



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Theateraufführung „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“
von Rudolf Kalmar 1943 im KZ Dachau.
Ein Beitrag zur Kunst und Kultur als Widerstand.

verfasst von | submitted by
Franziska Marie Undis

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Birgit Peter Privatdoz.

*Für die Mitwirkenden des Stücks „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ (1943):
Rudolf Kalmar, Viktor Matejka, Erwin Geschonneck, Alois Schneider, Gustav Wittma-
yer, Willy Horst, Gustl Eberle, Hans Quäck, Karl Schwendemann, Hans Hertl, Josef
Bartounek, Toni Hofer, Karl Hirschmann, Marian Gradinski, Munczar und Bixa, Max
Wich, Rupert Schober, Heinrich Ringelstetter, Josef Drindel, Willi Visintainer, Aniokie-
wicz und Haydacz – und all jene, deren Namen nicht überliefert sind.*

*Und für alle Opfer des Faschismus, die gemeinsam mit ihren Kamerad*innen gelacht
und geweint haben.*

Vorwort

Den ersten Berührungspunkt mit der Thematik meiner Masterarbeit hatte ich eineinhalb Jahre vor dem Beginn dieser Arbeit. In einer Vorlesung von Brigitte Dalinger an der Universität Wien zum jüdischen Theater erfuhr ich, dass Menschen, die im Konzentrationslager inhaftiert waren, Theater spielten oder sich in den Baracken für gemeinsame Kulturabende versammelten. Hier wurde auch das erste Mal das in Dachau aufgeführte Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* erwähnt. Das Thema ließ mich nach dieser Vorlesung nicht mehr los. Mich beeindruckten die menschliche Überlebenskraft und die Tatsache, dass Kunst unter solchen extremen Bedingungen Bedeutung hatte. Wie konnte ich bis dato noch nie davon gehört haben? Hatte ich doch in der Schule immer wieder über die Zeit des Nationalsozialismus gelernt und zusammen mit meinen Mitschüler*innen die KZ-Gedenkstätte Dachau besucht.

Ein Jahr später beschloss ich, im Rahmen des Seminars „Antisemitismus im intersektionalen Spannungsfeld“ an der Universität Wien unter der Leitung von Aylin Basaran eine künstlerische Arbeit in Form eines Videos zum Thema „Theater im KZ“ zu entwickeln. Gleichzeitig nahm ich am Seminar „Antifaschistisches Theater“ von Birgit Peter und Gin Müller teil, um mich diesem Thema durch ein Forschungsprojekt anzunähern. Im Zuge dessen besuchte ich erneut die Gedenkstätte in Dachau, traf mich mit Dr. Christoph Thonfeld, dem Leiter der wissenschaftlichen Abteilung, und erhielt die Drehgenehmigung für das Seminarprojekt. Da ich vor dem Termin noch viel Zeit hatte, sah ich mir die Dauerausstellung sowie die derzeitige Sonderausstellung im Museum der Gedenkstätte an, um herauszufinden, was ich noch über das Thema erfahren könnte. In der Dauerausstellung fand ich keinerlei Informationen über die Aufführung von *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*. Es stellt sich die Frage, warum dies nicht im Museum thematisiert wird? Aus meiner bisherigen Recherche hatte ich bereits erfahren, dass sich viele Gedenkstätten hier zurückhalten – aus Angst vor einer möglichen Verharmlosung.

Als ich die Gedenkstätte verließ, beschäftigte mich das Thema noch intensiver als zuvor. Das Bedürfnis, diese Lücke zu schließen, war geweckt worden. In vielen Gesprächen mit Freund*innen und Familie fiel mir auf, dass fast ausnahmslos niemand davon gehört hatte, dass im KZ jemals Theater gespielt wurde. Begeistert von dem Thema teilte ich alle Informationen, die ich bis dahin hatte, mit meinem Umfeld. Als ich dann

wieder zurück in Wien an einem Rundgang über die langwierige nationalsozialistische Geschichte des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, geleitet von Birgit Peter, teilnahm, wurde mir klar, dass ich als Angehörige dieses Studiengangs die Verantwortung trage, die Geschichte mitaufzuarbeiten, vor allem auch vor dem Hintergrund aktueller politischer Entwicklungen. Es war für mich ein Anliegen, mich diesem Thema nicht nur innerhalb eines Seminars, sondern in Form einer Masterarbeit zu widmen.

Während des Schreibens an meiner Arbeit bekam ich von meinem Umfeld oft zu hören: „Macht dich das Thema nicht traurig? Belasten dich die ganzen Berichte über das KZ nicht sehr?“ Dem konnte ich nie zustimmen. Jeder einzelne Bericht über das Leben im KZ hat mich zwar emotional berührt, doch vor allem hat er in mir Bewunderung für die mentale und physische Stärke der Häftlinge ausgelöst, die für ihr Überleben kämpften. Bis zum Abschluss meiner Arbeit hat mich das Thema durchgängig inspiriert, beeindruckt und in der Überzeugung bestärkt, dass die Wahl des Themas für mich die richtige war.

Ich danke Birgit Peter dafür, dass sie von Anfang an mit Begeisterung mein Thema begleitet und mich dazu motiviert hat, mich dieser wichtigen Aufgabe anzunehmen. Ebenso danke ich ihr für die Herstellung des Kontakts zu Alexander Melach, der meine Masterarbeit maßgeblich inspiriert hat.

Vielen Dank an Alexander Melach für die anregenden Gespräche, die mich gewiss noch über meine Arbeit hinaus begleiten werden, für die Zeit, die Materialien und den persönlichen Einblick in das Leben des Holocaust Überlebenden Viktor Matejka, den ich so nie ganz hätte nachvollziehen können.

Mein Dank gilt auch der KZ-Gedenkstätte Dachau, insbesondere Christoph Thonfeld, und dem Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, die mir ihre Materialien zur Verfügung gestellt haben und die beide eine unverzichtbare Arbeit leisten, um die Geschichte der Häftlinge lebendig zu halten.

Abschließend bedanke ich mich bei Bernd Schmidt für das Korrekturlesen und sein aufrichtiges Interesse an meiner Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
1. Einleitung	1
1.1 <i>Hintergrund und Relevanz des Themas</i>	1
1.2 <i>Fragestellung und Zielsetzung der Arbeit</i>	2
1.3 <i>Methodik und Forschungsstand</i>	3
2. Kunst- und Kultur in Konzentrationslagern	7
2.1 <i>Allgemeine Bedingungen und Möglichkeiten kultureller Betätigung im KZ</i>	7
2.2 <i>Formen des Kunst- und Kulturschaffens im KZ</i>	12
2.2.1 <i>Illegale Untergrundkunst</i>	13
2.2.2 <i>Legale und verordnete Kunst</i>	16
2.3 <i>Nationalität und Solidarität innerhalb des künstlerischen Schaffens im KZ</i>	20
3. Die Blutnacht auf dem Schreckenstein (Rudolf Kalmar, 1943)	24
3.1 <i>Das KZ Dachau als Bühne für den Faschismus</i>	24
3.2 <i>Theaterautor und Häftling Rudolf Kalmar</i>	29
3.3 <i>Das Stück Die Blutnacht auf dem Schreckenstein (Kalmar, 1943)</i>	33
3.3.1 <i>Entstehungsgeschichte und Umstände</i>	34
3.3.2 <i>Inhalts- und Figurenanalyse</i>	39
3.3.3 <i>Metaphorik und Rezeption</i>	46
3.4 <i>Re-Inszenierung durch Alexander Melach (1992) und Karen Breece (2012)</i> ...49	
4. Kunst als Überlebensstrategie und Widerstand	55
4.1 <i>Kunst als Überlebenshilfe</i>	55
4.2 <i>Widerstand durch Kunst: Formen und Wirkung</i>	57
4.2.1 <i>Theater als Instrument der Resilienz</i>	59
4.2.2 <i>Humor als Widerstandsstrategie und Faschismuskritik</i>	63
4.3 <i>Bedeutung von Kunst im heutigen Erinnerungsdiskurs an KZs</i>	65

5. Zusammenfassung und Ausblick	69
5.1 Erinnerungskultur und ihre Relevanz für die Geschichtsschreibung	69
5.2 Gedenkstättenarbeit: Theater in der KZ-Gedenkstätte Dachau	73
5.3 Fazit und Ausblick auf das Thema.....	76
Abbildungsverzeichnis	80
Literaturverzeichnis	81
Anhang	87
<i>Entwurf für einen Museums-Aufsteller für die KZ-Gedenkstätte Dachau</i>	87
<i>Abstract Deutsch</i>	92
Eidesstaatliche Erklärung	93

„Die Todesmühlen des Dritten Reiches mahlten unerbittlich eine blutige Ernte. Das eine oder das andere Korn keimte auch noch im düsteren Schacht vor den kreisenden Steinen. Es wäre unrecht, denk' ich, und ungerecht gegen das Korn, über dem ganzen Grauen ringsum seine lebendig gebliebene Kraft zu übersehen.“

(Rudolf Kalmar: *Zeit ohne Gnade*, 1946. Neuausgabe von S. Maurer und M. Wedl. Wien: Metro, 2009, S. 186)

1. Einleitung

1.1 Hintergrund und Relevanz des Themas

Die zunehmende Verbreitung rechtsextremer Ideologien und faschistischen Gedankenguts in Europa zeigt, wie wichtig eine fundierte Auseinandersetzung mit den Lehren der Vergangenheit gegenwärtig ist. Insbesondere die Erinnerungskultur an die Verbrechen des Nationalsozialismus spielt eine zentrale Rolle im Kampf gegen faschistische Ideologien. KZ-Gedenkstätten sind bedeutende Orte der Erinnerung und Bildung, doch einige Aspekte – wie das kulturelle Leben in den Konzentrationslagern – sind bisher noch wenig erforscht.¹ Dabei können diese kulturellen Aktivitäten, die inmitten von Entmenschlichung und physischer Vernichtung stattfanden, ein neues Licht auf die Widerstandsfähigkeit und Kreativität und demnach die *Menschlichkeit* der Häftlinge werfen.

Die Konzentrationslager, die zwischen 1933 und 1945 errichtet wurden, verfolgten das Ziel, die Identität und Würde der inhaftierten Menschen systematisch zu zerstören. Häftlingen wurde eine Nummer zugewiesen, die sie ihrer Identität berauben sollte. Kunst wurde in diesem Kontext zu einem Werkzeug, mit dem sich die Häftlinge ihrer Persönlichkeit für kurze Momente wieder bewusst werden konnten. Diese Ausdrucksformen standen in direktem Gegensatz zur Ideologie der Nationalsozialisten, die darauf abzielte, jede Form von Individualität auszulöschen. Die Forschung zu kulturellen Aktivitäten in den Konzentrationslagern ist jedoch nach wie vor lückenhaft. Dies liegt einerseits an der begrenzten Verfügbarkeit von Quellen, da die Dokumentation meist auf Erinnerungen der Überlebenden basiert, die durch die traumatischen Erfahrungen beeinflusst sein könnten. Andererseits erschwert die Frage der ästhetischen Bewertung von Werken, die unter Todesangst und extremer Not entstanden sind, eine umfassende wissenschaftliche Analyse. Zudem äußern Überlebende immer wieder Bedenken, dass die Darstellung kultureller Aktivitäten die Gräueltaten des Lagerlebens verharmlosen oder beschönigen könnte. Einige Häftlinge lehnten daher kulturelle Aktivitäten, insbesondere Theateraufführungen, ab, da sie befürchteten, dass solche Aktivitäten die Vorhaben der SS unterstützen könnten. Für andere hingegen war das

¹ Als Ausnahme gilt das Ghetto Theresienstadt, das durch die wissenschaftliche Schriftenreihe *Theresienstädter Studien und Dokumente* ein umfassendes Bild von den Lebensbedingungen im KZ liefert. Eine der jüngsten Beiträge zum Thema Kultur im KZ liefert das Buch *"Man bewilligte uns sogar einige Spiele": Künstlerische Aktivitäten unter dem Zwang der NS-Herrschaft in Österreich* von Brigitte Dalinger von 2022 (Wien/Berlin: Mandelbaum).

künstlerische Schaffen wichtiger als ihr eigenes Überleben, indem beispielsweise Brotreste gegen Materialien für Kostüme und Requisiten eingetauscht wurden. Vor 1943 fanden künstlerische Auftritte überwiegend im Geheimen statt, meist innerhalb der Baracken. Dabei griffen die Häftlinge auf Texte und Stücke aus der Zeit vor ihrer Deportation zurück, um eine Verbindung zu ihrer Identität und ihrer Heimat zu schaffen. Diese Aktivitäten stärkten das Gemeinschaftsgefühl und wirkten der Vereinsamung entgegen. Nach 1943 entstanden, im Kontext der Überfüllung der Lager und der politischen Lage des Zweiten Weltkriegs, auch offizielle Lagertheateraufführungen, die sowohl Häftlingen als auch SS-Offizieren zugänglich waren. Diese kulturellen Angebote, darunter Theatergruppen und Chöre, dienten neben der Belustigung für die SS später vor allem dem Ziel, die Arbeitsleistung der Häftlinge zu fördern. Ein bedeutendes Beispiel ist das 1943 im KZ Dachau uraufgeführte Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende oder Die Wahre Liebe ist das nicht* von Rudolf Kalmar. Um die Zensur zu umgehen, schrieben die Häftlinge ein neues Werk, das als versteckte Hitler-Persiflage interpretiert werden konnte. Mit Kostümen aus Pappe und Fahnentüchern führten zehn Schauspieler die Komödie auf. Trotz der humorvollen Inszenierung reflektiert die Theaterproduktion die Schrecken des Nationalsozialismus und die realen Blutnächte in den Lagern, ohne sie zu verharmlosen. Die Reinszenierungen des Theaterstücks, unter anderem durch Alexander Melach (1992) und Karen Breece (2012), zeigen, dass die Erinnerung an solche künstlerischen Aktivitäten auch heute von Bedeutung ist. Sie zeugen davon, dass der Geist der Häftlinge durch die Nationalsozialisten nicht gebrochen werden konnte. Selbst unter den unmenschlichsten Bedingungen konnten Kunst und Kultur als Symbol für Menschlichkeit und Freiheit bestehen bleiben. Künstlerisches Schaffen wurde so zu einem Akt des Widerstands gegen die Entmenschlichung und Ausdruck von Kontinuität und Hoffnung. Diese Kraft durch die Kulturproduktion darf nicht aberkannt werden und muss ein Teil des Erinnerungsdiskurs an die NS-Zeit sein.

1.2 Fragestellung und Zielsetzung der Arbeit

Ziel dieser Masterarbeit ist es, einen Beitrag zur Forschung zum künstlerischen und kulturellen Schaffen der während des Zweiten Weltkriegs in Konzentrationslagern inhaftierten Menschen zu erbringen. Die Intention dieser Arbeit liegt darin, die Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit, insbesondere das Theater, als widerständiges Mittel

herauszuarbeiten. Die Analyse konzentriert sich auf das Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*, das 1943 im KZ Dachau entstand. Aus den formulierten Zielen ergibt sich folgende Forschungsfrage für die Masterarbeit:

Inwiefern leisteten die Häftlinge im Konzentrationslager Dachau durch ihr künstlerisches Schaffen Widerstand gegen die Nationalsozialisten und welche Rolle spielt hier das Theater in dem Ausdrücken und Überleben von Identität und Gemeinschaft in einer Krisensituation?

Spezifisch zum Kunstschaffen bzw. Theater im Konzentrationslager gibt es bisher nur wenige Arbeiten, die den Gegenstand aufgreifen. Darunter sind wenige Texte, die sich auf das Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* fokussieren und gleichzeitig eine Einbettung in den Gesamtkontext durchführen, weshalb in meiner Arbeit neue Erkenntnisse und Ausblicke zum Thema im Detail erarbeitet werden. Da generell nur vereinzelt über das Stück von Kalmar berichtet wurde und selbst im Museum der KZ-Gedenkstätte Dachau bisher keine Informationen zu dem Thema ausgestellt werden, motiviert dies das Schreiben dieser Masterarbeit. Die Ergebnisse dieser Arbeit sollen nicht nur Feststellungen, sondern Vorschläge für die Integration kultureller Aspekte in Dauer- ausstellungen von Gedenkstätten liefern. Dies soll in Form eines Konzepts für einen Museumsaufsteller zu dem Theaterstück von 1943 erfolgen.

1.3 Methodik und Forschungsstand

Die Methodik dieser Arbeit stützt sich auf eine Kombination von theaterwissenschaftlichen und historischen Ansätzen sowie der Einbindung von Oral History², um das Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* und dessen Bedeutung im KZ Dachau umfassend zu analysieren. Ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit ist die Auseinandersetzung mit dem bestehenden geschichtswissenschaftlichen Forschungsstand zu kulturellen und künstlerischen Tätigkeiten in Konzentrationslagern. Die *Theresienstädter Studien und Dokumente* (1994–2008) dienen als Grundlage und methodisches Vorbild, um die Forschung zur kulturellen Praxis in Konzentrationslagern

² Oral History bedeutet mündlich erfragte bzw. erzählte Geschichte. Vgl. hierzu: Althaus, Andrea/Apel, Linde (2023): „Oral History“. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*. URL: https://docupedia.de/zg/Althaus_apel_oral_history_v1_de_2023 [30.01.2025].

insgesamt einzuordnen. Obwohl diese Reihe sich primär auf das Ghetto Theresienstadt konzentriert, liefert sie wertvolle fachliche Impulse für die Analyse kultureller Aktivitäten unter Lagerbedingungen im KZ Dachau.³ Einen wesentlichen Beitrag lieferte Angela Metzger 1996 mit ihrem Buch *Wahrheit aus Tränen und Blut: Theater in nationalsozialistischen Konzentrationslagern von 1933–45; eine Dokumentation*, indem sie Theater als spezifische Form der Kulturproduktion hervorhob und dessen besondere Bedeutung unter den extremen Bedingungen eines Konzentrationslagers beleuchtete.⁴ Im Vergleich zu anderen Formen des künstlerischen Widerstands, wie etwa der bildenden Kunst oder der Musik, wurde Theater in der bisherigen Forschung häufig weniger detailliert behandelt. Metzgers Ansatz bot somit einen wertvollen Impuls und eröffnete neue Perspektiven für die Untersuchung des Theaters in Konzentrationslagern. Darüber hinaus wurde weitere Sekundärliteratur herangezogen, die sich mit den allgemeinen Strukturen und Lebensbedingungen in Konzentrationslagern befasst. Dazu zählen insbesondere die Berichte und Biografien von Überlebenden, die sowohl subjektive als auch objektive Einblicke in die Lebensumstände der Häftlinge ermöglichen. Werke wie Stanislav Zámečniks *Das war Dachau* (2007)⁵ sowie die autobiografischen Schriften von Edgar Kupfer-Koberwitz (1956)⁶ und Rudolf Kalmars *Zeit ohne Gnade* (1946)⁷ spielen dabei eine zentrale Rolle, um die sozialen und politischen Bedingungen, unter denen kulturelle Aktivitäten im KZ Dachau stattfanden, aufzuzeigen. Ergänzend dazu bietet Rebecca Rovits Forschung zu Theaterpraktiken in nationalsozialistischen Lagern eine wichtige Kontextualisierung, insbesondere im Hinblick auf die Funktionen des Theaters als Überlebensstrategie und Mittel der Selbstbehauptung in extremen Situationen.⁸ Auch der Sammelband *Theater unter NS-Herrschaft* von Brigitte Dalinger und Veronika Zangl liefert wertvolle Erkenntnisse über die strukturellen Bedingungen des Theaters in der Zeit des Nationalsozialismus, die zur genaueren Einordnung der kulturellen Aktivitäten in Dachau beitragen.⁹

³ *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 1994–2008). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Academia.

⁴ Metzger, Angela Esther (1996): *Wahrheit aus Tränen und Blut: Theater in national-sozialistischen Konzentrationslagern von 1933–1945; eine Dokumentation*. Olms: Walter.

⁵ Zámečnik, Stanislav (2007): *Das war Dachau*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.

⁶ Kupfer-Koberwitz, Edgar (1956): *Die Mächtigen und die Hilflosen: als Häftling in Dachau. Bd. 1, Wie es begann*. Stuttgart: Vorwerk.

⁷ Kalmar, Rudolf (1946): *Zeit ohne Gnade*. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009.

⁸ Rovit, Rebecca (1999): *Theatrical performance during the Holocaust: texts, documents and memoirs*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press.

⁹ Dalinger, Brigitte/Zangl, Victoria (2018): *Theater unter NS-Herrschaft*. Göttingen: V&R unipress.

Das Manuskript des Theaterstücks *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*, das im Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau sowie im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW) in Wien einsehbar ist, bildet die Hauptquelle dieser Arbeit.¹⁰ Das Typoskript ist nahezu vollständig erhalten, abgesehen von einer fehlenden Seite, die die Ansprache an das Publikum durch den Mitwirkenden Gustav Wittmayer enthält und die weder im Archiv der Gedenkstätte Dachau noch im DÖW vorzufinden ist. Ein Ausschnitt der begrüßenden Ansprache findet sich jedoch in Kalmars *Zeit ohne Gnade* wieder. Außerdem ist Alexander Melach im Besitz einer Kopie des Manuskripts, die er im Rahmen dieser Arbeit zur Verfügung stellte. Ergänzend zu dem Manuskript wurde auf Kalmars Buch *Zeit ohne Gnade* von 1946 zurückgegriffen, welches eine wichtige Ergänzung zur Analyse des Stücks darstellt. Die in beiden Quellen enthaltenen Informationen ergänzen sich gegenseitig und erlauben eine fundierte Rekonstruktion der Entstehungs- und Aufführungsbedingungen. Zusätzlich wurden unveröffentlichte Archivalien aus dem Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes ausgewertet, darunter Typoskripte, Briefwechsel und Zeitungsartikel. Diese Materialien, unter anderem von Zeitzeugen wie Viktor Matejka, Erwin Geschonneck sowie Bruno Furch trugen dazu bei, ein detaillierteres Bild der Produktions- und Aufführungsbedingungen zu entwickeln. Während die veröffentlichten Erinnerungsberichte wie zum Beispiel Matejkas Buch *Widerstand ist alles: Notizen eines Unorthodoxen* oft einem bestimmten narrativen Rahmen folgen, bieten diese privaten Aufzeichnungen eine unverstelltere und emotionalere Perspektive auf das Theaterstück und seine Bedeutung für die Häftlinge.

Persönliche Gespräche mit Alexander Melach, der 1992 eine Reinszenierung des Stücks leitete, lieferten weitere Hinweise und Erkenntnisse zu *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*. Die Sichtung der Reinszenierung, die Alexander Melach privat als Aufnahme zur Verfügung stellte, erwies sich als entscheidend, um ein tieferes Verständnis des Stücks zu gewinnen. Ein weiterer wichtiger audiovisueller Beitrag der KZ-Gedenkstätte Dachau zu *Der Blutnacht auf dem Schreckenstein* ist ein auf YouTube verfügbarer Rundgang, der einen Überblick über die Entstehungsgeschichte und Umstände des Stücks gibt.¹¹ Ebenso relevant ist der Dokumentarfilm *Goethe in D oder*

¹⁰ Kalmar, Rudolf (1943): „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein.“ *Manuskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

¹¹ Dachau Memorial (2021): „Rundgang: Die Blutnacht auf dem Schreckenstein, oder: Wie kommt ein komisch schauriges Ritterstück“. KZ-Gedenkstätte Dachau. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj91rdV3U0A> [12.12.2024].

Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder wie Erwin Geschonneck eine Hauptrolle spielte von Manfred Vosz aus dem Jahr 1985.¹² Der Film thematisiert das kulturelle Leben im KZ Dachau und geht dabei auch anhand von Zeitzeugeninterviews mit u. a. Erwin Geschonneck, Viktor Matejka und Karl Röder auf *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* ein. Sein Titel bezieht sich nicht nur auf den dreifachen Originaltitel von *Der Blutnacht auf dem Schreckenstein*, sondern auch auf das gleichnamige Tagebuch *Goethe in Dachau* (1946) des niederländischen Schriftstellers und Überlebenden Nico Rost, in welchem dieser seine Erlebnisse und kulturellen Reflexionen während seiner Internierung in Dachau festhielt.¹³ Während der bisherige Forschungsstand zum kulturellen Leben im KZ wichtige Erkenntnisse liefert, wurde das Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* zwar aufgegriffen, jedoch nie als eigenständiger Schwerpunkt betrachtet. Diese Arbeit schließt diese Forschungslücke, indem sie nicht nur eine umfassende Analyse des Stücks vornimmt, sondern sich zugleich für eine Veränderung in der Erinnerungskultur einsetzt. Durch die Entwicklung einer Ausstellungstafel soll das Theaterstück stärker in das öffentliche Gedenken integriert und seine historische sowie kulturelle Bedeutung sichtbarer gemacht werden.

Editorische Notiz:

In der Arbeit wird durchgängig auf eine geschlechtergerechte Sprache geachtet. Allerdings wurde in bestimmten Fällen bewusst nicht gegendert, um der historischen Realität gerecht zu werden. So bezieht sich die Darstellung der Häftlinge im Konzentrationslager Dachau ausschließlich auf Männer, da in dem Hauptlager ausschließlich männliche Häftlinge inhaftiert waren. Auch das nationalsozialistische Lagerpersonal bestand – mit wenigen Ausnahmen – aus Männern.

Auf Wunsch von Alexander Melach wurden die persönlichen Gespräche mit der Autorin Franziska U. nicht aufgezeichnet, sodass keine Transkripte vorliegen. Alle direkt zitierten Textpassagen wurden in Absprache mit Alexander Melach überprüft und freigegeben.

¹² Vosz, Manfred (1985): *Goethe in D oder Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Wie Erwin Geschonneck eine Hauptrolle spielte*. BRD: Con-Film. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lz8GYIQ15Y> [13.12.2024].

¹³ Rost, Nico (1946): *Goethe in Dachau*. Hgg. von Anna Seghers et al., 1981. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.

2. Kunst- und Kultur in Konzentrationslagern

2.1 Allgemeine Bedingungen und Möglichkeiten kultureller Betätigung im KZ

„Kommandantur, 01.10.1933

Disziplinar- u. Strafordnung für das Gefangenenlager

§ 11

Wer im Lager, an der Arbeitsstelle, in den Unterkünften, in Küchen und Werkstätten, Aborten und Ruheplätzen zum Zwecke der *Aufwiegelung* politisiert, aufreizende Reden hält, sich mit anderen zu diesem Zwecke zusammenfindet, Cliques bildet, oder umhertreibt, wahre oder unwahre Nachrichten zum Zwecke der gegnerischen Greuelpropaganda über das Konzentrationslager oder dessen Einrichtungen sammelt, empfängt, vergräbt, weiter erzählt, an fremde Besucher oder an andere weitergibt, mittels Kassiber oder auf andere Weise aus dem Lager hinaus schmuggelt, Entlassenen oder Überstellten schriftlich oder mündlich mitgibt, in Kleidungsstücken oder anderen Gegenständen versteckt, mittels Steine usw. über die Lagermauer wirft, oder Geheimschriften anfertigt, ferner wer zum Zwecke der Aufwiegelung auf Barackendächer und Bäume steigt, durch Lichtsignale oder auf andere Weise Zeichen gibt oder nach außen Verbindung sucht, oder wer andere zur Flucht oder zu einem Verbrechen verleitet, hierzu Ratschläge erteilt oder durch andere Mittel unterstützt, wird kraft revolutionären Rechts als *Aufwiegler gehängt!*¹⁴

Das Ziel der ab 1933 erbauten Konzentrationslager, darunter das KZ Dachau als eines der ersten und später wichtigsten „Vorzeige“-Lager, war die Entmenschlichung und Unterdrückung von politischen Gegnern des nationalsozialistischen Regimes. Die Häftlinge erhielten Nummern statt Namen und wurden als Arbeitsobjekte für den Nationalsozialismus bis zum Tode physisch als auch psychisch ausgenutzt. Aus Paragraph elf der strengen Lagerordnung von 1933 kann herausgelesen werden, dass jegliche Formen von Gruppenbildungen oder eigener Meinungsäußerung unterbunden sowie mit dem Tod bestraft wurden. Diese Lagerordnung schließt an das von der NSDAP zuvor durchgesetzte Verbot der Versammlungsfreiheit von sämtlichen Zusammenkünften kultureller Art an, außer denen, die in das Propagandaschema der Partei passten. In einer Sitzung des Reichsparteitags 1933 spricht Adolf Hitler von einer „völligen Überfremdung des deutschen Kulturlebens“, mit dem Ziel, die Kultur und die Kunst, die er als „erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“ sah, ab sofort nur der von ihm angestrebten rein deutschen („arischen“) Bevölkerung zu überlassen.¹⁵ Daraus folgend war das Ausleben von kulturellen sowie künstlerischen Tätigkeiten im KZ, denen das Bilden von Gemeinschaften sowie das Äußern von Meinungen zu Grunde

¹⁴ Zámečník, 2007, S. 409.

¹⁵ Vgl. Berndt, Alfred-Ingemar et al. (1941): *Gebt mir vier Jahre Zeit! Dokumente zum ersten Vierjahresplan des Führers*. 8. Aufl. München: Franz Eher Nachf., S. 190.

liegt, zunächst offiziell ein Tabu-Thema. Wenn man sich die unmenschlichen Lebensbedingungen, die KZ-Insassen täglich erlebten, vor Augen ruft, scheint das Ausüben von Kultur und Kunst zunächst fast grotesk zu wirken. Der ehemalige KZ-Häftling Rudolf Kalmar betont in seinen Erinnerungen, dass man, um das Leben im Konzentrationslager nachempfinden zu können, dieses nicht an den Maßstäben des normalen Alltags zu messen ist.¹⁶ Im Konzentrationslager „wird das Unwahrscheinliche zur Selbstverständlichkeit und das Selbstverständliche zur Ausnahme. [...] Auf dem gleichen Appellplatz, der heute ein aufgeregtes Fußballmatch sah, brachen morgen nach stundenlangem Strafexerzieren erschöpfte Menschen zusammen.“¹⁷

Trotz der grausamen Lebensumstände versuchten die Häftlinge sich ihrer Entmenschlichung zu entziehen und sich ihre wenige freie Zeit, die sie hatten, mit „schönen“ Dingen zu gestalten. So legten sie in der Nähe des Lagereingangs ein Blumenbeet an, um den tristen Alltag etwas zu verschönern. Sie stellten vor den Baracken und an anderen geeigneten Stellen Bänke auf. Einige Angehörige schickten, als es noch erlaubt war, Pakete zu erhalten, Musikinstrumente, und im Sommer fanden auf einer improvisierten Bühne aus zusammengestellten Tischen Aufführungen statt. Jedoch verbot die Lagerleitung weitere Vorstellungen, nachdem sie in den Aufführungen versteckte Anspielungen auf die Lebensbedingungen im Lager bemerkt hatte. Eine weitere Möglichkeit, der bedrückenden Realität zu entfliehen, war das Lesen. Im Herbst 1933 wurde eine kleine Bibliothek im Dachauer Lager eingerichtet, die von Häftlingen geleitet wurde. Der Bestand setzte sich aus Büchern zusammen, die die Häftlinge bei ihrer Ankunft mitgebracht hatten, religiöser Literatur, die vom Dachauer Pfarrer zur Verfügung gestellt wurde, und Abenteuerromanen, u. a. von Karl May, die bei den Häftlingen auf großes Interesse stießen. Anfangs gab es in dem Bücherbestand, der bis zum Frühjahr 1945 auf circa 15.000 Bücher stieg, aber hauptsächlich Bücher zur Umerziehung im nationalsozialistischen Sinne, hier unter anderem mehrere Exemplare von Hitlers *Mein Kampf*.¹⁸ Erst später wurden nach und nach auch Bücher in den Muttersprachen der Häftlinge veröffentlicht und die nationalsozialistische Literatur vermehrt mit Büchern, die im Interesse der Häftlinge standen, ausgetauscht, wenn auch laut dem KZ-Dachau Überlebenden Viktor Matejka die Titel der Bücher dafür illegalerweise

¹⁶ Vgl. Kalmar, Rudolf (1946): *Zeit ohne Gnade*. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl. Wien: Metro, 2009, S. 145.

¹⁷ Ebd., S. 148.

¹⁸ Vgl. Benz, Wolfgang/Distel, Barbara: (2005): *Der Ort des Terrors: Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 2.: „Frühe Lager, Dachau, Emslandlager“. München: Beck.

umgeändert werden mussten, um harmloser zu wirken.¹⁹ Viel Zeit, um sich auf einer der aufgestellten Bänke niederzusetzen und auszuruhen, oder eines der Bücher zu lesen, gab es aber nicht. Der Alltag der Häftlinge wurde darauf ausgelegt, dass kein Raum für Erholung oder Freizeitaktivitäten blieb. Obwohl der Alltag laut Kalmar nicht für alle Häftlinge im Lager jeden Tag gleich blieb, gab es doch einen strukturierten Zeitplan, der im Konzentrationslager Dachau etwa von Montag bis Samstag wie folgt aussah:

“Sommerzeit:

04:00 Uhr Wecken (Winterzeit: 05:00 Uhr)

5:15 Uhr Zählappell,

06:00-12:00 Uhr Arbeitszeit,

12:00-13:00 Uhr Mittagspause inkl. Ein- und Ausmarsch,

13:00-18:30 Uhr Arbeitszeit, (Winterzeit: Arbeit bis zum Einbruch der Dunkelheit)

19:00-20:00 Uhr Zählappell

20:45 Uhr „Alles in die Betten“,

21:00 Uhr „Alles in die Betten“ und „Licht aus“.²⁰

Nach dem Befehl „Licht aus“ um 21 Uhr, der bei Nichteinhalten strengstens bestraft wurde, war es also kaum möglich, sich hier noch einer Lektüre zuzuwenden. Nur am Sonntag Nachmittag blieben den Häftlingen ein paar Stunden, um ihrer Freizeitgestaltung nachzugehen. Ob die Insassen aber überhaupt ihre wenige freie Zeit nutzen konnten, war von vielen Faktoren abhängig, darunter den Launen des SS-Wachpersonals, der Beschaffenheit des jeweiligen Lagers und der Menge an möglichen Verstecken, an denen sie an ihrer Kunst arbeiten konnten.²¹ Außerdem waren viele der Häftlinge gesundheitlich nicht in der Lage, kulturellen Aktivitäten nachzugehen. Es unterschieden sich hier auch die jeweiligen Lager voneinander. Daniel Curt, ein amerikanischer Journalist und KZ-Überlebender, berichtete schon 1941 über das Kulturleben in den Konzentrationslagern Buchenwald und Dachau. Hierbei muss erwähnt werden, dass bis 1943 vor allem im KZ Dachau noch strengere Regeln in Bezug auf das Kulturleben galten. Curt berichtet, dass sich das Konzentrationslager Dachau und das Konzentrationslager Buchenwald in mehreren Aspekten, die insbesondere die kulturellen Aktivitäten und die allgemeine Atmosphäre in den Lagern prägten, sehr voneinander unterschieden.

¹⁹ Vgl. Matejka, Viktor (1993): *Widerstand ist alles: Notizen eines Unorthodoxen*. 3. Aufl. Wien: Löcker, S. 89 f.

²⁰ Distel, Barbara (1978): *Konzentrationslager Dachau 1933–1945*. 8. Aufl. Brüssel: Comité Internationale de Dachau, S. 100.

²¹ Vgl. Metzger, 1996, S. 88.

In Dachau, wo um 1941 etwa 10.000 Häftlinge interniert waren, herrschte eine strenge Disziplin und Ordnung. Offiziell genehmigte Theateraufführungen waren zu diesem Zeitpunkt noch unmöglich. Curt vergleicht die rigide Disziplin, die in Dachau vorherrschte, mit der Strenge eines militärischen Ausbildungslagers, das aber laut Curt im Vergleich zu den Verhältnissen in Dachau eher wie ein Kindergarten wirkte.²² Dies lag auch daran, dass Dachau als eine Art „Vorzeigelager“ fungierte. Es empfing regelmäßig in- und ausländische Besucher*innen, darunter Journalist*innen oder Politiker*innen, daher waren die nationalsozialistischen Behörden darauf bedacht, den Eindruck zu vermeiden, dass die „gefährlichen“ KZ-Insassen in ihrer Haft „verwöhnt“ wurden, etwa durch Unterhaltung. Das KZ Buchenwald hingegen, mit einer wesentlich größeren Häftlingszahl von etwa 25.000 (Stand 1941), bot laut Curt, der beide KZs erlebt hatte, ein anderes Bild. Hier gab es bereits 1941 genehmigte Aufführungen. In beiden Lagern gab es zudem illegale Kulturaktivitäten, wenn auch in Dachau weniger dieser Art. Die Aktivitäten im KZ Buchenwald waren möglich, weil die Lagerleitung weniger streng vorging als in Dachau. Die Atmosphäre in Buchenwald war zwar ebenfalls von Disziplin geprägt, diese wurde aber laut dem Überlebenden Daniel Curt weniger strikt und oft unkoordiniert durchgesetzt. Dies lag unter anderem an der Persönlichkeit der SS-Offiziere, die das Lager führten. Während in Dachau bis 1941 sehr strenge Disziplinarer das Lager leiteten, die für Ordnung und Härte bekannt waren, waren die Lagerkommandanten in Buchenwald weniger diszipliniert, was eine lockerere Führung ermöglichte, so Curt. Nichtsdestotrotz war das KZ Buchenwald ein Ort systematischer Gewalt und Menschenverachtung, was durch das Kulturleben nicht in den Hintergrund gerückt werden darf.

Das künstlerische Ausleben der Häftlinge wurde außerdem auch durch die allgemeine kriegspolitische Lage beeinflusst: Starke Reaktionen des Auslands auf das NS-Regime führten gelegentlich zu Lockerungen der strengen Regeln, die jedoch ebenso plötzlich wieder durch verschärfte Maßnahmen ersetzt wurden.²³ Neben diesen äußeren Bedingungen waren die Häftlinge ununterbrochen physischen und psychologischen Qualen ausgesetzt. Die körperlichen Misshandlungen standen im Zeichen der totalitären Macht, die das Lager dominierte. Doch ebenso schlimm war der

²² Vgl. Curt, Daniel (1941): „Theatre in German concentration camps“. In: *Theatre Arts*. Bd. 25. New York: Theatre Arts Inc. November 1941, S. 801–807. Wien: Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 8538.

²³ Kupfer-Koberwitz, Edgar (1956): *Die Mächtigen und die Hilflosen: als Häftling in Dachau. 1, Wie es begann*. Stuttgart: Vorwerk. S. 378 f.

permanente Terror, sowohl physisch als auch psychisch, der durch willkürliche Bestrafungen und die gezielte Anwendung von Angst aufrechterhalten wurde. Eine besonders perfide Form der Folter war das Zwingen der Häftlinge zum Singen beim Verlassen und Rückkehren ins Lager, oft begleitet von Musikkapellen. Auch wenn die Häftlinge am Boden kriechend und mit schweren Verletzungen zurückkehrten, musste musiziert werden. Selbst harmlose Aktivitäten wie das Singen wurden so zu einem Mittel der Qual.²⁴ Kulturelle Tätigkeiten standen im Lager also häufig nicht im Zeichen von Selbstermächtigung und Widerstand, sondern diente als Demütigung. Kalmar berichtet weiter über das Lagerorchester in Dachau:

“Wenn irgendein Hochgestirmer dem Lager die Ehre seines Besuches schenkte [...], stand sie stramm vor der Kantinenbaracke und spielte, wohlwollend belächelt, fröhliche Märsche. Oder sie tat sich als Streichorchester auf, um Sonntag nachmittags im Bad für die Kameraden zu konzertieren. Die Gefangenen nahmen dankbar ein Stückchen Freude mit in die Trostlosigkeit ihres Alltags und die SS-Leute, breitspurig in der vordersten Reihe posierend, strahlten im Glanz ihres eigenen Wohlwollens.“²⁵

Weitere Beispiele hierfür wären das im KZ Buchenwald errichtete Kino, das die Häftlinge nutzen konnten, dessen von dem SS-Personal festgelegten Eintrittspreise aber teilweise so hoch waren, dass sich kaum ein Häftling einen Besuch leisten konnte.²⁶ Später gab es dann in einigen KZs auch Bordelle, die jedoch auch eher von den SS-Männern genutzt werden konnten bzw. nur von Häftlingen, die in höheren Positionen eingesetzt wurden. In den Lagern gab es also auch unter den Häftlingen eine Hierarchie, die manche Häftlinge bevorzugte und andere benachteiligte. Die Bordelle wurden mit weiblichen Häftlingen aus dem KZ-Ravensbrück belegt. Karl Hirschmann, ein ehemaliger Häftling des KZ Dachau, kommentiert die Einführung der Zwangsprostitution in einem Brief an das DÖW: „Selbst wer körperlich in der Lage gewesen wäre, hat es aus Anstandsgründen und mit Rücksicht auf die dort inhaftierten Frauen nicht fertiggebracht, diese 'Begünstigungen' in Anspruch zu nehmen.“²⁷

Gegen Ende 1942 ergab sich den Häftlingen im KZ Dachau durch eine über das Lager verhängte Quarantäne die Möglichkeit, vermehrt künstlerisch tätig zu werden. Wegen

²⁴ Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 206.

²⁵ Ebd., S. 79.

²⁶ Vgl. Kogon, Eugen (1946): *Das System der deutschen Konzentrationslager*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 156, zitiert nach: Kalmar, 1946, S. 218.

²⁷ Hirschmann, Karl (1974): „Bemerkungen zu dem Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

einer Bauchtyphus-Pandemie, an der über 1000 Häftlinge erkrankten, war der Krankenbau schnell überfüllt und die SS zog sich bis auf einige notwendige Posten für drei Monate fast komplett aus dem Lager zurück. Diese Zeit nutzten die Häftlinge, um sich auszuruhen und die Zeit mit Kunst und Kultur zu gestalten. Es gab Vorträge zu verschiedenen Themen, Poesieabende, Kabarett, Fußballspiele usw. Nach der Quarantäne entfaltete sich die kulturelle Tätigkeit weiter und wurde auch von den SS-Leuten nach dem Motto „Kraft durch Freude“ immer mehr geduldet.²⁸ Dies hatte vor allem mit der politischen Lage um 1943 zu tun, welche auf eine Niederlage des deutschen Reiches hindeutete. Die Häftlinge wurden nun noch mehr für die Erreichung des „Endsieg“ benötigt und sollten daher mit ein wenig „Zuckerbrot“ dafür aufrechterhalten werden.²⁹ Auf die Veränderung im Kulturleben um 1943 wird im Kapitel 3.1 genauer eingegangen, da hierdurch das Entstehen des Stückes *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* erst ermöglicht wurde.

2.2 Formen des Kunst- und Kulturschaffens im KZ

Zwischen 1939 und 1945 entstanden in den Konzentrationslagern und Ghettos Europas zahlreiche Kunstwerke, die eine große Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen abdecken. Diese Werke spiegeln die spezifischen Bedingungen und Einschränkungen des Lagerlebens wider, die durch Überwachung, Misshandlung und die permanente Bedrohung des Lebens geprägt waren. Während die Ghettos des Dritten Reichs ursprünglich der Segregation und Zwangsarbeit dienten, wurden sie später zunehmend zu Orten der organisierten Deportation in Arbeits- oder Vernichtungslager.³⁰ In dieser katastrophalen Lebensrealität ermöglichte Kunst den Häftlingen oft eine geistige Fluchtmöglichkeit – ein Mittel, um menschliche Würde und Identität zu bewahren.

Die Kunsthistorikerin und Autorin Mary S. Costanza unterscheidet in ihrem Buch *Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos* (1983) über apokalyptische Kunst drei Hauptkategorien der Kunst, die in den Konzentrationslagern entstand: illegales und heimliches Schaffen, durch die Nationalsozialisten kontrollierte und somit

²⁸ Vgl. Benz/Distel, 2005, S. 260 f.

²⁹ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen, 1945): *Konzentrationslager Dachau*. Wien: Stern, S. 23 f.

³⁰ Vgl. Benz, Wolfgang (2012): *Die 101 wichtigsten Fragen. Das dritte Reich*. 3. Auflage, Berlin: Beck, S. 60.

legale Kunstformen sowie eine dritte Kategorie von Kunstwerken, die keinen direkten Bezug zur Lagererfahrung aufweisen. Da diese letzte Kategorie nur eine marginale Rolle spielte, insbesondere in Bezug auf das Theater, wird sie im Folgenden nicht weiter thematisiert. Vielmehr wird der Fokus auf die ersten beiden Kategorien gelegt: das illegale und das legale Kunst- und Kulturschaffen. Innerhalb der Kategorie der legalen Kunst gab es einzelne, von der Lagerführung genehmigte oder sogar in Auftrag gegebene Werke, die oft zur Unterhaltung oder Propaganda genutzt wurden. So das 1943 aufgeführte Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*. Auf der anderen Seite bildete das geheime und illegale Kulturschaffen für viele Häftlinge eine Form des Widerstands gegen das menschenverachtende System. Diese kreativen Werke, die sich in unterschiedlicher Form ausbildeten, sind Zeugnisse des ungebrochenen Willens zur kreativen Selbstbehauptung unter lebensfeindlichen Bedingungen.

2.2.1 Illegale Untergrundkunst

Illegale Lagerkunst entstand in Konzentrationslagern und Ghettos im Geheimen und unter größtem Risiko, dafür mit brutalen Konsequenzen der SS bestraft zu werden:

„Es war eine gefährliche Aufgabe, denn die Nazis gestatteten keinerlei Dokumentation ihrer Greuelthaten. Man konnte aufgehängt werden, wenn man ein falsches Photo besaß. Ein Jude konnte wegen eines Gedichts erschossen werden.“³¹

Diese Form der geheimen Kunst bot den Häftlingen nicht nur geistige Ablenkung von dem Alltag im Lager, sondern auch die Möglichkeit, ihre Identität, Herkunft sowie eigenen Werte zu bewahren. Besonders Musik, Zeichnungen und Theater in Form von Kabaretts waren gängige Darstellungsformen, um sich im Untergrund auszudrücken. Mary S. Costanza beschreibt die heimlich im Lager entstandene Kunst als „humanistisch“. Sie argumentiert, dass die Kunst nicht nur das Leiden und die Ungerechtigkeit der Häftlinge widerspiegelt, sondern auch die Hoffnung ausdrückt, dass die in der Macht Stehenden handeln könnten, um dieses Leiden zu beenden.³² Gegen den zweiten Teil ihrer Definition kann gegenargumentiert werden: Der Ausdruck der Kunst muss nicht zwangsläufig als Appell oder Hilferuf verstanden werden. Vielmehr könnte die Kunst in den Lagern auch eine Form des momentanen, inneren Überlebens gewesen

³¹ Avraham Golub-Tory, zitiert nach: Costanza, Mary S. (1983): *Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos*. München: Kindler, S. 86 ff.

³² Vgl. Costanza, 1983, S. 33 f.

sein – ein Weg, die Seele und Träume lebendig zu halten, ohne dabei primär eine immanente Verbesserung der Welt im Blick zu haben.

Im KZ Dachau entwickelten die Gefangenen ein komplexes System, um illegale Kulturveranstaltungen abzuhalten. Diese fanden in der Regel sonntags statt, dem einzigen Tag in der Woche, an dem keine harte Zwangsarbeit verrichtet werden musste und die SS-Wachen sich oft zeitweilig zurückzogen. Die Lagerinsassen nutzten diese „toten Stunden“ am Nachmittag, wenn die Wachposten sich fernhielten und es weniger Kontrollen gab, um heimlich kulturelle Veranstaltungen zu organisieren. Aus einzelnen Aufführungen entwickelten sich ganze Programme, die die Häftlinge an den sogenannten „Blockabenden“ aufführten. Die Bezeichnung stammt von den Häftlingsunterkünften, in denen die kulturellen Abende aufgeführt wurden und die im KZ als „Block“ bezeichnet wurden.³³ Die Gefangenen stellten an einem solchen Abend Wachen auf, die sicherstellten, dass keine SS-Leute in der Nähe waren, während sie in kleinen Gruppen in dem Block zusammenkamen, um Lieder, Theaterstücke und Kabarettprogramme zu präsentieren. Dies war für die Häftlinge sehr riskant. Wie der Dachau-Überlebende Bruno Heilig berichtete, drohte im Falle einer Entdeckung eine brutale Bestrafung, wie etwa 25 Stockhiebe für jeden beteiligten Schauspieler. Wenn der Geschlagene nicht richtig mitzählte, wurde die Folter von neuem begonnen und endete so in einer Bewusstlosigkeit oder sogar im Tod des Häftlings.³⁴

Im Verborgenen wurden häufig klassische und national geprägte Dramen sowie bekannte Texte in verfremdeter Version aufgeführt, darunter Georg Büchners *Dantons Tod*, Karl Spittellers *Sturz der Götter* und die von den Nazis verbotene Rede des Marquis Posa aus Schillers *Don Carlos*, um revolutionäre und kritische Botschaften zu transportieren.³⁵ Kabarettveranstaltungen spielten dabei eine zentrale Rolle, beginnend oft mit dem Gesang bekannter und revolutionärer Volkslieder, die das Verlangen nach Freiheit ausdrückten und das Gemeinschaftsgefühl der politischen Häftlinge stärkten. Zudem beinhalteten sie humorvolle Darbietungen und politische Satire, die den Anwesenden kurzfristige Erleichterung von ihrer bedrückenden Realität boten.³⁶

³³ Vgl. Seidel, Sonja (1983): *Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald*. 1. Aufl. Buchenwald: NMG Buchenwald, S. 31.

³⁴ Vgl. Metzger, 1996, S. 53.

³⁵ Vgl. Durand, Pierre (1977): *Les armes de l'espoir – Les Français à Buchenwald et à Dora*. Éditions sociales: Paris, S. 113, zitiert nach: Metzger, 1996, S. 31.

³⁶ Vgl. Metzger, 1996, S. 31.

Da die SS-Männer gelegentlich durch Bestechung erlaubt hatten, dass Musikinstrumente wie eine Violine, eine Gitarre oder eine Harmonika ins Lager gebracht werden durften, wurde die musikalische Begleitung oft von talentierten Gefangenen gespielt, was der Aufführung eine besondere Lebendigkeit verlieh.³⁷

Ein Beispiel für eine solche Vorstellung war das politische Kabarett, das von bekannten Wiener und Berliner Künstlern organisiert wurde, die durch den Anschluss Österreichs 1938 nach Dachau deportiert worden waren. Hierzu gehörten Persönlichkeiten wie der Schauspieler und Schriftsteller Paul Morgan sowie der Dramatiker Jura Soyfer oder der Kabarettist Fritz Grünbaum. Das Kabarett wurde mündlich überliefert, da nichts schriftlich festgehalten werden konnte, um im Falle einer Entdeckung keine Beweise zu hinterlassen. Denn Kernpunkt der Programme waren vor allem Anspielungen auf Szenen aus dem KZ-Alltag und dem Regime der SS, die zwar einerseits für die Kameraden verständlich sein sollten, aber auch gleichzeitig verschlüsselt sein mussten, in der Angst vor Spitzeln.³⁸ Die Künstler mussten jederzeit flexibel sein: Sobald ein SS-Wachmann oder Spitzel auftauchte, änderten sie das Programm schlagartig oder die Vorstellung musste abgebrochen werden und die Häftlinge über Fenster und Türen fliehen.³⁹ Eine solche Veranstaltung fand gewöhnlich in einer der Baracken statt, oft im spärlich beleuchteten Innenraum, wo hunderte Gefangene in einem Kreis um die Darstellenden saßen. Wachen, meist ebenfalls Gefangene, standen an den Enden der Hütte und hielten Ausschau nach SS-Patrouillen. Der KZ-Überlebende Viktor Matejka erzählt, dass er selbst nie den Auftritten von Fritz Grünbaum beiwohnen konnte, da er meist nur „Schmiere gestanden“ ist, falls ein SS-Kommandant auf der Kontrollfahrt mit dem Fahrrad vorbeifuhr.⁴⁰

Die Künstler begannen die Vorstellung oft mit dem Singen eines bekannten Liedes wie dem 1938/39 im KZ Buchenwald entstandenen *Buchenwaldlied*⁴¹ oder dem 1933 im KZ Börgermoor geschriebenen *Moorsoldatenlied*⁴², welche den tragischen, aber hoffnungsvollen Alltag der Gefangenen widerspiegelten. Anschließend folgten politische

³⁷ Vgl. Curt, 1941, S. 802 f.

³⁸ Vgl. Seidel, 1983, S. 55.

³⁹ Vgl. Metzger, 1996, S. 48.

⁴⁰ Vgl. Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

⁴¹ *Buchenwaldlied* (1938): Löhner-Beda, Fritz (Text) und Hermann, Leopoldi (Musik), KZ Buchenwald.

⁴² *Moorsoldatenlied* (1933): Esser, Johann/Langhoff Wolfgang (Text) und Goguel, Rudi (Musik), KZ Börgermoor.

Monologe oder satirische Sketche, die sich über das Lagerpersonal oder die NS-Führung lustig machten.⁴³ Gelegentlich wurden kleine Theaterstücke aufgeführt, die im Stil der Wiener Kleinkunsthöhne gehalten waren.⁴⁴ Diese kurzen Dramen dauerten etwa 20 Minuten und behandelten in humorvoller Weise die Missstände im Lagerleben. Die Darsteller nahmen dazu oft ihre Häftlingsnummern ab, um im Falle einer Entdeckung durch Spitzel unter den Häftlingen nicht identifizierbar zu sein. Während der gesamten Vorstellung war das Publikum aufgefordert, möglichst leise zu lachen oder zu applaudieren, um die Aufmerksamkeit der Wachen nicht auf sich zu ziehen.⁴⁵ Am Ende einer Vorstellung, wenn die Gefangenen durch den emotionalen Austausch und das geteilte Lachen für einen Moment gestärkt waren, ertönte oft das sogenannte *Dachaulied*. Dieses Lied entstand unter bedrückenden Umständen: 1937, als britische Zeitungen über die schrecklichen Zustände in den Lagern berichteten, verhängte die Gestapo als Bestrafung eine zweimonatige Isolation über alle jüdischen Gefangenen in Dachau. In dieser Zeit entstand das Dachau-Lied (Jura Soyfer, 1938), das einerseits die Bitterkeit des Lageralltags widerspiegelte, aber gleichzeitig den unerschütterlichen Hoffnungsschimmer auf eine bessere Zukunft zum Ausdruck brachte. Dieses Lied wurde später verboten, doch die Häftlinge sangen es auch im Geheimen weiter.⁴⁶

Die geheimen Kulturveranstaltungen in den Lagern hatten für die Gefangenen eine tiefgreifende Bedeutung. Sie boten einen temporären Ausweg aus der grausamen Realität und stärkten das Gefühl von Gemeinschaft und Widerstandskraft. Für die politischen Gefangenen war das Kabarett auch ein Mittel, die ideologische Stärke ihrer Mitgefangenen aufrechtzuerhalten und die Identität als Widerstandskämpfer*innen nicht zu verlieren.

2.2.2 Legale und verordnete Kunst

„Der Mensch liebt das Unterhaltsame! Auch Mörder machen dabei keine Ausnahme. Hat aber jemand Macht, *die Puppen tanzen zu lassen*, dann wird er, schon um seines Prestiges willen nicht darauf verzichten.“⁴⁷

⁴³ Vgl. Curt, 1941, S. 804 ff.

⁴⁴ Die Wiener Kleinkunsthöhnen entstanden Anfang des 20. Jahrhunderts als Plattform für Kabarett, Satire und Chansons, erlebten in den 1930er Jahren eine Blütezeit. Vgl. hierzu: Felix Czeike (1994): „Kabarett“. In: *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 3. Verlag Kremayr & Scheriau. In: *Wien Geschichte Wiki*. URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Kabarett> [30.01.2025].

⁴⁵ Vgl. Metzger, 1996, S. 53.

⁴⁶ Vgl. Curt, 1941, S. 804.

⁴⁷ Metzger, 1996, S. 90.

Das Ausüben von kulturellen und künstlerischen Tätigkeiten in Konzentrationslagern musste nicht immer nur im Geheimen geschehen. Wie bereits erwähnt wurde abhängig von den Umständen in den jeweiligen KZs sowie abhängig von politischen Ereignissen das Aufführen von gewissen Veranstaltungen von der SS geduldet, solange die Häftlinge alle Aufgaben erledigt hatten und es sich nicht gegen die Lagerordnung richtete. Zunächst war dies in mancher Hinsicht für die Häftlinge entlastend, da sie sich, ohne Angst, erwischt zu werden, ihrer künstlerischen Leistung widmen konnten. Das legale Ausüben von Kunst diente in erster Linie der Unterhaltung der SS-Lagerkommandantur, „um der Lagerleitung ein angenehmes Maß an Entspannung zu bieten.“⁴⁸ Schon 1933, wie der KZ-Überlebende Schauspieler und Regisseur Wolfgang Langhoff berichtet, beauftragte der Kommandant des Lagers Börgermoor ihn mit der Organisation für die Belustigung eines SS-Kameradschaftsabends.⁴⁹ Das Ausüben von Kunst und Kultur wurde also nicht nur gestattet, sondern von den Nationalsozialisten angeordnet.⁵⁰ Damit verlor die „legale Kunst“ jedoch ihren Anspruch auf Freiheit und Eigenbestimmtheit und wurde ein weiteres Mittel der SS, um ihre totalitäre Macht auszunutzen und die Häftlinge zu demütigen.

Im Gegensatz zur illegalen Kunst wurde die verordnete Ausübung von Kunst und Kultur für viele Häftlinge nicht zu einem Ausgleich oder Ventil gegenüber der schrecklichen Lagerrealität, sondern zu einer weiteren Form der Folter. So wurden die Häftlinge, die ein besonderes künstlerisches Talent hatten oder beruflich vor ihrer Verhaftung bereits in einem bestimmten künstlerischen Feld arbeiteten, eingesetzt, um architektonische Zeichnungen von Gebäuden oder Straßen zu fertigen, Landschaftsbilder, Porträts oder Plakate zu malen, die zu Propagandazwecken genutzt wurden. Oder sie wurden eingesetzt, um künstlerische Meisterwerke zu kopieren, die dann als Fälschungen weiterverkauft wurden. Außerdem mussten manche Häftlinge auch Falschgeld oder falsche Pässe herstellen sowie die zum Teil brutalen medizinischen Versuche der Nationalsozialisten zeichnerisch festhalten.⁵¹ Das Nutzen der künstlerischen Talente der Häftlinge für die Bereicherung nationalsozialistischer Zwecke steht im Widerspruch mit

⁴⁸ Metzger, 1996, S. 91.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 91.

⁵⁰ Für verordnete Kunst zur Belustigung der SS gab es bis 1943 zunächst keine offizielle Erlaubnis der NS-Regierung und wurde daher von der SS im Lager ebenso „illegal“ durchgeführt. Wobei sich die SS innerhalb der einzelnen Lager zumeist sowieso Systeme mit eigenen Regeln und Normen baute. Vgl. hierzu: Metzger, 1996, S. 89 f.

⁵¹ Vgl. Costanza, 1983, S. 51.

dem Ziel der NSDAP, die Kunst und die Kultur rein in die Hände deutscher („arischer“) Künstler legen zu wollen. Gleichzeitig wird deutlich, dass im Konzentrationslager ganz eigene Regeln galten.⁵² Wobei inszenierte Theaterstücke oder Opern, insofern sie verordnet waren, nur in deutscher Sprache geduldet wurden. Manche Werke wie zum Beispiel die tschechische Nationaloper mussten dementsprechend ins Deutsche übersetzt werden, aber auch trotz der Übersetzung in das Deutsche freuten sich die Häftlinge darüber, ein Stück, das ihnen aus ihrer Heimat bekannt war, zu sehen, so Metzger. Im Geheimen führten die Häftlinge meist nur in ihrer eigenen Sprache auf. Zum späteren Zeitpunkt der Konzentrationslager waren dann auch öffentliche künstlerische Ausübungen in eigener Sprache erlaubt worden.⁵³

Teilweise wurden künstlerische Tätigkeiten der Häftlinge sowohl in den Konzentrationslagern als auch in den Ghettos, aber auch ausgenutzt, um die Nationalsozialisten nach außen hin gut darzustellen. So wurden u.a. im Warschauer Ghetto zu Beginn kulturelle Tätigkeiten erlaubt, um Normalität vorzutäuschen. So entstanden neben kleinen Puppentheatern auch fünf professionelle Theatergruppen, die aus zwei jiddischen sowie drei polnischen Gruppen bestanden.⁵⁴ Im KZ Dachau musste das Lagerorchester bei wichtigem Besuch spielen, um den Anschein von einem gut geführten Konzentrationslager zu wahren:

„[B]ei aller Befehlsgläubigkeit, bei aller Besessenheit, die das Regime erzeugt hatte, werden die Totenkopf-Leute gespürt haben, daß sie Unrecht taten. Also genehmigten sie die Veranstaltungen, forderten sie gar, um sich wenigstens den Anschein des Humanen zu geben und das Mäntelchen des Rechts umzuhängen.“⁵⁵

Metzger spricht hier auch von „günstiger Publicity“ für die Nationalsozialisten, die damit nach außen den Schein bzw. die Lüge bewahren konnten, dass bei einer strengen Führung die Kunst und die Kultur und demnach das Menschliche im Konzentrationslager nicht zu kurz kämen.⁵⁶ Obwohl einige der kulturellen Tätigkeiten geduldet bzw. sogar verordnet wurden, bedeutet dies nicht, dass diese auch immer reibungslos und ohne Bestrafung durchgeführt werden konnten. Die Ärztin und KZ-Überlebende Lucie Adelsberger berichtet über eine Sonntagsvorstellung ca. 1943/44 im KZ Auschwitz:

⁵² Vgl. Berndt, 1941, S. 191 f.

⁵³ Vgl. Metzger, 1996, S. 32 f.

⁵⁴ Vgl. Costanza, 1983, S. 124.

⁵⁵ Metzger, 1996, S. 90.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 94.

„Der große freie Platz zwischen dem Waschraum und dem Kindergarten diente als Festwiese. Wie es sich für einen Kinderspielplatz gehört, hatte er ein Schaukelkarussell [...] und einen Holzzaun ohne Stacheldraht. Das ganze Lager, etwa 16.000 Menschen allein im Zigeunerlager, war versammelt. Die Zuschauer drängelten außen am Zaun im Stehparkett, [...] auf einem improvisierten Podium, paradierte die Musik, fünf Zigeuner mit Violinen [...] Plötzlich ein Pfiff, ein Kommando, und das Spiel reißt mittendrin ab. *Blocksperr*e ist der Befehl, das heißt, alles sofort in ihre Baracken getrieben, nicht mit Musik, sondern mit Knüppeln und Stöcken und Hieben.“⁵⁷

In Theresienstadt, einem Ghetto, in dem viele kulturelle Veranstaltungen stattfanden, wurde das Theaterstück *Esther* aufgeführt, das nach dem gleichnamigen Buch der Bibel benannt ist. Ein Häftling spielte die Hauptrolle, die an einen SS-Mann angelehnt war. Nach der Aufführung wurde er abgeführt und danach nie wieder gesehen.⁵⁸ Dies zeigt, wie prekär und gefährlich Kunst- und Kulturproduktion in KZs war.

Der Überlebende Daniel Curt berichtet über das KZ Buchenwald, in dem ebenfalls eine Atmosphäre der Unvorhersehbarkeit herrschte, die die ständigen Launen des oft betrunkenen SS-Lagerkommandanten (Name unbekannt) widerspiegelte, der abwechselnd zusätzliche Verpflegung und harte Strafen anordnete. Zum Jahreswechsel verordnete er den Häftlingen eine Woche humoristischer Aufführungen. Ein ehemaliger Conférencier eines Berliner Varietés (Name unbekannt) unter den Insassen wurde beauftragt, Talente im Lager ausfindig zu machen und ein Programm zusammenzustellen. In einer Baracke wurden Wände entfernt und eine Bühne mit einfachen Kulissen und Beleuchtung eingerichtet, die eine improvisierte Theateratmosphäre schuf. Zu den Aufführungen, die jeweils bis zu 500 Häftlinge als Zuschauer*innen in einem Halbkreis stehend oder sitzend verfolgten, gehörten Akrobat*innen, Musiker*innen, Zauberer*innen und Tänzer*innen, moderiert von dem Conférencier. Die Anwesenheit der schwer bewaffneten SS-Wachen während der Darbietungen sorgte jedoch für eine angespannte Atmosphäre, die den eigentlichen Unterhaltungswert stark minderte.⁵⁹

Kulturelle Veranstaltungen für das SS-Wachpersonal in Konzentrationslagern wurden aber nicht nur von der SS selbst, sondern auch durch externe Organisationen wie "Kraft durch Freude" (KdF) organisiert, die Künstler*innen und Ensembles wie zum Beispiel das Münchner Gärtnerplatztheater in das Lager Dachau brachte, um kulturelle Abende für die SS zu gestalten. Diese Auftritte sollten die Moral der

⁵⁷ Adelsberger, Lucie (1956): *Auschwitz – Ein Tatsachenbericht*. Berlin: Lettner, zitiert nach: Metzger, 1996, S. 73.

⁵⁸ Vgl. Metzger, 1996, S. 32.

⁵⁹ Curt, 1941, S. 804 f.

Wachmannschaften stärken, doch sie wurden nicht ohne Mitwirkung der KZ-Insass*innen durchgeführt: Diese mussten die Räumlichkeiten vorbereiten, die SS während der Veranstaltungen bedienen und für das Wohl der Gäste sorgen. So wurden auch auf diese Weise Häftlinge für die Durchführung von Theater- und Musikvorführungen instrumentalisiert und gezwungen, die ideologische Betreuung der SS indirekt zu unterstützen.⁶⁰

Die Historikerin Sonja Seidel betont, dass die Skala zwischen illegalen und legalen künstlerischen Auftritten im KZ breit zu fassen ist, da die Häftlinge in den jeweiligen Konzentrationslagern unter unterschiedlichen Bedingungen und vor unterschiedlichem Publikum auftraten.⁶¹ Hinzu kommt die bereits erwähnte Unberechenbarkeit der SS, die nach Belieben kulturelle Tätigkeiten verbot, erlaubte oder sich zu Nutze machte.

2.3 Nationalität und Solidarität innerhalb des künstlerischen Schaffens im KZ

„Jetzt, nach so langer Zeit, sind die ausgestandenen Ängste und das furchtbare Erleben als Ganzes verblaßt und in den Hintergrund getreten. Geblieben ist aber das Gefühl einer erlebten einmaligen Kameradschaft über alle politischen Gegensätze hinweg, die uns allen miteinander letzten Endes auch das Leben erhalten und gerettet hat. Um diese einmalige Kameradschaft erleben zu können, war eigentlich rückblickend gesehen "Dachau" wohl ein hoher, aber nicht umsonst bezahlter Preis.“⁶²

In einem Brief an das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes spricht der Holocaust Überlebende Karl Hirschmann von der „einmaligen Kameradschaft“ die er im KZ Dachau erlebte, die während der Haft lebenserhaltend war. Zunächst war die Gemeinschaft und der Zusammenhalt im KZ vor allem lebenserhaltend, indem sich die Häftlinge gegenseitig Nahrung überließen, unter großem Risiko Medikamente „organisierten“ oder sich gegenseitig die Arbeit in guten Kommandos zu sichern: „Heute war es dieser, dem die Kraft zu versagen schien und der von den anderen gestützt und auf den Beinen gehalten wurde, bis er nächstens selbst einem andern Stütze sein konnte.“⁶³ Auf einer tieferen Ebene zeigte sich die Kameradschaft jedoch im gemeinsamen Ausüben und Erleben schöpferischer Tätigkeiten, die der

⁶⁰ Vgl. Schwenke, Kerstin, et al. (2021): *Öffentlichkeit und Inszenierung: Besuche in nationalsozialistischen Konzentrationslagern zwischen 1933 und 1945* (= Geschichte der Konzentrationslager, Bd. 16). Wien: Metropol, S. 312 ff.

⁶¹ Vgl. Seidel, 1981, S. 31.

⁶² Hirschmann, 1974.

⁶³ O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 42 f.

„betäubenden Einsamkeit“, von der Rudolf Kalmar im Zusammenhang mit dem KZ-Alltag spricht, entgegenwirkten.⁶⁴ Hierzu gehörte, dass die Häftlinge im Krankenbau für sterbende Häftlinge sangen, oder sich in schwierigen Momenten gegenseitig Gedichte rezitierten. Oder aber auch, dass sich Häftlinge zusammenschlossen, um legale oder illegale kulturelle Abende zu organisieren. All diese Formen der Gemeinschaft können objektiv als Widerstand gegen die Absichten der SS gefasst werden. Subjektiv gesehen seien laut des KZ-Dachau Überlebenden Stanislav Zámečník das Überlassen von Lebensmitteln oder das Singen am Sterbebett aber nicht nur ein Akt der Auflehnung gegen die SS, sondern viel mehr ein Akt der Solidarität:

„Die inhaltliche Grenze zwischen dem Begriff *Widerstand* und dem Begriff *Solidarität* ist nicht scharf zu ziehen. Das eine wie das andere zielte vorrangig darauf ab, Mithäftlinge zu retten und sehr häufig lässt sich dasselbe Verhalten entsprechend den Umständen sowohl als Widerstand wie auch als Solidarität interpretieren.“⁶⁵

Diese Solidarität manifestierte sich in den Konzentrationslagern vor allem in einer Gruppensolidarität, die sich häufig in nationale Gruppen gliederte. Zwischen ausländischen Häftlingen, oft politische Gefangene aus von Deutschland besetzten Gebieten, entwickelte sich eine starke Verbundenheit, die politische und soziale Unterschiede überwand und ihnen beim Überleben half. Da sie als nicht deutschsprachige Häftlinge keinen Zugang zu wichtigen Lagerfunktionen hatten, entstanden keine Rivalitäten, sondern es entwickelte sich ein starkes Gemeinschaftsgefühl. Die kulturellen Aktivitäten in eigener Sprache stärkten zusätzlich den Zusammenhalt innerhalb ihrer nationalen Zugehörigkeit.⁶⁶ In Theresienstadt wurde 1942 die *Vereinigung der Schriftsteller und Künstler* gegründet, die sich um das Gedenken an die verschleppten oder ermordeten Angehörigen kümmerten und Trauerfeiern organisierten, hauptsächlich in jiddischer Sprache, was das kollektive jüdische Bewusstsein innerhalb des Ghettos stärkte. Die Überlebende Sima Skurkovitz beschreibt die starke emotionale und integrative Wirkung dieser Trauerfeiern:

„Der Trost, den wir in unseren Liedern fanden, war unbeschreiblich. [...] Wenn wir sangen, vergaßen wir, was um uns herum vorging. In diesem Moment waren wir wieder zuhause, wo wir hingehörten, und frei, wie wir es als Kinder im jüdischen Wilna waren. [...] In den dunklen Stunden der Ghetto- und Lagerzeit trösteten wir uns und andere mit Musik und Theater. Ich weiß nicht, welche Bedeutung diese Lieder für die Deutschen hatten, außer da[ss] sie sie vielleicht

⁶⁴ Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 191. Kalmar beschreibt die gezwungene Gemeinschaft teilweise aber auch als bedrückend, betont aber gleichzeitig auch deren Lebensnotwendigkeit im KZ, Vgl. hierzu S. 37.

⁶⁵ Zámečník, 2007, S. 320.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 325.

melodisch fanden. Für uns symbolisierten sie jedoch unseren Schmerz, unser Leiden und unseren Tod. Die Lieder erzählten von Liebe, Hoffnung, Glauben und dem festen Vertrauen, daß eines Tages das Böse überwunden sein würde und die Überlebenden ein neues Leben in Freiheit in ihrem eigenen Land beginnen würden.“⁶⁷

Das Aufführen von nationalen Stücken in eigener Sprache war wichtig, um das Nationalbewusstsein der Häftlinge wachzuhalten, und den Bezug zur eigenen Identität und Heimat beizubehalten. Damit mobilisierten die Häftlinge in der Gemeinschaft die gemeinsame Kraft, um durch Selbstbehauptung gegen die Unterdrückung ihrer Menschlichkeit anzukämpfen.⁶⁸ Aber die Nationen blieben nicht nur unter sich, sondern die verschiedenen Gruppen kamen vor allem durch kulturelle Abende zusammen und wurden zu einer großen Gemeinschaft. Eine zentrale Form der kulturellen Aktivitäten waren die bereits erwähnten Blockabende, bei denen Häftlinge ohne lange Ankündigung auf Tische oder Hocker stiegen, um ihre Beiträge zu präsentieren. Die kulturellen Beiträge waren stark von der nationalen Identität geprägt, um die Sehnsucht der Häftlinge an das verlorene Zuhause zu stillen. So veranstalteten beispielsweise die österreichischen Häftlinge „Wiener Abende“, die ihre eigene Geschichte und Kultur widerspiegeln, während andere anwesende Nationen ebenfalls ihre spezifischen Traditionen einbrachten.⁶⁹ Diese Aktivitäten trugen dazu bei, ein Gefühl der Gemeinschaft unter den Häftlingen trotz sprachlicher und kultureller Unterschiede zu schaffen. Durch ihre Kunst konnten sie eine Art solidarisches und kreatives Leben aufrechterhalten, das für viele ein Trost war. Die musikalischen und literarischen Darbietungen waren nicht nur eine Möglichkeit zur Ablenkung, sondern auch eine Möglichkeit, die kulturelle Vielfalt der Häftlinge zu zelebrieren und einen Austausch zwischen den verschiedenen Nationalitäten zu ermöglichen.

Zum Beispiel berichtete der ehemalige sowjetische Offizier Nikolaj Bajunov, dass er vor deutschen Häftlingen mit Gedichten von Heinrich Heine und Johann Wolfgang von Goethe auftrat, darunter *Die schlesischen Weber* und *Der Erlkönig*. Vor tschechischen Häftlingen präsentierte er *Der sowjetische Pass* von Wladimir Majakowski, während er vor französischen Häftlingen Fabeln nach Jean de La Fontaine und Ivan A. Krylov

⁶⁷ Sima Skurkovitz, zitiert in: Grüner, Frank (2008): „Kultur und Alltag im Ghetto von Wilna“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 2008). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Sefer, S. 199.

⁶⁸ Vgl. Seidel, 1983, S. 42.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 44.

vortrag. Diese Darbietungen wurden oft von den anderen Häftlingen mit eigenen Beiträgen, wie z.B. einem satirischen Lied über Hitler, beantwortet.⁷⁰

Alle Häftlinge, egal von welchem sozialen Status oder welcher Herkunft, wurden bei der Ankunft im KZ ihrer individuellen Identität beraubt. Sie wurden kahlgeschoren, bekamen Nummern und eine einheitliche Uniform. Durch dieses gleiche Schicksal haben sich auch ursprünglich verfeindete Gruppen über ihre Grenzen hinweg zusammengeschlossen. Es entstand eine so genannte „politische Einheitsfront“, in der Christen, Kommunisten, Sozialisten als auch Liberale alle zusammen als Gemeinschaft agierten.⁷¹ Die Kunsthistorikerin Elke Bippus spricht in dem Buch *„Mit-Sein“: Gemeinschaft - ontologische und politische Perspektivierungen* von der Gemeinschaft grundsätzlich als etwas, das durch die Konfrontation und das Gegeneinander verschiedener Stimmen entsteht. Für den Zusammenhalt ist es entscheidend, dass die eigene Identität nicht einfach durchgesetzt wird, sondern dass die 'Alterität', also das Anderssein des Anderen, anerkannt und gehört wird. Gemeinschaft ist demnach eine Art von Dialog, eine „Antwort auf den Anspruch des Anderen“, bei der die eigene Stimme immer auch vom Anderen beeinflusst und herausgefordert wird.⁷²

⁷⁰ Vgl. Seidel, 1983, S. 43.

⁷¹ Vgl. Metzger, 1996, S. 29.

⁷² Vgl. Bippus, Elke et al. (2010): *„Mit-Sein“: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Zürich/Wien: Ed. Voldemeer/Springer, S. 64.

3. Die Blutnacht auf dem Schreckenstein (Rudolf Kalmar, 1943)

3.1 Das KZ Dachau als Bühne für den Faschismus

„Vor der Mündung der Gewehre
Leben wir bei Tag und Nacht.
Leben wird uns hier zur Lehre,
Schwerer, als wir's je gedacht.
Keiner mehr zählt Tag und Wochen,
Mancher schon die Jahre nicht.
Und gar viele sind zerbrochen
Und verloren ihr Gesicht.
Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt...“⁷³

Das Konzentrationslager Dachau, eröffnet am 22. März 1933, gilt als das erste seiner Art im nationalsozialistischen Deutschland und diente als Prototyp für alle folgenden Konzentrationslager.⁷⁴ Zwar wurden zuvor schon in Plau, Hohnstein, Oranienburg etc. ähnliche Lager errichtet, diese waren aber nur Provisorien im Vergleich zu Dachau, das als Dauereinrichtung konzipiert wurde. Die ursprüngliche Funktion des Lagers war die Internierung politischer Gegner, insbesondere Kommunisten und Sozialdemokraten, und das Lager war ursprünglich für etwa 5000 Insassen konzipiert.⁷⁵ Das KZ Dachau lag etwa drei Kilometer von der gleichnamigen Stadt entfernt und nutzte eine leerstehende Munitionsfabrik, die mit Gebäuden und Lagerhallen ausgestattet war, welche im ersten Weltkrieg für die Kriegsproduktion genutzt worden waren. Mit dem Ausbau des Lagers und der wachsenden Zahl von Häftlingen stieg die Bedeutung von Dachau innerhalb des nationalsozialistischen Systems. Für die Stadt selbst war die Eröffnung des KZs ein großer wirtschaftlicher Faktor, nachdem viele SS-Leute in und um die Stadt herum neue Häuser bezogen oder bauten. Die Zahl der Häftlinge schwankte zunächst zwischen 5000 und 7000, gegen Ende des Krieges überschritt sie jedoch die 30.000-Marke.⁷⁶

Die Häftlinge waren dabei nicht nur im Hauptlager untergebracht, sondern auch in sogenannten Außenkommandos, die sich in nahegelegenen Nebenlagern befanden. Ab September 1939 wurde das Lager kurzzeitig geräumt und für die Ausbildung der SS-Division „Totenkopf“ genutzt. Die meisten Häftlinge wurden in dieser Zeit auf andere

⁷³ Soyfer, Jura (1938): *Dachau-Lied*. 2. Strophe, KZ Dachau, zitiert nach: Kühn, Volker (1989): *Deutschlands Erwachen: Kabarett unterm Hakenkreuz; 1933–1945*. Weinheim: Quadriga, S. 316.

⁷⁴ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 5.

⁷⁵ Vgl. Benz/Distel, 2005, S. 233.

⁷⁶ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 5.

Lager wie Buchenwald oder Mauthausen verlegt, bevor sie im Frühjahr 1940 wieder nach Dachau zurückgebracht wurden.⁷⁷ Die Expansion des Lagers und die systematische Brutalisierung erfolgten unter Heinrich Himmlers Leitung, der Dachau als „Staat im Staate“ konzipierte, mit eigenen, von ihm geschaffenen Regeln. Nur die Finanzierung sollte von außen, also der bayerischen Regierung bzw. dem dritten Reich, erfolgen. Dachau war nicht nur ein Ort der Inhaftierung, sondern diente auch als Ausbildungsstätte für SS-Männer, die in anderen Lagern eingesetzt wurden. Die dortige Ausbildung beinhaltete eine intensive Indoktrinierung zur Entmenschlichung der Häftlinge. Dies führte dazu, dass viele der Absolventen der „Dachauer Schule“ in leitenden Positionen anderer Konzentrationslager tätig wurden und die dortige Brutalität weitertrugen.⁷⁸

In der nationalsozialistischen Propaganda wurde die Zwangsarbeit im Lager als rehabilitative Maßnahme dargestellt, die den Häftlingen die angebliche Möglichkeit zur Wiedereingliederung in die Gesellschaft bot. In der Realität jedoch diente die Arbeit der physischen und psychischen Zerstörung der Gefangenen und erfüllte das Ziel, billige Arbeitskraft zur Verfügung zu stellen, was den wirtschaftlichen Interessen der SS diente.⁷⁹ Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs wurden alle rechtlichen und administrativen Normen abgeschafft, die zuvor eine minimale Kontrolle über die Gewalt der SS ausübten. Es gab keine Entlassungen mehr und die SS erhielt eine nahezu uneingeschränkte Macht über das Leben und den Tod der Häftlinge.⁸⁰ Dachau blieb bis zur Befreiung durch die US-Armee im April 1945 in Betrieb und galt als eines der Symbole der nationalsozialistischen Terrorherrschaft.

In der Funktion als „Vorzeigelager“ diente das KZ Dachau auch häufig als Empfangsort für wichtige Besucher*innen wie Vertreter der NSDAP, befreundete Auslandsdelegationen, oder Journalist*innen. Daher wurde in Dachau immer eine strikte Organisation beibehalten, die nach Außen hin ein erwünschtes Bild der Ordnung präsentieren sollte.⁸¹ Bertolt Brecht spricht in den 1930er Jahren in seinem unvollendeten Werk *Messing-Kauf* von der „Theatralik des Faschismus“, die im Kontext des Themas dieser Arbeit, die einen Einblick in verschiedene Formen des theatralen Schaffens im KZ

⁷⁷ Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 201.

⁷⁸ Vgl. Benz/Distel, 2005, S. 237.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 240.

⁸⁰ Vgl. Benz/Distel, 2005, S. 248.

⁸¹ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 6.

geben soll, ein ebenso interessanter Aspekt zu sein scheint. In Brechts Kapitel hierzu heißt es:

„Und jetzt schlage ich vor, zu untersuchen, wie die Unterdrücker unserer Zeit Theater spielen, nicht in ihren Theatern, sondern auf der Straße und in den Versammlungshäusern sowie in ihren Privatwohnungen und ihren diplomatischen Kanzleien und Sitzungssälen. [...] Es ist da kein Zweifel möglich, daß die Faschisten sich ganz besonders theatralisch benehmen. Sie haben besonderen Sinn dafür. Sie sprechen selber von Regie, und sie haben einen ganzen Haufen von Effekten direkt aus dem Theater geholt: die Scheinwerfer und die Begleitmusik, die Chöre und die Überraschungen.“⁸²

Diese Theatralik des Faschismus spiegelt sich vor allem in dem KZ Dachau wider. Rudolf Kalmar beschreibt die nach außen wirkende „Salonfähigkeit“ des KZs als typisches Merkmal des Nationalsozialismus: „Es gab ein Programm und es gab eine Praxis. Die mangelnde Übereinstimmung zwischen Wort und Tat war eines der charakteristischen Symptome des Regimes.“⁸³ Für die Besuche wurde das Lager detailliert vorbereitet, um die wahren Bedingungen des Lagers zu verschleiern: Kranke und ausgehungerte Häftlinge wurden in die hinteren Blocks verschoben, während „Paradehäftlinge“ in die vorderen Blocks wie eine Requisite „platziert“ wurden, oft mit einem Buch oder einem Butterbrot in der Hand, um eine normale Lebenssituation vorzutäuschen.⁸⁴ Die Häftlinge wurden gezwungen, in einer simulierten Idylle zu wirken, während die Besucher im Lager herumgeführt wurden, um „die Ruhe, den Frieden“ zu bewundern, nach dem Motto „Seht doch, das ist wirklich eine geeignete Umgebung zur Umschulung und Umerziehung von Menschen, die sich auf politischem und sittlichem Weg verirrt haben.“⁸⁵ Wie der bayerische Ministerpräsident Ludwig Siebert es nach einem Besuch formulierte, galt Dachau als „Muster-Gefangenenlager“ und fand damit breite Zustimmung in der nationalsozialistischen Propaganda.⁸⁶

Diese Inszenierungen folgten einer Systematik, die darauf abzielte, sowohl die inländische als auch die internationale Öffentlichkeit zu täuschen. So wurde beispielsweise vor einem angekündigten Besuch des Internationalen Roten Kreuzes das gesamte Lager auf Hochglanz gebracht: Schadhafte Wandplatten wurden ersetzt, Wege mit Kies

⁸² Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Bd. 16: „Schriften zum Theater 2“. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 560, zitiert nach: Naumann, Uwe (1983): *Zwischen Tränen und Gelächter: Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*. (= Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften 139 / Faschismusstudien). Köln: Pahl-Rugenstein, S. 15.

⁸³ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 89.

⁸⁴ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 8.

⁸⁵ Schwenke, 2021, S. 320.

⁸⁶ Vgl. Benz/Distel, 2005, S. 245.

bestreut, und die Häftlinge wurden in „neuer“ Kleidung präsentiert. Die Inszenierung sollte den Eindruck eines gut organisierten und „humanen“ Lagers vermitteln, das den Häftlingen sogar die Möglichkeit bot, in der Kantine nach Belieben Kaffee und Kuchen zu kaufen – eine Illusion, da die meisten Häftlinge keine finanziellen Mittel besaßen.⁸⁷ Schwenke betont jedoch, dass das (An-)Erkennen von unmenschlichen Zügen des KZ-Systems „eine Frage des Wissen- oder Nichtwissenwollens“ war, da selbst die größten Aufwände einer inszenierten Ordnung nicht den ganzen Schrecken des KZ Dachau kaschieren konnten.⁸⁸

Eine andere Form der Theatralik für die SS waren die öffentliche Demütigung und Folter von Häftlingen. Dies zeigt sich beispielsweise im Fall eines Häftlings, der nach einem gescheiterten Fluchtversuch zurück in das Lager gebracht wurde. Dieser Häftling musste mit einer Tafel um den Hals, die den Schriftzug „Ich bin wieder da“ trug, den ganzen Tag am Lager-Eingang, dem Jourhaus, stehen. Später wurde er wie ein „Jahrmarktsochse“ mit Narrenschellen und bunten Bändern geschmückt und vor den Augen der anderen Häftlinge von der SS unter Begleitung einer Häftlings-Musikkapelle gedemütigt. Während die Musik fröhliche Stücke spielte, wurde er auf ein Podest gestellt und öffentlich verprügelt.⁸⁹ Ein Überlebender schildert die grausame Szene, in der die Musik zur makabren Begleitung der Folter wurde:

„Und immer noch spielte die Musik. In den Pausen hörte man in der Totenstille der in Schreck und Abscheu erstarrten Häftlinge das Durch-die-Luft-Sausen der Ochsenziemer, das Schnaufen der vom Schlagen ermüdeten SS-Leute und das Wimmern des Sterbenden. In der Nacht wurde der Häftling, wenn er bis dahin noch nicht gestorben war, im Bunker aufgehängt.“⁹⁰

Diese grausame „Inszenierung“ diente der SS nicht nur zur Einschüchterung, sondern wurde von ihnen als Belustigung inszeniert – eine groteske Form der Unterhaltung auf Kosten der Opfer. Eine ähnliche „Inszenierung“ wurde laut Zeugenberichten 1944 durchgeführt, als drei Häftlinge nach einem Fluchtversuch mit ihren eigenen Särgen auf Lastwagen verladen und gezwungen wurden, während der Fahrt fröhliche Lieder zu singen. Diese zynische Darstellung setzte sich fort, bis die Häftlinge in dem Außenlager, aus dem sie geflohen waren, vor versammelter Belegschaft gehängt und ihre

⁸⁷ Vgl. Matejka, 1993, S. 105.

⁸⁸ Vgl. Schwenke, 2021, S. 331.

⁸⁹ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 19.

⁹⁰ Ebd., S. 19.

Leichen schließlich zurück nach Dachau gebracht wurden, allerdings ohne Särge.⁹¹ Solche „Vorführungen“ waren darauf ausgelegt, die Häftlinge zu terrorisieren und die Macht der SS zu demonstrieren, während die Qualen der Opfer zu einem zynischen Spektakel wurden.

Die allgemeine Situation im KZ Dachau verschlechterte sich Ende 1943 maßgeblich. Durch die beginnende „Evakuierung“ des Ostens und die stetig zunehmenden Häftlingstransporte war das Lager massiv überfüllt. In manchen Baracken mussten bis zu fünf Häftlinge in zwei Betten schlafen, und es mangelte an grundlegenden Versorgungsgütern wie Kleidung, Decken und Schuhen. Die ohnehin dürftige Verpflegung schrumpfte auf eine tägliche Suppe aus Weißkraut und Steckrüben.⁹² Parallel zu diesen Lebensbedingungen zeichnete sich das militärische Scheitern des NS-Regimes ab. Die Niederlage in Stalingrad Anfang 1943 markierte einen Wendepunkt und leitete den sichtbaren Zusammenbruch der nationalsozialistischen Macht ein. In der Folge reagierte das Regime mit Massenverhaftungen, was die ohnehin überfüllten Konzentrationslager weiter belastete. In Dachau waren nun über 20.000 Menschen eingesperrt, was zur Ausbreitung von Seuchen und zum Massensterben führte. Inmitten dieser katastrophalen Zustände erkannte das Reichssicherheitshauptamt das Potenzial der Häftlinge als Arbeitskräfte zur Erreichung des „Endsieg“, doch viele waren aufgrund von Hunger und schwerer körperlicher Erschöpfung kaum mehr in der Lage, produktiv zu arbeiten. Um die Produktivität zu steigern und die „Arbeitsfreude“ zu fördern, wurden verschiedene Freizeitaktivitäten im Lager eingeführt. Dazu gehörten Sportarten wie Fußball und Handball, die jedoch nur besser genährten und gesunden Häftlingen zugänglich waren. Zudem wurden in speziellen Baracken Chorgesang, Kabarett und sogar Auftritte von Künstlern und Musikern ermöglicht und gefördert. Durch diesen Beschluss konnte das Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar entstehen.⁹³ Die geplante und kontrollierte Ausübung von Kunst und Kultur im Lager war Teil der manipulativen Herrschaftsstrategie des NS-Regimes, die selbst im Chaos des Kriegsendes noch Mittel zur Demonstration von Macht und Ordnung suchte und das KZ Dachau hierfür als Bühne instrumentalisierte.

⁹¹ Vgl. O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 33.

⁹² Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 163.

⁹³ Vgl. Röder, Karl (o. J.): „Bemerkungen zu dem Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

3.2 Theaterautor und Häftling Rudolf Kalmar



Abbildung 1: Rudolf Kalmar um 1938, DÖW, Wien, Sign.: 21.834/50

Rudolf Kalmar (siehe Abb. 1) war ein österreichischer Journalist, der am 18. September 1900 in Wien geboren wurde. Schon früh in seinem Leben entschied er sich für eine journalistische Laufbahn. Seine Karriere begann er mit einer zweijährigen Anstellung beim *Deutschen Volksblatt*, einer renommierten Zeitung. Seine herausragenden Fähigkeiten im Journalismus brachten ihm schließlich den Posten des Chefredakteurs ein, zunächst bei der Zeitung *Der Wiener Tag* von 1934 bis 1938, und dann auch bei der Montagszeitung *Der Morgen*, wo er ebenfalls als Chefredakteur tätig war. Mit der Annexion Österreichs durch das nationalsozialistische Deutschland im Jahr 1938 begann ein schwieriges Kapitel in Kalmars Leben. Aufgrund seiner klaren anti-nationalsozialistischen Haltung und seines überzeugten Eintretens für die österreichische Unabhängigkeit geriet er ins Visier des faschistischen Regimes. Schon kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen wurde Kalmar verhaftet und als einer von mindestens 8000 anderen Österreichern in das Konzentrationslager Dachau deportiert. Als Schutzhäftling⁹⁴ versuchte Kalmar zu Beginn noch einen Antrag auf die Aufnahme in die Berufsliste des Reichsverbandes der deutschen Presse zu stellen, der aber auf Grund seiner staatsfeindlichen Aussagen und Handlungen abgelehnt wurde. Zwischenzeitig wurde Kalmar in das KZ Flossenbürg deportiert, wo er unter harten Bedingungen im Steinbruch arbeiten musste. Später wurde er wieder in das KZ Dachau rücküberstellt, in welchem er fortan als Funktionshäftling⁹⁵ im Bereich der „Häftlings-Geldverwaltung“ als

⁹⁴ Im Nationalsozialismus bezeichnete der Begriff *Schutzhäftlinge* Personen, die ohne Gerichtsverfahren von der Gestapo inhaftiert wurden. Diese willkürliche Inhaftierung richtete sich gegen politische GegnerInnen und andere vom Regime als unerwünscht angesehene Gruppen von denen eine vermeintliche „Gefahr für Volk und Staat“ ausging. Der Begriff dient zur Verschleierung der willkürlichen Verhaftungen. Vgl. hierzu: Arolsen Archives: *Häftlingskategorien und ihre Abkürzungen*. In: https://e-guide.arolsen-archives.org/fileadmin/eguide-website/downloads/Haftarten_dt.pdf [11.12.2024].

⁹⁵ *Funktionshäftlinge* waren KZ-Insassen, die von der SS Sonderaufgaben wie die Aufsicht über andere Häftlinge erhielten. Sie profitierten von besseren Lebensbedingungen, mussten jedoch die Interessen der SS durchsetzen. Vgl. hierzu: KZ Gedenkstätte Mauthausen: *Das System der Funktionshäftlinge*: <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Wissen/Das-Konzentrationslager-Mauthausen-1938-1945/Das-System-der-Funktionshaefflinge> [11.12.2024].

Buchhalter tätig war.⁹⁶ Seine Gefangenschaft dauerte von 1938 bis 1944. Doch selbst in der Haft verlor er nicht seinen Mut oder seine Überzeugungen und schrieb u. a. das in dieser Arbeit im Fokus stehende Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*, das als Zeichen des geistigen Widerstands gedeutet werden kann. 1944 wurde er schließlich gezwungen, in dem Strafbataillon *Dirlewanger* unter dem gleichnamigen SS-Oberführer an der Ostfront zu kämpfen, wo er während eines Einsatzes im Januar 1945 in sowjetische Kriegsgefangenschaft geriet. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seiner Rückkehr nach Wien, die ihm unter anderem durch seinen Kameraden und ehemaligen Mit-Häftling Viktor Matejka⁹⁷ gelang, setzte Kalmar seine journalistische Arbeit mit großem Engagement fort.⁹⁸ Zehn Jahre lang leitete er die Redaktion der Zeitung *Neues Österreich*, bevor er zu der renommierten Wiener Tageszeitung *Die Presse* wechselte, wo er ebenfalls eine leitende Funktion innehatte. Im Jahr 1960 zog er sich von der aktiven journalistischen Arbeit zurück, um als Leiter des literarischen Büros der Bundestheaterverwaltung tätig zu werden. Auch auf institutioneller Ebene engagierte sich Kalmar für den Journalismus, indem er ab 1958 Präsident des *Presse-Clubs Concordia* war, einer Organisation, die sich für die Pressefreiheit und die Interessen von Journalist*innen einsetzt.⁹⁹

Neben seiner umfangreichen journalistischen Tätigkeit widmete sich Rudolf Kalmar auch der literarischen Arbeit. Sein wichtigstes Werk ist das Buch *Zeit ohne Gnade*, das er 1946 mit einer Auflage von 30.000 Exemplaren veröffentlichte. Das Buch erschien zunächst als Artikelserie in der neu gegründeten Wiener Wochenausgabe, wurde aber auf Grund großer Nachfrage relativ schnell zur eigenständigen Publikation.¹⁰⁰ *Zeit ohne Gnade* stellt eine Sammlung von Erlebnisberichten aus seiner siebenjährigen Gefangenschaft im KZ Dachau dar und dient als eindrucksvolle Anklageschrift gegen das NS-Regime. Es zeigt nicht nur die Schrecken und Leiden, die Kalmar während dieser Zeit erlebte, sondern reflektiert auch seine tiefe Verbundenheit mit Österreich

⁹⁶ Vgl. Maurer, Stefan (2009): „Es bleibt in der Regel nicht mehr als ein Stoss bedrucktes Papier zurück. Rudolf Kalmar (1900–1974)“. Nachwort in: *Zeit ohne Gnade*. Kalmar, Rudolf, 1946. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009, S. 234.

⁹⁷ Zu Viktor Matejka vgl.: Wien Geschichte Wiki (2024): *Viktor Matejka*. URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Spezial:Zitierhilfe&page=Viktor_Matejka&id=971593&wpFormIdentifier=titleform. [14.02.2025].

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 236 f.

⁹⁹ Vgl. Geyer, Roswitha (1966): *Rudolf Kalmar: ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Journalistik*. Diss. Wien: Universität Wien, S. 60 f.

¹⁰⁰ Vgl. Wedl, Martin (2009): „Rudolf Kalmars *Zeit ohne Gnade*. Berichte von der anderen Seite des Zaunes“. Nachwort in: *Zeit ohne Gnade*. Kalmar, Rudolf, 1946. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009, S. 248.

und seinen unermüdlichen Einsatz für den Erhalt der Menschlichkeit. Das Buch, das sich durch seinen literarischen Charakter von anderen zu der Zeit veröffentlichten, rein dokumentarischen Schilderungen abhebt, erhielt positive Resonanz, vor allem in Hinblick auf Kalmars Blick auf die menschliche Seite, die Versöhnung und Wiederaufbau in den Fokus stellt.¹⁰¹ Ernst Fischer¹⁰², ein österreichischer Politiker und Schriftsteller, schrieb über das Buch:

„In siebenjähriger Hölle konnten die faschistischen Folterknechte die körperliche Gesundheit des Mannes zerrütten, aber ungebrochen blieb das innerste Wesen seiner Menschlichkeit. Und dieser Sieg des Menschen über den Fenriswolf der Hitlerzeit ist zutiefst ermutigend.“¹⁰³

Jedoch wurde Kalmar dafür in den 1950er Jahren auch kritisiert, da er einen Beitrag zu der bevorstehenden Todesstrafe für den ehemaligen Leiter des SS-Wirtschafts-Verwaltungs-Hauptamtes, Oswald Pohl, veröffentlichte, in welchem er auf den Verzicht von Rache plädiert.¹⁰⁴ Dies sorgte nicht nur für Kalmars Kündigung aus dem Tagesblatt *Neues Österreich*, sondern vor allem auch für Kritik von Viktor Matejka, der Kalmar in einem Briefwechsel vorwirft, den Nationalsozialismus und seine verheerenden Auswirkungen zu verharmlosen. Matejka bezieht sich dabei auch auf das in seinen Augen zu versöhnliche Schlusswort von dem Buch *Zeit ohne Gnade*, in welchem Kalmar schreibt:

„Als ich letztin an einer gesprengten Hausruine vorüberging, arbeiteten gefangene SS-Leute in dem feuchten, schneetiefenden Schutt. Ich sah ihnen zu. Lange Zeit. Einer von der anderen Seite des Zaunes. Ich kenne die Arbeit im Ziegelschutt. Die SS-Leute taten mir leid.“¹⁰⁵

Interessant ist auch, dass die Nachwörter der verschiedenen Ausgaben von *Zeit ohne Gnade*, die von unterschiedlichen Autoren in den jeweiligen Neuauflagen von 1988 sowie 2009 verfasst wurden, jeweils auch einen anderen Blick auf Kalmar werfen. Dass Kalmar für seine versöhnlich anmutende Diktion in der Kritik stand, ist in dem Nachwort von Franz Endler in der Auflage des Buches von 1988 zum Beispiel nicht aufgeführt, wohingegen Stefan Maurer und Martin Wedl in ihrer Ausgabe von 2009

¹⁰¹ Vgl. Wedl, 2009, S. 251 f.

¹⁰² Zu Ernst Fischer vgl.: Wien Geschichte Wiki (2024): *Ernst Fischer*. URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Spezial:Zitierhilfe&page=Ernst_Fischer&id=969096&wpFormIdentifier=titleform. [14.02.2025].

¹⁰³ Ernst Fischer, zitiert nach: Franz Endler: *Nachwort*. In: Rudolf Kalmar: *Zeit ohne Gnade* (= Die Wahrheit 38–45, Bd. 1). Hgg. von Peter Weiser und Franz Endler. Wien: Jugend & Volk, 1988, S. 198.

¹⁰⁴ Vgl. Wedl, 2009, S. 254.

¹⁰⁵ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 197 f.

ausführlicher darüber berichten. Viktor Matejka, der 1943 als Gesamtleitung bei dem Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* mitwirkte und von Rudolf Kalmar ursprünglich als „Freund“ spricht, betont 1974 in einem Brief an Karl Röder seine Enttäuschung. Aus Matejkas Schilderungen über die Beziehung der beiden kann herausgelesen werden, dass das problematische Verhältnis zu Rudolf Kalmar vor allem darin bestand, dass Kalmar sich weigerte, das kulturelle Leben im KZ Dachau ausführlicher zu dokumentieren. Matejka, der nach seiner Befreiung Kulturstadtrat in Wien wurde, bat Kalmar mehrfach, gemeinsam oder allein eine detaillierte Darstellung der Theater- und Musikaktivitäten im Lager zu verfassen, doch Kalmar zögerte und verschob diese Arbeit immer wieder. Obwohl Kalmar in seinem Buch *Zeit ohne Gnade* einige Eindrücke festhielt, war Matejka der Meinung, dass es einer gründlicheren und umfassenderen Bearbeitung des Themas bedurft hätte. Darüber hinaus gab es Spannungen durch ihre unterschiedlichen politischen Entwicklungen. Während Kalmar nach dem KZ eine zunehmend antikommunistische Haltung einnahm und eine unpolitische Führung des „Neuen Österreich“ anstrebte, stand Matejka der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) nahe. Dies führte dazu, dass Kalmar den Schönbrunn-Verlag, der mit der KPÖ in Verbindung stand, als Hindernis für den Erfolg seines Buches betrachtete. Trotz ihrer persönlichen und politischen Differenzen bemühte sich Matejka jahrzehntelang, Kalmar zu überzeugen, sein Wissen über das KZ-Kulturleben schriftlich festzuhalten, was jedoch vergeblich blieb:

„Kalmar, der Anfang 1974 gestorben ist, habe ich im Lauf der Jahrzehnte, obwohl er immer deutlicher jeden praktischen Kontakt mit mir zu vermeiden suchte, gebeten, und aufgefordert, sein reiches Wissen und sein außergewöhnliches journalistisches Können in den schriftstellerischen Dienst der Darstellung von KZ-Ereignissen im Allgemeinen wie der Dachauer kulturpolitischen Aktionen im besonderen zu stellen. Es war eine vergebliche Bemühung meinerseits, die ich jedoch immer wieder erneut aufnahm.“¹⁰⁶

Trotz späterer Differenzen und Kritik gegenüber Rudolf Kalmars eher passivem Verhalten in Bezug auf den Umgang mit Aufarbeitung der Vergangenheit machen ihn sein journalistisches Engagement für Österreich und seine kritische Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus bis heute zu einer bedeutenden Figur in der österreichischen Medienlandschaft.

¹⁰⁶ Matejka, Viktor (1974): „Unmenschliches und menschliches Theater im KZ.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480, S. 6.

3.3 Das Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* (Kalmar, 1943)

„Die Herolde setzten ihre Fanfaren ab und stemmten sie gegen die bunt drapierten Hüften. Aus dem Gewirr ineinander verwinkelter Barackenwände, von den Häuserfronten und den Waldliedern kam das Echo ihrer Stöße zurück. Die farbigen Ornamente auf den flankierenden Pylonen leuchteten in der Sommersonne. Sie zündete auf den Trompeten der Musiker vor dem Bühnenpodium grelle Reflexe an und machte den weißen Sand der Arena zum Teppich. Die Pappeln am Straßenrand schüttelten sich in den Schauern ihrer ewigen Nervosität. Der Wildpark blickte mit dunklen Kronen versonnen über Mauer, Graben und Hindernis. In den Büschen der Gärtnerei zirpten die Vögel und die blühenden Beete gaben dem Wind ihren Duft mit. So wurde der Rummel zum Bild einer festlichen Schau.“¹⁰⁷

Rudolf Kalmar beschreibt in *Zeit ohne Gnade*, wie sich innerhalb des Konzentrationslagers Dachau eine festliche Schau entwickelt – ein scheinbar paradoxes Bild inmitten des Grauens. Doch gerade in dieser Inszenierung spiegelt sich eine besondere Form des Widerstands wider. Im folgenden Kapitel wird das 1943 im KZ Dachau aufgeführte Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende oder Die Wahre Liebe ist das nicht* als exemplarisches Beispiel für Theater als Überlebensstrategie und künstlerischen Widerstand im Konzentrationslager analysiert. Zur besseren Übersicht wird das Stück im Folgenden auf den Titel *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* verkürzt. Der Überlebende und Mitwirkende im Stück Erwin Geschonneck bezeichnet *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* als den „Höhepunkt“ der Kulturarbeit im KZ Dachau.¹⁰⁸ Auf einer theaterwissenschaftlichen Ebene kann und soll die Analyse des Stücks nur oberflächlich erfolgen, da das erhaltene Manuskript keine Rückschlüsse auf die konkrete Inszenierung zulässt und daher primär auf die Berichte überlebender Beteiligten zurückgegriffen werden muss. Aus diesen Berichten und Aussagen wird ein möglichst kohärentes Bild der Aufführung von 1943 rekonstruiert werden. Weiterhin wird auf zwei spätere Reinszenierungen des Stücks sowie den heutigen Umgang mit dem Wissen über das Stück eingegangen. Wie Karl Röder 1975 in einem Brief an das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes betont, ist die Aufarbeitung des Stücks bedeutend:

„Worauf es jetzt ankommt, ist, dieses Stück und seine Entstehung einer größeren Öffentlichkeit vorzustellen. Der Widerstand im KZ hat sich in vielfältiger Weise dokumentiert. *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* war nur ein Aspekt, aber wie mir scheint ein sehr wichtiger und auch wirksamer.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Rudolf Kalmar über die Atmosphäre vor Beginn der Theateraufführung. In: Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 173.

¹⁰⁸ Geschonneck, Erwin (2009): *Meine unruhigen Jahre: Lebenserinnerungen*. Hgg. von Günter Agde. Berlin: Das Neue Berlin, S. 106.

¹⁰⁹ Vgl. Röder, 1975.

3.3.1 Entstehungsgeschichte und Umstände

Wie bereits erwähnt war die Lage im KZ Dachau Ende 1943 durch Überfüllung und schlechte Lebensbedingungen geprägt. Gleichzeitig hatte sich die politische Lage des dritten Reichs durch den Verlust in Stalingrad und demnach vieler deutscher Soldaten verändert. Daher entschloss sich das nationalsozialistische Regime, sich die überfüllten Lager zu Nutzen zu machen und die Häftlinge anstatt rein dem Ziel der Vernichtung, noch mehr dem Ziel der Arbeitsnutzung zu unterstellen. Die Durchhaltemoral und Arbeitsproduktivität sollte durch einen regen Unterhaltungsbetrieb gefördert werden. Bruno Furch, ein ehemaliger Häftling in Dachau, beschreibt die Einführung eines Unterhaltungsbetriebs als „KdF hinter Stacheldraht“, bei der aber für die SS die Hebung der Arbeitsfreude weniger im Mittelpunkt stand als die Hebung der Durchhaltemoral.¹¹⁰ Furch betont, dass das offenere Ausüben von künstlerischen Tätigkeiten auch mit dem Wechsel in der Lagerführung zu SS-Obersturmbannführer Martin Gottfried Weiß zusammenhing. Zwar kam der offizielle Befehl zum Unterhaltungsbetrieb aus Berlin, aber unter dem alten Lagerführer Alexander Piorkowski hätte sich laut Furch keiner getraut, ein Theaterstück in dieser Größe auf die Beine zu stellen.¹¹¹

Bevor jedoch *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* entstand, führte das Ensemble aus Häftlingen, zu dem unter anderem Erwin Geschonneck, Viktor Matejka und Rudolf Kalmar zählten, zunächst das Stück *Thomas Paine* (1927) von Hanns Johst auf, einem prominenten Dichter des NS-Regimes und Präsidenten der Reichsschrifttumskammer. Die Wahl fiel strategisch auf Johst, da sein Werk im Einklang mit der NS-Ideologie stand und somit das Misstrauen der SS-Führung minimierte. Matejka, der in seiner Position als Funktionshäftling als Berater des SS-Schulungsleiters fungierte, verstand es, das kulturelle Projekt geschickt zu präsentieren, indem er den SS-Offizieren die Bedeutung Johsts als führenden Schriftsteller des Dritten Reiches nahelegte. Der Name Johsts reichte aus, um das Vorhaben zu legitimieren, und die Premiere, für

¹¹⁰ KdF = Kraft durch Freude. Die KdF war eine nationalsozialistische Organisation, die 1933 gegründet wurde und Freizeit- und Erholungsprogramme (wie Reisen, Kulturangebote und Sport) für die deutsche Bevölkerung anbot, um soziale Kontrolle zu fördern und die Ideologie des Regimes zu verbreiten. Vgl. hierzu: Klee, Katja: *Kraft durch Freude* (publiziert am 31.01.2024). In: *nsdoku.lexikon*, Hgg. v. NS-Dokumentationszentrum München, URL: <https://www.nsdoku.de/lexikon/artikel/kraft-durch-freude-459> [12.12.2024].

¹¹¹ Vgl. Furch, Bruno (1975): „Bemerkungen zu dem Theaterstück Die Blutnacht auf dem Schreckenstein von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480, S. 2.

welche der Baderaum zum Theatersaal umfunktioniert wurde, fand bei den SS-Zuschauern positiven Anklang.¹¹² Das Maß an revolutionären Monologen hing dabei laut Matejka von dem anwesenden Publikum ab:

„Waren SS-Leute in der Vorstellung, mußten die ursprünglichen Revolutionstiraden gedämpft werden oder gar wegbleiben. Im anderen Fall, wenn wir unter uns waren, konnte die Revolution, die natürlich die unsere gegen die SS war, sich austoben.“¹¹³

Dieser Erfolg hinterließ bei der Lagerführung Eindruck und Vertrauen, was dem Ensemble die Möglichkeit verschaffte, unbeobachtet durch die SS ein subversiveres Theaterstück vorzubereiten. Bei *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* handelte es sich um ein von Rudolf Kalmar „auf der Rückseite ausgemusterter Drucksorten in einer überfüllten Baracke“ verfasstes Stück, das sich an „Erinnerungsfetzen von längst Vergessenem“ bedient, die der Autor dem Kontext der KZ-Situation anpasste.¹¹⁴ Die Idee zu dem Theaterstück entstand in einem Gespräch zwischen Karl Röder, Rudolf Kalmar und Viktor Matejka. Gemeinsam wollten sie eine Möglichkeit finden, die bedrückende Situation im Konzentrationslager realistisch und kritisch darzustellen, ohne dabei direkt auf das KZ-Leben oder die NS-Politik einzugehen. Um dies zu erreichen, sollte das Stück in Form eines humoristischen, aber gleichzeitig düsteren Ritterstücks geschrieben werden. Die Wahl des Genres war bewusst gewählt: Fast alle der teilnehmenden Häftlinge stammten ursprünglich aus Österreich und hatten daher einen Bezug zu populären Traditionen wie den komischen Ritterstücken. Viktor Matejka schildert, dass er sich noch konkret an Vorstellungen vom Pradler Bauerntheater, das in Tirol eine lange Tradition blutiger Volkstheaterstücke besaß, erinnert und sich dieser Stil für die satirische Bearbeitung der KZ-Umstände anbot.¹¹⁵ Der dreifache Titel des Stücks – *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende oder Die Wahre Liebe ist das nicht* – enthält bereits mehrere Hinweise auf die eigentliche Intention des Stücks. Die „Blutnacht“ spielte auf die Grausamkeit im KZ Dachau an, während das „grausige Ende“ den täglichen Tod und die Hoffnung auf das baldige Ende des NS-Regimes symbolisierte. Die Bezeichnung „wahre Liebe“ wurde satirisch verwendet und reflektierte den Hohn der von den NS-Ideologen sogenannten „Umschulung“ der Häftlinge durch die SS, d.h. Terror, Demütigung und Folter. Die

¹¹² Vgl. Matejka, 1974, S. 9.

¹¹³ Ebd., S. 10.

¹¹⁴ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 175.

¹¹⁵ Matejka, 1974, S. 2 f.

„Wahre Liebe“ zeigte so den Zynismus des NS-KZ Sprachgebrauch auf.¹¹⁶ Matejka erinnert, dass Kalmar das Manuskript in kurzen Pausen während der Arbeit im Lager zu schreiben begann und das Material dann in die Blockstube brachte, wo er es mit Matejka und anderen besprach. Oft brauchte er nur wenige Minuten, um eine neue Szene zu verfassen und ins Manuskript zu integrieren, wobei Kalmars schriftstellerische Fähigkeiten von Vorteil waren. Der gesamte Text entstand innerhalb von etwa zwei Wochen, wobei Kalmar immer wieder knappe Zeitfenster fand, um seine Ideen zu Papier zu bringen. Da die SS das Lager streng überwachte, mussten andere Häftlinge aufpassen und Kalmar vor SS-Kontrollen warnen, während er an den Szenen arbeitete. Nachdem das Manuskript vollendet war, organisierte ein Häftling mit Zugang zu einer Schreibmaschine mehrere Durchschläge des Textes, um das Stück innerhalb des Lagers zu verbreiten.¹¹⁷

Um die Aufführung offiziell genehmigt zu bekommen, musste das fertige Manuskript schließlich zur Zensur durch die SS eingereicht werden. Der zuständige SS-Schulungsleiter, ein schwäbischer Lehrer, der im Lager eine Art „kulturelle Verantwortung“ wahrnahm, gab das Stück zur Aufführung frei, zumal sich das Ensemble mit dem Stück *Thomas Paine* in den Augen der SS bereits als im Sinne der Ideologie politisch korrekt bewiesen hatte. Aufgrund seines einseitigen und fehlenden kritischen Blicks erfasste er die doppeldeutige Kritik des Stücks nicht und stufte es als „begrüßenswerten Beitrag zur Freizeitgestaltung der Häftlinge“ ein.¹¹⁸ Kalmar spottet über die Blindheit der SS: „Von der Zulässigkeit einer eigenen Meinung außerhalb der angewiesenen Kompetenz stand – zu unserem Glück – nichts im Parteiprogramm.“¹¹⁹

Die Häftlinge, die im Stück mitwirkten, hatten im KZ Dachau entweder eine Position als Funktionshäftling oder waren in einem bevorzugten Kommando eingeteilt. Einige von ihnen waren bereits vor ihrer Inhaftierung beruflich im Theater- oder Kulturbereich tätig, weshalb die SS diese Häftlinge für die Aufführung von Theaterstücken beauftragt hatte. Durch ihre vergleichsweise „privilegierte“ Stellung erhielten sie die Möglichkeit, neben ihrer Arbeit ein Theaterstück zu inszenieren. Diese Bevorzugung nutzten sie jedoch für die Gemeinschaft: Sie führten ein Stück auf, das nicht nur ihnen selbst,

¹¹⁶ Vgl. Matejka, 1974, S. 3.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 177.

¹¹⁹ Ebd.

sondern auch den anderen Häftlingen Freude und Sinn stiftete und teilten so dieses Privileg mit allen Anwesenden.¹²⁰ Matejka beschreibt den Leitspruch der Theatergruppe als „Schauspiel für alle ohne Unterschied.“¹²¹

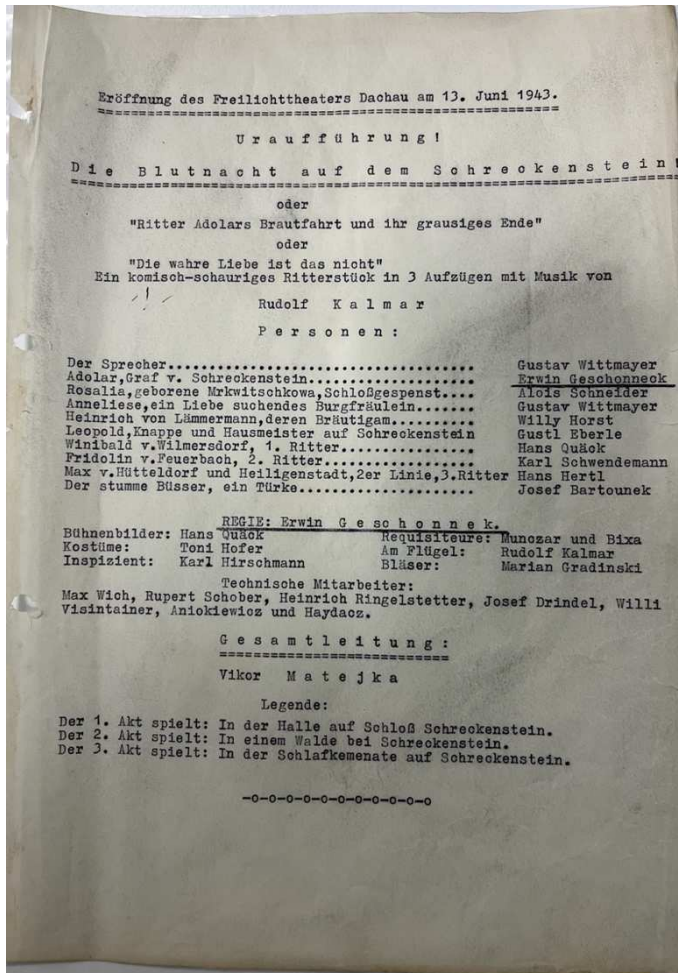


Abbildung 2: Theaterzettel „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“, KZ-Dachau 1943, KZ-Museum Dachau, Sign.: A3342, 09098.

Die Freilichtaufführung des Stücks *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* im KZ Dachau war eine außergewöhnliche kulturelle Widerstandsaktion, die unter schwierigsten Bedingungen realisiert wurde. Die Idee, das Stück im Freien aufzuführen, entstand, nachdem die SS den Baderaum, der zuvor als Theaterraum genutzt wurde, nicht mehr zur Verfügung stellte. Die Häftlinge, darunter der Regisseur Erwin Geschonneck und der Bühnenbauer Karl Hirschmann, sahen im Freilufttheater die einzige Möglichkeit, das geplante Ritterstück aufzuführen, das aufgrund seiner inhaltlichen Konzeption eine größere Bühne erforderte.¹²² Hirschmann selbst übernahm die techni-

sche Leitung und baute mit seinen Kameraden eine „Pawlatschen-Bühne“¹²³, die schnell auf- und abgebaut werden konnte. Das benötigte Material stammte teilweise aus den Lagerwirtschaftsbetrieben, doch ein Großteil musste heimlich „organisiert“, also gestohlen werden. Darunter auch Requisiten und Kostüme, so Kalmar:

„Die Stiefel wurden von einem mitverschworenen Schreiber irgendwo auf Verlust gebucht, das Tafelgeschirr fehlte bei der Jahresinventur im Bestand des SS-Führerheims und für die Schminke wurde das Krankenrevier mobilisiert.“¹²⁴

¹²⁰ Vgl. Geschonneck, 2009, S. 320 f.

¹²¹ Matejka, 1974, S. 13.

¹²² Vgl. Hirschmann, 1974, S. 4.

¹²³ Wiener Dialekt für eine Bühne, die sich im Freien befindet und provisorisch aufbaubar ist.

¹²⁴ Kalmar, (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 175.

Hirschmann sorgte auch für die Geräuscheffekte im Stück – vom donnernden Geräusch bis hin zum rasselnden Kettengeräusch für das tschechische Gespenst. Nach längerem Suchen fanden die Häftlinge einen älteren Mithäftling, der das Heulen einer Hyäne imitieren konnte. Aus minimalen Mitteln wurde folglich alles herausgeholt, um eine Aufführung zu ermöglichen. Es gab sogar einen Programmzettel (siehe Abb. 2) der im Lager ausgeteilt wurde, mit dem Titel: „Eröffnung des Freilichttheaters Dachau am 13. Juni 1943!“¹²⁵

Matejka schildert in seinen Anmerkungen Details zur Premiere, die hinter der letzten Baracke Nr. 29 auf einem freien Platz, den die Häftlinge in eine improvisierte Theaterfläche umfunktionierten, stattfand. Mehr als tausend Häftlinge brachten demnach ihre Hocker mit, um dem Stück beizuwohnen, während die erste Reihe für die SS reserviert war. Das Stück war frei zugänglich, erst später wurden dann für Kulturabende in den Baracken „Tickets“ verkauft.¹²⁶ Rudolf Kalmar begleitete die Aufführung musikalisch auf einem alten Klavier, das trotz seines beschädigten Zustands immer wieder notdürftig repariert wurde. Ein polnischer Mithäftling, der als Klavierstimmer fungierte, betreute das Instrument und sorgte dafür, dass es trotz schwieriger Bedingungen stets spielbar blieb. Die Bühne durfte jeweils nur eine Stunde vor Beginn der Vorstellung aufgestellt und musste unmittelbar nach der letzten Aufführung am Sonntag wieder abgebaut werden. Diese Vorgaben erfüllten die Häftlinge unter Druck und unter den spöttischen Blicken der SS, die sich an der Eile der Häftlinge amüsierten. Dennoch ließen sich die Darsteller und Helfer ihre Freude am Theater nicht nehmen und führten das Stück an sechs Wochenenden im Sommer 1943 auf.¹²⁷

Letztendlich jedoch kam das Verbot. Ein Erlass aus Berlin, vermutlich initiiert vom Reichssicherheitshauptamt, untersagte weitere Freilichtaufführungen. Möglicherweise wurde vermutet, dass das Theaterstück eine Form subversiven Widerstands darstellte. Obwohl der Großteil der SS im Lager selbst den satirischen Gehalt nicht erkannt hatte, kann es sein, dass ein Spitzel über die Absichten des Theaterstücks berichtet hat. Genaue Informationen zu dem Hintergrund des Verbots sind heute leider nicht mehr bekannt, es kann sich auch um eine rein willkürliche Entscheidung der SS gehandelt

¹²⁵ Geschonneck, 2009, S. 111.

¹²⁶ Dachau Memorial (2021): „Rundgang: Die Blutnacht auf dem Schreckenstein, oder: Wie kommt ein komisch schauriges Ritterstück“. KZ-Gedenkstätte Dachau. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj91rdV3U0A> [12.12.2024], 00:33:22.

¹²⁷ Vgl. Matejka, 1974, S. 12.

haben. Das Stück, das den Häftlingen Trost, Gemeinschaft und einen kurzen Moment der Freiheit geboten hatte, musste abgesetzt werden. Spätere Versuche, neue Freiluftaufführungen zu realisieren, wurden ebenfalls unterbunden. Ab diesem Moment wurde das Theater nicht mehr unter freier Luft, sondern nur mehr in der Baracke 30, in welcher die Zwischenwände zwischen den einzelnen Stuben entfernt worden waren, im Geheimen aufgeführt.¹²⁸

3.3.2 Inhalts- und Figurenanalyse

Das Ritterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* erzählt in drei Akten eine satirisch-düstere Geschichte im Stil des Pradler Bauerntheaters¹²⁹ über den Ritter Adolar und dessen erfolglose Suche nach der „wahren Liebe“. Das Manuskript, das nach der Befreiung des KZs Dachau aus dem Lager gerettet werden konnte, ist heute sowohl in dem Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau als auch im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes fast vollständig erhalten. Die Handlung des Stücks ist bewusst einfach gehalten; Ziel der Inszenierung war weniger eine inhaltliche Tiefe, sondern vielmehr der Unterhaltungswert für die Häftlinge. Ohne den Kontext der KZ-Situation könnte das Stück heute auf den ersten Blick als triviale Unterhaltung erscheinen. Seine eigentliche Bedeutungsebene entfaltet sich jedoch erst durch den Kontext der Aufführung im Lager, die eine subversive Kritik am Nationalsozialismus enthielt. Naumann beschreibt die



Abbildung 3: Die Aufführung aus der Erinnerung gezeichnet von Bruno Furch, *Der Spiegel* 10.06.1985, KZ-Museum Dachau, Sign.: A3342, 23.142.

¹²⁸ Matejka, 1974, S. 12.

¹²⁹ Austria-Forum (2024): *Pradler Bauerntheater*. TU Graz. URL: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Pradler_Bauerntheater [09.02.2025].

Aufführung als ein „besonderes emotionales Ereignis“ für die Häftlinge, das ihnen die Möglichkeit bot, ihre Unterdrücker in deren Anwesenheit satirisch zu verarbeiten.¹³⁰ Erwin Geschonneck betont in einem Interview das große Risiko, welches das Ensemble aus Häftlingen damit bereit war, einzugehen: „Man muss das Risiko eingehen. Und wir sind es eingegangen, und es ging gut, und wir haben erreicht, was wir wollten. Es wurde gelacht.“¹³¹

Um das Verständnis für die Analyse dieser tieferen Bedeutungsebene zu erreichen, soll ein knapper inhaltlicher Überblick über das Stück erfolgen, da das Manuskript bisher nicht veröffentlicht wurde. Der erste Akt spielt in der Halle des Schlosses Schreckenstein, in der Ritter Adolar und sein Hausmeister Leopold drei Ritter empfangen, die auf die Burg kommen. Auf der Burg angekommen fällt den Rittern auf, dass Graf Adolar einen Mann („der stumme Büsser“) gefangen hält, und fordern daher eine Erklärung für seine schlimme Tat. Adolar erzählt den drei Rittern die Geschichte seiner unerfüllten Liebe zu „Fatima“ (was als Metapher für die deutschen Verluste im Ersten Weltkrieg interpretiert werden kann) und von dem türkischen Mann, der ihn dafür verspottete und daher eingesperrt wurde – ein Hinweis auf die Inhaftierung von politischen Gegner*innen zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Die Ritter sind von Adolars Geschichte überzeugt und erzählen ihm von einer im Wald gesichteten Frau. Im 2. Akt – im Wald – begegnet ein Ritter mit dem Namen Heinrich von Lämmermann der jungen Anneliese und versucht, sie für sich zu gewinnen, doch sie bleibt unbeeindruckt und zornig. Der Name *Lämmermann* kann als Anspielung auf den von der SS wegen Hochverrats getöteten Führer der Hitlerjugend Karl Lämmermann gelesen werden.¹³² Die Figur Anneliese verkörpert das deutsche Volk nach dem Ersten Weltkrieg, unsicher und aufgewühlt. Adolar erscheint und beeindruckt Anneliese mit seiner bloßen Präsenz – eine Anspielung auf Hitlers Rede- und Überzeugungskunst. Er tötet Heinrich und nimmt Anneliese mit sich in die Burg Schreckenstein. Zurück im Schloss, beginnt der Diener Leopold im dritten Akt in einem Monolog über Adolar und die Ritter (die Nationalsozialisten) zu spotten. Ein Lied mit dem sich wiederholenden Refrain „Die wahre Liebe ist das nicht“, erklingt und untermalt die Szene ironisch. Adolar kehrt mit Anneliese zurück, doch die Harmonie des Liebespaares ist schnell brüchig. In einer Geistererscheinung taucht Rosalia, Adolars verstorbene tschechische Frau, auf und

¹³⁰ Naumann, 1983, S. 218.

¹³¹ Geschonneck, 2009, S. 328.

¹³² Dachau Memorial, 2021, 00:11:20.

verflucht ihn mittels eines Fluchbuches – eine beliebte Requisite im Rittertheater – für seinen Verrat.¹³³ Der zuvor getötete Heinrich erscheint ebenfalls als Geist, und Adolar beginnt seine Taten zu bereuen. Anneliese und die Ritter erkennen, dass Adolar sie alle getäuscht hat, woraufhin es zum Streit kommt. In einer übertriebenen Opernparodie singen alle gemeinsam über ihr Leid, während die Ritter einer nach dem anderen durch Adolars Hand fallen – ein Sinnbild für die deutschen Soldaten, die Hitlers Macht zum Opfer fielen. Nachdem Anneliese Adolar getötet und damit ihre Rache vollzogen hat, nimmt sie sich selbst das Leben. In der Schlusszene tritt Leopold, die einzige Figur, die noch am Leben ist, auf und hält einen spöttischen Monolog, während alle Toten wieder auferstehen und ein Glas Wein erheben. Gemeinsam sprechen alle das Schlusswort:

„Alle: (auch die Gespenster und der stumme Büsser, der sich das Schloß vom Mund reißt): „Das Ritterstück is aus. Wir danken für'n Applaus. Und bitten, prägt Euch als Lehre ein: Kein Weib, ob jung, ob alt. Kein Weib, ob heiß, ob kalt, Kann Ohne Eifersucht ganz glücklich sein. Es ist das alte Lied, Was man im Stück hier sieht. Doch bleibt für immer Euch ein Wort im Ohr: Ist alles auch ganz schlecht. Es wird schon wieder recht Durch dieses Zauberwort:
H u m o r, H u m o r!“¹³⁴

Bevor die Freilichtaufführung begann, trat der Sprecher, Gustav Wittmayer, mit musikalischer Begleitung auf die Bühne, um die Anwesenden zu begrüßen:

„Dem hochgebornen, wohlgeneigten Adel meine Reverenz zuvor. [...] Den Knechten, Buben und dem gemeinen Volke meinen Gruß! Ich habe heut, am hellen Tag das Glück, Euch anzukünd'gen, daß ein Ritterstück Sich wird vor Euch entfalten, In dem der Schicksalsmächte dunkles Walten gezeigt wird. Einer Jungfrau Ehre kommt wohl dabei zu Schaden, - Euch zur Lehre Fällt, der sie raubete, dem Tod zur Beute, Verflucht vom Schloßgespenst. Nehmt Euch's zu Herzen, Leute! Es ist ein heilsam Stück, das wir Euch zeigen Und soll Euch unvergeßlich ins Gewissen geigen: Wenn die Versuchung naht, kokett, mit blondem Haar, Denkt an den unglückseligen Ritter Adolar!“¹³⁵

Schon hier begann die Hitler-Persiflage ihren Lauf zu nehmen, denn wenn Wittmayer in seiner Ansprache den Namen „Adolar“ aussprach, stotterte er immer ausgerechnet nach der letzten Silbe und „pustete aufgeregt dazwischen, als ob er den ersten vier Buchstaben ein f anhängen wollte“, um deutlich zu machen, dass in der folgenden

¹³³ Vgl. Geschonneck, 2009, S.108.

¹³⁴ Kalmar, Rudolf (1943): „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein.“ *Manuskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480, Akt 3, Szene 4, Kopie DÖW S. 38, Original S. 17. Im DÖW liegt eine abgetippte Kopie des Manuskripts vor, deren Seitenzahl chronologisch aufsteigt. Im Original beginnt die Seitenzahl bei jedem Akt erneut bei eins. Zur Übersichtlichkeit des Handlungsstrangs werden nur die aufsteigenden Seitenzahlen aus der Kopie des DÖWs erwähnt.

¹³⁵ Auszug aus der Ansprache von Gustav Wittmayer zu Beginn der Freilichtaufführung. In: Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 173 f.

Komödie von Adolf Hitler gesprochen werden sollte.¹³⁶ Die erste Szene setzt ein mit einem Monolog des Knappen und Hausherrn Leopold, gespielt von dem Wiener Häftling Gustl Eberle. Die Figur des Hausmeisters Leopold fungiert als Räsoneur und kommentierendes Element. Aus der Regieanweisung „Leopold: (halb zum Publikum sprechend, halb vor sich hin)“¹³⁷ kann herausgelesen werden, dass Leopold eine Zwischeninstanz zwischen dem Publikum und dem Stück darstellt. Als wienerischer Charakter in Nestroyscher Tradition begleitet er die Handlung mit scharfsinnigem Humor und kritischen Monologen, wodurch er sich als volkstümliches Korrektiv gegenüber den Rittern präsentiert.¹³⁸ Mit seinem „Weaner“ Dialekt und seiner ironischen Distanz personifiziert er die resignierte Haltung vieler Häftlinge, die, von Ohnmacht und Verzweiflung gequält, in einen Zustand der Resignation verfielen und nur mehr mit bitterem Humor über ihre Situation zu sprechen wussten.¹³⁹ Seine Monologe, die sich durch starken Dialekt und Alkoholeinfluss auszeichnen, scheinen zwar zunächst nur belanglose Floskeln zu sein, erweisen sich jedoch als prägend für die Zweideutigkeit des Textes:

„Leopold: Oh je, nix mehr drin in der Flaschen! Schad, wanns an grad am besten zum Schmecken anfangert! – So is allerweil im Leben. (*spielt mit der Flasche*) Kaum, daß glaubst, Du hast es, is schon wieder weg, und wannst es hast, nix drin. Leer! Ausgesoffen! – Dann packt er Di auf einmal beim Hals (*nimmt die leere Flasche*) und würing Di und druckt di, bis Dir'd Luft ausbleibt (*wirft die Flasche weg*) Bumsti! Nix bleibt über, als ein paar Scherben. Pfui Teufel!“¹⁴⁰

Anhand der belanglos wirkenden leeren Weinflasche beschreibt Leopold die bedrückende Situation der Häftlinge im KZ. In der letzten Strophe seines Liedes „Die Wahre Liebe ist das nicht“, in welchem er in mehreren Strophen das Scheitern der Liebe an der Habsucht besingt und damit das nationalsozialistische Regime unter Adolf Hitler meint, beschreibt er den Wein als „die wahre Liebe“ und bezieht sich damit erneut spottend auf die Nationalsozialisten, mit der überspitzten Aussage: Durch den Genuss von Wein und mehr Gelassenheit hätten die nationalsozialistischen Machthaber weniger fanatisch und kriegerisch agiert:

„Wenn ma die Ritterschicht,
Genau betrachtet bei Licht,
Da denkt ma sich, es ist halt a Malheur,
Das mit die Weiberleut, In an furt gibt an Streit.

¹³⁶ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 176.

¹³⁷ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 1, S. 16.

¹³⁸ Vgl. Naumann, 1983, S. 218.

¹³⁹ Vgl. Geschonneck, 2009, S. 323 f.

¹⁴⁰ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 1, S. 17.

Da gehts mir doch viel besser: Bitte sehr!
Denn ich, der Leopold, hab nie ein Weib gewollt.
Ich bin verheiratet mit an guaten Wein.
Der tragt mi sanft ins Bett.
Da hab i gar ka Gfrett...
Segn S', das könnt die wahre Liebe sein!¹⁴¹

Dem Leopold gegenüber steht die im Zentrum der Hitler-Persiflage stehende Figur des *Graf von Schreckenstein* oder auch *Ritter Adolar*, „ein Wüstling und Lüstling finsterster Prägung.“¹⁴² Nach Naumann entstehen die satirischen Effekte des Stücks erst aus der „Entsprechung zwischen der Adolar-Handlung, die auf der Bühne „eigentlich“ vorgeführt wird, und einer erst in der Wahrnehmung der Zuschauer vollzogenen Übertragung auf Adolf Hitler.“¹⁴³ Wenn Adolar großspurig spricht, erkennen die Zuschauer in seinen Worten die Rhetorik Hitlers; wenn Adolar, der Herr von Schreckenstein, gewalttätig agiert, sehen sie darin die Brutalität der Nationalsozialisten. Auch der Tod von Adolar symbolisiert indirekt eine Abrechnung mit dem „Führer“. Besonders amüsant war für die Häftlinge im Publikum die Ironie, die sich aus dieser Doppelbödigkeit ergab: Hitler erscheint in der Rolle eines gesetzlosen und eigennütigen Raubritters, was eine ironische Umkehrung seines propagierten Führerbildes darstellte.

Die Figur wurde von dem erfahrenen Berufsschauspieler Erwin Geschonneck auf die Bühne gebracht, der nach der Befreiung einer der bekanntesten Schauspieler der DDR wurde. Bereits vor seiner Verhaftung hatte Geschonneck Erfahrung darin, Hitlers harte Stimme, abgehackte Sprechweise und große Gestik zu parodieren.¹⁴⁴ Daher wurde die Rolle des Adolars von Rudolf Kalmar bewusst auf Geschonnecks schauspielerisches Können hingeschrieben.¹⁴⁵ Die Verbindung zu Hitler wird nicht nur durch die Namensähnlichkeit, sondern vor allem durch die charakterlichen Parallelen der Figur Adolar deutlich. In der ersten Szene des ersten Akts erzählt Adolar die „Ballade von der türkischen Jungfrau“, um den Rittern das Einsperren seines Gefangenen zu rechtfertigen.¹⁴⁶ Diese Geschichte weist Anspielungen auf Hitlers Lebensweg auf und verspottet zugleich seine Fähigkeit, Menschen durch Reden emotional zu manipulieren. Adolar spricht von einer Frau namens Fatima, für die er gekämpft habe, die ihn jedoch

¹⁴¹ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 1, S.19.

¹⁴² Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 178.

¹⁴³ Naumann, 1983, S. 244 f.

¹⁴⁴ 1938 spielte er bei der Satire *Der Rattenfänger bei den Schildbürgern* die Titelrolle mit deutlichen Anspielungen auf Hitler. Auch im Lager rezitierte er Tiergeschichten als Hitler-Parodie. Vgl. hierzu Naumann, 1983, S. 222.

¹⁴⁵ Vgl. Matejka, 1974, S. 8.

¹⁴⁶ Vgl. Kalmar, 1943, Akt 1, Szene 1, S. 5 ff.

abwies, was ihm Spott einbrachte. Fatima symbolisiert in dem Stück Deutschland im ersten Weltkrieg, während die zweite weibliche Figur *Anneliese* Adolars und demnach Hitlers Objekt der Begierde im zweiten Weltkrieg symbolisiert: Den Aufstieg des deutschen Reichs. Als Adolar den Mann, der ihn verspottet, einsperren lässt, spiegelt sich darin Hitlers fanatische Verfolgung aller Gegner*innen und Minderheiten, die er im nationalsozialistischen Regime systematisch unterdrücken ließ. Im 2. Akt durchbricht die Figur des Ritters Adolar in einer Ansprache an das Publikum, in der er um Rat im Umgang mit Heinrich bittet, die vierte Wand:

„Adolar: Gut wenn du willst. Bitte schön! (*tritt an die Rampe und spricht in anderem Tonfall als bisher zum Publikum*) Meine Herrschaften! Fräulein Anneliese und ich möchten nicht gerne alleine darüber entscheiden, ob ich den Lämmermann erschlagen soll oder nicht. Anneliese meint und ich bin der gleichen Meinung, daß wir sie, das Publikum befragen sollen. [...] Sie haben ihre Plätze bezahlt und damit ein gewisses Anrecht darauf erworben, mitzubestimmen, was geschehen soll. Also in Sachen Lämmermann: Wünschen Sie bitt, dass ich ihn erschlagen soll? Mir ist es gleich und der geehrten Direktion kommt es auf einen Mitwirkenden mehr oder weniger nicht an! Also bitte, abzustimmen. Soll der Lämmermann erschlagen werden. – Ja – Gut! – Also Lämmermann, auf gehts, wie das im fernen Bayern heißt. – Ich danke für die geehrte Mitwirkung! (*zieht Anneliese wieder an sich, hebt das Schwert und beginnt plötzlich wieder in seinen pathetischen Ton verfallend*).“¹⁴⁷

Wie Erwin Geschonneck berichtet, johlten die Häftlinge, die er als „Mitakteure“ bezeichnet, mit Zwischenrufen wie: „Bringt'n um! Ja stech ihn nieder!“ zu ihm.¹⁴⁸ Diese immersive Einbeziehung in der Inszenierung ermöglichte den Häftlingen, einen seltenen Moment der Mitbestimmung zu erleben. Gleichzeitig wurde durch das Durchbrechen der vierten Wand und das Heraustreten aus der Rolle die Grenze zwischen Fiktion und Realität aufgehoben, da die herrschende Figur des Ritters Adolar, der symbolisch für Hitler steht, ein reales Problem jener Zeit darstellte. Die Beziehung zwischen Adolar und Anneliese, gespielt von Gustav Wittmayer, weist wie bereits erwähnt deutliche Parallelen zu Hitlers Beziehung zu Deutschland auf. Zu Beginn von Hitlers Machtübernahme schien durch gezielt platzierte Propaganda die Zukunft Deutschlands in einem positiven Licht. In *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* sprechen Adolar und Anneliese zu Beginn ihrer Beziehung in geordneten Paarreimen ihre Liebe zueinander aus, Adolar verspricht ihr: „Du sollst nicht träumen nun, was ich für Dich empfunden, Du sollst es jetzt erleben, groß und hehr“¹⁴⁹, so wie auch Hitler dem deutschen Volk politische Versprechungen machte. Laut nationalsozialistischer Propaganda habe

¹⁴⁷ Kalmar, 1943, Akt 2, Szene 2, S. 14.

¹⁴⁸ Geschonneck, 2009, S. 328.

¹⁴⁹ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 2, S. 21.

Hitler in seinem Privatleben immer auf eine Heirat verzichtet, durch seine starke Liebe zu Deutschland sei er symbolisch mit dem Land verheiratet. Zum Ende des Stückes erkennt Anneliese, die „Germania“, den Verrat durch Adolar und erdolcht ihn mit seinem Schwert: „Hier dein Dolch, ich stoß ihn Dir ins Herz. Daß keiner Lebe, in der Tat, Der jemals mir zu Nahe trat.“¹⁵⁰ Warnende Worte, die betonen, dass Deutschland nie wieder unter einer totalitären faschistischen Macht stehen solle. Ritter Adolars letzte Worte daraufhin: „So sterb ich denn durch Dich, statt an dir zu genesen. Behüt dich Gott, es wär zu schön gewesen.“¹⁵¹ Das Ende des Stückes soll ein Ende des zweiten Weltkrieges symbolisieren. Hitler stirbt an seiner fanatischen „Liebe“ zu Deutschland. Auch Anneliese nimmt sich nach dem Mord an Adolar das Leben; das „Deutsche Reich“ geht mit dem Tod von Adolar und den Rittern, den Nationalsozialisten, unter. Dass die drei Ritter die Nationalsozialisten darstellen sollen, wird schon in der Regieanweisung im Manuskript deutlich: „*Die 3 Ritter funktionieren wie drei miteinander eingespielte Automaten, es werden charakteristische Arienstellungen eingenommen und die Lächerlichkeiten des sich immer wiederholenden Texts mit tiefem Ernst vorgetragen.*“¹⁵²

Die Figur der Rosalia, eine geborene Tschechin, die als Geist der verstorbenen Gräfin von Schreckenstein erscheint, wurde von dem Häftling Alois Schneider gespielt. Rosalia, deren tschechischer Name Mrkwitschkowa lautet, hatte laut Viktor Matejka eine symbolische Bedeutung, die auf die sudetendeutschen Nationalsozialist*innen innerhalb der deutschsprachigen Minderheit hinwies, die sich nach dem „Anschluss“ als loyale Mitglieder des Großdeutschen Reiches erwiesen.¹⁵³ Zu den Zuschauenden, darunter viele Tschechen, Polen etc. spricht sie Beleidigungen auf tschechisch, zu den Figuren auf der Bühne in sanfterer Art auf deutsch, wodurch die anwesenden Nationalsozialisten ausgeschlossen und das nicht-deutschsprachige Publikum an Häftlingen angesprochen werden sollte: Rosalia (*beiseite*) „Ty stary lotre! No, pockek az Te chytneu!“¹⁵⁴ (*laut*) Ja, ich mach mir dieselbe, selbstverständlich!“¹⁵⁵ An dem Ritter Adolar vollzieht sie das „große Gericht“, das sich zu 1943 alle Häftlinge herbeisehen: „Die Schuld wird nicht vergeben In deinem ganzen Leben! Weil du das Weib versuchst, Sei

¹⁵⁰ Ebd., Akt 3, Szene 4, S. 36.

¹⁵¹ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 4, S. 37.

¹⁵² Ebd., Akt 3, Szene 4, S. 33.

¹⁵³ Matejka, 1974, S. 8.

¹⁵⁴ Übersetzung in etwa: „Du alter Gauner! Warte nur, bis ich dich erwische!“

¹⁵⁵ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 3, S. 25.

verflucht!“¹⁵⁶ Mit dem Weib wird hier wieder auf Deutschland angespielt, das an Hitlers Machtübernahme zerfiel.

3.3.3 Metaphorik und Rezeption

„Die Häftlinge zollten mir stürmischen Beifall, die SS-Leute meinten, der Beifall gelte meiner künstlerischen Leistung. Da applaudierten auch sie dem näher rückenden Untergang ihrer Welt.“¹⁵⁷

Die Aufführung von *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* wurde in der grausamen Umgebung des Konzentrationslagers Dachau zu einem Symbol des Widerstands durch Satire. Zwar war die Doppelbödigkeit im Text bewusst eingebaut, aber – wie Kalmar betont – war die tiefergehende Bedeutung des Stücks erst im Nachhinein deutlich: „Unser Ritterstück war als Lachtheater gedacht. Es wurde, ohne daß wir es eigentlich wollten, zu einem Gleichnisstück vom kleinen Geist des großen Reiches.“¹⁵⁸

Die Inszenierung bot den Häftlingen eine Möglichkeit, ihre Peiniger zu verspotten, ohne dass diese den tiefen, satirischen Gehalt vollständig erfassten. Die Rezeption des Stücks, sowohl durch die SS-Wachleute als auch durch die Häftlinge, verdeutlicht die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen, die das Theaterstück ansprach, und die Funktion, die es für die KZ-Insassen erfüllte. Naumann betont, dass gerade das Theater durch die Verbindung von Mimik, Gestik und gesprochener Sprache eine „besondere satirische Montagetechnik [ermöglicht], in der zwei Wahrnehmungsebenen (der Text und seine Vorführung) in eine neue sinnstiftende Spannung gebracht werden können.“¹⁵⁹ Die Häftlinge verstanden die satirische Bedeutung und die versteckten Anspielungen des Stücks auf Anhieb. So beschreibt der Zeitzeuge Bruno Furch *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* als einen „Bombenerfolg“ unter den Häftlingen. Die Möglichkeit, über die Darstellung des verhassten Systems lachen zu können, gab ihnen moralische Kraft und vermittelte ein Gefühl der Gemeinsamkeit und des Widerstands gegen ihre Peiniger.¹⁶⁰ Und der Dachau-Überlebende Karl Röder betonte die

¹⁵⁶ Kalmar, 1943, Akt 3, Szene 3, S. 33.

¹⁵⁷ Erwin Geschonneck, zitiert nach: Breece, Karen/Schneider, Tobias (2012): *Programmheft zur Inszenierung „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ von Karen Breece*. Kulturamt Dachau. Dachau: Eder Druck GmbH. URL: <https://www.yumpu.com> [10.11.2024].

¹⁵⁸ Kalmar, (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 178.

¹⁵⁹ Naumann, 1983, S. 225.

¹⁶⁰ Vgl. Furch, 1975, S. 2 f.

besondere Rolle des Lachens und wie es die Gedanken an Verzweiflung und Selbstmord verdrängte. Die Aufführung des Stücks wurde für die Häftlinge zu einem seltenen Moment der Befreiung und des Trostes. Die typischen Wiener Schauerballaden-Elemente des Stücks, die stark mit Symbolik aufgeladen waren, boten den Häftlingen die Möglichkeit, ihre eigene Lage im Lager besser zu verarbeiten und ihr durch die Theateraufführung eine Form der Sinngebung zu verleihen.¹⁶¹ Der Schauspieler Erwin Geschonneck erinnert die Resonanz, die das Theaterstück unter den Häftlingen fand. Die Häftlinge lachten, und einige weinten sogar, als Gustl Eberle, der den Leopold spielte, die Schicksale der Gefangenen in seinen bitteren Monologen und Liedern darstellte. Durch das Theaterstück wurden die unterdrückten Emotionen der Häftlinge für einen kurzen Moment lebendig.¹⁶² Die Häftlinge erlebten hier also eine Form der Katharsis, die ihnen ermöglichte, ihr eigenes Schicksal durch das Mitfühlen mit der Figur des Leopolds zu reflektieren und ein Stück weit verarbeiten zu können.

Laut Berichten von überlebenden Häftlingen blieben die meisten SS-Wachleute, die in der ersten Reihe als „Ehrengäste“ im Publikum saßen, stumpfsinnig gegenüber der satirischen Bedeutung des Stücks, wie Kalmar beschreibt: „Sie lachten manchmal verlegen mit, wenn die Gefangenen grölten, ohne recht zu wissen, warum.“¹⁶³ Auch Geschonneck berichtet, dass die SS-Leute im Vergleich zu den Häftlingen größtenteils nicht in der Lage waren, die versteckte Kritik zu erkennen. Zwar haben sie ebenso wie die Häftlinge über das Stück gelacht, aber sie betrachteten die Aufführung nur als eine grobe Komödie und verstanden die tiefere Bedeutung der Parodie nicht.¹⁶⁴ Kalmar berichtet, dass SS-Angehörige, die „intelligenter“ waren, möglicherweise eine subtile Parodie vermuteten, aber sich dazu entschieden, die Bedeutung zu ignorieren, da es für sie entweder undenkbar war, dass die Häftlinge sich trauen würden vor ihren Augen das Regime zu verspotten, oder weil sie sich auf die zuvor durchlaufene Zensur durch den Schulungsleiter beriefen. Einige wenige Nationalsozialisten wiederum stellten sich laut Kalmar gegen Ende des zweiten Weltkrieges bereits bewusst gut mit den Häftlingen, um sich nach dem anbahnenden Ende des Deutschen Reiches „die Überfuhr zu sichern“, weshalb auch diese die Doppelbödigkeit des Stücks nicht ankreideten.¹⁶⁵ Hier sei betont, dass heute nicht nachvollzogen werden kann, inwieweit das Stück von

¹⁶¹ Vgl. Röder, 1975, S. 3.

¹⁶² Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 185.

¹⁶³ Ebd., S. 175.

¹⁶⁴ Vgl. Metzger, 1996, S. 71.

¹⁶⁵ Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 181.

der SS tatsächlich verstanden oder eventuell bewusst ignoriert wurde, da keine Berichte von überlebenden SS-Angehörigen zu dem Stück aufgezeichnet wurden. Der Überlebende Edgar Kupfer-Koberwitz beschreibt die Nationalsozialisten ohnehin als Menschen mit einem undurchschaubaren Wesen: „Nie konnte man sehen, was ihr wahrer Charakter war, ihr Empfinden. In ihrem Innern lebte ein wirrer Knäuel aus Lüge, Aufrichtigkeit und Heuchelei.“¹⁶⁶

Dass die Aufführungen nach sechs Wochenenden dann letztendlich doch verboten wurden, weist daraufhin, dass die Persiflage in gewisser Weise doch aufgefallen ist und missbilligt wurde. Auch unter den Häftlingen gab es einige wenige kritische Stimmen, vor allem unter den weniger privilegierten Häftlingen, dass das Ensemble die Vorhaben der SS nur noch mehr unterstützen würde, indem es ein in Auftrag gegebenes Stück aufführte, bei dem auch SS-Leute unterhalten werden. Die Mitwirkenden in dem Stück sahen das anders, denn die Satire des Stücks zielte darauf ab, die nationalsozialistischen Täter herabzusetzen und das faschistische System in den Augen der Häftlinge als bekämpfbar erscheinen zu lassen.¹⁶⁷ Durch die Doppelbödigkeit des Stücks, die die Wahrnehmung durch die SS und die Häftlinge in zwei verschiedene Bedeutungsebenen gliedert, konnten die Häftlinge ihre Unterdrücker im Theater symbolisch entmachten, was *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* zu einer kraftvollen Form des künstlerischen Widerstands macht. Kalmar beschreibt das Stück als eine „Hitlerpersiflage einer *Pfeffermühle* im Konzentrationslager“, die von den Häftlingen verstanden und gefeiert wurde. Der Protagonist Adolar wurde zur Symbolfigur des verhassten Regimes, das durch seine komische Darstellung im Theater an Macht verlor.¹⁶⁸ Die Metaphorik des Stücks schuf eine komische Fassade, die die Absurdität und den Schrecken des nationalsozialistischen Systems entlarvte, auch wenn den Mitwirkenden vor allem rückblickend bewusst ist, dass das Aufführen eines Theaterstücks in einem Konzentrationslager, das von Tod und Leiden geprägt war, Unverständnis hervorrufen kann. Insbesondere wirkt es befremdlich, dass die Häftlinge bei einem grausamen Stück mit Mordszenen Begeisterung zeigten, anstatt sich nach einem friedlichen Bühnenspiel zu sehnen. Erwin Geschonneck äußert sich hierzu kritisch in einem Interview:

¹⁶⁶ Kupfer-Koberwitz, Edgar, 1956, S. 378.

¹⁶⁷ Vgl. Naumann, 1983, S. 315.

¹⁶⁸ Vgl. Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 181.

„Der Tod war gegenwärtig, aber die Komödie hatte den Vorrang. Der Tod galt nicht viel, und die Elenden, die körperlich Schwachen [...], die waren nun mal da rum, und es wurde auch gestorben, täglich. Das spielte keine große Rolle. Die Komik, das Grausige, das stand im Vordergrund: „Ja, niedermachen! Blut sehen! Erstechen!“ Es ist schwer zu erklären, was in den einzelnen Köpfen vor sich ging. [...] Merkwürdige Sache. [...] Man musste derb sein, denn die Häftlinge war'n ja so abgebrüht, so stumpf.“¹⁶⁹

Auch Rudolf Kalmar, der in seinem Buch *Zeit ohne Gnade* immer wieder betont, wie der Alltag im KZ nicht mit dem Alltag außerhalb des KZs zu vergleichen war, unterstreicht, dass das Stück nur im Kontext seine Bedeutung entfalten kann:

„Ein kuriose Dokument aus einer seltsamen Zeit. Man muß es im Rahmen des Ganzen betrachten, um zu vermeiden, daß sich aus einer komischen Zufallsperspektive das Bild der grausamen Wirklichkeit verzeichnet.“¹⁷⁰

3.4 Re-Inszenierung durch Alexander Melach (1992) und Karen Breece (2012)

„Erstmals seit 1943 wird *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* – das erste Dachauer Freilichttheater – in einem professionellen Theaterrahmen neu inszeniert“¹⁷¹, heißt es im Programmheft zur Reinszenierung unter der Regie von Karen Breece, die das Stück 2012 in Dachau erneut aufführte. Diese Darstellung ist jedoch nicht korrekt, da bereits genau zwanzig Jahre zuvor, 1992, der Theatermacher Alexander Melach eine Inszenierung des Stücks unter dem abgeänderten Titel *Grünbaum in Buchenwald – Humor als Widerstand im NS-KZ* in Wien auf die Bühne brachte. Alexander Melachs Vater, Kurt Melach öffentlich auch als Kurt Mellach geschrieben, war sieben Jahre lang im KZ Dachau und KZ Buchenwald interniert. Da sein Vater verstarb, als er erst 10 Jahre alt war, versuchte er, in seiner künstlerischen Arbeit die Geschichten aus dem Leben im KZ, die ihm sein Vater erzählte, weiterzuschreiben und festzuhalten, so auch als Theaterarbeit: „Die Bühne ist der geeignete Ort, diese subtilen Momente des Überlebens spürbar zu machen“, so Alexander Melach.¹⁷² Kurt Melach pflegte auch nach Ende der gemeinsamen Inhaftierung in Dachau eine enge Freundschaft mit Viktor Matejka. Für Alexander Melach nahm Matejka nach dem Tod von dessen Vater im Jahr 1968 eine zentrale Rolle als väterlicher Freund ein. Inspiriert durch Gespräche mit seinem Vater über das Leben im KZ und später den engen Kontakt zu Matejka, der dem

¹⁶⁹ Geschonneck, 2009, S. 328.

¹⁷⁰ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 184.

¹⁷¹ Breece/Schneider, 2012, S. 3.

¹⁷² Melach, Alexander: Antrag des Hieronymus Bosch Ensembles zur Förderung des Stücks *Grünbaum in Buchenwald* (unveröffentlicht).

Theaterstück 1943 persönlich beiwohnte, entwickelte Alexander Melach die Idee, *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* neu aufzuführen. Bei seiner Inszenierung orientierte sich Melach weitgehend am Originalskript des Ritterstücks aus dem Archiv des DÖW, wobei er die Grundhandlung nur marginal veränderte. Die meisten Szenen blieben sowohl im Wortlaut als auch in den Regieanweisungen nahe an der Vorlage. Ergänzt wurde die Inszenierung jedoch durch Zwischensequenzen, die thematisch nicht mit der Haupthandlung des Stücks verbunden waren. Diese neuen Szenen skizzierten alltägliche Situationen aus dem Leben der Häftlinge im Konzentrationslager und dienten der Rekonstruktion der Lebensrealität in Dachau. Laut Melach entwickelten sich diese Zwischenepisoden aus Improvisationen der Schauspielenden, die schrittweise in das finale Skript integriert wurden. Auf Abbildung vier kann erkannt werden, wie Melach vom Originaltext in eine solche Zwischensequenz springt.¹⁷³ Bevor Alexander

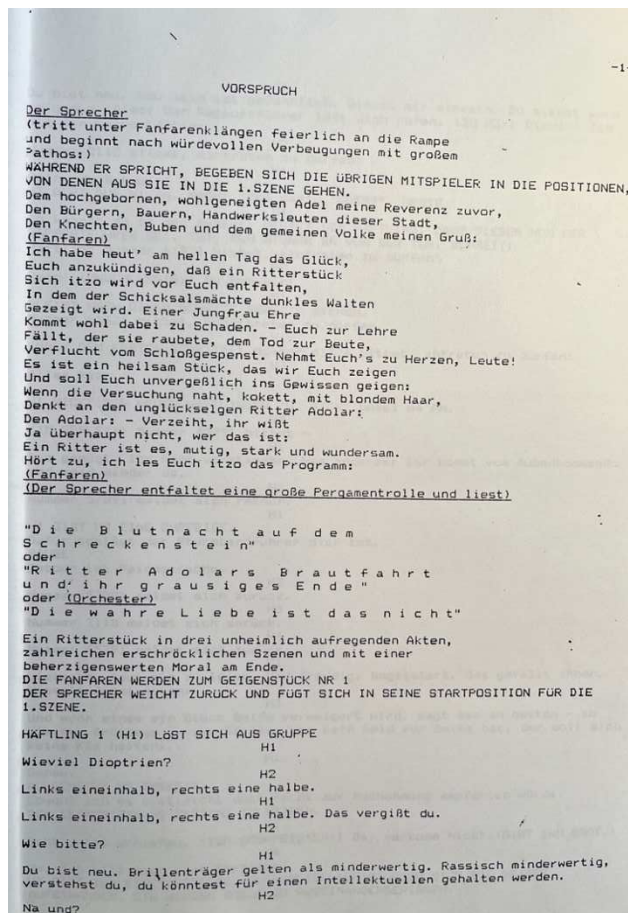


Abbildung 4: Erste Seite des Manuskripts von „Grünbaum im Buchenwald – Humor als Widerstand im NS-KZ“ (Wien, 1992, Privatbestand von Alexander Melach)

Melach das Stück 1992 mit dem *Hieronymus Bosch Ensemble* im *Theater des Augenblicks* in Wien auf die Bühne brachte, ließ er sich das Vorhaben von Viktor Matejka rechtlich autorisieren, um sich dem Originalskript zu bedienen. Matejkas pragmatische Antwort auf die Frage, ob eine erneute Aufführung sinnvoll sei, lautete: „Das wird das Publikum entscheiden.“¹⁷⁴ Melach hebt hervor, dass Matejka als Kulturpolitiker jede Form künstlerischer Tätigkeit unterstützte und stets betonte, wie wichtig es sei, das kulturelle Leben in den Konzentrationslagern im Gedächtnis zu behalten. Ohne Matejkas Zustimmung hätte Melach aber nach eigener Aussage gezögert, das Stück in dieser Form aufzuführen. Melach war es wichtig, jemanden zu haben, der mit

¹⁷³ Der Vorspruch ist originalgetreu; die erste Szene ab der unteren Hälfte der Seite ist neu verfasst.

¹⁷⁴ Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

Überzeugung sagen konnte: „Ja, so war es.“ Obwohl Viktor Matejka der Aufführung nicht mehr persönlich beiwohnen konnte, erhielt Bruno Furch, ein Zeitzeuge und damaliger Zuschauer der ursprünglichen Aufführung im KZ, die Möglichkeit, eine Videoaufnahme der Re-Inszenierung zu sehen. Furch lobte insbesondere die Szenen, die sich stark am Originalskript orientierten, und bescheinigte ihnen eine hohe Authentizität. Die neu hinzugefügten Zwischensequenzen habe er hingegen als „entfremdet“ empfunden.¹⁷⁵ Dennoch hob Furch im Interview mit Alexander Melach hervor, dass das Stück ohne den Kontext der damaligen KZ-Situation nicht mit der Originalaufführung vergleichbar sei:

„Das ist nicht wiederzugeben, da kannst du dich bemühen, wie du willst. Ein Element fehlt, die knisternde Atmosphäre, die entstanden ist bei all diesen Stücken durch die Anwesenheit der SS-Leute, die in der ersten Reihe gesessen sind. [...] Das kann man nicht wieder herstellen.“¹⁷⁶

Bruno Furch betont außerdem, eine Reinszenierung hätte möglicherweise – anders als die Original-Aufführung – einen Epilog benötigt, der die Entstehungsgeschichte und die Umstände des Theaterstücks von 1943 offengelegt hätte. Dies stammt aus der Angst heraus, dass Zuschauende, die das Stück ohne weiteren Kontext sehen, die Vorstellung vom Leben im KZ verharmlosen würden. Melach räumt ein, dass er mit seiner heutigen Erfahrung einen besseren dramaturgischen Bogen geschaffen hätte, er aber auch heute noch vollkommen hinter seiner dramaturgischen Umsetzung stehe. Der Titel *Grünbaum in Buchenwald* ist in Anlehnung auf den im KZ Dachau verstorbenen Kabarettist Fritz Grünbaum gewählt worden, der die Aufführung von *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* zwar nicht mehr erlebte, „wohl aber – bewußt oder unbewußt – deren Nährboden dort vorbereitete.“¹⁷⁷ Sowohl Bruno Furch als auch Viktor Matejka standen der Wahl dieses Titels kritisch gegenüber. Diese Skepsis könnte darauf zurückzuführen sein, dass Grünbaum selbst nicht an der ursprünglichen Inszenierung beteiligt war. Es ist jedoch zu betonen, dass das Stück nicht darauf abzielt, *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* originalgetreu wiederzugeben. Stattdessen integriert es rekonstruierte KZ-Szenen und zeichnet damit ein umfassenderes Bild des alltäglichen Lebens und seiner grausamen Umstände im Konzentrationslager. Dieses Bild wird

¹⁷⁵ Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

¹⁷⁶ Bruno Furch im Interview mit Alexander Melach (Ca. 1993, unveröffentlicht). Privataufnahme von Alexander Melach, die der Autorin Franziska U. freundlicherweise zur Sichtung freigegeben wurde.

¹⁷⁷ Melach, Alexander: Antrag des Hieronymus Bosch Ensembles zur Förderung des Stücks *Grünbaum in Buchenwald* (unveröffentlicht, Privatbestand A.M.).

symbolisch passend ergänzt durch Grünbaums Einfluss als zentrale Figur der Wiener Kabarettszene, der auch im KZ Dachau durch seine Auftritte bis zu seinem Tod 1941 fortbestand.¹⁷⁸ Das Stück *Grünbach in Buchenwald* erhielt 1992 eine Förderung von 600.000 Schilling von der Stadt Wien sowie 100.000 Schilling vom Bund.¹⁷⁹ Trotz dieser hohen finanziellen Unterstützung stieß das Stück bei den Förderstellen auf Ablehnung. Ein entscheidender Kritikpunkt war, dass das Stück „zu lustig“ sei und deshalb „die Jugend verderben“ könne. Melach verteidigte sich mit der Aussage, dass er die Inszenierung in enger Absprache mit ehemaligen Häftlingen und anderen Beteiligten entwickelt hatte, die dem Werk zugestimmt und es für angemessen befunden hatten. Auch haben einige der Zeitzeugen der Aufführung persönlich beiwohnen können und haben Melach bestätigt, dass er in seinem Stück die Atmosphäre im KZ spürbar aufgegriffen habe. Diese Einwände wurden jedoch seitens der Förderstellen abgetan, mit der Bemerkung: „Das ist nicht so wichtig.“¹⁸⁰



Abbildung 5: Die 3 Ritter in der Reinszenierung von 1992 v. links n. rechts Corinne Eckenstein, Hans Rosner, Allen Browne (Wien, 1992, Fotograf: Sven Eckert, Privatbestand von Alexander Melach)

¹⁷⁸ Vgl. Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

¹⁷⁹ Die Förderung von 700 Tausend Schilling entsprechen umgerechnet circa 50 Tausend Euro.

¹⁸⁰ Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema *Kultur im KZ* ist auch das zentrale Thema in Karen Breeces Reinszenierung von 2012. Den Inhalt des Originals wollte Breece ähnlich wie Melach nicht im Original übernehmen, das wäre in ihren Augen „vermessen“, wie sie in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung betonte.¹⁸¹ Stattdessen entwickelte sie eine neue Inszenierung, die den Fokus auf die heutige Auseinandersetzung der Dachauer Bürger*innen mit ihrer Vergangenheit legte. Das 14-köpfige Ensemble bestand überwiegend aus Bürgerinnen und Bürgern Dachaus, darunter auch Personen, die als Kinder im NS aufgewachsen sind. Durch diese Besetzung wollte Breece die Nähe zum historischen Geschehen betonen und den Mut sowie die Kraft der Häftlinge würdigen, unter den extremen Bedingungen Kunst zu schaffen. Erstmals bekamen die Bürger*innen Dachaus die Möglichkeit, ihre Gefühle und Reflexionen auf einer Bühne auszudrücken. Für Breece war klar: „Dieses Stück kann nur durch Dachauer und an diesem Ort gespielt werden.“¹⁸²



Abbildung 6: Die Reinszenierung von 2012 (Dachau, Fotograf: Lothar Reichel, karenbreece.blogspot.com)

¹⁸¹ Vgl. Zeller, Helmut (2012): „Fremde Nähe. Warum Karen Breece "Die Blutnacht auf dem Schreckenstein", die Theatergroteske von KZ-Häftlingen, neu aufführt – und wie sie das Stück inszenieren will.“ In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 28, 03.02.2012. Archiv der Gedenkstätte Dachau, Signatur: A3342.

¹⁸² Ebd.

Die alte Papierfabrik der MD-Industriebranche in Dachau, eine düstere und verlassene Kulisse, wurde bewusst gewählt, um die Eigenschaften des Ortes in das Spiel einfließen zu lassen („site-specific theatre“). Breece lehnte den Platz vor dem Rathaus Dachau als ungeeignet und eine Aufführung in der KZ-Gedenkstätte als unangemessen ab. Die Inszenierung verband so die historische Tragweite mit der emotionalen und räumlichen Nähe zur KZ Gedenkstätte Dachau, um eine tiefere Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu ermöglichen.¹⁸³

Was Karen Breece vor 2012 noch als zeitlich zu nah am historischen Geschehen betrachtete, wagte Alexander Melach bereits in seiner als wissentlich erste Reinszenierung verstandenen Aufführung von *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*. Damit setzte er einen wichtigen ersten Impuls zur Aufarbeitung und Erinnerung an das kulturelle Leben im KZ. Seine Inszenierung bildete einen grundlegenden Baustein und Vorgänger für spätere Projekte, wie beispielsweise Breesces Neuinterpretation, und könnte als Grundlage für noch viele weitere zukünftige Vorhaben dienen.

¹⁸³ Vgl. Zeller, 2012.

4. Kunst als Überlebensstrategie und Widerstand

4.1 Kunst als Überlebenshilfe

Die Erforschung der Bedeutung von Kunst im Überlebenskampf der Häftlinge in Konzentrationslagern ist eng mit der Subjektivität ihrer individuellen Erfahrungen verbunden. Aus diesem Grund stellt die *Oral History* ein unverzichtbares Instrument dar. Die Berichte von Überlebenden bieten einen direkten Zugang zu ihren Erlebnissen und Emotionen, die in ihrer Authentizität tiefe Einblicke in die lebensrettende Kraft der Kunst gewähren. Diese subjektiven Zeugnisse können Erkenntnisse liefern, die in offiziellen wissenschaftlichen Dokumenten oder schriftlichen Aufzeichnungen oft fehlen. Der Autor Hans-Günter Richardi hebt die Rolle dieser persönlichen Chroniken für die historische Forschung hervor:

„Den mutigen Chronisten unter den Gefangenen, die in Tagebüchern Aufzeichnungen über das Lagerleben und über das Lagergeschehen machten, womit sie ihr Leben riskierten, verdankt die Forschung heute wichtige und wertvolle Erkenntnisse über die Geschichte des Konzentrationslagers Dachau.“¹⁸⁴

Solche Berichte zeigen nicht nur die Lebensrealität im Lager, sondern beleuchten auch die immense Bedeutung der Kunst als Mittel des Widerstands und der Selbstbehauptung. Ein konkretes Beispiel, das die Bedeutung von Kunst als Überlebenshilfe verdeutlicht, ist die folgende Geschichte des Überlebenden Edgar Kupfer-Koberwitz aus dem KZ Dachau, der durch Musik – und damit durch die Kunst – vor dem eigenen Tod bewahrt wurde:¹⁸⁵

„Ach, wir waren ja alle viel zu müde. Wenn es erst einmal so weit ist, dann kümmert einen die Welt nicht mehr, mag sie so schlecht, so grausam, so verdorben sein, wie sie will, man hat mit dem allem nichts mehr zu tun, man will nicht mehr damit zu tun haben, man will nicht einmal mehr mit sich selbst etwas zu tun haben. Wir hatten alle todmüde Seelen und sterbende Körper. Oder hatten wir auch sterbende Seelen? Vielleicht. Ich weiß es nicht. [...] In meinem Kopf war nur für eines noch Platz, für ein Stück aus dem Lagerlied, das wir in Dachau immer gesungen hatten, und ich wiederholte es unaufhörlich: 'Hat einen Bubikopf, der steht ihr gut – hat einen Bubikopf, der steht ihr gut – hat einen ...' Ich litt darunter, aber das war alles, was mir einfiel, unaufhörlich lief dieser Satz durch mein Gehirn wie Wasser durch eine Mühle: 'Hat einen Bubikopf – hat einen Bubikopf – hat einen Bubikopf, der steht ihr gut.' [...] Ich fühlte nichts mehr, ich

¹⁸⁴ Richardi, Hans-Günter (2007): *Widerstand hinter dem Stacheldraht: der Südtiroler Friedl Volgger als "Schutzhaftgefangener Nr. 66166" im Konzentrationslager Dachau*. Innsbruck/Wien: StudienVerl., S. 30.

¹⁸⁵ Edgar Kupfer-Koberwitz' *Dachauer Tagebücher* zählen bis heute zu den wichtigsten schriftlichen Zeugnissen über die Vorgänge im KZ Dachau.

hörte nur fortwährend die Sätze, die mein Hirn sang, und es war mir fast wie eine Beruhigung, denn es war das Einzige, was noch in mir vorging. Ich war am Verlöschen.“¹⁸⁶

Selbst in einem Zustand tiefster Apathie und physischer wie psychischer Erschöpfung klammerte sich Kupfer-Koberwitz unbewusst an ein Musikstück. Ein scheinbar bedeutungsloses Lagerlied wurde in diesem Moment zu einem letzten Ankerpunkt seines Bewusstseins. Diese Schilderung verdeutlicht, dass Kunst – in diesem Fall Musik – selbst unter extremsten Bedingungen eine existenzielle Konstante bleiben konnte. Dennoch beschreibt er, dass in dieser Situation der Tod nicht als bedrohlich, sondern als ersehnte Erlösung erschien:

„Bei dieser Arbeit kam plötzlich eine große Schwermut über mich. Etwas in mir war aufgetaut, ich begann wieder zu empfinden. Und ich empfand, daß ich so nicht weiterleben konnte und wollte, es war unmöglich. Ich dachte daran, in der Nacht auf den Abort zu gehen und mich dort in einer Ecke an meinem Schal aufzuhängen. Das müßte gehen. Es war wie eine Freude, daran zu denken. Mir war zumute wie einem, der nach langer, ermüdender Reise weiß, daß das Ziel nahe ist. Keinerlei Schrecken war in mir beim Gedanken an den Tod, nein, nur eine große Freude. Kindlich war diese Freude, denn es beglückte mich sogar zu denken, daß der Schal, der mir zum Tode verhelfen sollte, bunt [war]. [...] Ich saß neben [meinem Kameraden] auf seinem Strohsack in seiner Baracke. Es war ja Sonntagnachmittag. Er gab mir Feuer. Ich begann zu rauchen und ließ nicht merken, was in mir vorging. Da trat mit lachenden Augen ein hochgewachsener Mann zu uns, in der Hand eine Geige. Er blickte mich an, dann den Kameraden: 'Du hast Besuch? Soll ich spielen?' Und der Kamerad aus Dachau fragte mich: 'Soll er etwas spielen? Er ist ein Freund von mir.' Jetzt noch einmal Musik hören, ja, das wäre schön, sehr schön sogar. 'Soll ich spielen?' 'Ja, bitte.' Ich sog scheinbar gleichgültig an der Zigarette. Er setzte den Bogen an. Ganz zart und tief begann seine Geige zu singen, das Ave Maria von Schubert. Einer mit einer Gitarre war hinzugetreten, er begleitete. Mir war, als glänze es in der kreisrunden Öffnung des Instruments, als lächle aus einem Strahlenkranz hervor eine Madonna, lächle wie jene Madonna in Pompej. Ave Maria ... sang die Geige. Etwas in mir quoll hoch. Ich biß die Zähne zusammen, ganz fest. Aber es quoll und quoll, als würden mächtige Brunnen in mir aufsteigen. Da deckte ich meine beiden Hände vors Gesicht und vergrub es darin. Die Geige schluchzte, und ich – weinte. Wirklich, ich weinte richtige Tränen, so viele stiegen auf, daß ich sie nicht mehr zurückhalten konnte. Ich weinte, ich konnte noch weinen. Ave Maria ... sang die Geige.“¹⁸⁷

Diese Erzählung illustriert eindrücklich, wie Kunst selbst in den dunkelsten Momenten Hoffnung und Stärke vermitteln konnte. Wie Metzger unterstreicht, ist die Kunst kein Luxusgut, sondern das „Tagwerk des Menschen“, das selbst in lebensbedrohlichen Situationen immer zu Vorschein kommen wird.¹⁸⁸ Kupfer-Koberwitz' Erinnerung zeigt, warum es unerlässlich ist, bei der Erforschung dieses Themas den Stimmen der Zeitzeug*innen Raum zu geben und sie als Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung zu sehen.

¹⁸⁶ Kupfer-Koberwitz, Edgar (1956): *Die Mächtigen und die Hilflosen: als Häftling in Dachau. Bd. 1, Wie es begann.* Stuttgart: Vorwerk. S. 361–369.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Metzger, 1996, S. 114.

4.2 Widerstand durch Kunst: Formen und Wirkung

Der Zusammenhang zwischen Kunst und politischem Widerstand ist ein vielschichtiges und kontrovers diskutiertes Thema. 2017 veröffentlichte *Indes, Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* einen Beitrag von Jennifer Ramme zum Thema *Kunst als Widerstand*. Kunst wird häufig als von der Politik getrennte Sphäre betrachtet. Eine tiefere Betrachtung von Ramme zeigt jedoch, dass Kunst und Politik oft miteinander verweben sind. Kunst kann entweder als Ausdruck sozialer Bewegungen fungieren oder selbst eine gesellschaftspolitische Widerstandsform darstellen.¹⁸⁹ Der Medientheoretiker Stavros Arabatzis betont in seinem Artikel zur "Kunst als Widerstand", dass nicht jeder Akt des Widerstands als Kunstwerk verstanden werden kann, „obwohl er durch sein Gegen in gewisser Weise ein solches ist.“¹⁹⁰ Und auch nicht jedes Kunstwerk kann als Widerstandsakt verstanden werden, „obwohl es durchs Aufbrechen von festgefahrenen Wahrnehmungsweisen immer auch solches ist.“¹⁹¹ Um Kunst als Widerstand zu klassifizieren, kommt es vor allem auf die zugrundeliegende Definition von den zwei Gegenständen Widerstand und Kunst an. Ramme definiert Widerstand in diesem Kontext als eine „produktive oder destruktive Ablehnung einer Ordnung oder ihrer einzelnen Bestandteile [...], in deren Folge es zu einem Konflikt zwischen inkompatiblen oder gar gegensätzlichen Gestaltungspraktiken kommt.“¹⁹² Sie betont, dass die Funktion von Kunst als Widerstandsform vom zugrunde liegenden Kunstbegriff abhängt. Ein erweiterter Kunstbegriff, wie ihn Joseph Beuys innerhalb seiner *Theorie der sozialen Kunst* in den 1960er Jahren entwickelte, sieht in jedem Menschen eine „gestalterische Potenz“, die zur aktiven Mitgestaltung des sozialen Körpers beitragen kann. Beuys betont, dass in demokratischen Gesellschaften die Kunst eine Form des individuellen Selbstaudrucks und der Souveränität darstellt.¹⁹³ In autoritären Kontexten kann Kunst als Schutzraum für politischen Aktivismus und freie Meinungsäußerung dienen. Ihre Autonomie und Fiktionalität ermöglichen es, Räume des Widerstands zu schaffen, ohne unmittelbar mit repressiven Strukturen in Konflikt zu geraten. Künstlerisches Denken und Praxis, so Ramme, beinhalten eine bewusste Transformation von

¹⁸⁹ Vgl. Ramme, Jennifer (2017): „Kunst als Widerstand: Anmerkungen zu einer schwierigen Debatte.“ In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft*. Bd. 6, Nr. 4. Bonn: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 37.

¹⁹⁰ Arabatzis, Stavros (2017): „Kunst als politischer Widerstand.“ In: *Kunsttheorie. Eine ideengeschichtliche Erkundung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 24 f.

¹⁹¹ Arabatzis, 2017, S. 24 f.

¹⁹² Ramme, 2017, S. 38.

¹⁹³ Vgl.ebd., S. 39.

Wahrnehmungsmustern, die in der Gesellschaft als selbstverständlich angesehen werden.¹⁹⁴ Diese Transformation zielt darauf ab, alternative Realitäten und soziale Utopien sichtbar zu machen („Mimesis“). Ramme verweist auf Jacques Rancières Konzept des „ästhetischen Regimes“ der Kunst, der die Hierachiefreiheit der Kunst als wesentlich für gesellschaftliche Veränderungsprozesse beschreibt. Kunst ermöglicht es, normative gesellschaftliche Ordnungen infrage zu stellen, indem sie alternative Formen und Bedeutungen hervorbringt. Durch ihre Verbindung von künstlerischer Fiktion und sozialer Utopie kann Kunst Dissens erzeugen und als wirksame Form des Widerstands gegen institutionalisierte Strukturen dienen.¹⁹⁵ Der Akt des Widerstands findet sich in diesem Dissens, der Abweichung zur ontologischen Realität. Selbst eine minimale Abweichung in der neu geformten Realität ordnet die Zeichen neu, „um eine Grundvoraussetzung des Regel- und Kunst-Fetischismus ins Wanken zu bringen“, so Arabatzis.¹⁹⁶

Genau diese Form von Schutzraum für Meinungsfreiheit und politischen Aktivismus bot die Kunst auch den Häftlingen im Konzentrationslager. Matejka betont die Widerstandskraft des künstlerischen Schaffens im Konzentrationslager Dachau und spricht von dem Unterhaltungsbetrieb als „Waffe“: „[W]enn Kulturpolitik je einen politischen Sinn gehabt hat, so gilt das für die Verwendung von Kulturarbeit wie Theater, Musik udgl. zu politischem Zweck im KZ.“¹⁹⁷ Wie bereits durch die Analyse von *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* deutlich wurde, begründet sich der Widerstandsakt des Stücks auf der Basis des Dissens zur ontologischen Realität und zur fiktiven Realität (Parallele Hitler/Ritter Adolar). Der Widerstandsakt, der sich aus dem Kulturbetrieb in den Konzentrationslagern ableitet, liegt hier aber vor allem auch in dem Hervorrufen der „gestalterischen Potenz“, die nach Beuys jedem Menschen inhärent ist.¹⁹⁸ Die Konzentrationslager während des zweiten Weltkrieges verfolgten das Ziel, die Häftlinge zu entmenschlichen. Durch ihr künstlerisches Schaffen setzten sich die Häftlinge diesem Prozess jedoch aktiv entgegen, indem sie ihrer Identität, ihren Sehnsüchten und Emotionen wieder Ausdruck verliehen. Karl Braun unterstreicht dies mit den Schlussworten seines Artikels zur *Ästhetik des Widerstands*:

¹⁹⁴ Vgl. Ramme, 2017, S. 43.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁹⁶ Arabatzis, 2017, S. 24 f.

¹⁹⁷ Matejka, 1974, S. 2.

¹⁹⁸ Vgl. Ramme, 2017, S. 39.

„Das Gegenwort sagt sich im Paradox: Die allmächtige Waffe der Nazis, der Tod, fühlt sich von ihnen mißbraucht und verweigert den Dienst. Was hatten die Nazis außer dem Mord? Nichts. Die [Kunst] spricht das – im Machtbereich der SS – offen aus. Die Tötungsmacht wird, während sie auf Hochtouren läuft, in Frage gestellt und lächerlich gemacht. Oper, gesungener Text, Gedanke und Musik, menschliche Stimme und die Stimme der Instrumente, Kultus, Kultur also, sagt in den industriellen Massenmord hinein:
Der Tod ist tot.
Der Tod ist tot.
Das Gegenwort ist gesagt.“¹⁹⁹

4.2.1 Theater als Instrument der Resilienz

Das Theater kann nicht nur als reine Kunstform betrachtet werden, sondern muss auch als künstlerische Praxis, die eine tiefere Funktion als gesellschaftlicher und moralischer Reflexionsraum erfüllt, begriffen werden. Gerade unter extremen Bedingungen erweist sich das Theater als eine wichtige Plattform für Hoffnung, Humanität und kulturellen Ausdruck. Im Unterschied zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen wie u.a. dem Zeichnen entfaltet das Theater durch seine direkte Interaktion zwischen Publikum und Darstellenden eine besondere Unmittelbarkeit. Die Live-Situation verstärkt die Intensität der Erfahrung und ermöglicht eine tiefere emotionale wie intellektuelle Auseinandersetzung. Mit seiner Fähigkeit, verschiedene Aspekte des Lebens und insbesondere zwischenmenschliche Beziehungen darzustellen, bietet das Theater einen Raum für Reflexion und Diskurs über gesellschaftliche sowie persönliche Themen. Es bildet die Wirklichkeit nicht direkt ab, sondern spiegelt, abstrahiert und interpretiert sie, wodurch eine „höhere Ordnung“ entsteht.²⁰⁰ Diese kann ethische, soziale und politische Werte beleuchten, vertiefen oder hinterfragen und somit zur kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Realität anregen, so Angela Metzger.²⁰¹

Metzger bezeichnet das Theater als „Anstalt des Wahren, Guten und Schönen“.²⁰² Anstalt des Wahren, da es die grundlegenden Dimensionen des Seins und Werdens widerspiegelt und somit universelle menschliche Erfahrungen reflektiert. Mit dem „Guten“ meint Metzger die spielerische Erprobung und Wiederholung des Guten, um dessen Werte (Gerechtigkeit, Tapferkeit etc.) zu bewahren. Anstalt des Schönen meint, dass

¹⁹⁹ Braun, Karl (1995): „Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 1995). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Academia, S. 172.

²⁰⁰ Vgl. Metzger, 1996, S. 12.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Ebd.

Theater in Zeiten der ästhetischen Pervertierung zeitlose Formen bewahrt, die dem Ideal des Wahren und Guten nahekommen. Schönheit wird dabei nicht isoliert betrachtet, sondern in ihrer Verbindung mit moralischen und existentiellen Werten.²⁰³ Theater spiegelt verschiedene Dimensionen des Kulturellen und des Menschlichen. Daher griffen die Häftlinge im KZ auf das Theater zurück, um die Substanz des Humanen zu bewahren. Theater diente hier als Anker, um Werte wie das Wahre, Gute und Schöne zu retten und die Prinzipien der Hoffnung und des Trostes aufrechtzuerhalten.²⁰⁴ Theater kann also als humanistische Kunst verstanden werden, die durch ihre Widerspiegelung oder Transformation von Werten Menschlichkeit erhalten kann. In seinem Buch *Mein Kampf* betont Hitler, dass Ästhetik und Humanität im Überlebenskampf eines Volkes bedeutungslos seien, da sie rein menschliche Konstrukte und nicht universell für alle „Rassen“ gültig seien. Er argumentiert, dass solche Werte die notwendige Härte und Effizienz im Kampf behindern könnten, weshalb sie zugunsten der Selbsterhaltungskraft aufgegeben werden müssten:

„Wenn aber Völker um ihre Existenz auf diesem Planeten kämpfen, mithin die Schicksalsfrage von Sein oder Nichtsein an Sie herantritt, fallen alle Erwägungen von Humanität oder Ästhetik in ein Nichts zusammen [...]. Was die Frage der Humanität betrifft, so hat sich schon Moltke dahin geäußert, daß diese beim Kriege immer in der Kürze des Verfahrens liege [...]. Schicksalsfragen von der Bedeutung des Existenzkampfes eines Volkes heben jede Verpflichtung zur Schönheit auf.“²⁰⁵

Wenn also - wie aus dem obigen Zitat deutlich wird - Adolf Hitler in seinem Manifest *Mein Kampf* davon sprach, dass Ästhetik und Humanität im Existenzkampf eines Volkes keine Rolle spielen, dann kann das Theater im Konzentrationslager, das für die Aufrechterhaltung von dem Wahren, Guten und Schönen des Menschlichen kämpft, als Mittel des Widerstands gegen Hitler und sein nationalsozialistisches Regime aufgefasst werden.

Alexander Melach hebt hervor, dass das Theater ermöglicht, „augenblicklich“ Freiheit zu schaffen, indem eine alternative künstlerische Realität präsentiert wird, die den Zuschauenden eröffnet, sich für einen Moment von den Einschränkungen ihrer eigenen Lebensrealität zu lösen. Hierbei spricht Melach von einer inneren, symbolischen Freiheit, die durch emotionale oder intellektuelle Berührung durch das Erleben eines

²⁰³ Vgl. Metzger, 1996, S. 12.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 20.

²⁰⁵ Hitler, 1925/26, S. 195.

Theaterstücks erfolgen kann. Das Theater wurde so vor allem für die Häftlinge im KZ zu einem Raum, in dem Freiheit im Sinne von Selbstreflexion, emotionaler Befreiung oder kreativer Neuorientierung geschaffen werden konnte. Angela Metzger weist dem Theater im KZ die Funktion des „kulturellen Rettungsinstrumentes“ zu.²⁰⁶ Sie betont weiter, dass gerade das Theater mit seinem sozialkritischen Charakter immer dann eine Hochphase erlebt, wenn Menschen unterdrückt werden und in Angst leben. In diesen Momenten, in denen Meinungs- und Kunstfreiheit unterjocht werden, kann die Kunst durch ihre verschlüsselte Symbolik Kritik und Widerstand transportieren.²⁰⁷ Dass im Konzentrationslager unter katastrophalen und lebensbedrohlichen Umständen dennoch Theater gespielt wurde, zeigt, dass das Theater den Grundwerten und grundlegenden Überzeugungen des Menschen eine stabile Stütze bieten kann: „Wenn es je eine Rechtfertigung für das *Spiel des Menschen* bedurft hätte, dann wäre sie im KZ gegeben worden.“²⁰⁸ Diese tief verankerten Überzeugungen lassen sich weder durch bewusste Willensakte noch durch äußere Einflüsse einer entmenschlichten Umgebung vollständig auslöschen. Ein zu Beginn des Dokumentarfilms *Goethe in D* (Manfred Vosz, 1985) eingeblendetes Zitat des bolivianischen Regisseurs Humberto Ríos verstärkt diese Aussage:

„Wenn der Mensch keine Filme machen darf, wird er sprechen,
wenn er nicht sprechen darf, wird er tanzen,
wenn er nicht tanzen darf, wird er schreien,
wenn er nicht schreien darf,
wird er sich bewegen...
Er wird immer eine Form des Widerstandes finden,
eine Form, sich auszudrücken.“²⁰⁹

Eine weitere Funktion von Theater ist die Identifikation mit der eigenen Identität oder der Identität der Figuren im Stück. Dies bezieht sich sowohl auf diejenigen, die als Akteure auf der Bühne tätig sind, als auch auf die Zuschauenden, die eine passivere Rolle einnehmen, denn durch den gemeinsamen Theaterraum wird trotz subjektiver Einzelerfahrung doch ein gemeinsamer Erfahrungsraum hergestellt. Im Konzentrationslager wurden häufig in den von den Häftlingen aufgeführten Stücken oder kurzen Texten das Lagerleben und die eigene Situation widergespiegelt. Angela Metzger spricht hier von einem „Aktualisierungsprozess“, der es den KZ-Insassen ermöglichte,

²⁰⁶ Vgl. Metzger, 1996, S. 108.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 47.

²⁰⁸ Ebd., S. 81.

²⁰⁹ Humberto Ríos, zitiert nach: Vosz, Manfred (1985): *Goethe in D oder Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Wie Erwin Geschonneck eine Hauptrolle spielte*. BRD: Con-Film, 00:00:50.

„sich völlig in die eigene Situation zu versetzen, sich mit ihr zu identifizieren, um durch die peinigende Nähe zu sich selbst den Mut zu gewinnen, eine Auseinandersetzung zu provozieren.“²¹⁰ Dadurch wurde einer Flucht aus dem Alltag entgegengewirkt, um die Wahrheit sowohl den Häftlingen als auch den SS-Leuten deutlich als Kritik gegenüberzustellen.²¹¹ Der Überlebende aus dem Ghetto Theresienstadt Thomas Mantl betonte in einem Interview im Jahr 1966, wie wichtig diese Form des Widerstands war:

„Und wenn man dich nach dem Krieg fragt: 'Was hast du getan?' und du sagst: 'Ich saß in einem Lager!' dann ist das nicht genug. Man muß mindestens, wenn man nicht aktiv Widerstand leisten kann, den Leuten die Wahrheit sagen, und das kann man mit [der Kunst].“²¹²

Diese Konfrontation mit der Realität zeigt sich auch in abstrakter Form in *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein*, bei welcher durch Figuren wie den Hausmeister Leopold oder den Ritter Adolar die Machtverhältnisse der Häftlinge im Konzentrationslager dargestellt werden. Auf der anderen Seite konnte das Theater im KZ nicht nur diesen Aktualisierungsprozess hervorrufen, sondern auch als „spiritueller Widerstand“ den Insassen Mut und Kraft schaffen. Mary S. Costanza betont in ihrem Buch *Bilder der Apokalypse*, dass das Ausüben von künstlerischen Tätigkeiten als eine Art „Beichte“ durch die „Ausstellung von Gedanken und des eigenen Selbst“ gesehen werden kann.²¹³ Durch Kunst- und Kulturschaffen wie u.a. dem Theater konnten die Häftlinge also wieder Zugang zu ihrem Inneren Selbst schaffen, das durch das nationalsozialistische Regime unterdrückt werden sollte. Denn wie Kalmar unterstreicht, waren nicht die körperlichen Qualen das Bedrängendste an der Gefangenschaft im KZ, sondern eben dieser Verlust der eigenen Identität und „die Unmöglichkeit, das zu sein, was wir sind.“²¹⁴

²¹⁰ Metzger, 1996, S. 37.

²¹¹ Vgl. ebd.

²¹² Thomas Mantl, zitiert nach: Gershon, Ben-David (1966): „Das kulturelle Leben und die erzieherische Tätigkeit im Ghetto Theresienstadt (1939–1945) und im Familienlager Auschwitz (1943–1944)“. *Interview mit Thomas Mantl*, Köln 2. Tonbandaufnahme, S. 64 f., zitiert nach: Metzger, 1996, S. 31.

²¹³ Costanza, 1983, S. 34 f.

²¹⁴ Kalmar, 1946 (Hgg. v. Maurer/Wedl, 2009), S. 61.

4.2.2 Humor als Widerstandsstrategie und Faschismuskritik

Adrastea (1803): „Kritik und Satyre [sic!] begegneten einander; diese grüßete [sic!] jene und nannte sie Schwester. Die Kritik, den Scepter [sic!] in der Hand, sah sie vornehm an: 'Wie kommen Wir zu der Verwandtschaft? Dirne mit der Geißel. Ich die Richterin des Wahren, Guten und Schönen; und Du?' Satyre [sic!]; 'Ich bin es auch, und vielleicht auf eine wirksamere Weise.'“²¹⁵

Johann Gottfried Herders Bild der Kritik und Satire als ungleiche, aber verwandte Schwestern verweist auf die doppelte Kraft des Wortes: die ernste, analytische Auseinandersetzung und die scharfe, oft befreiende Wirkung des Spotts. Diese enge Verbindung von Trauer und Humor findet sich auch in Heinrich Manns 1947 veröffentlichten Memoiren *Ein Zeitalter wird besichtigt* über die Zeit des Nationalsozialismus wieder: „Wer genug geweint hat, lacht.“²¹⁶ In den Konzentrationslagern und Ghettos während des zweiten Weltkrieges wurden viele Theaterstücke oder kleine Szenen aufgeführt, die großteils kabarettistischen oder satirischen Charakter hatten, d. h. Humor hatte einen hohen Stellenwert in der Kulturszene im Lager. Erwin Geschonneck begründet die Bedeutung von Kulturproduktion folgendermaßen: „[E]s [ging] hier um spirituellen Widerstand. Es war wichtig, Lebensmut zu geben und zu behalten. Und Humor ist in einer solchen Lage sehr, sehr wichtig [...]“.²¹⁷ Der Kabarett-Humor in den Lagern basierte stark auf traditionellen humoristischen Mitteln wie erotischen Anspielungen, Witzen über körperliche Gebrechen sowie Schwiegermutter- und Ehefrauen-scherzen, die in ihrer Zeit bereits als veraltet galten.²¹⁸ Obwohl manchmal versucht wurde, solche Formen als Parodien darzustellen, blieb der „Lagerhumor“ insgesamt stark an übernommene Formen gebunden, hier zum Beispiel der Wiener Kabarettstil. Er brachte daher formal keine Neuerungen hervor, zumal künstlerische Innovation innerhalb der Lagerkunst keine vorrangige Rolle spielte.²¹⁹ Nicht die Form oder der Stil des Humors standen im Vordergrund, sondern die der Satire eingeschriebene Doppeldeutigkeit. Die überlebende Schauspielerin aus Theresienstadt, Nava Shan, berichtet darüber, dass der Inhalt der Aufführungen in den Lagern den Umständen entsprechend

²¹⁵ Herder, Gottfried Johann (1803): *Adrastea*. Leipzig: Hartknoch, zitiert nach: Naumann, 1983, Vorwort.

²¹⁶ Mann, Heinrich (1945): *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Amsterdam: Querido, zitiert nach: Naumann, 1983, Vorwort.

²¹⁷ Erwin Geschonneck, zitiert nach: Metzger, 1996, S. 25.

²¹⁸ Vgl. Taussig, Josef (1994): „Die Theresienstädter Kabarets“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 1994). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Academia, S. 215.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 219.

amateurhaft waren und sie erst im Nachhinein die Bedeutung auf einer tieferen Ebene nachvollziehen konnte:

„Ich erinnere mich nur, daß ich nicht mitarbeiten wollte, da es unter meinem Niveau als Schauspielerin war... Vielleicht war ich damals noch zu dumm, um zu verstehen, daß die Sachen, welche dort gesprochen wurden, vielleicht wichtiger waren als die schauspielerische Kunst [...]“²²⁰

Dieser doppelbödige Humor findet sich auch in dem Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* wieder, das mit dem Ritter Adolar satirisch Faschismuskritik ausüben will. Ein zentrales Stilmittel der Satire ist ihre indirekte und mehrdeutige Ausdrucksweise. Sie nutzt Übertreibungen, Grotteske, Montage und Verfremdung, um die Mechanismen und die Ideologie des Faschismus zu dekonstruieren und sichtbar zu machen. Dies geschieht oft durch das Verlegen faschistischer Praktiken in absurde oder verfremdete Kontexte, wodurch die Absurdität und Grausamkeit des Regimes betont werden.²²¹

In *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* wird das nationalsozialistische Regime in ein mittelalterliches Ritterszenario verlegt. Das Konzentrationslager wird zur „Burg Schreckenstein“. Erwin Geschonneck bediente sich als Schauspieler der Mechanismen der Satire, indem er die Figur Adolar mit einer deutlich an Hitler angelehnten Sprechweise überzogen darstellte. Diese Techniken erfordern vom Publikum interpretative Denkleistungen, was bedeutet, dass Satire nicht immer unmittelbar verständlich ist, sondern eine aktive Rezeption voraussetzt.²²² Antifaschistische Satire setzt bewusst auf eine polarisierende Wirkung, die die Rezipient*innen dazu bringen soll, sich klar gegen den Faschismus zu positionieren. Dies wird durch das Lachen über die dargestellten Verzerrungen der Realität unterstützt, das zugleich ein Moment der Reflexion über die realen Missstände darstellt. Dabei verfolgt die Satire eine parteiliche Absicht: Sie will das Publikum spalten, Gleichgesinnte stärken und Gegner*innen angreifen oder erniedrigen. Die Herausforderungen antifaschistischer Satire im Konzentrationslager lag in ihrer Balance zwischen Kritik und Unterhaltung sowie in der Gefahr, missverstanden zu werden. Aufgrund ihrer indirekten Ausdrucksweise bestand die Möglichkeit, dass politische Aussagen vom Publikum, hier vor allem von den anwesenden

²²⁰ Nava Shan. zitiert nach: Gershon, Ben-David (1965): „Die erzieherische Tätigkeit im Ghetto Theresienstadt 1941–1954“. Interview mit Nava Shan 22.08.1965, zitiert nach: Metzger, 1996, S. 55.

²²¹ Vgl. Naumann, 1983, S. 30 f.

²²² Vgl. ebd., S. 31.

Nationalsozialisten, nicht erkannt oder falsch interpretiert wurden.²²³ Dennoch bleibt die antifaschistische Satire ein essenzielles künstlerisches Mittel, das nicht nur Kritik übt, sondern auch durch die gezielte Verzerrung und Montage der Realität einen Raum für politischen Widerstand schafft.²²⁴

4.3 Bedeutung von Kunst im heutigen Erinnerungsdiskurs an KZs

Die Bedeutung von Kunst im Lager im heutigen Erinnerungsdiskurs zu Konzentrationslagern hat sich im Laufe der Jahrzehnte stark gewandelt. Während sie lange Zeit lediglich als randständiges Zeitdokument betrachtet wurde, führten die 1970er- und 1980er-Jahre zu einer differenzierteren Perspektive. Wie der Historiker Thomas Lutz Anfang der 1990er Jahre feststellt, fand in dieser Zeit eine Neubewertung der sogenannten Lagerkunst statt, die durch den Generationswechsel und die zunehmende zeitliche Distanz zum Holocaust ermöglicht wurde.²²⁵ Dabei rückten die Werke zunehmend in den Fokus, nicht nur als Dokumente des Geschehenen, sondern auch als Ansatzpunkte für eine tiefere Auseinandersetzung mit der Geschichte. Ausstellungen von Lagerkunst eröffnen dabei neue Zugänge, insbesondere durch ihren assoziativen Charakter, der auch Menschen anspricht, die sich über rein faktisch-dokumentarische Darstellungen weniger mit der Thematik befassen würden. Diese Kunstwerke fördern eine emotionale und intellektuelle Annäherung an die Vergangenheit, indem sie die Betrachtenden dazu anregen, ihre Eindrücke in künstlerische Formen zu übersetzen. Dadurch entstehen neue Gesprächs- und Reflexionsräume, die das Verständnis der Geschichte vertiefen.²²⁶

In den unmittelbaren Nachkriegsjahren (1945 bis 1959) war das Verständnis für den dokumentarischen und künstlerischen Wert dieser Werke jedoch noch stark eingeschränkt. Die Kunstwerke wurden oft als bloße „ästhetische Kuriositäten“ abgetan, während schriftliche Dokumentationen über die Lagerverbrechen deutlich mehr Aufmerksamkeit erhielten.²²⁷ Diese Haltung wurde auch dadurch verstärkt, dass viele

²²³ Vgl. Naumann, 1983, S. 32.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 25.

²²⁵ Vgl. Lutz, Thomas et al. (1992): *Über-Lebens-Mittel: Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus*. Marburg: Jonas, S. 7.

²²⁶ Vgl. Lutz et al., 1992, S. 7.

²²⁷ Vgl. Lutz, 1992, S. 65.

Historiker*innen Schwierigkeiten hatten, visuelle Quellen für die Geschichtsforschung auszuwerten. Frank Grüner beschreibt dies 2008 in einem Beitrag zu den Theresienstädter Studien als ein grundlegendes Dilemma, das darin liegt, „zwei offensichtlich so inkompatible Phänomene, Sphären oder Räume wie Kultur und den von Unfreiheit, Terror und Leid geprägten Ghetto-Alltag miteinander in Verbindung zu bringen.“²²⁸ Zudem wurde das Thema Lagerkunst von Gedenkstättenleitungen oft vorsichtig behandelt, um Missinterpretationen zu vermeiden. Es bestand die Befürchtung, dass die öffentliche Darstellung künstlerischer Aktivitäten in den Lagern zu einer Verharmlosung der dortigen Bedingungen führen könnte. Dabei wurde nach dem fehlerleitenden Argumentationsmuster verfahren: Wenn Menschen in den Konzentrationslagern künstlerisch tätig waren, können die dortigen Lebensumstände nicht allzu gravierend gewesen sein. Auch Überlebende selbst äußerten solche Sorgen. Wie Fritz Cremer feststellt, bedarf es bei diesem Thema eines besonders behutsamen Umgangs:

„Das Thema ist ungewöhnlich. Alle Tiefen menschlichen Daseins, aber auch alle Menschen-größe ist darin eingeschlossen. Man muß sich hüten vor der Verallgemeinerung wie vor dem Pathos, zu dem ein solches Thema verleiten kann.“²²⁹

Ebenso warnte Erwin Geschonneck: „Wie leicht kann es passieren, daß man dieses Kuriosum nicht im Zusammenhang mit der grauenvollen Geschichte sieht und sich dadurch das Bild von einem Konzentrationslager verzeichnet.“²³⁰ Dennoch betonen viele Überlebende die immense Bedeutung der Lagerkunst als Ausdrucksmittel und Form des Widerstands. Der Kulturwissenschaftler Karl Braun fasste dies in seinem Beitrag zur *Ästhetik des Widerstands* folgendermaßen zusammen:

„All die Besorgnisse, daß [...] Kultur am falschen Ort gewesen sei, daß man mit der Freizeitgestaltung den Plänen der SS in die Hände gespielt habe, daß man sich selbst in die Tasche gelogen, daß man verschleiert und nicht entlarvt, kurz: daß man nicht politisch reagiert habe, sind gut gedacht, aber verkennen die Wirklichkeit. Die Natur des Menschen ist Kultur, und diese wird, besteht die Möglichkeit dazu, sich immer Raum verschaffen. Niemandem fiele es ein, den Gebrauch von Löffel, Messer und Gabel bei Häftlingen zu kritisieren, aber ob es richtig ist, Jazz zu spielen, wenn man die Instrumente und das musikalische Können besitzt, scheint immer noch diskutierenswert.“²³¹

²²⁸ Grüner, Frank (2008): „Kultur und Alltag im Ghetto von Wilna“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 2008). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Sefer, S. 181.

²²⁹ Bodo Uhse (1959): Einführung. In: Cremer, Fritz (1959): *Buchenwald. Studien von Fritz Cremer*. Berlin: Verlag der Nation, (o. S.), zitiert nach: Seidel, 1983, S. 68.

²³⁰ Erwin Geschonneck, zitiert nach: O.A. (1980): *Die Tat. Antifaschistische Wochenzeitung*. Nr. 5. Frankfurt: Röderberg, 01.02.1980.

²³¹ Braun, 1995, S. 159.

Ein Beispiel für das Engagement im Bereich der Lagerkunst ist Viktor Matejka, der sich früh öffentlich mit dieser Thematik auseinandersetzte. In der ORF Schulfunkserie *Zeugen der Zeit*, die in den 1960er bis 1980er Jahren zu Bildungszwecken ausgestrahlt wurde, sprach er 1977 offen über die künstlerischen Aktivitäten in Konzentrationslagern, was auf gesellschaftliches Unverständnis stieß.²³² Dennoch setzte Matejka sich kontinuierlich für die Anerkennung der Lagerkunst ein und plädierte etwa für die Verfilmung von Manuskripten seiner Mithäftlinge oder für die Neuauflage von Rudolf Kalmars *Zeit ohne Gnade*. Matejka betonte dabei stets die politische Funktion der Lagerkunst, ohne jedoch die Lebensrealität in den Lagern zu beschönigen. Gleichzeitig wurde sein Verhalten, wie etwa seine Kontakte zur SS, um Theateraufführungen zu ermöglichen, von vielen Überlebenden kritisch betrachtet. In einem Brief an das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes im Jahr 1974, der auch heute noch im selbigen Archiv vorzufinden ist, schrieb Matejka:

„Ich bin mir bewußt, daß es auch heute noch Zeitgenossen gibt, die mir meine Manöver mit dem Pforzheimer Lehrer übelnehmen bzw. sie überhaupt nicht kapieren. [...] Wie viel List und Schlaueheit überhaupt notwendig waren, um außergewöhnliche KZ-Situationen, die in Wirklichkeit alltäglich und ganz gewöhnlich waren, so zu bezwingen, daß der KZ-Häftling trotzdem von einem Tag zum anderen weiter lebte.“²³³

Das künstlerische Schaffen unter den Bedingungen der Inhumanität in Konzentrationslagern war geprägt von äußerster Notwendigkeit und existenzieller Bedeutung. Diese Kunstwerke dienten nicht nur als Ausdrucksmittel, sondern auch als Form des geistigen Widerstands und der Identitätsbewahrung. Lutz hebt hervor, dass diese Werke zu einer Neubestimmung des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert beitrugen, indem sie die menschliche Kreativität und den Willen zur Selbstbehauptung unter entmenslichenden Bedingungen bewahrten.²³⁴ Sie stehen in einem bewussten Widerspruch zur „conditio inhumana“ und verdeutlichen die Fähigkeit der Kunst, trotz unmenschlicher Umstände eine humane Kultur zu bewahren. Diese Gegnerschaft zu den unmenschlichen Bedingungen verleiht der Lagerkunst ihre besondere Bedeutung.²³⁵ Der Historiker Frank Grüner ergänzt diese Perspektive durch seine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff des „geistigen Widerstands“.²³⁶ Er betont, dass der Begriff

²³² Vgl. hierzu: Österreichische Mediathek: *Viktor Matejka spricht über sein Leben: Schulfunkserie Zeugen der Zeit*. 22.02.1977. URL: <https://www.mediathek.at/atom/20D693F2-29D-00067-000043E3-20D5922D>. [14.02.2025].

²³³ Matejka, 1974, S. 17.

²³⁴ Vgl. Lutz et al., 1992, S. 68.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 71 f.

²³⁶ Vgl. Grüner, 2008, S. 181.

unscharf sei und kulturelle Aktivitäten im Ghetto nicht pauschal als Widerstandshandlungen interpretiert werden dürfen. Wie er erläutert, waren die Motivationen für solche Aktivitäten höchst unterschiedlich und dienten oft auch anderen Zwecken, wie beispielsweise der Schaffung eines Gemeinschaftsgefühls oder des individuellen Überlebens. Dennoch erkennt Grüner an, dass zahlreiche kulturelle Manifestationen im Kontext der Ghettos und Konzentrationslager als Widerstand verstanden werden können und sollten, da sie den Insassen halfen, ihre Identität zu bewahren und sich gegen die totalitären Bedingungen zu behaupten.²³⁷

Der Diskurs um die Lagerkunst zeigt somit, dass diese weit mehr ist als nur historische Quelle oder ästhetisches Produkt: Sie ist ein Beweis für die Widerstandskraft des Menschen und eine Mahnung, die Bedeutung von Kunst und Kultur auch in den dunkelsten Momenten der Geschichte zu würdigen.

²³⁷ Vgl. Grüner, 2008.

5. Zusammenfassung und Ausblick

5.1 Erinnerungskultur und ihre Relevanz für die Geschichtsschreibung

„[B]is die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist.“²³⁸, so beschreibt der Philosoph Walter Benjamin 1940 in seinem Werk *Über den Begriff der Geschichte* die Aufgabe der Geschichtsschreibung. Benjamin geht es dabei nicht um eine bloße Wiederholung oder Rückkehr vergangener Ereignisse, sondern um deren Wiederherstellung und Bedeutungszuschreibung in einem neuen Kontext. Das Konzept der *Apokatastasis*, auf das er sich bezieht, beschreibt eine Neuordnung der Vergangenheit, die es ermöglicht, Ereignisse in einem anderen Licht zu betrachten und ihre Wahrheit in der Gegenwart sichtbar zu machen. Dieser Ansatz gibt unterdrückten oder bisher vergessenen Stimmen der Geschichte Raum, indem er das lineare Fortschreiten der Geschichtsschreibung „unterbricht“, um sie als fortwährenden und veränderbaren Prozess neu zu definieren. Eine solche Perspektive ist wichtig, um ein umfassenderes und ganzheitliches Verständnis der Vergangenheit zu schaffen, das nicht nur die Gegenwart, sondern auch die zukünftige Entwicklung beeinflussen kann.²³⁹

Diese Art des Umgangs mit der Geschichtsschreibung ist von zentraler Bedeutung in der Auseinandersetzung mit der Aufarbeitung und Erinnerung der Zeit des Nationalsozialismus. Der Historiker Arnd Bauerkämper betont, dass der Umgang mit Erinnerung an vergangene Ereignisse gerade in dem Übergang von „kommunikativen“ zu „kulturellen“ Gedächtnis, also wenn keine Zeitzeug*innen mehr leben, herausfordernd werden kann.²⁴⁰ Da Nachkriegsgenerationen selbst keine Anschauung des zweiten Weltkrieges besitzen, bedarf die Erinnerung daran „einer affektiven, emotionalen Vermittlung, die auf Werte und Normen abhebt, aber gelegentlich auch moralisierend ist“, so Bauerkämper.²⁴¹ Diese Art der affektiven Vermittlung zeigt sich in Filmen wie *Schindlers Liste* (Steven Spielberg, USA, 1993), oder auch im aktuellen Beispiel von *The Zone of Interest* (Jonathan Glazer, GB, 2023). Diese Formen der Erinnerung durch

²³⁸ Benjamin, Walter et al. (1942): *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*. Hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 573, N1a3.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 573 ff.

²⁴⁰ Vgl. Bauerkämper, Arnd (2013): *Das umstrittene Gedächtnis: Die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*. 1. Aufl. Brill: Schöningh., S. 392.

²⁴¹ Ebd., S. 320.

fiktive Formate ist wichtig, um bei einer breiten Öffentlichkeit eine selbstkritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit hervorzurufen und somit ein Gefühl der Verantwortung zu entwickeln, das dann eine Art Schuldbewusstheit hervorruft.

Viktor Matejka und Alexander Melach betonen beide, dieses Gefühl der Schuldbewusstheit für die Ereignisse der Vergangenheit stelle aber nicht zwangsläufig den richtigen Ansatz dar, um ein Erinnern an die Zeit des Nationalsozialismus zu fördern. Matejka warnt davor, dass die im Gedenkontext häufig verwendete Phrase „Niemals vergessen“²⁴², die sich im Laufe der Zeit von dem ursprünglichen Aufruf von Überlebenden zu einer inhaltsleeren Floskel in zahlreichen Mahnmalen, Gedenkreden und Publikationen verfestigt hat, längst zu einer inhaltsleeren Floskel verkommen sei: „*Niemals vergessen* ist längst zur Leerformel geworden, im österreichischen Alltag ein Versprecher, an Feiertagen ein Rülpsen über Leichen – Österreichs Märtyrern.“²⁴³ Damit macht er auf die Gefahr aufmerksam, dass solche Floskeln ihre eigentliche Bedeutung verlieren könnten, wodurch der Erinnerungsdiskurs oberflächlich und mechanisch werde. Alexander Melach hebt hervor, dass Erinnern nicht als exotisches oder isoliertes Phänomen betrachtet werden dürfe. Es sei entscheidend, die Bedeutung von Erinnerung in der Gegenwart zu verstehen, anstatt sich auf Wiederholungen von Phrasen wie „Nie wieder“ oder „Niemals vergessen“ zu beschränken. Erinnerung geschehe nicht durch inhaltslose Floskeln, sondern durch aktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sowie der Gegenwart, in welcher auch heute noch Menschen unter faschistischer Unterdrückung leiden: „Es ist nicht so, dass es vorbei ist und wir in einer wunderbaren Welt [leben].“²⁴⁴ Hier greift Melach ein Zitat seiner Tochter Noemi Amadori aus seinem neuen Dokumentarfilm *Flow my tears* auf: „Warum heißt es immer *Nie Wieder?* – Warum sagen wir nicht *Hört endlich auf damit*, oder: *Hören wir damit auf.*“²⁴⁵ Schuldgefühle allein, so Melach, führen nicht zu einer produktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern könnten sogar zu einer Abwendung von der Erinnerung führen.

²⁴² Vgl. hierzu: Wien Geschichte Wiki (2025): *Niemals vergessen! Antifaschistische Ausstellung, Wiener Künstlerhaus*. URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Spezial:Zitierhilfe&page=Niemals_vergessen%21_Antifaschistische_Ausstellung%2C_Wiener_Künstlerhaus&id=978633&wpFormIdentifier=titleform [14.02.2025].

²⁴³ Matejka, 1993, S. 79.

²⁴⁴ Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

²⁴⁵ Ebd.

Melach, der durch seine filmische Arbeit an seiner Langzeitdokumentation *Trilogie des Vergessens* (1995 bis 2016) viel Zeit in KZ-Gedenkstätten verbracht hat, reflektiert zudem über die Inszenierung von Jahrestagen der Befreiung. Während runde Jahrestage wie der 80. Jahrestag der Befreiung von großer Aufmerksamkeit begleitet würden, blieben die darauffolgenden oft unbeachtet: „Am 80. kommen alle, am 81. Jahrestag der Befreiung kommt keiner.“ Aus diesem Grund plant er, seinen aktuellen KZ-Erinnerungs-Film *Flow My Tears* am 81. Gedenktag in den Gedenkstätten zu präsentieren, um der Bedeutung dieses Tages auch über symbolische Zahlen hinaus gerecht zu werden. Melach schildert außerdem persönliche Eindrücke aus seiner Jugend, die durch die Erlebnisse seines Vaters geprägt waren, der in Konzentrationslagern inhaftiert war. Melach beobachtete, wie Menschen in Gedenkstätten auf Bilder von Leichenhaufen oft mit einer oberflächlichen Emotionalität reagierten. Das daraus resultierende Mitgefühl war für ihn häufig falsch gerichtet: „Als müsste man ein Gesicht aufsetzen, wenn man ins KZ geht.“²⁴⁶ Die wahren Dimensionen des Unerträglichen blieben den Besuchenden in Gedenkstätten oft verborgen und können nie ganz nachvollzogen werden.

Trotz ihrer kritischen Perspektiven betonen sowohl Matejka als Überlebender, als auch Melach, als Sohn eines Überlebenden, wie wichtig es ist, das Mitgefühl für die Opfer zu bewahren. Sie heben hervor, wie bedeutend und berechtigt eine emotionale Reaktion auf dieses Thema ist – auch über Generationen hinweg. Doch sie warnen davor, die Vergangenheit aus affektiven Schuldgefühlen heraus zu verdrängen, zumal die Nachkriegsgeneration keine aktive Schuld an den Ereignissen trägt. Dieses Schuldgefühl der Vergangenheit, so Birgit Peter in einer Podiumsdiskussion 2024 zum Thema *Faschismus an Universitäten*, muss viel mehr als gemeinschaftliche Verantwortung für die Gegenwart und Zukunft gesehen werden: „Es ist unser aller Erbe, mit dem wir verantwortlich umgehen müssen.“²⁴⁷ Bei der Erinnerungsarbeit geht es darum, den Opfern Raum zu geben, ihnen ihre menschliche Würde zurückzugeben und dafür zu sorgen, dass die Unterdrückung anderer Menschen ein Ende findet. Auch Arnd Bauerkämper spricht sich für die Relevanz der Erinnerungsarbeit aus. Er betont, dass Vergessen von einer belastenden Vergangenheit zwar der einfachere Weg sei, um

²⁴⁶ Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. & 05.11.2024.

²⁴⁷ Birgit Peter in der Podiumsdiskussion zu dem Film *Akademische Abgründe. Rechtsextremismus im Hörsaal* von Andreas Filipovic, Lukas Ellmer, Samira Fux. ÖH: Wien, 10.10.2024.

schmerzhaftes Erinnerungen zu lindern, in einer von Offenheit und Transparenz geprägten Zivilgesellschaft jedoch eine Selbstreflexion wichtig sei, um die Demokratie zu erhalten. Verschweigen schiebe das Erinnern letztlich nur in die Zukunft, so Bauerkämper.²⁴⁸

Das zuvor angesprochene Konzept der Apokatastasis von Walter Benjamin ist besonders bedeutsam im Zusammenhang mit der Betrachtung von Kultur im Konzentrationslager. Wie bereits erwähnt, besteht die Gefahr, dass dieses Thema leicht aus dem Kontext gerissen wird. Daher ist es essenziell, die Thematik aus verschiedenen Blickwinkeln zu analysieren und die spezifische Bedeutung von Kultur im KZ-Alltag herauszuarbeiten. Der Überlebende Edgar Kupfer-Koberwitz schildert eine Szene aus dem Lager, die verdeutlicht, wie schnell das Bild eines Konzentrationslagers verzerrt werden kann, wenn man die tatsächlichen Bedingungen im Inneren nicht nachvollziehen kann:

„Auf der Lagerstraße mischte sich unser Gesang mit dem der anderen marschierenden Kolonnen. Aus einer Blockstraße kam ein neuer Zug, an dessen Ende Häftlinge marschierten, die so schwach waren, daß sie von Kameraden gestützt werden mußten. Einen trugen sie in einer Decke. Das Ende dieser Kolonne sah aus wie ein Zug, der den Gräbern entstieg war. Schäffer stieß mich an und flüsterte: *Siehst du? Ein schlechter Block. Ihre Kranken werden im Revier nicht aufgenommen, wahrscheinlich weil kein Platz da ist. Aber alle müssen mit zum Appell, nur die Toten nicht.* Dann sang er weiter: *...und einen Bubikopf, der steht ihr gut...* Ginge jemand in diesem Augenblick am Lager vorbei, so würde er hinter den Mauern den *frischfrohen* Morgengesang der Häftlinge hören. Wer singt, dem kann es doch eigentlich nicht schlecht gehen.“²⁴⁹

Diese Darstellung zeigt eindrücklich, wie oberflächliche Eindrücke in die Irre führen können, wenn sie aus dem Gesamtbild isoliert werden. Die Gefahr einer Verharmlosung oder falschen Interpretation der Lagerrealität macht es notwendig, den Fokus auf eine tiefgehende, kontextualisierte Analyse zu legen. Nur so kann die Vielschichtigkeit der kulturellen Aktivitäten in Konzentrationslagern verstanden werden, ohne den Eindruck zu erwecken, dass diese Orte weniger grausam gewesen seien, als sie es in Realität waren.

²⁴⁸ Vgl. Bauerkämper, 2013, S. 392.

²⁴⁹ Kupfer-Koberwitz, 1956, S. 113.

5.2 Gedenkstättenarbeit: Theater in der KZ-Gedenkstätte Dachau

„[Es] ist noch vieles zu tun, viele Giftwurzeln des Faschismus stecken noch in unserer Erde. Sie auszumerzen, damit das Unkraut nie mehr aufgehen kann und unser Leben und das Leben der heranwachsenden Nation nicht verpestet kann, muß die Aufgabe des ganzen freiheitsliebenden, fortschrittlichen Volkes sein.“²⁵⁰

Diese Worte eines Überlebenden aus dem KZ Dachau unterstreichen die essenzielle Bedeutung des Erinnerns an die Zeit des Nationalsozialismus, um die Vergangenheit aufzuarbeiten und Lehren für die Gegenwart und Zukunft zu ziehen. Neben der schulischen Vermittlung findet diese Auseinandersetzung vor allem an Gedenkstätten statt, insbesondere an ehemaligen Konzentrationslagern, die durch ihre Authentizität eine besondere Nähe zum historischen Geschehen schaffen. Die Gedenkstättenarbeit in Deutschland erfüllt nicht nur die Funktion der historischen Aufarbeitung, sondern auch die der Vermittlung antifaschistischer Werte. Ein zentraler Ort dieser Arbeit ist die KZ-Gedenkstätte Dachau, die jährlich fast eine Million Besucherinnen und Besucher aus aller Welt anzieht und damit die meistbesuchte Gedenkstätte Deutschlands ist. Seit ihrer Gründung im Jahr 1965 durch das Internationale Dachau Komitee und mit Unterstützung des Bayerischen Staates hat sich die Gedenkstätte stetig weiterentwickelt. Mit einer umfassenden Dauerausstellung mit dem Leitmotiv „Der Weg der Häftlinge“, archivarischer und pädagogischer Arbeit sowie internationalen Kooperationen ist sie heute nicht nur ein Ort des Gedenkens, sondern auch der Bildung.²⁵¹

Neben der Dauerausstellung sind in der Gedenkstätte auch immer Sonderausstellungen zu unterschiedlichen Themenkomplexen geboten, die alle ein bis zwei Jahre wechseln. Einige dieser Ausstellungen beschäftigen sich auch mit dem künstlerischen Schaffen im Lager wie zum Beispiel der 2016-2018 laufenden Ausstellung *Beweise für die Nachwelt. Die Zeichnungen des Dachau-Überlebenden Georg Tauber*.²⁵² Die Darstellung kultureller Aktivitäten in Konzentrationslagern, insbesondere im Kontext der KZ-Gedenkstätte Dachau, bleibt eine Herausforderung. Während Sonderausstellungen häufig Zeichnungen oder Gemälde aus den Lagern in den Mittelpunkt rücken, fehlt

²⁵⁰ O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen), 1945, S. 47.

²⁵¹ Vgl. *KZ-Gedenkstätte Dachau*. In: Stiftung Bayerische Gedenkstätten. URL: <https://www.stiftung-bayerische-gedenkstaetten.de/gedenkorte/kz-gedenkstaette-dachau> [13.12.2024].

²⁵² Vgl. hierzu *Sonderausstellungen*. In: KZ-Gedenkstätte Dachau. URL: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/ausstellungen/sonderausstellungen/> [04.02.2025].

es an einer angemessenen Repräsentation anderer künstlerischer Ausdrucksformen wie Theater, Musik oder Lyrik. Dies mag daran liegen, dass visuelle Kunstwerke wie Zeichnungen oder Gemälde einen direkteren Ausstellungswert besitzen und für die Betrachtenden ohne umfangreichen Kontext zugänglich sind. Im Gegensatz dazu ist es schwieriger, ein Theaterstück wie *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* auszustellen, da bis auf aus der Erinnerung gezeichnete Skizzen keine Aufnahmen oder Bilder der Aufführungen existieren.

In der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte Dachau finden sich vereinzelt Hinweise auf die kulturelle Betätigung der Häftlinge, wie etwa auf Musik, Lyrik oder die Lagerbibliothek. Doch auf Theateraufführungen, die ein bedeutender Teil des kulturellen Lebens in den Lagern waren, wird nicht eingegangen. Der Forschungsleiter der Gedenkstätte bestätigte in einem Gespräch, dass dies nicht bewusst, sondern vielmehr aus der Sorge um eine mögliche Verharmlosung der Lagerbedingungen geschehe. Diese Zurückhaltung könnte jedoch dazu führen, dass Besucherinnen und Besucher das kulturelle Leben im Lager nicht wahrnehmen und somit eine wichtige Dimension des Häftlingswiderstands und der Selbstbehauptung übersehen. Ein wichtiger Schritt zur Ausstellung des Theaterschaffens zeigt sich in einem von der Gedenkstätte während der Corona-Pandemie produzierten virtuellen Rundgang, in dem ein ausführliches Video über *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* veröffentlicht wurde.²⁵³ Trotz der Relevanz dieses Inhalts wurde das Video jedoch nur etwa tausendmal angesehen – ein Bruchteil im Vergleich zu den nahezu einer Million jährlichen Besucher*innen der Gedenkstätte.

Alexander Melach, der zahlreiche KZ-Gedenkstätten besucht hat, unterstreicht eine weitere Herausforderung: die Subjektivität der Gedenkstätten durch die Auswahl und Präsentation der ausgestellten Inhalte. Er berichtet von seiner Erfahrung in der KZ-Gedenkstätte Buchenwald, wo ein Wechsel in der Leitung dazu führte, dass als „zu persönlich“ empfundene Elemente aus der Ausstellung entfernt wurden. Diese Beobachtung legt nahe, dass die Auswahl der Inhalte immer auch von individuellen oder institutionellen Präferenzen geprägt ist. Zwar besteht die zentrale Aufgabe von KZ-Gedenkstätten darin, die grausamen Bedingungen und die unmenschlichen Verhältnisse in den Lagern zu dokumentieren, doch sollte dies die Darstellung des kulturellen

²⁵³ Vgl. Dachau Memorial: „Rundgang: Die Blutnacht auf dem Schreckenstein, oder: Wie kommt ein komisch schauriges Ritterstück“. KZ-Gedenkstätte Dachau. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj91rdV3U0A> [12.12.2024].

Lebens der Häftlinge nicht ausschließen. Gerade die kulturellen Aktivitäten der Häftlinge, sei es Theater, Musik oder Lyrik, sind Ausdruck ihrer Widerstandskraft und Menschlichkeit. Sie zeigen, wie es den Häftlingen trotz der extremen Bedingungen gelang, ein Stück ihrer Identität zu bewahren und Hoffnung zu schöpfen. Daher erscheint es wichtig, diesen Aspekt in Gedenkstätten stärker zu betonen. Eine angemessene Darstellung erfordert jedoch ausreichend Kontext, um Missverständnisse oder Verharmlosungen zu vermeiden. Besucherinnen und Besucher sollen nicht den Eindruck gewinnen, dass das Leben im KZ „erträglich“ war, sondern vielmehr die Stärke und Resilienz der Häftlinge würdigen mit dem potenziellen Leitgedanken: „Trotz der unvorstellbaren Grausamkeit schufen sie Raum für kulturelle Ausdrucksformen.“

Eine mögliche Lösung wäre, die Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte Dachau um eine feste Tafel oder einen Ausstellungsbereich zum kulturellen Leben im Lager zu erweitern. Diese könnte die vorhandenen Manuskriptseiten sowie Zeichnungen von Szenen aus Theaterstücken umfassen und durch multimediale Elemente wie Audio- oder Videopräsentationen ergänzt werden. Ein Beispiel für eine solche Tafel wird im Rahmen dieser Arbeit im Anhang vorgestellt (siehe Anhang 2).²⁵⁴ Dieser fiktive Vorschlag orientiert sich stilistisch an den bestehenden Ausstellungstafeln der Gedenkstätte (siehe Anhang 1) und könnte in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte weiterentwickelt werden, um deren spezifischen Anforderungen gerecht zu werden. Die Ausstellungstafel stellt im Rahmen dieser Masterarbeit *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* in den Fokus, was aber nicht bedeutet, dass nicht auch weitere Ausstellungstafeln zur Kulturproduktion im KZ Dachau entwickelt werden könnten. Solche Erweiterungen wären nicht nur ein wertvoller Beitrag zur Vermittlung historischer Zusammenhänge, sondern auch ein wichtiges Mittel, um den Besucher*innen die Widerstandskraft und den Zusammenhalt der Häftlinge näherzubringen. Das Herausstellen der künstlerischen Widerstandskraft der KZ-Insassen könnte dazu beitragen, Mut zu machen und zu zeigen, dass Menschlichkeit und Kreativität selbst unter den unmenschlichsten Bedingungen nicht vollständig zerstört werden konnten.

²⁵⁴ Alle Ausstellungstafeln der Dauerausstellung in der KZ-Gedenkstätte Dachau können auf der Webseite des *Haus der Bayerischen Geschichte* eingesehen werden. URL: https://www.hdbg.de/dachau/dachau_die-ausstellung_01.php [24.11.2024].

5.3 Fazit und Ausblick auf das Thema

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Kunst und Kultur im Konzentrationslager einen bisher nur begrenzt erforschten, jedoch äußerst bedeutsamen Aspekt der Geschichte des Nationalsozialismus darstellen. Insbesondere innerhalb der Gedenkstättenarbeit zu Konzentrationslagern nimmt dieser Bereich eine wichtige, aber oftmals unterschätzte Rolle ein. Bereits 1941 erkannte der amerikanische Journalist und KZ-Überlebende Daniel Curt die Tragweite des kulturellen Lebens in den Lagern und formulierte vorausschauend:

„When at some future but unknowable date not too far distant the ghastly system of Hitler and his several hundred thousand hangmen has been destroyed, the great art of the Concentration Camps will come out into full daylight and be recorded as one of man's great achievements in adversity.“²⁵⁵

Die Tatsache, dass in der Gedenkstätte des Konzentrationslagers Dachau kaum bis gar nicht über das künstlerische Schaffen berichtet wird, verdeutlicht, dass in diesem Diskurs weiterhin Hemmungen bestehen. Diese beruhen möglicherweise auf der Sorge, dass eine verstärkte Thematisierung der Kunstproduktion die unmenschlichen Lebensbedingungen der Häftlinge relativieren könnte. Dennoch wird in dieser Arbeit herausgestellt, wie essenziell es ist, die Aspekte der Entmenschlichung zu berücksichtigen und gleichzeitig die außergewöhnliche Widerstandskraft der Häftlinge hervorzuheben. Kunst und Kultur sind dem Menschlichen inhärent und können auch durch die schlimmsten Bedingungen nicht ausgelöscht werden. Die Berichte von Überlebenden, die den Lebensalltag im Konzentrationslager schildern, sind dabei von zentraler Bedeutung. Sie vermitteln nicht nur Eindrücke von den grausamen Bedingungen, sondern verdeutlichen auch, wie unter diesen Umständen dennoch kulturelle Produktion stattfinden konnte. Die Fähigkeit, unter extremsten Bedingungen die Kraft für künstlerische Betätigung aufzubringen, zeigt, wie wichtig Kunst und Kultur für den Erhalt menschlicher Werte/Würde waren. Dabei spielte die zwischenmenschliche Solidarität der Häftlinge eine entscheidende Rolle. In gemeinsamen Kulturabenden, bei denen die Menschen sich in ihrer Muttersprache an ihre verlorene Heimat erinnerten, wurden Grenzen von Herkunft und Religion überwunden. So entwickelte sich eine neue Gemeinschaft, die aus dem geteilten Leid heraus entstand. Häftlinge mit künstlerischem

²⁵⁵ Curt, 1941, S. 806.

Talent und Erfahrung nutzten jede sich bietende Gelegenheit, um ihre kreativen Fähigkeiten einzusetzen. Dadurch schufen sie für ihre Mitgefangenen Momente der Ablenkung und Hoffnung. Ein bedeutsames Beispiel hierfür ist die Aufführung des Stücks *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* im Konzentrationslager Dachau im Jahr 1943. Dieses Theaterstück demonstriert eindrucksvoll, wie Kunst über ihre gemeinschaftsstiftende Funktion hinaus auch eine politische Dimension einnehmen konnte. In den Texten des Stücks finden sich eindeutige satirische Anspielungen auf die damaligen Bedingungen im Lager, die den anwesenden Nationalsozialisten symbolisch den Spiegel vorhielten. Auch wenn die meisten von ihnen den subversiven Charakter des Stücks vermutlich nicht erkannten, schuf es für die Häftlinge einen Moment der symbolischen Umkehr der Machtverhältnisse, in dem sie ihre Unterdrücker durch Humor und Satire erniedrigen konnten. Humor spielte eine wichtige Rolle in diesem Kontext. Obwohl Humor grundsätzlich als etwas Uernstes betrachtet wird, konnte er in der Maske der Satire ernste und kritische Botschaften transportieren. Theater bietet darüber hinaus die Möglichkeit, alternative Realitäten auf der Bühne zu inszenieren und durch subtile Verschiebungen Botschaften zu vermitteln, die ein bestimmtes kulturelles Wissen voraussetzen. Jedoch hatte die Kunst im Konzentrationslager auch dunkle Seiten. Grausame „Vorführungen“, bei denen Auspeitschungen mit Musik begleitet wurden, sowie Inszenierungen für externe Besucher*innen verwandelten das Lager in eine Bühne der Täuschung und Propaganda. Besonders das Konzentrationslager Dachau, das als „Vorzeigelager“ galt, nahm diese theatralische Inszenierung des Faschismus stark auf.

Obwohl das Theaterleben im Konzentrationslager Dachau bislang wenig Beachtung findet, haben sich Personen wie Alexander Melach und Karen Breece intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt. Melach, der als Sohn eines KZ-Überlebenden eine enge persönliche Verbindung zu den Erfahrungen im Lager und zu Viktor Matejka hatte, schuf ein Stück, das die damalige Aufführung nachvollziehbar macht. Doch selbst durch eine Reinszenierung können die ursprünglichen Umstände im Konzentrationslager nicht vollständig nachempfunden werden. Die ständige Präsenz der SS im Publikum sowie die allgegenwärtige Angst vor Bestrafung und Tod bestimmten die Atmosphäre, die sich heute kaum nachstellen lässt. Karen Breece wiederum widmete sich mehr der Verarbeitung der Erinnerung durch die Bewohner*innen von Dachau. Beide Projekte zeigen, wie wichtig es ist, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, und sie

regen einen Diskurs an, der auch heute noch von zentraler Bedeutung ist. Ein abschließendes Fazit scheint bei diesem Thema jedoch nicht angemessen, da es sich um eine fortlaufende Auseinandersetzung handelt. Betrachtet man, wie lange es gedauert hat, bis sich die Gesellschaft ernsthaft mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus befasste – und dass umfassende Gedenkstättenarbeit mit Bildungs- und Ausstellungsangeboten erst seit Ende des 20. Jahrhunderts etabliert ist –, wird deutlich, dass noch viel zu tun bleibt. Dabei geht es nicht darum, mit dem Ansatz „nicht genug“ Kritik zu üben, sondern vielmehr mit dem Leitmotiv „noch mehr“ eine breitere Auseinandersetzung mit dem Alltag in Konzentrationslagern zu fördern. Denn die aktuellen politischen Entwicklungen zeigen, dass faschistische Tendenzen immer noch in der Gesellschaft verankert sind. Bildung und Erinnerung sind daher die zentralen Mittel, um gegen diese Ideologie vorzugehen. Eine breitere Ausstellung zu Themen wie Kultur im Konzentrationslager oder themenspezifische Rundgänge könnten einen wertvollen Beitrag leisten. Auch im schulischen Kontext sollte der Zugang zu diesem Thema erweitert werden. Alexander Melach bringt es treffend auf den Punkt: Es genügt nicht, von einem „Nie wieder“ zu sprechen – es ist notwendig, aktiv gegen alle heutigen faschistischen Strömungen zu kämpfen. Es existieren weltweit noch Konzentrationslager und andere Formen der Unterdrückung, die Menschen entwürdigen und entmenschlichen. Deshalb bleibt es relevant, über die Vergangenheit zu sprechen, sie zu erinnern und daraus zu handeln.

Abschließend sei ein Symbol erwähnt, das für Viktor Matejka eine tiefgreifende Bedeutung hatte: der Hahn. In Matejkas Wohnung fanden sich zahllose Darstellungen dieses Tieres, das für ihn ein Bekenntnis zur Menschlichkeit war. Darunter auch eine Zeichnung, die ihm Alexander Melach einmal anfertigte. Der Hahn erinnert an das sozialistische Kampflied *Die Internationale*, dessen erster Vers lautet: „Wacht auf, Verdammte dieser Erde.“²⁵⁶ Wie Matejka selbst in seinem Buch *Widerstand ist alles: Notizen eines Unorthodoxen* festhielt: „Seit eh und je ist der Hahn ein natürlicher Wecker, doch die allermeisten Menschen schlafen noch immer.“²⁵⁷ Dieses Bild des Hahns bleibt eine eindringliche Mahnung, wachsam zu bleiben, gegen Unrecht einzutreten und die Menschlichkeit in den Mittelpunkt des Erinnerungsdiskurses zu stellen.

²⁵⁶ Luckhardt, Emil (dt. Fassung), Musik: Pierre Degeyter (1910): „Die Internationale“. In: *Das rote Wien. SPÖ Wien*. URL: <https://www.dasrotewien.at/seite/die-internationale-deutsch> [13.12.2014].

²⁵⁷ Matejka, 1993, S. 150.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Rudolf Kalmar um 1938, DÖW, Wien, Sign.: 21.834/50	29
Abbildung 2: Theaterzettel „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“, KZ-Dachau 1943, KZ-Museum Dachau, Sign.: A3342, 09098.....	37
Abbildung 3: Die Aufführung aus der Erinnerung gezeichnet von Bruno Furch, Der Spiegel 10.06.1985, KZ-Museum Dachau, Sign.: A3342, 23.142.....	39
Abbildung 4: Erste Seite des Manuskripts von „Grünbaum im Buchenwald – Humor als Widerstand im NS-KZ“ (Wien, 1992, Privatbestand von Alexander Melach).....	50
Abbildung 5: Die 3 Ritter in der Reinszenierung von 1992 v. links n. rechts Corinne Eckenstein, Hans Rosner, Allen Browne (Wien, 1992, Fotograf: Sven Eckert, Privatbestand von Alexander Melach).....	52
Abbildung 6: Die Reinszenierung von 2012 (Dachau, Fotograf: Lothar Reichel, karenbreece.blogspot.com).....	53
Abbildung 7: Beispieltafel 1 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau	87
Abbildung 8: Beispieltafel 2 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau	88
Abbildung 9: Beispieltafel 3 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau	89
Abbildung 10: Vorschlag einer Ausstellungstafel für die Dauerausstellung der KZ- Gedenkstätte in Dachau, Teil 1	90
Abbildung 11: Vorschlag einer Ausstellungstafel für die Dauerausstellung der KZ- Gedenkstätte in Dachau, Teil 2	91

Literaturverzeichnis

Arabatzis, Stavros (2017): „Kunst als politischer Widerstand.“ In: *Kunsttheorie. Eine ideengeschichtliche Erkundung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 31–37.

Bauerkämper, Arnd (2013): *Das umstrittene Gedächtnis: Die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*. 1. Aufl. Brill: Schöningh.

Benjamin, Walter et al. (1942): *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*. Hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Benz, Wolfgang/Distel, Barbara: (2005): *Der Ort des Terrors: Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*. Bd. 2: „Frühe Lager, Dachau, Emslandlager“. München: Beck.

Benz, Wolfgang (2012): *Die 101 wichtigsten Fragen. Das Dritte Reich*. 3. Aufl. Berlin: Beck.

Berndt, Alfred-Ingemar et al. (1941): *Gebt mir vier Jahre Zeit! Dokumente zum ersten Vierjahresplan des Führers*. 8. Aufl. München: Franz Eher Nachf.

Bippus, Elke et al. (2010): *„Mit-Sein“: Gemeinschaft - ontologische und politische Perspektivierungen*. Zürich/Wien: Ed. Voldemeer/Springer.

Braun, Karl (1995): „Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 1995). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Academia, S.155–174.

Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Bd. 16: „Schriften zum Theater 2“. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Breece, Karen/Schneider, Tobias (2012): *Programmheft zur Inszenierung „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ von Karen Breece*. Kulturamt Dachau. Dachau: Eder Druck GmbH. URL: <https://www.yumpu.com> [10.11.2024].

Costanza, Mary S. (1983): *Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos*. München: Kindler.

Curt, Daniel (1941): „Theatre in German concentration camps“. In: *Theatre Arts*. Bd. 25. New York: Theatre Arts Inc. November 1941, S. 801–807. Wien: Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 8538.

Dalinger, Brigitte/Zangl, Victoria (2018): *Theater unter NS-Herrschaft*. Göttingen: V&R unipress.

Dalinger, Brigitte et al. (2022): „*Man bewilligte uns sogar einige Spiele*“: *Künstlerische Aktivitäten unter dem Zwang der NS-Herrschaft in Österreich*. Wien/Berlin: Mandelbaum.

Distel, Barbara (1978): *Konzentrationslager Dachau 1933–1945*. 8. Aufl. Brüssel: Comité Internationale de Dachau.

Fuchs, Eva Maria (2018): *Theater zum Überleben? Zur Praxis von Theateraufführungen in nationalsozialistischen Lagern*. Dipl.-Arb. Wien: Universität Wien.

Furch, Bruno (1993): *Allen Gewalten zum Trotz: 35 Erzählungen über Genossen, Kameraden und Freunde aus acht Jahrzehnten*. Wien: Eigenverl.

Geschonneck, Erwin (2009): *Meine unruhigen Jahre: Lebenserinnerungen*. Hgg. von Günter Agde. Berlin: Das Neue Berlin.

Geyer, Roswitha (1966): *Rudolf Kalmar: ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Journalistik*. Diss. Wien: Universität Wien.

Grüner, Frank (2008): „Kultur und Alltag im Ghetto von Wilna“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 2008). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Sefer, S. 180–219.

Hitler, Adolf (1925/26): *Mein Kampf*. München: Franz Eher Nachf.

Kalmar, Rudolf (1946): *Zeit ohne Gnade*. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009.

Kalmar, Rudolf (1946): *Zeit ohne Gnade* (= Die Wahrheit 38–45, Bd. 1). Hgg. von Peter Weiser und Franz Endler. Wien: Jugend & Volk, 1988.

Kogon, Eugen (1946): *Das System der deutschen Konzentrationslager*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Kupfer-Koberwitz, Edgar (1956): *Die Mächtigen und die Hilflosen: als Häftling in Dachau. Bd. 1, Wie es begann*. Stuttgart: Vorwerk.

Kühn, Volker (1989): *Deutschlands Erwachen: Kabarett unterm Hakenkreuz; 1933–1945*. Weinheim: Quadriga.

Lutz, Thomas et al. (1992): *Über-Lebens-Mittel: Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus*. Marburg: Jonas.

Matejka, Viktor (1993): *Widerstand ist alles: Notizen eines Unorthodoxen*. 3. Aufl. Wien: Löcker.

Maurer, Stefan (2009): „Es bleibt in der Regel nicht mehr als ein Stoss bedrucktes Papier zurück. Rudolf Kalmar (1900–1974)“. Nachwort in: *Zeit ohne Gnade*. Kalmar, Rudolf, 1946. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009, S. 229–245.

Metzger, Angela Esther (1996): *Wahrheit aus Tränen und Blut: Theater in nationalsozialistischen Konzentrationslagern von 1933–1945; eine Dokumentation*. Olms: Walter.

Naumann, Uwe (1983): *Zwischen Tränen und Gelächter: Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*. (= Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften 139 / Faschismusstudien). Köln: Pahl-Rugenstein.

O. A. (Geschildert von Dachauer Häftlingen, 1945): *Konzentrationslager Dachau*. Wien: Stern.

O. A. (1980): *Die Tat*. Antifaschistische Wochenzeitung. Nr. 5. Frankfurt: Röderberg, 01.02.1980.

O. A. (1985): „Gespenst vom Dach. Im KZ Dachau haben Häftlinge eine Satire auf Adolf Hitler aufgeführt – unter den Augen der SS.“ *Der Spiegel*. Nr. 24, 10. Juni 1985, S. 202–204. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Okulski, Katharina (2007): *Kunst als Widerstand im Konzentrationslager: das künstlerische Schaffen in den Konzentrationslagern Auschwitz und Theresienstadt als Form des persönlichen Widerstandes*. Dipl.-Arb. Wien: Universität Wien.

Ramme, Jennifer (2017): „Kunst als Widerstand: Anmerkungen zu einer schwierigen Debatte.“ In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft*. Bd. 6, Nr. 4. Bonn: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 37–44.

Richardi, Hans-Günter (2007): *Widerstand hinter dem Stacheldraht: der Südtiroler Friedl Volgger als "Schutzhaftgefangener Nr. 66166" im Konzentrationslager Dachau*. Innsbruck/Wien: StudienVerl.

Rost, Nico (1946): *Goethe in Dachau*. Hgg. von Anna Seghers et al., 1981. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.

Rovit, Rebecca (1999): *Theatrical performance during the Holocaust: texts, documents and memoirs*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press.

Schwenke, Kerstin, et al. (2021): Öffentlichkeit und Inszenierung: Besuche in nationalsozialistischen Konzentrationslagern zwischen 1933 und 1945 (= Geschichte der Konzentrationslager, Bd. 16). Wien: Metropol.

Schwerra, Wolfgang (1965): „Ritter Adolar oder das verspätete Premierengespräch“. In: *Neues Deutschland*, 21.02.1965. Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau. Signatur: A3341.

Seidel, Sonja (1983): *Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald*. 1. Aufl. Buchenwald: NMG Buchenwald.

Taussig, Josef (1994): „Die Theresienstädter Kabarets“. In: *Theresienstädter Studien und Dokumente* (= Jahrbuch Theresienstädter Studien und Dokumente, 1994). Hgg. von Stiftung Theresienstädter Initiative. Prag: Academia, S. 207–246.

Wedl, Martin (2009): „Rudolf Kalmars *Zeit ohne Gnade*. Berichte von der anderen Seite des Zaunes“. Nachwort in: *Zeit ohne Gnade*. Kalmar, Rudolf, 1946. Hgg. von Stefan Maurer und Martin Wedl, Wien: Metro, 2009, S. 247–262.

Zámečník, Stanislav (2007): *Das war Dachau*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch.

Zeller, Helmut (2012): „Fremde Nähe. Warum Karen Breece "Die Blutnacht auf dem Schreckenstein", die Theatergroteske von KZ-Häftlingen, neu aufführt – und wie sie das Stück inszenieren will.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. Nr. 28, 03.02.2012. Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau, Signatur: A3342.

Online-Quellen:

Althaus, Andrea/Apel, Linde (2023): „Oral History“. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*. URL: https://docupedia.de/zg/Althaus_apel_oral_history_v1_de_2023 [30.01.2025].

Arolsen Archives (o. J.): *Häftlingskategorien und ihre Abkürzungen*. URL: https://eguide.arolsen-archives.org/fileadmin/eguide-website/downloads/Haftarten_dt.pdf [11.12.2024].

Austria-Forum (2024): *Pradler Bauerntheater*. TU Graz. URL: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Pradler_Bauerntheater [09.02.2025].

Dachau Memorial (2021): „Rundgang: Die Blutnacht auf dem Schreckenstein, oder: Wie kommt ein *komisch schauriges Ritterstück*“. KZ-Gedenkstätte Dachau. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj91rdV3U0A> [12.12.2024].

Felix Czeike (1994): „Kabarett“. In: *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 3. Verlag Kremayr & Scheriau. In: *Wien Geschichte Wiki*. URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Kabarett> [30.01.2025].

Haus der Bayerischen Geschichte (o. J.): *Die Ausstellung*. (KZ-Gedenkstätte Dachau). Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst. URL: https://www.hdbg.de/dachau/dachau_die-ausstellung_01.php [04.02.2025].

KZ-Gedenkstätte Dachau. Stiftung Bayerische Gedenkstätten. URL: <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de> [04.02.2025].

KZ-Gedenkstätte Mauthausen (o. J.): *Das System der Funktionshäftlinge*. URL: <https://www.mauthausen-memorial.org/de/Wissen/Das-Konzentrationslager-Mauthausen-1938-1945/Das-System-der-Funktionshaeftlinge> [11.12.2024].

Klee, Katja (2024): „Kraft durch Freude.“ In: *nsdoku.lexikon*, Hgg. v. NS-Dokumentationszentrum München, 31.01.2024. URL: <https://www.nsdoku.de/lexikon/artikel/kraft-durch-freude-459> [12.12.2024].

Luckhardt, Emil (dt. Fassung), Pierre Degeyter (Musik), (1910): „Die Internationale.“ In: *Das rote Wien*. SPÖ Wien. URL: <https://www.dasrotewien.at/seite/die-internationale-deutsch> [13.12.2024].

Österreichische Mediathek (2024): *Viktor Matejka spricht über sein Leben: Schulfunkserie Zeugen der Zeit*. 22.02.1977. URL: <https://www.mediathek.at/atom/20D693F2-29D-00067-000043E3-20D5922D>. [04.02.2025].

Vosz, Manfred (1985): *Goethe in D oder Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Wie Erwin Geschonneck eine Hauptrolle spielte*. BRD: Con-Film. In: *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lz8GYIQ15Y> [13.12.2024].

Wien Geschichte Wiki. URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wien_Geschichte_Wiki. [14.02.2025].

Unveröffentlichte Quellen:

Furch, Bruno (1975): „Bemerkungen zu dem Theaterstück Die Blutnacht auf dem Schreckenstein von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Hirschmann, Karl (1974): „Bemerkungen zu dem Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Kalmar, Rudolf (1943): „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein.“ *Manuskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Matejka, Viktor (1974): „Unmenschliches und menschliches Theater im KZ.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Melach, Alexander: *Mündliches Gespräch mit der Autorin*. Persönliche Mitschriften von Franziska U. Wien, 23.10. und 05.11.2024.

Melach, Alexander:

- *Programmheft zum Stück 'Grünbaum in Buchenwald – Humor als Widerstand im NS-KZ'*. Hieronymus Bosch Ensemble. Wien: 1992 (unveröffentlicht, Privatbestand A. M.).

- *Aufgezeichnetes Interview mit Bruno Furch*. Wien: ca. 1993 (unveröffentlicht, Privatbestand A. M.).

Röder, Karl (o. J.): „Bemerkungen zu dem Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar.“ *Typoskript*. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.

Anhang

Entwurf für einen Museums-Aufsteller für die KZ-Gedenkstätte Dachau

Anhang 1: Beispiel von drei vorhandenen Ausstellungstafeln in der Dauerausstellung des Museums in der KZ-Gedenkstätte Dachau.²⁵⁸ Die Auswahl der Beispiele liegt dem Thema nahe, ist aber grundsätzlich willkürlich aus allen Tafeln ausgewählt worden und dient nur der Veranschaulichung für den Vorschlag in Anhang 2.



Abbildung 7: Beispieltafel 1 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau

²⁵⁸ Haus der Bayerischen Geschichte (o. J.): *Die Ausstellung*. (KZ-Gedenkstätte Dachau). Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst. URL: https://www.hdbg.de/dachau/dachau_die-ausstellung_01.php

diverse forms of ... secret ways of offering one another help and support



1931 # Lagerbibliothek, ab 1938
Foto: SS, 1941

Internets referat von Christophorus/1938, Amsterdam

Unter der Leitung des SPD-Politikers Kurt Schumacher wurde die Bibliothek zu einem geheimen Zentrum politischer Diskussionen und zu einem regulären Treffpunkt der sozialdemokratischen Gefangenen. Dank der Unwissenheit vieler SS-Männer konnten die Häftlinge dort Bücher schmuggeln, die im nationalsozialistischen Deutschland verboten waren.

Camp library in of 1938
Photo: SS, 1941

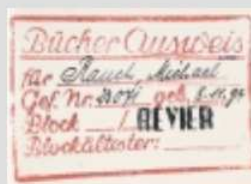
Under the guidance of the Social Democrat politician Kurt Schumacher, the library became a secret center for political discussions and an illegal meeting place for the Social Democrat prisoners. Thanks to the ignorance of many of the SS men, the prisoners were able to smuggle in books banned in National Socialist Germany.



1932 # Anweisung der Kommandantur über die Benutzung der Bibliothek KZ-Gewerkschaft Dachau

Die Notenz wurde in alle Bücher eingeklebt.

Order issued by the camp headquarters on the use of the library
The note was pasted into every book.



1933 # Bücherausweis von Michael Rauch, 1933/1934

KZ-Gewerkschaft Dachau
Library card of Michael Rauch, 1933/34

Abbildung 8: Beispieltafel 2 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau

vielfältige Formen von ... geheimer gegenseitiger Hilfe und Unterstützung

1930 ») **Selbstbehauptung – Solidarität – Widerstand**

Offener Widerstand der Gefangenen gegen die Übermacht der SS-Bewacher war nicht möglich. Die Häftlinge entwickelten jedoch von Beginn an vielfältige Formen von Selbstbehauptung und geheimer gegenseitiger Hilfe und Unterstützung. Immer wieder gelang es, Nachrichten nach draußen zu schmuggeln. Obwohl der Briefverkehr mit Angehörigen streng zensiert wurde, war er ebenso bedeutsam für den Erhalt des seelischen Gleichgewichts wie die Bemühungen um Körperpflege und geistige Beschäftigung in der knappen Freizeit. Bereits im Herbst 1933 wurde eine Lagerbibliothek eingerichtet, die von den Häftlingen betreut wurde.

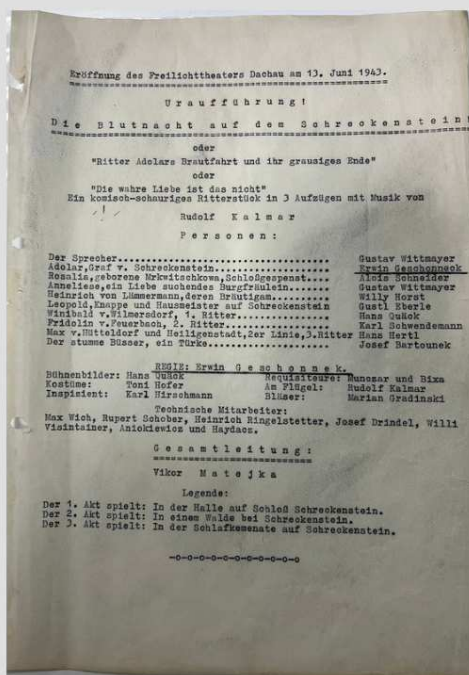
Self-assertion – Solidarity – Resistance

Open resistance by the prisoners was not possible against the superior strength of the SS guards. From the very beginning however, the prisoners developed diverse forms of self-assertion and secret ways of offering one another help and support. Again and again they were successful in smuggling news out of the camp. Although the exchange of letters with relatives and friends was strictly censured, it was just as significant for maintaining their psychological balance as the effort they put into maintaining personal hygiene and engaging in intellectual activities in the short period of spare time. A camp library, looked after by the prisoners, was set up as early as fall 1933.

Abbildung 9: Beispieltafel 3 in der Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau

Anhang 2: Fiktive Ausstellungstafel als Vorschlag von Franziska U. zur Integration in die Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte Dachau. Das Design orientiert sich an den Tafeln aus Anhang 1. Die Nummerierungen der Überschrift und des Audioguides orientieren sich ebenso an den Tafeln zuvor und sind rein willkürlich gewählt. Aus Übersichtlichkeitsgründen wurde auf die englische Fassung der Texte verzichtet.

6.7 Theater als Widerstand



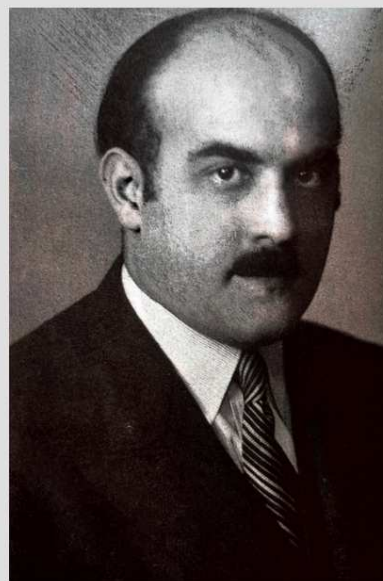
1120 Theaterstück „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“, 1943
 Text: Rudolf Kalmar
 KZ Gedenkstätte Dachau
 Die erste Seite des Manuskripts von dem 1943 von Häftlingen
 aufgeführten Ritterspektakel. Die Komödie kann als Hitler-
 Persiflage verstanden werden.



1121 Illustration zur Entstehung von „Die Blutnacht auf dem
 Schreckenstein“, 06.06.1946
 KZ Gedenkstätte Dachau
 Wiener Revue 2



1122 Aufführung vor der Desinfektionsbaracke aus der Erinnerung
 gezeichnet, 1958
 Bruno Furch
 Der Spiegel
 Der Überlebende Häftling Bruno Furch, der bei der
 Theateraufführung 1943 im Publikum saß, zeichnet seine
 Erinnerungen an die Freilichtaufführung.



1123 Häftling und Theaterautor Rudolf Kalmar, ca. 1938
 Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands (DÖW)
 Rudolf Kalmar war von 1938-1945 im KZ Dachau inhaftiert.
 Der österreichische Schriftsteller und Journalist hat das
 Stück „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ 1943 im KZ
 Dachau verfasst.

Abbildung 10: Vorschlag einer Ausstellungstafel für die Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau, Teil 1

„Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende oder Die wahre Liebe ist das nicht“

1224») Theater als Widerstand

Vor 1943 fanden künstlerische Auftritte fast ausschließlich im Geheimen innerhalb der Baracken der Häftlinge statt. Nach 1943 wandelte sich das Untergrundtheater teilweise in ein offizielles Lagertheater, das sowohl für Häftlinge als auch für Offiziere der SS zugänglich wurde. Der Grund dafür lag in der damaligen politischen Lage, die auf ein voraussichtliches Scheitern des Deutschen Reiches hinwies, sowie in der Überfüllung der Konzentrationslager. Dadurch boten sich die Häftlinge in den Lagern den Nationalsozialisten als vermeintlich hilfreiche und notwendige Arbeitskräfte zum Erreichen des sogenannten "Endsieg" an. Um die Arbeitsleistung der Insassen zu steigern, wurden kulturelle Angebote eingerichtet, darunter Chöre und Theatergruppen. In diesem Kontext entstand das Stück „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“, geschrieben von Rudolf Kalmar. Das Stück wurde 1943 an sechs Wochenenden als Freilichttheater vor der Desinfektionsbaracke aufgeführt und war sowohl der Wachmannschaft als auch den Häftlingen zugänglich. Es wurde ein großer Erfolg, nicht zuletzt, weil das Ritterstück die Nationalsozialisten, allen voran Adolf Hitler, persiflierte. Das Manuskript konnte nach der Befreiung aus dem Lager geschmuggelt werden und befindet sich heute im Archiv der Gedenkstätte. Eine Hitler-Persiflage in Anwesenheit der SS aufzuführen, um den Häftlingen im Publikum für einen kurzen Moment die Möglichkeit zu geben, ihrem grausamen Alltag zu entfliehen, erforderte großen Mut und kann als Akt des Widerstands interpretiert werden.

Abbildung 11: Vorschlag einer Ausstellungstafel für die Dauerausstellung der KZ-Gedenkstätte in Dachau, Teil 2

Abstract Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit schafft einen Beitrag zur Analyse des künstlerischen Schaffens von Häftlingen in Konzentrationslagern während des Zweiten Weltkriegs. Ein besonderer Fokus liegt auf dem Konzentrationslager Dachau und dem hier 1943 uraufgeführten Theaterstück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein* von Rudolf Kalmar. Das Stück wird als Beispiel herangezogen, um die Bedeutung kultureller Ausdrucksformen unter den extremen Bedingungen des Lageralltags zu analysieren und zu verstehen, wie diese zur Bewahrung von Identität, Menschlichkeit und Gemeinschaft beitragen.

Kulturelle Aktivitäten wie das Theater waren einerseits ein Mittel des Überlebens und der Stärkung des Gemeinschaftsgefühls, andererseits aber auch ein subversiver Akt des Widerstands gegen die nationalsozialistische Ideologie der Entmenschlichung. Die Arbeit beleuchtet, wie Theater und Kunst den Häftlingen halfen, Würde und Hoffnung zu bewahren, und zeigt die Ambivalenz auf, dass solche Aktivitäten von den Nationalsozialisten auch für propagandistische Zwecke genutzt werden konnten. Die Methodik der Arbeit kombiniert historische Quellenanalysen, Oral-History-Ansätze sowie theaterwissenschaftliche Untersuchungen, um die Entstehung, Symbolik und Wirkung des Theaterstücks von 1943 zu dokumentieren.

Ein zentrales Ziel der Arbeit ist es, die oft übersehene Bedeutung kultureller Aktivitäten im Konzentrationslager aufzuzeigen und einen Beitrag zur Gedenkstättenarbeit zu leisten. In diesem Zusammenhang wird ein Konzept für eine Ausstellungstafel entwickelt, die die Rolle von Kunst und Theater im KZ Dachau thematisiert. Die Ergebnisse verdeutlichen, wie wichtig es ist, die künstlerischen Leistungen der Häftlinge als Teil des Erinnerungsdiskurses zu etablieren, ohne die unmenschlichen Bedingungen des Lagerlebens zu relativieren.

Die resultierenden Erkenntnisse der Arbeit unterstreichen, dass Kunst und Kultur auch in den dunkelsten Kapiteln der Geschichte eine unverzichtbare Kraftquelle waren, um Menschlichkeit und Solidarität zu bewahren. Angesichts aktueller gesellschaftlicher Herausforderungen bleibt die Auseinandersetzung mit diesem Thema von großer Bedeutung, um das Bewusstsein für die Gefahren faschistischer Ideologien zu schärfen.