1944 offiziell aufgelöst wurde, spielte es noch im Januar 1945 bei einem Besuch Himmlers. Eine separate Blaskapelle spielte morgens und abends am Tor.

Die musikwissenschaftliche Einzeldarstellung für den österreichischen Strang ist Kurt Lettner, „Musik zwischen Leben und Tod. Musik im Konzentrationslager Mauthausen und seinen Nebenlagern 1939–1945" (*Oberösterreichische Heimatblätter* 54, 2000, H. 1–2, S. 55–72).

Der Fall Bonarewitz. Am 30. Juli 1942 wurde der wiederergriffene Häftling Hans Bonarewitz unter Begleitung der Lagerkapelle zur Hinrichtung geführt. Fackler beschreibt, er sei vom Lagerensemble angeführt an den angetretenen Mithäftlingen vorbeigeführt worden. Die Fotografien stammen von SS-Oberscharführer Kornatz; Bestände liegen im Bundesarchiv (u. a. Bild 192-249) und in den französischen Archives nationales (88AJ/299–302), wo der Archivvermerk als gespieltes Stück „J'attendrai" nennt. Auf den Fotos ist das sogenannte „Zigeunerorchester" zu sehen, unter anderem mit Wilhelm Heckmann (dazu Klaus Stanjek, *Musik und Mord*, 2008, und das Projekt „Klänge des Verschweigens").

Beleggrad: Ereignis und Beteiligung der Kapelle sind gut belegt; die Stückangabe beruht auf Überlebendenberichten und einem Archivvermerk, nicht auf einer Primärquelle der Täter.

In **Gusen** leitete nach ORT-Darstellung der bayerische Zeuge Jehovas Heinrich Lutterbach von 1941 bis 1945 eine kleine Kapelle mit vorwiegend polnischen Musikern. Die Orchester von Gusen und Mauthausen hatten demnach keinen Kontakt. Eine musikspezifische Studie zu Gusen fehlt; Lettner behandelt die Nebenlager mit.

2.7 Ravensbrück

Ravensbrück ist musikhistorisch deutlich schlechter erforscht als die Männerlager. Gabriele Knapp (2003) stellt die Lebensläufe von mehr als 140 Frauen vor, die im Lager Musik machten — überwiegend heimlich und selbstbestimmt. Grundlage war ihr Forschungsprojekt „Musik in Ravensbrück" (1999–2001); für eine Studie über Frauenchöre erhielt sie 2005 den Hosenfeld/Szpilman-Gedenkpreis. Eine dem Auschwitzer Frauenorchester vergleichbare Großformation ist nicht belegt.

Eine musikspezifische Monografie nach 2003 wurde nicht gefunden. Knapp schreibt jedoch im Pariser Katalog von 2023 mit, womit die Linie fortgeführt wird.

Dieses Ungleichgewicht ist selbst ein Befund: Die Forschungsaufmerksamkeit folgte den befohlenen Großensembles, nicht der verstreuten Praxis.

2.8 Theresienstadt

Theresienstadt ist ein Sonderfall. Die „Freizeitgestaltung" ermöglichte ein reiches Musikleben — Verdis Requiem unter Rafael Schächter, Hans Krásas Kinderoper *Brundibár*. Die SS instrumentalisierte es 1944 für den Besuch des Internationalen Roten Kreuzes und den Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*.

Ab dem 28. September 1944 deportierte die SS nach Darstellung der Holocaust-Enzyklopädie des USHMM rund 18.000 Jüdinnen und Juden in elf Transporten nach Auschwitz, der letzte am 28. Oktober 1944 — darunter Pavel Haas und Kinder aus *Brundibár*.

Milan Kuna hat zum Gegenstand **zwei** Monografien vorgelegt, die auseinanderzuhalten sind: *Hudba na hranici života* (Prag 1990), die 1993 unter dem Titel *Musik an der Grenze des Lebens* auf

Deutsch erschien, und die spätere, auf Terezín beschränkte *Hudba vzdoru a naděje. Terezín 1941–1945*. Nur die erste liegt auf Deutsch vor. Sie erfasst Theresienstadt im Rahmen eines personenbezogenen Überblicks über Musiker aus den böhmischen Ländern im gesamten Lagersystem, mit einem eigenen Kapitel zu *Brundibár*. Sie ist die materialreichste Quelle für biografische Daten tschechischer Häftlingsmusiker, deutet Musik aber im Rahmen von „Trotz und Hoffnung“ und ist darin quellenkritisch zu lesen. Wer die deutsche Fassung benutzt, hat die Terezín-Monografie nicht gelesen; die Belege sind entsprechend zu trennen.

> **Kontroverse — Deutung der Theresienstädter Musik.** Das Konzertformat *Defiant Requiem* deutet die Aufführungen als Widerstand. Kritische Studien zu *Brundibár* betonen dagegen die soziale Stratifizierung innerhalb des Ghettos und die Einbindung der Aufführungen in die NS-Propagandaagenda. Beide Lesarten erfassen Teilwahrheiten; die Widerstandslesart wird problematisch, wenn sie die Funktion für die Täter ausblendet.

2.9 Treblinka und das besetzte Polen

Die Gedenkstätte Treblinka nennt Artur Gold als Gründer des Lagerorchesters; Gold wurde im Januar 1943 aus dem Warschauer Ghetto deportiert, der Auftrag kam von Kurt Franz, das Ensemble umfasste zehn Musiker.

> **Präzisierungsbedarf.** Die Angabe bei World ORT, Musiker hätten in der Nähe der Gaskammern spielen müssen, bezieht sich dort auf ein früheres Trio vor Golds Ankunft, nicht auf Golds Orchester. Sekundärdarstellungen vermengen beides regelmäßig. Siehe Abschnitt 9.

Für den polnischen Kontext insgesamt ist Katarzyna Naliwajek-Mazurek die zentrale Stimme. Ihre Arbeiten behandeln Treblinka, das Lager Janowska in Lemberg und Krakau und zeigen Musik dort in doppelter Funktion: Unterhaltung für die Wachmannschaften und Mittel psychischer Folter. Ihre Überblicksarbeit (2016) formuliert als Kernthese, Musik sei im Generalgouvernement ein Schlüsselin-

strument der Propaganda und der physischen wie symbolischen Aneignung eroberter Räume gewesen. Sie arbeitet mit zahlreichen eigenen Interviews mit Überlebenden.

---

3 Zwangssingen und Lagerlieder

Zwangssingen ist in den Quellen allgegenwärtig: beim Marsch zur Arbeit, beim Appell, als Strafe, als Hohn auf bestimmte Häftlingsgruppen — etwa das Buchenwalder „Judenlied”.

Ein von Fackler zitierter Häftlingsbericht fasst die Logik: Wer das Lied nicht kannte, wurde geschlagen. Singen war zugleich Prüfung, Disziplinierung und Vorwand für Gewalt. Die Unmöglichkeit, es richtig zu machen, war nicht Nebeneffekt, sondern Zweck.

Die EHNE-Enzyklopädie (Sorbonne) stellt heraus, dass bei Strafen und Hinrichtungen Liedtexte gezielt ausgewählt wurden, um demütigende Situationen herzustellen. Neben dem Fall Bonarewitz nennt sie Sonnenburg, wo kommunistische Häftlinge singend ihr eigenes Grab ausheben mussten.

Systematisch lassen sich vier Modi unterscheiden:

Modus	Beschreibung	Urheberschaft	Beispiel
Befohlenes Lagerlied	von der SS angeordnet, institutionalisiert	Häftlinge auf Befehl	Buchenwaldlied
Strafsingen	situativ, als Züchtigung	SS-Auswahl	Sonnenburg, Buchenwald 1938
Funktionsmusik	Taktgebung für Arbeit und Bewegung	Lagerkapelle auf Befehl	Märsche am Lagertor
Selbstbestimmtes Singen	heimlich, gruppenintern	Häftlinge	Moorsoldatenlied, Kulisiewicz-Bestand

Die Grenzen sind durchlässig: Das Moorsoldatenlied entstand in einer von der Lagerleitung geduldeten Veranstaltung und wurde anschließend verboten; das Buchenwaldlied kippte von der Befehlskomposition zur Widerstandshymne.

---

4 Was wurde gespielt? Die materiellen Bestände

Dieser Abschnitt war in v0.1 als Forschungslücke geführt. Die Lage ist besser als dort angenommen — allerdings sehr ungleich verteilt.

4.1 Auschwitz

Die Sammlungsabteilung des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau verwahrt gedruckte Notenhefte überwiegend deutscher Verlage, handschriftliche Arrangements und Instrumente (Akkordeon, Klarinette, Tuba, Violine). Erstmals vollständig beschrieben hat diese Bestände Hubert Szczęśniak (*Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 32, 2017, H. 1) mit Anhängen zu Instrumenten, im Lager entstandenen Werken und Musikdrucken.

Patricia Hall (University of Michigan) fand im selben Bestand ab 2016 Hunderte Manuskripte von Arrangements der Männerkapelle von Auschwitz I. Über die Häftlingsnummern 5665 und 5131 identifizierte sie die Arrangeure Antoni Gargul und Maksymilian Pilat. Das Repertoire ist Tanzmusik und Schlager: Foxtrotts, Tangos, Walzer, darunter „Die schönste Zeit des Lebens”; als Originalkomponisten nennt Hall Franz Grothe, Ludwig Siede, Josef Holetschek und Ludwig Schmidseder.

Fackler nennt für die Stammlagerkapelle außerdem Beethovens Fünfte und einen im Lager komponierten „Arbeitslagermarsch”.

Analytisch zentral: Eine Magisterarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin zu den Repertoires der Häftlingsorchester stellt fest, dass typische NS-Lieder im Repertoire kaum vorkommen. Das bestätigt unabhängig die These dieser Arbeit (Abschnitt 5.3), dass die Lagerkapellen militärisch-populäre Gebrauchsmusik spielten, nicht ein eigens nationalsozialistisches Repertoire.

4.2 Buchenwald

Mindestens sieben Liedsammlungen der Jahre 1938 bis 1945 sind überliefert. Sie enthalten 164 Lieder, davon 51 im Lager entstandene, dazu Konzertprogramme, Instrumentalwerke sowie Unterschriften und Widmungen von 232 Personen aus 14 Nationen.

Standorte: Gedenkstätte Buchenwald (Sammlung Max Göhrmann, Album Józef Pribula), Deutsches Historisches Museum (Sammlung Willy Jentsch) und Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau (Album Kazimierz Tymiński, 1944).

Ausgewertet hat sie Christine Oeser in ihrer Dissertation (Universität Osnabrück 2023, Betreuung Stefan Hanheide), für die sie den Promotionspreis 2024 der Gesellschaft für Musikforschung erhielt. Die Druckfassung ist inzwischen erschienen: *Liedsammlungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald. Kontexte – Funktionen – Deutungen*, Göttingen: Wallstein 2026, 789 Seiten mit 125 teils farbigen Abbildungen. Sie war bei Abschluss der Recherche für dieses Werk noch nicht greifbar und ist damit die umfangreichste Einzelstudie des Felds, die hier **nicht** ausgewertet werden konnte. Ein begleitendes Liederheft ist angekündigt.

4.3 Sachsenhausen, Mauthausen, übrige

Lager	Bestand	Stand
Sachsenhausen	über 20 Liederbücher, 122 Kompositionen; Kulisiewicz-Sammlung im USHMM	durch Brauer 2009 ausgewertet, Kulisiewicz nur teilweise
Mauthausen	kein Notenbestand oder Programmzettel gefunden; Hauptquellen sind die Kornatz-Fotos und Maršáleks Interviews (u. a. Josef Jira 1972)	dünn
Gusen	nichts musikspezifisch Erhaltenes nachgewiesen	Fehlanzeige
Ravensbrück	Archiv und Interviews der Mahn- und Gedenkstätte	durch Knapp 2003, danach nichts

Fackler hält allgemein fest, dass in Gedenkstätten und Museen nur vereinzelt Noten, Partituren, Liedblätter und Liederbücher überliefert sind. Für Mauthausen und Gusen bedeutet das: Der österreichische Strang ist materiell der schwächste, obwohl die Ereignisgeschichte dort gut dokumentiert ist.

---

5 Marsch- und Militärmusik: Traditionslinien und ein Täterbefund

5.1 Herkunft des Repertoires

Der preußische Marsch war seit der Armeemarschsammlung unter Friedrich Wilhelm III. ein staatlich kanonisiertes Repertoire, das Disziplin, Gleichschritt und Repräsentation verband. In der habsburgischen Tradition steht der Radetzkymarsch (Johann Strauss Vater, 1848).

Ein Beispiel für systemübergreifende Kontinuität ist der „Yorcksche Marsch" (Beethoven, 1808/09): bis heute Traditionsmarsch des Wachbataillons der Bundeswehr und zugleich Marsch der NVA.

Der Badonviller-Marsch (Georg Fürst, 1914) wurde als „Badenweiler-Marsch" zu Hitlers Auftrittsmarsch. Eine Polizeiverordnung vom 17. Mai 1939 erlaubte das öffentliche Spielen nur in Hitlers Anwesenheit — ein Hinweis darauf, wie gezielt das Regime Musik als Herrschaftszeichen bewirtschaftete.

5.2 SS-Musikkorps: Forschungsleere und ein aktenkundiger Tatbefund

Eine wissenschaftliche Studie zu den Musikkorps der SS-Verfügungstruppe, der SS-Totenkopfverbände oder der Waffen-SS existiert nicht. Vorhanden ist apologetische Veteranenliteratur: Fritz Bunge, *Musik in der Waffen-SS* (Osnabrück: Munin 1975), verfasst von einem früheren Musikführer der Waffen-SS, erschienen im Verlag der HIAG, des Veteranenverbands der Waffen-SS. Das Buch nennt Kapitel zum Musikkorps der Leibstandarte, zu den Standarten „Deutschland" und „Germania", zum Musikinspizienten Leander Hauck und zur Musikschule der Waffen-SS in Braunschweig. Es ist ausschließlich Quelle der Selbstdarstellung, nie Beleg.

Der Befund, der die Täterfrage verschiebt: Hermann Müller-John (1894–1945) wurde 1933 Musikdirektor des Musikkorps der Leibstandarte SS „Adolf Hitler", 1935 Reichskultursenator und 1936 erster Musik-Inspizient der SS-Verfügungstruppe. Am 18./19. September 1939 wurden in Błonie bei Warschau jüdische Zivilisten erschossen — **unter Beteiligung seines Musikkorps**. Belegt ist

das durch einen Bericht im Bundesarchiv-Militärarchiv, RH 19-I/112, dessen Betreff die Erschießung von Juden durch den Obermusikmeister der Leibstandarte benennt. Ein Ermittlungsvorgang der Zentralen Stelle Ludwigsburg (Signatur B 162/16610, nicht verifiziert) nennt 50 jüdische Opfer. Wissenschaftlich eingeordnet wird der Komplex bei Jochen Böhler, *Auftakt zum Vernichtungskrieg* (2006), und Alexander B. Rossino, *Hitler Strikes Poland* (2003).

Was daraus folgt, und was nicht:

Aussage	Status
Ein SS-Musikkorps war an einer Massenerschießung beteiligt	aktenkundig belegt
Militärmusiker der SS waren keine unbeteiligte Fachtruppe	folgt daraus
Lagerkapellen hatten damit zu tun	**nein** — andere Institution, andere Personen, Häftlinge statt Täter
Musik habe zur Tat motiviert oder enthemmt	**nicht belegt**, auch hier nicht

Der Befund beantwortet also nicht die Enthemmungsfrage. Er zeigt etwas anderes: Die Forschung hat Militärmusik der Täterorganisation bisher kaum als Täterthema behandelt. Dass dieser Vorgang in der Lagermusikforschung nicht vorkommt, obwohl er seit Böhler 2006 publiziert ist, ist eine Trennlinie zwischen zwei Forschungsfeldern, die sich nicht lesen.

> **Nicht belegte Anschlussfrage.** Die SS-Division „Totenkopf" wurde ab dem 16. Oktober 1939 im KZ Dachau aufgestellt; dafür wurden mehrere tausend Mann aus den Totenkopfverbänden, also aus KZ-Wachmannschaften, überstellt. Ob deren Musikzüge Personal aus den Lager-Standarten übernahmen, ist nicht untersucht. Täterstudien zur Lager-SS behandeln Musiker nicht eigens.

Weitere Angaben aus hobbyhistorischen Quellen — Musikzüge der Totenkopfverbände, eine Vereinbarung zwischen Reichsführer SS und Reichsmusikkammer vom 4. März 1936 — sind archivalisch

nicht verifiziert und hier nur als Prüfauftrag vermerkt. Eine wissenschaftliche Biografie Müller-Johns fehlt; die biografischen Daten stammen bislang aus Nachschlagewerken.

5.3 Personelle Anschlüsse auf der Lagerebene

Viele SS-Angehörige hatten Erfahrung mit Marschmusik und Verbandskapellen. Der Auschwitz-SS-Mann Richard Böck gab an, 1934 nur deshalb in die SS eingetreten zu sein, um in einer Marschkapelle weiterspielen zu können (überliefert bei Hermann Langbein).

Die Repertoires der Lagerkapellen — Märsche, Volkslieder, Operette, Schlager — spiegeln diese militärisch-populäre Musikkultur, nicht ein spezifisch nationalsozialistisches Repertoire. Abschnitt 4.1 belegt das nun materiell: In den Auschwitzer Beständen kommen typische NS-Lieder kaum vor. Das ist ein wichtiger Befund gegen die Vorstellung einer eigenen „NS-Lagermusik" — gespielt wurde, was ohnehin in den Kapellen lag.

5.4 Ästhetik des Marsches

Die Wirkmerkmale sind unspektakulär und gerade deshalb wirksam: klares Metrum im Zweier- oder Vierertakt, Tempi im Bereich der Schrittfrequenz, harmonische Schlichtheit, hohe Wiederholungsdichte, durchsetzungsfähige Instrumentation. Der Marsch ist eine Technologie der Gleichzeitigkeit — er macht Bewegung zählbar, synchronisierbar und überwachbar.

---

6 Täterforschung: wo hat Musik ihren Ort?

6.1 Die Positionen

Ansatz	Kern	Erklärungsleistung für Lagerpersonal
Arendt (1963)	Banalität des Bösen, Bürokratie, Gedankenlosigkeit	begrenzt; eher Schreibtischtäter
Browning (1992)	Konformität, Gruppendruck, Karriere	hoch
Goldhagen (1996)	eliminatorischer Antisemitismus	gering; monokausal, stark kritisiert
Welzer (2005)	Referenzrahmen, in dem Töten als Arbeit sinnhaft wird	hoch
Kühl (2014)	Organisationsmitgliedschaft, Zweckbindung, Kameradschaftsnormen	hoch
Sofsky (1993)	absolute Macht als eigene soziale Form	hoch, auch für Inszenierung
Neubacher (2015)	Lagerordnung erzeugt Anschein „ordnungsgemäßer Normalität”	hoch, siehe 6.3
Milgram (1974)	Gehorsam gegenüber Autorität	eingeschränkt nach Revision
Bandura (1999)	moral disengagement	mittel, als Mechanismusbeschreibung

> **Kontroverse — Milgram.** Das Gehorsamsparadigma ist durch Gina Perrys Archivbefunde und die Reinterpretation von Haslam und Reicher („engaged followership”) erheblich relativiert. Täter handelten vielfach identifikatorisch, nicht bloß gehorsam. Wer Milgram weiterhin als Beleg heranzieht, muss diese Revision mitführen.

6.2 Die Enthemmungsfrage

Edward Westermanns *Drunk on Genocide* (Cornell University Press 2021) zeigt Alkohol als Belohnung, Enthemmungs- und Bewältigungsmittel. Westermann nennt Fälle, in denen intoxikierte SS-Wachen Gewalttaten ausdrücklich mit Musik inszenierten.

Daraus folgt: **Musik erscheint als Teil eines Feier- und Demütigungsrituals, nicht als autonome Ursache.** Musik, Alkohol und Strafritual treten als Bündel auf — das Buchenwald-Beispiel des alkoholisierten Rödl ist der Prototyp.

Ob Musik die Hemmschwelle *zusätzlich* senkte, ist methodisch kaum isolierbar, und zwar aus einem benennbaren Grund:

Quellentyp	Was er über Musik und Täter sagt
Täteraussagen vor Gericht	nicht gezielt ausgewertet (siehe unten)
Täter- Egodokumente, Tagebücher	kein ausgewertetes Korpus nachgewiesen
Opferzeugnisse	beschreiben die Wirkung auf Opfer, nicht auf Täter
Forschungsliteratur	rekonstruiert die SS-Seite überwiegend aus Häftlingsaussagen

Eine systematische Durchsicht der Akten des Frankfurter Auschwitz-Prozesses, der Mauthausen-Prozesse oder der Prozesse zu Bełżec, Sobibor und Treblinka auf Musikbezüge in Täteraussagen hat niemand vorgenommen. Fackler führt Gerichtsaussagen unter seinen Quellentypen, wertet sie aber nicht als eigenes Korpus aus. Brauer benennt die Abhängigkeit von Häftlingsaussagen selbst als Grenze ihrer Studie. Anno Mungen (Bayreuth) beschreibt Musik als „Refugium" und Ordnungsinstrument der Täter und verweist etwa auf Mengele und Schumanns „Träumerei", belegt dies aber anekdotisch.

Die Enthemmungsthese ist damit nicht widerlegt, sondern **ungeprüft** — und prüfbar: Die Tonbandmitschnitte des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses liegen beim Fritz Bauer Institut, die Ermittlungsakten der Zentralen Stelle in Ludwigsburg (Bestand B 162). Beide sind auf Musikbezüge nicht ausgewertet.

Laks berichtet umgekehrt von einer Affinität mancher SS-Männer zur Musik, bei denen kurzzeitig „menschliche" Regungen sichtbar wurden. Das belegt, dass Musikliebe und Mordbereitschaft koexistieren konnten — nicht, dass das eine das andere bewirkte.

> **Zur Frage „Wie konnten sie Beethoven hören und morden?"** Die Frage unterstellt, kulturelle Bildung müsse moralisch immunisieren. Diese Prämisse ist selbst das Problem. Die Forschung hat die Frage weitgehend umgedreht: Nicht der Widerspruch ist erklärungsbedürftig, sondern die Erwartung, es müsse einer sein.

6.3 Anschlussthese: die Kapelle als Normalitätsfiktion

Frank Neubacher argumentiert kriminologisch, die bürokratische Regelhaftigkeit der Konzentrationslager habe bei den Tätern den Anschein „ordnungsgemäßer Normalität" erzeugt. Er hat zu Musik nichts veröffentlicht; seine Arbeiten behandeln Makrokriminalität, Völkerstrafrecht und die Ätiologie von Genozid.

> **Eigene These dieser Arbeit, nicht Neubachers.** Die Lagerkapelle beim Aus- und Einmarsch lässt sich als ritualisierte Herstellung genau dieser Ordnungsfiktion lesen: Ein Betrieb, der zu Musik beginnt und endet, sieht aus wie ein Betrieb. Die Taktgebung diente damit nicht nur der Kontrolle über die Häftlinge, sondern auch der Normalitätsbehauptung gegenüber dem Personal selbst.
>
> Diese These ist plausibel, aber nicht belegt. Sie wäre an genau dem Material zu prüfen, das Abschnitt 6.2 als unausgewertet ausweist. Sie wird hier als Hypothese formuliert, nicht als Befund, und sollte in dieser Form nicht weiterzitiert werden.

---

7 Kulturtheoretische Einordnung

Adorno. Das Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch (1949/1951), und die Kritik an der „Regression des Hörens" (1938) bilden die Folie für jede Skepsis gegenüber Erlösungsnarrativen durch Kunst. Adornos spätere Relativierungen des Diktums gehören zur Rezeption dazu.

Benjamin. Die „Ästhetisierung der Politik" (Kunstwerk-Aufsatz, 1936), die im Krieg kulminiert, erklärt Marsch und Aufmarsch als Formen, die den Massen Ausdruck verschaffen, ohne die Eigentumsverhältnisse anzutasten. Für die Lagerkapelle als Repräsentationsinstrument ist das direkt anschlussfähig.

Theweleit. *Männerphantasien* (1977/78) beschreibt den soldatischen Körperpanzer und die Lust an Formation und Ordnung. Inhaltlich berührt sich das mit McNeill, argumentiert aber psychoanalytisch statt evolutionär — die beiden Linien sollten nicht vermengt werden.

Friedländer. *Kitsch und Tod* (1982/84) analysiert die Verbindung von Kitsch-Ästhetik und Todesfaszination im NS und in seiner Nachgeschichte. Für die Bewertung heutiger Gedenkästhetik ist das der schärfste Maßstab.

Weitere Linien: Norbert Elias zum Zivilisationsbruch, Zygmunt Bauman (*Dialektik der Ordnung*) zur Modernitätsthese, Giorgio Agamben zum Lager als Nomos. Sofskys Analyse der absoluten Macht verbindet die soziologische mit der inszenatorischen Ebene und ist für die Musikfrage der produktivste Anschluss.

Musikpolitischer Hintergrund. Eckhard Johns *Musikbolschewismus* (1994) zeigt, wie die Denkfigur des „Musikbolschewismus" neue musikalische Phänomene zum Politikum machte, weil sie die Ästhetik des männlich-heroischen Musikgenies in Frage stellten. Entscheidend ist seine Kontinuitätsthese: Die Politisierung der Musik beginnt vor 1933 und reicht darüber hinaus. Die NS-Musikpolitik war damit keine Erfindung, sondern eine Radikalisierung.

---

8 Musikpsychologie: Rhythmus, Entrainment, Synchronie

8.1 Die Befundlage

McNeill (1995) führt in *Keeping Together in Time* das Gruppengefühl bei Drill und Tanz auf gemeinsame rhythmische Bewegung zurück („muscular bonding"). Die Rezeption ist gespalten: Das *Wilson Quarterly* nannte das Buch anregend, aber hochspekulativ und kritisierte, McNeill leite eine ehrgeizige Theorie aus dürftigem fossilem Material und nicht schlüssigen Verhaltensstudien ab.

Synchronie-Experimente. Wiltermuth und Heath (2009) fanden mehr Kooperation nach synchronem Handeln. Wiltermuth (2012) zeigte in zwei Arbeiten, dass Synchronie auch die Befolgung von Aufforderungen zu Aggression gegen Außenstehende und zu destruktivem Gehorsam steigert, vermittelt über das Gefühl emotionaler Verbundenheit.

8.2 Was daraus folgt — und was nicht

Die naheliegende Übertragung auf die Lager scheitert an einer Asymmetrie:

	Opfer	**Täter**
Bewegung im Takt	erzwungen, täglich	selten im Rahmen der Lagermusik
Erlebte Wirkung	Erschöpfung, Demütigung, Kontrolle	nicht systematisch bezeugt
Kohäsionseffekt	nicht erkennbar; Synchronie war fremdbestimmt	theoretisch denkbar, empirisch offen
Beleglage	umfangreich (Überlebendenberichte)	dünn

Die Opfer wurden durch Marschmusik in eine fremdbestimmte Synchronie gezwungen: Beschleunigung, Zählbarkeit, Kontrolle. Das erzeugte keine Kohäsion, sondern verschärfte das Leid. Ein Bonding-Effekt beim Personal wäre eher bei Drill, Appellen und Kameradschaftsabenden zu suchen als bei der Lagerkapelle, vor der die SS stand statt mitzumarschieren.

Der Transfer der Laborbefunde auf SS-Personal ist damit eine **Hypothese, kein Befund**. Die Experimente arbeiten zudem mit kleinen studentischen Stichproben und harmlosen Aggressionsmaßen; die Distanz zum Gegenstand ist erheblich.

8.3 Musik als Zwangs- und Foltermittel

Suzanne Cusick analysierte den Einsatz von Musik in US-Haftlagern des „War on Terror" (TRANS 10, 2006; *Journal of the Society for American Music*, 2008). In „Pathways to music torture" (*Transposition* 4, 2014) unterscheidet M. J. Grant fünf Pfade: sensorische Deprivation, militärische Tradition, politische Kommunikation, Demütigung und Machtperformanz. Erzwungenes Singen und Musik in Verbindung mit erzwungener Körperaktivität werden ausdrücklich genannt.

Juliane Brauer hat die Frage für die Lager selbst gestellt („How Can Music Be Torturous?", *Music & Politics* 10/1, 2016). Katarzyna Naliwajek-Mazurek liefert mit ihrer Arbeit zu Musik und Folter im besetzten Polen (2013) den am häufigsten zitierten Fallbeitrag.

Gerade der Militärtraditions- und der Demütigungspfad beschreiben die KZ-Praxis präzise. Die EHNE-Enzyklopädie formuliert, dass Musik am Folterprozess teilnahm. Dieser Rahmen ist für die Lagermusik tragfähiger als die Synchronie-Forschung, weil er auf Zwangskontexte zugeschnitten ist.

---

9 Nachwirkungen nach 1945

9.1 Deutschland

Friedrich Deisenroth, erster Leiter des Militärmusikdienstes, schloss den Badonviller-Marsch 1956 per Fachdienstlicher Anweisung aus dem Repertoire der Musikkorps aus. Zivil ist das Stück nicht verboten. 2014 erstritt die NPD vor dem Verwaltungsgericht Münster das Recht, ihn auf einer Kundgebung spielen zu lassen.

Aufführungen im Vereinsleben erzeugen bis heute Konflikte: Nach einem Bericht von nordbayern.de spielten die „Knoblauchsländer Musikanten" den Marsch bei der Eröffnung der Schnepfenreuther Dorfkärwa in Nürnberg. Bereits 1955 verhandelte das Amtsgericht

Nürnberg nach einem Bericht der *Zeit* den Fall von sieben Blasmusikern, die ihn auf der Kirchweih in Ziegelstein gespielt hatten und wegen groben Unfugs angezeigt worden waren.

Das Bundeswehr-Liederbuch *Kameraden singt!* wurde am 12. Mai 2017 gestoppt; einige Textpassagen entsprachen nach Darstellung des Ministeriums nicht mehr dem Werteverständnis, darunter das „Panzerlied", das „Westerwaldlied" und „Schwarzbraun ist die Haselnuss". 2018 entschied das Ministerium, kein gedrucktes Liederbuch mehr auszugeben. Bemerkenswert: Die Ausgaben von 1958 und 1991 trugen zum Westerwaldlied bereits den Hinweis, es sei das wohl bekannteste Lied der ehemaligen Wehrmacht und solle sorgsam abgewogen eingesetzt werden. Die Belastung war bekannt und wurde dennoch jahrzehntelang toleriert.

9.2 Personelle Kontinuitäten: eine durchgehende Forschungsleere

Raum	Forschungslage	Befund
Bundeswehr	Heidler 2005 (656 S.) ist die einzige Gesamtdarstellung; Autor war selbst Offizier im Militärmusikdienst	institutionsnahe Innensicht **ohne eigenes Kapitel zu NS-Belastung oder Entnazifizierung**
KVP / NVA	keine wissenschaftliche Monografie	Verbandsliteratur gibt an, die Kasernierte Volkspolizei habe viele ehemalige Wehrmachtsmusiker eingestellt; frühere Musik- und Stabsmusikmeister hätten die größeren Orchester geleitet und die NVA-Dienstordnung ab 1956 geprägt
Österreich	Sollfelner / Glanz 2000 als Standardwerk	zur Gründergeneration nur Vereinsquellen ohne Angaben zu 1938–1945; **Fehlanzeige** zur Entnazifizierung der Militärkapellmeister des Bundesheeres

Dokumentiert ist die Kontinuität auf der Leitungsebene: Wilhelm Stephan war Musikinspizient der Bundeswehr, Friedrich Deisenroth sein Stellvertreter; beide stammen aus der Wehrmachtsmusik. Belegt ist das bislang nur in Nachschlagewerken. Eine biografische Studie mit Spruchkammer- oder Personalakten zu Stephan, Deisenroth oder Hans Felix Husadel, dem Leiter der Luftwaffenmusik 1935–1945, fehlt.

Simon Kotters Arbeit zur k.(u.)k. Militärmusik (2015, Open Access) zeigt einen weiteren Strang: Auch die Militärmusik*forschung* selbst hatte NS-belastetes Personal, etwa Georg Kandler. Die Fachgeschichte ist also mitbetroffen.

Bewertung für diese Arbeit: Der Umgang mit belastetem Repertoire ist dokumentiert — der Umgang mit belastetem Personal nicht. Das ist die auffälligste Asymmetrie im ganzen Nachwirkungskomplex.

9.3 Österreich: der Fall Weninger

Die Wiener Philharmoniker spielten den Radetzkymarsch seit dem Neujahrskonzert 1946 unter Josef Krips in einer 1914 bei Benjamin (Leipzig) erschienenen Bearbeitung von Leopold Weninger. Die *Jewish Chronicle* belegte am 17. Dezember 2019, dass Weninger im Februar 1932 der NSDAP beitrat und Bearbeitungen des Horst-Wessel-Lieds, Hitler-Hymnen und SA-Märsche verantwortete.

Ende 2019 beauftragte Vorstand Daniel Froschauer das Notenarchiv, die über Jahrzehnte handschriftlich eingetragenen Änderungen in einer eigenen philharmonischen Fassung festzuhalten. Nach Angaben des Orchesters ist diese Fassung seither in Verwendung, erstmals am 1. Januar 2020 unter Andris Nelsons.

> **Kritische Einordnung.** Da die neue Edition im Wesentlichen kodifizierte, was ohnehin gespielt wurde, blieb der klangliche Unterschied gering. Beobachter fragten, warum nicht die von Norbert Rubey 1999 wiederentdeckte Originalfassung genutzt wurde, die Harnoncourt 2001 dirigiert hatte. Das Neujahrskonzert selbst entstand 1939 unter NS-Herrschaft; die Philharmoniker arbeiteten das erst 2013 offiziell auf.

9.4 Marsch-Ästhetik in der extremen Rechten

Vor dem Aufkommen von Rechtsrock in den frühen 1980er-Jahren war Marschmusik das dominierende Klangidiom der extremen Rechten und sprach vor allem die ältere Anhängerschaft an.

Christoph Schulze stellt für die Forschung ausdrücklich fest, dass Studien zur Rolle der Musik vor dem Rechtsrock fehlen — zu Soldatenliedern, Märschen, Chören und Singegruppen ebenso wie zu völkischen Jugendgruppen und Kulturveranstaltungen. Grundlegend für den kulturellen Rahmen bleibt Dudek / Jaschke (1984) zu Kulturgemeinschaften, Verlagen und „Stammkultur". Behördenpublikationen halten pauschal fest, dass die Ideologie vor dem Rechtsrock vor allem in Form von Heimat- und Soldatenliedern transportiert wurde.

Ein konkreter Strang ist über diese Arbeit selbst belegt: Der Munin-Verlag, in dem Bunges apologetisches Buch zur Musik in der Waffen-SS erschien, war der Verlag der HIAG (Abschnitt 5.2). Die Traditionspflege der Verbände und die Musikliteratur hingen also zusammen.

Eine wissenschaftliche Studie zu Liederbuchproduktion, Verlagen oder Chören der Nachkriegsrechten vor 1980 existiert nicht. Marsch-Ästhetik lebt heute weniger als Gattung fort denn als Zitat: Trommeln, Fanfaren, Gleichschritt-Rhythmik, Soldatenlied-Bearbeitungen.

9.5 Erinnerungskultur und Vermittlung

Die Vermittlung hat seit 2018 deutlich zugenommen:

Format	Träger	Besonderheit
Ausstellung *La musique dans les camps nazis*	Mémorial de la Shoah, Paris, 20.04.2023–25.02.2024	Katalog von Élise Petit mit Beiträgen von Brauer, Bruttmann, Knapp, Maurer Zenck; Grand Prix du Livre France Musique-Claude Samuel 2024
Sonderausstellung „Lagerkapelle”	Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau	Originalnoten, Instrumente, Erinnerungen von Helena Niwińska
Konzertreihe *musica pro pace*	Gedenkstätte Buchenwald	„O Buchenwald, ich kann dich nicht vergessen”
„Music from Auschwitz”	Patricia Hall / University of Michigan	Aufführungen 2024 in Wien und Krakau, 2025 u. a. Wigmore Hall London, Gedenkstätten Auschwitz und Dachau
Bildungsprojekte	Gedenkstätte Ravensbrück, bpb	Knapps Musikprojekte, Jugendprojekt

> **Kontroverse — Redemption-Narrative.** Shirli Gilbert (2005) kritisiert eine Tendenz zu reduktiven Erzählungen von Erlösung und Trost sowie den Topos des „spirituellen Widerstands“. Barbara Milewski hielt dagegen, Gilberts eigene Darstellung einer vorherrschenden Widerstandsrhetorik sei selbst ein rhetorisches Konstrukt, da Kulisiewicz die Vielfalt der Motive bereits dokumentiert habe. Die Kontroverse ist unentschieden — und produktiv, weil sie die Darstellungsfrage zum Gegenstand macht. Ein frühes kritisches Votum liefert **Guido Fackler** mit dem Beitrag „‚Musik der Schoa‘ — Plädoyer für eine kritische Rezeption“ in John / Zimmermann (2004). Die Autorschaft ist geprüft und gibt dem Votum sein Gewicht: Sie stammt nicht von außen, sondern von einem der Begründer des Forschungsfelds. Die Warnung vor Verklärung ist damit Selbstkritik der Lagermusikforschung.

Das ungelöste Problem der Aufführungspraxis. Halls Projekt dokumentiert die Ambivalenz selbst: Zuhörende zögerten mit dem Applaus, und Hall hatte das Material ursprünglich nur archivieren wollen, weil sie es für zu schmerzhaft zum Anhören hielt.

> **Eigene Einschätzung dieser Arbeit.** Das Repertoire, das Hall aufführt, ist Tanzmusik, die für die SS-Garnison gespielt wurde. Erklingt sie im Konzertsaal ohne Rahmung, wird die Hörposition der Täter reproduziert — das Publikum nimmt den Platz derer ein, für die gespielt wurde. Das ist kein Argument gegen die Aufführung, sondern eines für eine Rahmung, die die Hörposition selbst benennt. Eine systematische Studie zur konzertanten Vermittlung von Lagermusik existiert nicht.

---

10 Quellenkritik: Mythen und Kontroversen

Behauptung	Befundlage	Bewertung
Orchester spielten an der Rampe, um Ankommende zu täuschen	Laks bestreitet es für das Birkenauer Männerorchester kategorisch; Marie-Claude Vaillant-Couturier bezeugte in Nürnberg das Frauenorchester bei Selektionen im Juni/Juli 1944	Umstritten; beides kann für verschiedene Ensembles und Zeitpunkte zutreffen. Nicht als Regelpraxis belegt
Musik übertönte die Schreie aus den Gaskammern	Für Auschwitz nicht belegt; Laks berichtet von gelegentlichem Spiel, während Kolonnen jenseits des Zauns zu den Gaskammern zogen. Für Treblinka bezieht sich die ORT-Angabe auf ein Trio vor Golds Orchester	Lagerabhängig; räumliche Nähe ist nicht Absicht
Stück X wurde bei Selektionen gespielt	Konkrete Stück-Anekdoten stammen meist aus Einzelzeugnissen oder Spielfilmen	Ohne Mehrfachbeleg als Anekdote kennzeichnen
„J’attendrai” bei der Hinrichtung Bonarewitz	Kornatz-Fotos und Archivvermerk belegen Kapelle und Ereignis	Ereignis gut belegt, Stückangabe testimonial
Die Lagerkapellen spielten NS-Lieder	Repertoireanalyse der Auschwitzer Bestände: typische NS-Lieder kommen kaum vor	**widerlegt** für Auschwitz; Tanzmusik, Schlager, Märsche, Operette
Musik war spiritueller Widerstand	Für einzelne Gruppen und Situationen zutreffend; für befohlene Musik falsch. Die Lesart geht auf die DDR-Editionstradition zurück (1.2)	Differenzieren (Gilbert gegen Milewski)
Das Buchenwaldlied ist ein Widerstandslied	Entstand auf Befehl Rödls; Text ambivalent	Befehlslied mit widerständiger Aneignung
Marschmusik enthemmte die Täter	Keine belastbare Primärquelle; Alkohol und Ritual weit besser belegt. Prozessakten auf Musikbezüge **nicht ausgewertet**	Ungeprüft, nicht widerlegt — und mit vorhandenen Beständen prüfbar

Behauptung	Befundlage	Bewertung
SS-Musiker waren eine unbeteiligte Fachtruppe	Das Musikkorps der Leibstandarte war an der Erschießung jüdischer Zivilisten in Błonie im September 1939 beteiligt (BArch-MA RH 19-I/112)	**widerlegt**

Weitere quellenkritische Hinweise:

- Fénelons Darstellung ist durch andere Überlebende angefochten.
- Laks’ Text ist ironisch angelegt und wurde in Polen zunächst als zu täternachsichtig abgelehnt.
- Kuna (1993) ist materialreich, deutet aber im Rahmen von „Trotz und Hoffnung”.
- Lammels Editionen (ab 1962) sind unverzichtbares Material in einem Deutungsrahmen, der befohlene Musik zurücktreten lässt.
- Bunge (1975), Verbandsliteratur zur NVA-Militärmusik und Vereinsquellen zum Bundesheer sind Selbstdarstellungen, keine Belege.
- Online-Quellen übernehmen Details häufig unkritisch voneinander; biografische Angaben zu Müller-John, Stephan und Deisenroth stammen bislang nur aus Nachschlagewerken oder Vereinsquellen.
- Holocaustleugnende Publikationen instrumentalisieren die Rampen-Kontroverse. Das ist kein Grund, sie zu verschweigen, wohl aber einer, sie präzise zu führen: Der Streit betrifft die Rolle eines Ensembles an einem Ort zu einer Zeit, nicht die Tatsache der Massenmorde.

---

11 Synthese und Forschungslücken

11.1 Thesen

1. Lagermusik war überwiegend Funktionsmusik im Dienst der Kontrolle. Die Taktgebung für Arbeitskolonnen ist ihre Kernfunktion, nicht die Unterhaltung.

2. Die Lagerkapellen reproduzierten die Lagerhierarchie. Wer spielte, überlebte eher — und stand damit in der grauen Zone.
3. Das Repertoire war nicht spezifisch nationalsozialistisch, sondern militärisch-populär. Die Auschwitzer Notenbestände belegen das materiell. Das macht die Nachkriegskontinuitäten erklärbar.
4. Für die Enthemmung durch Lagermusik gibt es keinen Befund — aber auch keine Prüfung. Die Behauptung ist ungeprüft, nicht widerlegt, und die Bestände dafür liegen bereit.
5. Die Militärmusik der Täterorganisation ist ein eigenes, fast unbearbeitetes Täterthema. Der Fall Błonie 1939 zeigt, dass es eines ist.
6. Die Musikpsychologie liefert plausible Mechanismen, aber keine historischen Belege. Ihre Befunde gehören in den Hypothesenteil.
7. Die Erinnerungskultur hat ein Darstellungsproblem, kein Materialproblem — und das Darstellungsproblem hat eine Editionsgeschichte.
8. Der Umgang mit belastetem Repertoire ist aufgearbeitet, der mit belastetem Personal nicht.

11.2 Forschungslücken, geprüft

Nr.	Lücke	Status nach Prüfung	Priorität
L1	SS-Musikkorps und Lager-SS	**Fehlanzeige.** Keine wissenschaftliche Studie; nur apologetische Verbandsliteratur plus Einzelaktenbefund Błonie	hoch
L2	Täterquellen zu Musik	**Fehlanzeige.** Prozessakten nie gezielt durchsucht; Bestände vorhanden (B 162, Fritz Bauer Institut)	hoch
L3	Personelle Kontinuitäten Nachkriegs-Militärmusik	**Fehlanzeige** für alle drei Räume (BRD, DDR, Österreich)	hoch
L4	Marschmusik der extremen Rechten vor 1980	**Fehlanzeige**, von der Forschung selbst benannt	mittel
L5	Repertoireanalysen	**entschärft.** Auschwitz (Szczęśniak, Hall), Buchenwald (Oeser), Sachsenhausen (Brauer) bearbeitet; Mauthausen und Gusen offen	mittel
L6	Ravensbrück und Gusen	**teilweise offen.** Ravensbrück seit Knapp 2003 nichts Neues; Gusen Fehlanzeige	mittel
L7	Konzertante Vermittlung von Lagermusik	**Fehlanzeige** bei stark wachsender Praxis	mittel
L8	Wissenschaftsgeschichte der Lagerliededitionen	**Fehlanzeige.** Arbeiterliedarchiv (Akademie der Künste) nicht ausgewertet	niedrig

11.3 Empfehlungen

1. **Lager- und phasenspezifisch argumentieren.** Immer Lager, Ensemble, Zeitraum und Quellentyp nennen.
2. **Lagerkapelle und SS-Musikkorps getrennt behandeln** und die Trennung begründen, statt das zweite auszulassen.
3. **Musik in der Täterforschung als Ritualbestandteil analysieren**, gemeinsam mit Alkohol, Kameradschaftsabenden und Strafritualen — und die Prozessakten endlich darauf durchsehen.
4. **In der Gedenkarbeit befohlene und selbstbestimmte Musik getrennt präsentieren**, und bei Aufführungen die Hörposition benennen.
5. **Belastetes Repertoire transparent kontextualisieren** statt stillschweigend auszutauschen — Lehre aus dem Fall Weninger.
6. **Primärquellenprüfung** vor jeder Veröffentlichung dieser Arbeit; der geordnete Prüfplan liegt der Vollfassung bei.

---

12 Begriffe dieser Arbeit

Eigene Prägungen, die in dieser Arbeit eingeführt werden. Sie sind keine Verzierung: Jede benennt eine Unterscheidung, die ohne Namen umständlich zu treffen wäre. Das vollständige Register mit Fassungsangabe liegt im Schutzmodul des Bündels.

Begriff	Bedeutung	Abschnitt
Normalitätsfiktion der Kapelle	die Lagerkapelle als ritualisierte Herstellung von Ordnungsanschein gegenüber dem Lagerpersonal selbst; als Hypothese markiert	6.3
Hörposition der Täter	die Stellung, in die ein heutiges Publikum rückt, wenn SS-Garnisonsrepertoire ungerahmt aufgeführt wird	9.5
ungeprüft, nicht widerlegt	Status einer These, zu der die einschlägigen Quellen existieren, aber nie befragt wurden	6.2
Beleggrad G	apologetische Quelle, ausschließlich als Selbstdarstellung zitierbar	Methodik 3
Zwei Felder, die sich nicht lesen	Militärmusikgeschichte und Lagermusikforschung ohne gegenseitige Rezeption	5.2
Trennung von Lagerkapelle und SS-Musikkorps	methodische Regel: Häftlingsensemble und Täterformation sind institutionell, personell und funktional zu unterscheiden	0.3, 5.2

Die ersten drei sind an Hypothesen oder Statusbestimmungen gebunden und behalten diese Kennzeichnung, bis die jeweilige Frage geprüft ist.

---

13 Einschränkungen dieser Fassung

- Keine eigene Archivarbeit; der Stand beruht auf Literaturrecherche.
- Mehrere Angaben waren ausdrücklich unverifiziert. Die Angabenprüfung vom 27.10.2026 hat davon sechs geklärt und eine teilweise; **offen bleiben sechs**, die Archiv oder Bibliothek brauchen: die Signatur B 162/16610, die Seitenangaben zu Błonie bei Böhler und Rossino, die Vereinbarung zwischen Reichsführer SS und Reichsmusikkammer vom 04.03.1936, der Brief

Hoffmann an Honecker vom 11.03.1964, die biografischen Daten zu Müller-John, Stephan und Deisenroth sowie die Instrumentenliste Mauthausen.

- Biografische Angaben zu Müller-John, Stephan und Deisenroth stammen aus Nachschlagewerken oder Vereinsquellen.
- Die Laborforschung zur Synchronie arbeitet mit kleinen Stichproben und harmlosen Aggressionsmaßen; die Übertragung auf Genozid bleibt spekulativ und ist markiert.
- Viele Lagerorchester sind nur durch wenige Zeugnisse dokumentiert; Akten wurden vernichtet.
- Ob die philharmonische Fassung des Radetzkymarschs klanglich abweicht, bleibt offen; die Quellen widersprechen sich.
- Polnisch-, tschechisch-, französisch- und hebräischsprachige Forschung ist über Referate und Übersetzungen einbezogen, nicht im Original durchgearbeitet.
- „Fehlanzeige” heißt: in dieser Recherche nicht gefunden. Graue Literatur, etwa ungedruckte Abschlussarbeiten, kann existieren.

Lizenz und Nutzung

Werk: Takt und Terror — Musik, Marsch und Täterschaft im NS-Lagersystem **Kennung:** FORSCH-PROV0469 · Fassung v0.8 vom 2026-10-27 **Autor:** Thomas Schüller · ORCID 0009-0003-9799-6747 **Herausgabe:** Thomas Schüller · Syntagma Forschung · Wien **Lizenz:** Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) **Prüfsumme dieser Fassung:** siehe `SHA256SUMS` im Bündel

Die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung und Weitergabe ist unter der Bedingung der Namensnennung gestattet. Die Namensnennung umfasst Autor, Titel, Kennung, Fassung und Lizenz. Bei Bearbeitungen ist anzugeben, dass und in welchen Teilen das Werk verändert wurde.

Vorbehalt der Nutzung für Text- und Data-Mining: Die Nutzung dieses Werks und seiner Teile für Text- und Data-Mining im Sinne von Art. 4 der Richtlinie (EU) 2019/790, § 44b UrhG (DE)

und § 42h UrhG (AT), insbesondere zum Training oder zur Weiterentwicklung von Systemen künstlicher Intelligenz, wird ausdrücklich vorbehalten. Dieser Vorbehalt gilt nicht für Nutzungen, die unter die Schranke für wissenschaftliches Text- und Data-Mining fallen.

Zitiervorschlag: Schüller, Thomas: Takt und Terror — Musik, Marsch und Täterschaft im NS-Lagersystem. FORSCH-PROV0469, Fassung v0.8, 2026-10-27. Syntagma Forschung, Wien. CC BY 4.0.

Licence and use

Work: Takt und Terror — Musik, Marsch und Täterschaft im NS-Lagersystem **Reference:** FORSCH-PROV0469 · version v0.8 of 2026-10-27 **Author:** Thomas Schüller · ORCID 0009-0003-9799-6747 **Published by:** Thomas Schüller · Syntagma Forschung · Vienna **Licence:** Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) **Checksum of this version:** see `SHA256SUMS` in the bundle

Use, reproduction, adaptation and distribution are permitted on condition of attribution. Attribution comprises author, title, reference, version and licence. For adaptations, it must be stated that and in which parts the work was modified.

Reservation of use for text and data mining: Use of this work and its parts for text and data mining within the meaning of Art. 4 of Directive (EU) 2019/790, § 44b UrhG (Germany) and § 42h UrhG (Austria), in particular for training or developing artificial intelligence systems, is expressly reserved. This reservation does not apply to uses covered by the exception for scientific text and data mining.

Suggested citation: Schüller, Thomas: Takt und Terror — Musik, Marsch und Täterschaft im NS-Lagersystem. FORSCH-PROV0469, version v0.8, 2026-10-27. Syntagma Forschung, Vienna. CC BY 4.0.