

Arbeitstitel:

Trost und Trotz: Künstlerischer weiblicher Widerstand und ästhetische Gegenentwürfe zu autoritären Diskursen

Das Forschungsvorhaben untersucht, mit welchen ästhetischen Strategien Frauen unter Bedingungen politischer Gewalt, Ausgrenzung und autoritärer Herrschaft künstlerische Handlungsspielräume eröffnen. Im Zentrum steht die Frage, wie sich in literarischen und musikalischen Formen Widerstand, Selbstbehauptung und kollektive Würde artikulieren und als ästhetische Gegenpraktiken zu autoritären Diskursen wirksam werden.

Ausgangspunkt bildet das Werk der jüdischen deutsch-tschechischen Dichterin und Musikerin Ilse Weber (1903–1944). Ihre im Ghetto Theresienstadt entstandenen Gedichte und Lieder zeigen exemplarisch, wie poetische und musikalische Formen unter extremen Bedingungen Trost stiften, Erfahrungen artikulieren und symbolische Räume menschlicher Autonomie eröffnen. Gerade im Spannungsfeld von Lagerrealität, Fürsorge und künstlerischer Praxis wird sichtbar, wie Musik einerseits für propagandistische Zwecke instrumentalisiert, andererseits jedoch von den Inhaftierten als Medium emotionaler Stabilisierung, kollektiver Identitätsbildung und symbolischer Selbstbehauptung genutzt wurde.

Über diese Fallstudie hinaus fragt der Beitrag, wie sich künstlerische Ausdrucksweisen als spezifische Formen geschlechtlich geprägter kultureller Gegenrede beschreiben lassen. Ziel ist es, ästhetische Strategien weiblicher Widerständigkeit herauszuarbeiten, die nicht nur Zeugnis ablegen, sondern autoritären Ordnungen symbolisch entgegenwirken und alternative Wahrnehmungs- und Denkräume eröffnen.

Ilse Weber bildet dabei den ersten analytischen Ausgangspunkt. Im Rahmen einer weitergehenden Forschung soll die zu untersuchende Fallmenge auf weitere weibliche künstlerische und musikalische Widerstandsformen während der NS-Zeit ausgeweitet werden, um mögliche Gemeinsamkeiten und Handlungsmuster zu identifizieren, die auf heutige Krisen- und Konfliktregionen angewendet werden können.

Damit schließt das Vorhaben an den Forschungshorizont „Wissenschaft – Kunst – Demokratie“ an und knüpft insbesondere an Elfriede Jelineks Analyse antidemokratischer Diskurse und ihrer sprachkritischen Verfahren an. Im Fokus steht die Frage, wie ästhetische Praxis zur kritischen Sichtbarmachung von Machtverhältnissen beiträgt und als Medium kritischer Imagination gesellschaftlicher Alternativen fungieren kann.

Methodisch basiert das Vorhaben auf einer qualitativen Analyse ausgewählter Texte und Lieder aus meiner abgeschlossenen MA-Arbeit an der Universität Mozarteum Salzburg sowie auf einer kulturhistorischen Kontextualisierung. Perspektivisch wird der Ansatz auf weitere Beispiele weiblicher künstlerischer Widerstandsformen im Nationalsozialismus erweitert, um strukturelle Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und deren Anschlussfähigkeit für die Analyse gegenwärtiger autoritärer Dynamiken zu prüfen.

Literatur:

- Bick, Martina. „Musik und Widerstand - engagierte Komponistinnen“. Text. Digitales Deutsches Frauenarchiv, 2. August 2021. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/musik-und-widerstand-engagierte-komponistinnen>.
- Peduzzi, Lubomír. *Musik im Ghetto Theresienstadt: Kritische Studien*. Barrister & Principal, 2005.
- Weber, Ilse. *Wann wohl das Leid ein Ende hat: Briefe und Gedichte aus Theresienstadt*. Herausgegeben von Ulrike Migdal. München: Carl Hanser Verlag, 2008.
- Yad Vashem. „Documentation of Ilse (Herlinger) Weber, 1933–1945“. Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center. Zugegriffen 5. Februar 2026. <https://collections.yadvashem.org/en/documents/10480916>.

Ästhetische Praxis als Form von Agency unter Bedingungen von Gewalt – Trost und Trotz: Künstlerischer weiblicher Widerstand als Gegenentwurf zu autoritären Diskursen

Julia Vogel

Zusammenfassung

Der Beitrag analysiert künstlerischen weiblichen Widerstand am Beispiel der Gedichte und Lieder Ilse Webers im Ghetto Theresienstadt. Im Zentrum steht die Frage, wie ästhetische Praxis unter Bedingungen extremer Gewalt begrenzte Formen situativer Handlungsmacht eröffnet und als Praxis von Fürsorge, Gemeinschaft und Selbstbehauptung wirksam wird. Auf Grundlage von Konzepten zu Macht, Agency und Widerstand wird gezeigt, dass Webers Werk nicht nur als Zeugnis von Leid zu lesen ist, sondern zugleich als ästhetische Gegenpraxis zu autoritären Herrschafts- und Entmenschlichungsprozessen. Ihre Texte ermöglichen Trost, stiften Gemeinschaft und tragen zur Bewahrung menschlicher Würde unter den Bedingungen nationalsozialistischer Verfolgung bei. Die Analyse verweist darüber hinaus auf die Anschlussfähigkeit solcher Praktiken für die Untersuchung gegenwärtiger autoritärer Kontexte.

1 Einleitung

„Die Leute rufen: ‚An allem sind die Juden schuld! Die Juden haben uns verkauft!‘ Wo bleibt da die Logik? Aber Hass braucht keine Logik.“ (I. Weber 2008b, S. 72)

Diese Worte schreibt Ilse Weber in einem Brief am 10. Oktober 1938 und thematisiert damit die sich verstärkende antisemitische Haltung innerhalb der Gesellschaft. Diese Worte, die den irrationalen Kern antisemitischer Ressentiments sowie den der NS-Ideologie entlarven, lassen bereits vor ihrer Zeit in Theresienstadt eine Haltung erkennen, die auch ihr späteres literarisches und musikalisches Schaffen im Angesicht der nationalsozialistischen Herrschaft und deren antisemitische Ideologie prägte.

Der Ausspruch „Aber Hass braucht keine Logik“ (I. Weber 2008b, S. 73) gewinnt auch im Jahr 2026 angesichts von Hassrede in sozialen Medien, eines wachsenden Rechtsrucks innerhalb der Gesellschaft ebenso wie der weltweiten Zunahme autoritärer Regime bemerkenswerte Aktualität und verweist damit auf die anhaltende Bedeutung und Wichtigkeit von Erinnerungskultur.

Unter autoritären Regimen werden dabei politische Herrschaftsordnungen verstanden, in denen politische Macht stark konzentriert ist, ein begrenzter Pluralismus vorherrscht und oppositionelle Meinungen, gesellschaftliche Partizipation sowie kulturelle Ausdrucksformen

eingeschränkt und kontrolliert werden (vgl. Linz 2003, S. 129ff.). Auffallend ist dabei, dass autoritäre Regime unabhängig ihres historischen Kontextes ähnliche Mechanismen kultureller Kontrolle anwenden, indem sie versuchen, Stimmen zu regulieren, Deutungsmacht zu monopolisieren und alternative Ausdrucksformen zu unterdrücken (vgl. Trojánková o. J.). Gerade deshalb kann künstlerische Praxis zu einem Ort symbolischer Gegenwehr werden, an dem individuelle Erfahrungen artikuliert und dominante Herrschaftsnarrative infrage gestellt werden.

Auch während der NS-Diktatur lassen sich Formen künstlerischen Widerstands beobachten, die trotz massiver Repression Handlungsspielräume eröffnen. Beispielhaft dafür ist das Werk von Ilse Weber, deren Lieder und Gedichte im Kontext des nationalsozialistischen Vernichtungssystems nicht nur als Dokumentation des erfahrenen Terrors, sondern zugleich als Ausdruck inneren Widerstands und als Ressource des Überlebenswillens gelesen werden können. Zeitgenössische und spätere Zeugnissen beschreiben ihre Texte zudem als lebensstiftend, identitäts- und gemeinschaftsbildend (vgl. Schelkes o. J.). Zeitzeugenberichte und Erinnerungen deuten darauf hin, dass Webers Lieder und Gedichte innerhalb des Ghettos eine erhebliche soziale Bedeutung besaßen und von vielen Inhaftierten als Quelle von Trost und Gemeinschaft erfahren wurden (vgl. I. Weber 2008b, S. 275, 286). Dies legt die Frage nahe, ob sich in ihrem Schaffen Formen ästhetischer Praxis erkennen lassen, die unter Bedingungen extremer Gewalt Handlungsspielräume eröffnen.

Während die Forschung zu Theresienstadt bislang vor allem prominente Komponisten und die propagandistische Funktion von Kultur untersucht hat, richtet dieser Beitrag den Blick auf eine weibliche, fürsorgeorientierte Form künstlerischer Praxis. Am Beispiel Ilse Webers wird untersucht, wie Frauen unter Bedingungen politischer Gewalt, Ausgrenzung und autoritärer Herrschaft durch literarische und musikalische Praktiken Handlungsspielräume eröffnen können. Im Zentrum steht die Frage, wie sich in literarischen und musikalischen Ausdrucksformen Widerstand, Selbstbehauptung und kollektive Würde artikulieren und wie diese als ästhetische Gegenpraktiken zu autoritären Diskursen wirksam werden können. Die in Theresienstadt entstandenen Gedichte und Lieder Ilse Webers werden dabei als Formen von Trost, Fürsorge, situativer Agency und nicht-heroischem künstlerischem Widerstand analysiert. Agency wird in Anlehnung an Mahmood und McNay als situative Handlungsmacht verstanden, die auch innerhalb restriktiver Machtverhältnisse entstehen kann (vgl. Mahmood 2005, S. 14f.; McNay 2016, S. 40ff.). Dieser Zugang ermöglicht es, Webers Schreiben und Musizieren nicht

lediglich als Reaktionen auf Verfolgung zu lesen, sondern als ästhetische Praktiken, die bedeutsame Handlungsspielräume eröffnen.

Der Beitrag gliedert sich in drei Teile. Zunächst werden die theoretischen Grundlagen zu Macht, Agency und weiblichem Widerstand entwickelt, um auch nicht-konfrontative Formen ästhetischer Praxis analytisch fassen zu können. Anschließend werden der historische Kontext Theresienstadts und die ambivalente Funktion von Musik dargestellt. Darauf aufbauend erfolgt die Analyse von Ilse Webers Gedichten und Liedern als Formen von Trost, Fürsorge, situativer Agency und künstlerischem Widerstand. Abschließend werden die Ergebnisse in Bezug auf ästhetische Gegenpraktiken und aktuelle autoritäre Kontexte diskutiert.

2 Theoretische Grundlagen: Macht, Agency, ästhetische Handlungsräume und weiblicher Widerstand

2.1 Herrschaft und Macht

Macht und Herrschaft zählen zu den zentralen Kategorien sozialwissenschaftlicher Analysen gesellschaftlicher Ungleichheits- und Abhängigkeitsverhältnisse. Obwohl beide Begriffe auf asymmetrische soziale Beziehungen verweisen, beschreiben sie unterschiedliche Formen der Ausübung und Stabilisierung von Einfluss (vgl. Lau und Maurer 2010, S. 3f.).

Eine zentrale Konzeption von Macht findet sich bei Michel Foucault. Er versteht Macht nicht als Eigentum einzelner Akteure oder Institutionen, sondern als ein Netz sozialer Beziehungen, in das Individuen eingebunden sind und das gesellschaftliche Praktiken, Wissensordnungen und Handlungen strukturiert (vgl. Foucault 2024, S. 242f.). Macht wirkt dabei nicht ausschließlich repressiv, sondern besitzt einen produktiven Charakter, indem sie Subjekte formt und bestimmte Formen des Denkens und Handelns hervorbringt (vgl. Foucault 2024, S. 242f. , 2026, S. 93ff.). Außerdem schließen Machtbeziehungen einen Einsatz von Gewalt nicht aus, können aber auch auf Konsens beruhen (vgl. Foucault 2024, S. 255).

Von Machtbeziehungen unterscheidet Foucault Gewaltbeziehungen, bei denen Verhalten, Körper und Denken unmittelbar kontrolliert und Handlungsmöglichkeiten weitgehend ausgeschaltet werden. Gleichzeitig betont er, dass Machtsysteme niemals vollständig geschlossen sind, sondern steht von Widerstandsmöglichkeiten begleitet werden (vgl. ebd., S. 255).

Eine weitere Machtdefinition legt Max Weber zugrunde. Weber versteht Macht als die „Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben

durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“ (M. Weber 1980, S. 28). Macht bezeichnet damit die Möglichkeit, das Handeln anderer zu beeinflussen, ohne an bestimmte institutionelle Formen gebunden zu sein (vgl. Neuenhaus-Luciano 2012, S. 97).

Herrschaft definiert Weber demgegenüber als einen Sonderfall der Macht, der auf relativ stabilen Befehls- und Gehorsamsbeziehungen sowie dem Glauben an deren Legitimität beruht. Herrschaft bezeichnet somit eine institutionalisierte und dauerhaft abgesicherte Form der Machtausübung. (vgl. ebd., S. 98ff.).

Für die vorliegende Themenstellung ist insbesondere die Frage relevant, wie sich unter Bedingungen extremer Macht- und Herrschaftsverhältnisse Handlungsspielräume erhalten oder neu eröffnen lassen. Für die Analyse künstlerische Praxis Ilse Webers als Form von Agency während der nationalsozialistischen Herrschaft ist jedoch zu berücksichtigen, dass diese nicht allein auf Legitimität und Gehorsam beruhte, sondern in erheblichem Maße durch Terror, Gewalt und systematische Ausgrenzung abgesichert wurde. Gerade unter solchen Bedingungen stellt sich die Frage, ob und in welcher Form dennoch begrenzte Handlungsspielräume und künstlerischer Ausdrucks zu bedeutenden Formen der Aufrechterhaltung menschlicher Handlungsfähigkeit erhalten bleiben konnten.

2.2 Agency

Agency ist eines der Kernkonzepte Feministischer Theorien und eng mit Machtverhältnissen verbunden.

Die zugrunde liegende Idee bezieht sich nach McNay auf die Fähigkeit von Individuen, durch bewusstes, zielgerichtetes und reflektiertes Handeln auf die Welt einzuwirken und dabei in einem gewissen Maß Eigenständigkeit beziehungsweise relativer Autonomie auszuüben. Agency wird durch gesellschaftliche Machtverhältnisse, Normen und soziale Strukturen geprägt und begrenzt. Ihre Analyse erfordert daher die Berücksichtigung subjektiver Situationsdeutungen und wahrgenommener Handlungsmöglichkeiten (vgl. McNay 2016, S. 40ff.).

Saba Mahmood versteht Agency nicht einfach nur als Widerstand oder Emanzipation im liberalen Sinn, sondern die Fähigkeit von Subjekten, innerhalb bestimmter historischer, kultureller und religiöser Ordnungen handlungsfähig zu werden und sich selbst zu formen. Agency kann sich daher nicht nur in Verweigerung oder Opposition zeigen, sondern auch in Disziplin, Anpassung, Ausdauer, Frömmigkeit oder der bewussten Aneignung von Normen. Entscheidend ist, dass Handlungsmacht immer an konkrete soziale und ethische Kontexte

gebunden ist und nicht auf Autonomie als einziges Modell von Selbstbestimmung reduziert werden kann (vgl. Mahmood 2005, S. 2ff., 14f., 166ff.). Damit wird Agency weniger als ein spektakulärer, nach außen gekehrter Akt des Widerstands dargestellt, sondern als eine alltägliche Praxis des Aushaltens, Gestaltens und Sinnstiftens.

Aus feministischer Perspektive muss Agency nicht als offene Opposition erscheinen, sondern kann sich ebenso in alltäglichen Praktiken der Selbstbehauptung, Fürsorge und Sinnstiftung manifestieren (vgl. McNay 2016, S. 39f.).

Vor diesem Hintergrund stellt sich für die Analyse von Ilse Webers Liedern und Gedichten die Frage, wie Handlungsmacht unter Bedingungen extremer Gewalt, Entrechtung und drohender Vernichtung überhaupt möglich ist. Das Konzept der Agency eröffnet hierbei die Möglichkeit, künstlerische Praxis, Fürsorge und die Aufrechterhaltung menschlicher Beziehungen nicht lediglich als Anpassungsleistungen, sondern als Formen situierter Handlungsmacht zu verstehen.

2.3 Ästhetische Handlungsräume als Formen situativer Agency

Ästhetische Handlungsräume können als Formen situativer Agency verstanden werden, indem sie künstlerische Praktiken als gesellschaftlich und politisch wirksame Felder begreifen. Sie entstehen dort, wo gesellschaftliche Zuschreibungen, Machtverhältnisse und Geschlechterdifferenzen mit ästhetischen Mitteln thematisieren, reflektiert und infrage gestellt werden (vgl. Zimmermann 2025, S. 9, 14).

An diese Überlegungen knüpft Hermann Pfützes Konzept des ästhetischen Widerstands an. Pfütze versteht ästhetischen Widerstand als einen Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung, der weniger auf Konfrontation als auf Selbsterhaltung, Unversehrtheit und die Bewahrung menschlicher Ausdrucks- und Erfahrungsfähigkeit zielt (vgl. Pfütze 2018, S. 9f.) Ästhetische Praxis kann demnach Möglichkeiten eröffnen, sich „aus Gewalt und Schrecken herauszuarbeiten, indem man für sich selbst etwas Unzerstörtes macht“ (Pfütze 2018, S. 14). Kunst wird dadurch zu einer Praxis, die Erfahrungen von Menschlichkeit, Gemeinschaft und Sinn selbst unter zerstörerischen Bedingungen aufrechterhalten kann und sich damit der vollständigen Vereinnahmung durch Gewalt entzieht.

Vor diesem Hintergrund lassen sich ästhetische Handlungsräume als Formen situativer Agency verstehen, die durch künstlerische Praxis innerhalb bestehender Macht- und Herrschaftsverhältnisse entstehen und begrenzte Formen von Selbstwirksamkeit, Gemeinschaft

und menschlicher Würde ermöglichen. Gerade unter Bedingungen extremer Gewalt können sie jedoch Räume eröffnen, in denen soziale Beziehungen stabilisiert, alternative Sinnhorizonte eröffnen und begrenzte Formen von Handlungsmacht ermöglicht werden.

Auch Sprache kann hier Handlungsräume erschließen. In Theresienstadt beispielweise wurde die tschechische Sprache aktiv im Rahmen von Kabarettveranstaltungen genutzt, um offen den Lageralltag und das NS-Regime kritisieren zu können, wohingegen deutsches Kabarett subtiler blieb und weniger Spielraum für Kritik bot, da SS-Offiziere diese Texte verstehen konnten und direkte Satire als lebensgefährlich galt (vgl. Modlinger 2010, S. 657ff.). Die tschechische Sprache eröffnete damit situative Freiräume der Artikulation und ermöglichte Formen indirekter Kritik, die im deutschsprachigen Kontext kaum möglich gewesen wären.

Ästhetische Handlungsräume entstehen dabei nicht außerhalb von Machtverhältnissen, sondern innerhalb dieser. Gerade ihre Einbettung in konkrete soziale Beziehungen macht sie zu Orten, an denen Erfahrungen von Fürsorge, Gemeinschaft und Selbstbehauptung hervorgebracht werden können.

Die in Theresienstadt entstandenen Gedichte und Lieder Ilse Webers können als ästhetische Handlungsräume verstanden werden, in denen unter Bedingungen extremer Gewalt Erfahrungen von Trost, Gemeinschaft und menschlicher Nähe ermöglicht und damit begrenzte, aber bedeutsame Formen situativer Agency hervorgebracht wurden.

2.4 Weiblicher Widerstand als situative Agency

Daraus ergibt sich Widerstand als eine gesteigerte Ausdrucksform des Nicht-Einverstandenseins gegenüber Autoritäten sowie den Auswirkungen ihrer Macht. Zentraler Aspekt des Widerstand ist dabei die Sicherung der Stellung des Individuums sowie des Rechtes auf Anderssein und Individualität (vgl. Foucault 2024, S. 244f.).

Für feministische Widerstandstheorien ist darüber hinaus die Frage bedeutsam, wie gesellschaftliche Vorstellungen von Geschlecht Handlungsmöglichkeiten strukturieren. Simone de Beauvoir zeigt in „Das andere Geschlecht“, dass Weiblichkeit keine natürliche oder biologisch vorgegebene Eigenschaft darstellt, sondern das Ergebnis gesellschaftlicher Zuschreibungen und sozialer Praktiken ist. Entsprechend formuliert sie: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt“ (Beauvoir 2020, S.

334). Weibliche Identität erscheint damit als historisch und durch Sozialisation hervorgebracht und ist zugleich Gegenstand sozialer Machtverhältnisse.

Vor diesem Hintergrund kann weiblicher Widerstand als eine Praxis verstanden werden, die gesellschaftliche Zuschreibungen und Begrenzungen weiblicher Handlungsmöglichkeiten infrage stellt. Weiblicher Widerstand muss dabei nicht ausschließlich in offenem Protest oder politischer Opposition bestehen, sondern kann sich ebenso in alltäglichen Formen der Selbstbehauptung, Fürsorge und kulturellen Praxis manifestieren. Um geschlechtsspezifische Stereotype nicht zu reproduzieren, sind diese Praktiken jedoch stets in ihre jeweiligen historischen Kontexte einzuordnen und dürfen nicht als Ausdruck einer natürlichen Weiblichkeit verstanden werden.

Für die Analyse weiblichen Widerstands ist darüber hinaus die politische Dimension von Fürsorge bedeutsam. Joan C. Tronto versteht Fürsorge nicht als natürliche weibliche Eigenschaft, sondern als gesellschaftliche Praxis, die auf die Erhaltung, Fortsetzung und Reparatur menschlichen Lebens gerichtet ist. Fürsorge ist damit keineswegs unpolitisch. Vielmehr wird sie insbesondere dort politisch relevant, wo gesellschaftliche oder staatliche Strukturen auf Ausgrenzung, Vernachlässigung oder Entmenschlichung beruhen. Die Aufrechterhaltung menschlicher Beziehungen, Solidarität und gegenseitiger Unterstützung kann unter solchen Bedingungen eine Form der Gegenpraxis darstellen (vgl. Tronto 1993, S. 102ff.).

Künstlerischer weiblicher Widerstand lässt sich vor diesem Hintergrund als eine situative Handlungspraxis verstehen, die innerhalb bestehender Macht- und Herrschaftsverhältnisse alternative Formen von Gemeinschaft, Sinnstiftung und Handlungsfähigkeit eröffnet. Gerade unter den Bedingungen nationalsozialistischer Verfolgung, in denen die Handlungsmöglichkeiten der Betroffenen massiv eingeschränkt waren, konnten Praktiken der Fürsorge, Gemeinschaft und des künstlerischen Ausdrucks zu bedeutenden Formen weiblicher Handlungsmacht werden. Das widerständische Potenzial lag dabei weniger in offener Opposition gegen das Herrschaftssystem als vielmehr im Beharren auf Menschlichkeit, Solidarität und individueller Würde innerhalb eines Systems, das auf deren Zerstörung ausgerichtet war. Diese Perspektive bildet den theoretischen Ausgangspunkt für die Analyse von Ilse Webers Gedichten und Liedern.

3 Historischer Kontext: Theresienstadt und die ambivalente Funktion von Musik

3.1 Theresienstadt als Gewalt- und Inszenierungsraum

Theresienstadt wurde nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch das nationalsozialistische Regime ab November 1941 als „Vorzugslager“ eingerichtet und als Sammel- und Durchgangslager für jüdische Menschen aus verschiedenen Teilen Europas genutzt. Im Verlauf des Krieges wurden etwa 140.000 Menschen dorthin deportiert, von denen nur rund 30.000 überlebten (vgl. Kacer 2003, S. 9; Wlatschek 2001, S. 9).

Innerhalb des nationalsozialistischen Lagersystems nahm Theresienstadt eine Sonderstellung ein: Nach außen wurde das „Alters-“ oder „Vorzeige-Ghetto“ als „jüdisches Siedlungsgebiet“ mit angeblicher Selbstverwaltung und kulturellem Leben inszeniert, aber vor allem dazu genutzt, die „Endlösung der Judenfrage“ zu verschleiern, da ein großer Teil der Inhaftierten von dort aus in die Vernichtungslager im Osten, insbesondere nach Auschwitz, deportiert wurde.

Vor allem gegenüber internationalen Beobachter*innen wie einer Delegation des Internationalen Roten Kreuzes wurde der Eindruck eines kulturell aktiven und vergleichsweise lebenswerten Ortes vermittelt (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2016; Ullmann 1993, S. 11; Wlatschek 2001, S. 11ff.). Der tatsächliche Lageralltag hingegen war von Hunger, Krankheit, Überbelegung und der permanenten Angst vor Deportation in die Vernichtungslager geprägt (vgl. Kacer 2003, S. 10).

Trotz dieser Gewaltbedingungen entwickelte sich in Theresienstadt ein durch die Nationalsozialisten geplantes reges kulturelles Leben, das wesentlich zur propagandistischen Inszenierung des Ghettos beitrug, zugleich aber auch von den Inhaftierten selbst gestaltet und angeeignet wurde.

3.2 Musik zwischen Instrumentalisierung und Selbstbehauptung

Musikalische und künstlerische Aktivitäten waren in Theresienstadt trotz extremer Einschränkungen möglich (vgl. Ullmann 1993, S. 11), Kultur wurde dabei „als Mittel zur geistigen Selbstverteidigung der Häftlingsgemeinschaft ausgewiesen“ (Wlatschek 2001, S. 7) und nahm dabei eine ambivalente Rolle ein: Einerseits wurde sie Teil der nationalsozialistischen Inszenierung des Ghettos, andererseits entwickelte sie sich für viele Inhaftierte zu einer Form sozialer Stabilisierung, emotionaler Bewältigung und gemeinschaftlicher Praxis (vgl. Migdal 1986, S. 13).

Trotz des Verbots formaler Bildungsangebote entwickelte sich in Theresienstadt im Rahmen der sogenannten strukturierten „Freizeitgestaltung“ ein vielfältiges kulturelles Leben. Musik,

Theater, Kabarett, Vorträge und Literaturveranstaltungen ermöglichten aber neben propagandistischen Inszenierungen des Ghettos Bildung, sozialen Austausch und die Aufrechterhaltung kultureller Identität (vgl. Migdal 1986, S. 18f., 45f.; Peduzzi 2005, S. 29). Das hohe künstlerische Niveau der Veranstaltungen war nicht zuletzt auf die vielen ausgebildeten Musiker*innen und Komponist*innen unter den Häftlingen wie Victor Ullmann, Hans Krása oder Edith Steiner-Kraus zurückzuführen, wodurch selbst Aufführungen wie „Die verkaufte Braut“ oder Haydns „Schöpfung“ möglich wurden. Zugleich blieb das kulturelle Leben von der Gewalt des Lageralltags überschattet, da zahlreiche Ausführenden meist direkt nach den Aufführungen nach Auschwitz deportiert und neue Ensembles für folgende Veranstaltungen zusammengestellt wurden (vgl. Wlatschek 2001, S. 11ff.).

Besonders bemerkenswert ist, dass in Theresienstadt Werke von Komponist*innen aufgeführt werden konnten, die im Deutschen Reich als „entartet“ oder verboten galten (vgl. Migdal 1986, S. 49f.) Gerade diese Gleichzeitigkeit von Instrumentalisierung durch das NS-Regime und Selbstbehauptung macht die musikalische Praxis in Theresienstadt für die Analyse ästhetischer Praxis unter Bedingungen autoritärer Gewalt besonders aufschlussreich. Kunst und Musik eröffnen begrenzte Räume sozialer Beziehungen, kollektiver Würde und situativer Handlungsspielräume. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das musikalische und literarische Schaffen Ilse Webers als eine spezifische Form ästhetischer Praxis unter Bedingungen extremer Gewalt verorten.

4 Lieder unter Bedingungen extremer Gewalt: Das Werk von Ilse Weber

4.1 Ilse Weber und die Voraussetzungen ihrer künstlerischen Praxis

Die deutsch-tschechische jüdische Schriftstellerin und Musikerin Ilse Weber, geborene Herlinger, wurde 1903 in Witkowitz (heute Tschechien) geboren und zeigte bereits früh eine ausgeprägte literarische und musikalische Begabung (vgl. Weber 2008, S. 293). Schon als Jugendliche veröffentlichte sie Gedichte und Geschichten, später folgten jüdische Märchen, Theaterstücke und Hörspiele, die in deutschsprachigen Zeitungen, Zeitschriften sowie Rundfunksendungen erschienen (vgl. Schwab 2022, S. 147ff.).

Einen besonderen Schwerpunkt ihres Schaffens bildete die Kinderliteratur. Werke wie „Jüdische Kindermärchen“ (1928) vermittelten jüdische Werte und Traditionen und versuchten gleichzeitig, das Selbstbewusstsein jüdischer Kinder angesichts zunehmender antisemitischer Ausgrenzung zu stärken. Bereits vor ihrer Deportation verband Weber damit literarisches Schaffen mit einer pädagogischen und fürsorglichen Praxis. Themen wie Hoffnung,

Gemeinschaft und Selbstbehauptung, die ihre Frühwerke prägen, finden sich später auch in ihren in Theresienstadt entstandenen Gedichten und Liedern wieder.

Auch ihre späteren Kinderbücher greifen Themen wie Zugehörigkeit, Hoffnung, Gemeinschaft und kultureller Selbstbehauptung auf. Damit reagiert sie unmittelbar auf die gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit, was ein zentrales Motiv ihres Schaffens darstellt (vgl. Jüdisches Museum Berlin o.J.; Schwab 2022, S. 147ff.).

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verschlechterten sich die Lebens- und Arbeitsbedingungen für Weber zunehmend. In ihren Briefen berichtet sie von beruflichen Einschränkungen und antisemitischer Diskriminierung. Bereits 1936 beklagte sie, dass der vorherrschende Antisemitismus ihr nahezu jede Verdienstmöglichkeit nehme, zwei Jahre später sah sie ihre literarische Laufbahn als beendet an (vgl. Weber 2008, S. 56, 79).

Am 8. Februar 1942 wurde Ilse Weber gemeinsam mit ihrem Mann Willi Weber und dem jüngeren Sohn Tomáš nach Theresienstadt deportiert, wo sie als Krankenschwester in der Kinderkrankenstube arbeitete. Zeitzeugenberichte sowie die Erinnerungen ihres Mannes beschreiben sie als zentrale Bezugsperson, sowohl für die Kinder als auch für andere Inhaftierte. Neben ihrer pflegerischen Tätigkeit organisierte sie musikalische und kulturelle Aktivitäten, stellte einen Kinderchor zusammen und schrieb zahlreiche Gedichte und Lieder, die innerhalb des Ghettos weite Verbreitung fanden und dort Hoffnung und ein Gemeinschaftsgefühl schufen (vgl. Migdal 1986, S. 291ff.; Weber 2008, S. 173).

Als die Kinder der Krankenstube am 4. Oktober 1944 nach Auschwitz deportiert wurde, entschied sie, ihren Sohn Tomáš und die anderen Kinder zu begleiten. Kurz nach ihrer Ankunft wurden sie dort in einer Gaskammer ermordet (vgl. Yad Vashem o.J.).

Ihr Mann Willi überlebte den Holocaust und konnte nach Kriegsende die von ihm in Theresienstadt versteckten Briefe und Lieder holen und der Öffentlichkeit zugänglich machen (vgl. Schwab 2022, S. 150f.)

Ilse Webers literarisches und musikalisches Schaffen gilt heute als Ausdruck künstlerischer Selbstbehauptung unter den Bedingungen nationalsozialistischer Verfolgung. Ihre Texte dokumentieren Erfahrungen von Hunger, Krankheit und Tod, eröffnen zugleich aber Möglichkeiten emotionaler Bewältigung und gemeinschaftlicher Sinnstiftung für die Inhaftierten (vgl. Weber 1991, S. 12ff.).

In ihren Briefen und Gedichten finden sich Anhaltspunkte, dass Weber Schreiben und Musizieren eng mit familiärer Fürsorge und zwischenmenschlichen Beziehungen verband. Es gibt Zeitzeugenberichte, die davon erzählen, dass Inhaftierte Ilse Weber aufgesucht haben, um

sich von ihr Gedichte und Lieder vortragen zu lassen (vgl. I. Weber 2008b, S. 286). Auch Willi Weber schrieb nach Kriegsende, „Ilse ist ganz in ihrem Theresienstädter Beruf als Kinderkrankenschwester aufgegangen und hat auf diesem Gebiet für die dortigen Verhältnisse gewaltiges geleistet Aber auch schriftstellerisch war sie überaus produktiv und ihre Gedichte und Lieder sind im Laufe der Zeit Gemeingut Tausender Menschen geworden“ (I. Weber 2008b, S. 275), was die immense Bedeutung ihres Schaffens unterstreicht. Wie Ilse Weber ihr eigenes literarisches und musikalisches Schaffen verstand und gedeutet hat, lässt sich anhand der überlieferten Quellen leider nicht eindeutig rekonstruieren.

4.2 Gedichte und Lieder unter Bedingungen extremer Gewalt

Das hier im Fokus stehende musikalische Schaffen Ilse Webers entstand unter den Bedingungen des Ghettos Theresienstadt zwischen 1942 und 1944. Überliefert sind insbesondere die in der Edition „Wann wohl das Leid ein Ende hat“ veröffentlichten Gedichte und Briefe, die von Ulrike Migdal herausgegeben wurden (vgl. Weber 2008). Unter diesen Texten befinden sich auch die Liedtexte jener Kompositionen, die durch die Edition von Winfried Radeke rekonstruiert und veröffentlicht wurden (vgl. Weber 2008a).

Weder ihre Lieder noch die Gedichte wurden für öffentliche Aufführungen oder professionelle Konzertkontexte geschrieben, sondern für den unmittelbaren Alltag der Inhaftierten und waren damit eng in soziale Beziehungen eingebunden, um praktische Funktionen wie Fürsorge, Orientierung und emotionalen Stabilisierung zu ermöglichen. Dennoch wurde einige ihrer Gedichte bei Rezitationsabenden im Rahmen der „Freizeitgestaltung“ in Theresienstadt vorgetragen (vgl. I. Weber 2008b, S. 286).

Inhaltlich kreisen die Texte um zentrale Erfahrungen des Lageralltags wie Hunger, Krankheit, Angst, Trennung, Deportation und Tod. Gleichzeitig treten Motive von Hoffnung, Gemeinschaft und menschlicher Nähe hervor. Gerade diese Verbindung macht die Besonderheit ihres Schaffens aus. Die Lieder beschreiben die Gewaltbedingungen des Ghettos nicht indirekt oder metaphorisch verschleiert, sondern machen sie sichtbar und benennbar diese klar, ohne dabei auf Trost oder Zuversicht zu verzichten. Dabei wird ihr Werk durch eine Spannung zwischen Leid und Hoffnung geprägt.

Auffällig ist zudem die einfache musikalische und sprachliche Gestaltung vieler Lieder. Die Texte sind in leicht verständlicher Sprache verfasst und die Melodien orientieren sich an bekannten Formen des Kinder- und Volksliedes. Dadurch konnten sie auch unter den Bedingungen des Ghettos erinnert, weitergegeben und gemeinschaftlich gesungen werden. Die

ästhetische Wirkung entstand weniger durch künstlerische Komplexität als durch ihre unmittelbare Verständlichkeit und ihre Einbindung in konkrete soziale Situationen.

Anders als die Werke anderer, öfter diskutierter (männlicher) Komponisten Theresienstadts zielten Webers Lieder nicht primär auf öffentliche Repräsentation oder künstlerische Selbstverwirklichung ab. Gerade darin liegt ihre besondere Bedeutung: Die Lieder fungierten als Mittel der emotionalen Bewältigung, der Gemeinschaftsbildung und der Aufrechterhaltung menschlicher Beziehungen innerhalb eines Systems, das auf Entmenschlichung und Vernichtung ausgerichtet war. Sie können daher als ästhetische Praxis verstanden werden, die nicht außerhalb des Lageralltags stand, sondern unmittelbar in diesen eingriff und ihn mitgestaltete.

4.3 Trost, Fürsorge und Gemeinschaft als künstlerische Praxis

Bereits Hannah Wilson charakterisiert Webers Werk daher als „Trost bis Auschwitz“, wodurch auf die besondere Bedeutung ihrer Texte für die emotionale Bewältigung des Lageralltags verwiesen wird (vgl. Wilson o. J.).

So vermitteln beispielweise Wiegenlieder durch ihre wiegende Rhythmik und die wiederkehrenden Bilder von Schlaf, Ruhe und Sicherheit Trost in einer Situation permanenter Bedrohung. Die Gewalt des Lageralltags wird dabei nicht direkt benannt, bleibt jedoch als Hintergrundfolie stets präsent.

Andere Texte verbinden Trost mit dem Erinnern an Verlust und Gewalt. Besonders deutlich zeigt sich dies in „Die Schafe von Liditz“ (vgl. I. Weber 2008b, S. 218). Das Gedicht erinnert an die Zerstörung des tschechischen Dorfes Lidice und die Ermordung seiner Bewohner*innen. Im Verlauf des Gedichts werden die Schafe zu einem Symbol für Vertreibung und Vernichtung. Sie sind „der Heimat so fern“, ihre Ställe verbrannt und ihre Herren getötet. Die Herde steht damit stellvertretend für das ausgelöschte Dorf Liditz. Besonders eindringlich ist der Kontrast zwischen Tier und Mensch. Während das Dorf ausgelöscht wird, bleibt „das Vieh nur gnädig verschont“. Diese Umkehrung entlarvt die Unmenschlichkeit der Täter. Zugleich ist die metaphorische Annäherung von Mensch und Tier kritisch zu betrachten, da sie zwar Entrechtung und Wehrlosigkeit verdeutlicht, zugleich aber die Gefahr einer Entindividualisierung birgt. In der letzten Strophe schlägt das Gedicht eine Brücke nach Theresienstadt. Die „Schafe von Liditz“ befinden sich nun in der „Stadt der Heimatlosen“ als „heimatloses Getier“. Mensch und Tier sind gleichermaßen eingeschlossen und durch einen

„grausamen Zufall“ verbunden – verdichtet in der Formulierung vom „gequältesten Volk der Erde und der traurigsten Herde der Welt“.

Auch in Gedichten wie „Ich wandre durch Theresienstadt“ (vgl. ebd, S. 259) wird die Realität des Ghettos offen dargestellt. Der Text gleicht einem Spaziergang durch das Ghetto und schildert einen stillen, persönlichen Moment in Theresienstadt und bringt das Gefühl von Heimatverlust, Gefangenschaft und Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck. Das lyrische Ich bewegt sich scheinbar frei, doch bereits das Bild „das Herz so schwer wie Blei“ verdeutlicht die Bedrückung und Hoffnungslosigkeit. Der Weg endet abrupt an der Bastei, ein Ort, der die Grenzen der Freiheit darstellt. Die Zeile „ich möchte so gern – nach Haus!“ verstärkt diesen Eindruck und ist der emotionale Mittelpunkt des Gedichts, bedenkt man die Deportationsangst, die in Theresienstadt allgegenwärtig war. Die Heimat ist dabei nicht nur räumlich unerreichbar, sondern existiert für das lyrische Ich nicht mehr („Man nahm mit mein Zuhause fort, / nun hab ich keines mehr.“). Damit verweist der Text auf die systematische Entrechtung und Vertreibung der jüdischen Bevölkerung, deren Heimat nicht nur verlassen, sondern ausgelöscht wurde.

Zeitzeugenberichte beschreiben Weber als zentrale Bezugsperson für die Kinder, die nicht nur medizinische Versorgung leistete, sondern auch durch gemeinsames Singen, Erzählen und Musizieren Trost spendete. Ihre künstlerische Praxis war damit unmittelbar in alltägliche Fürsorgebeziehungen eingebunden. Durch die Orientierung an einfachen sprachlichen und musikalischen Formen konnten ihre Lieder gemeinschaftlich gesungen, erinnert und weitergegeben werden. Sie stifteten Verbundenheit und eröffneten innerhalb des Ghettos Momente emotionaler Entlastung und sozialer Nähe.

Auffallend ist, dass Trost in Webers Werk nicht durch Verdrängung oder Beschönigung entsteht. Die Texte benennen Verlust, Krankheit und Todesnähe offen und machen das Leid dadurch artikulierbar. Gerade diese Verbindung von realistischer Darstellung und poetischer Verdichtung ermöglichte eine Form emotionaler Verarbeitung und gemeinschaftlicher Sinnstiftung.

4.4 Ästhetische Praxis als Form situativer Agency bei Ilse Weber

Das Leben im Ghetto Theresienstadt war durch Gewalt, Entrechtung und die permanente Bedrohung durch Deportation und Tod geprägt. Diese Bedingungen schränkten individuelle Selbstbestimmung massiv ein, hoben Handlungsmacht jedoch nicht vollständig auf. Webers Schreiben und Musizieren können daher als Formen situativer Agency verstanden werden.

Durch ihre Gedichte und Lieder schuf sie Möglichkeiten, Erfahrungen auszudrücken, soziale Beziehungen zu stabilisieren und dem Lageralltag Sinn zu verleihen. Ihre Handlungsmacht lag dabei nicht in der Veränderung der politischen Verhältnisse, sondern in der aktiven Gestaltung des ihr verbleibenden sozialen und kulturellen Raums.

Die in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Praktiken der Fürsorge als Formen situativer Agency verstanden werden. Durch ihre Texte schuf Weber Räume, in denen Angst, Hoffnung, Sehnsucht und Trauer Ausdruck finden konnten. Ihre ästhetische Praxis ermöglichte damit nicht nur emotionale Bewältigung, sondern auch die Erfahrung von Gemeinschaft und die Aufrechterhaltung menschlicher Beziehungen innerhalb eines auf Entmenschlichung ausgerichteten Systems.

Im Sinne von Mahmood zeigt sich Agency nicht ausschließlich in offener Opposition, sondern in der Fähigkeit, auch innerhalb restriktiver Verhältnisse handlungsfähig zu bleiben und Bedeutungen hervorzubringen (vgl. Mahmood 2005, S. 14ff., 166ff.). Auch McNays Verständnis von Agency als kontextgebundener und durch soziale Strukturen geprägter Handlungsmacht bietet einen produktiven Zugang zu Webers Werk (vgl. McNay 2016, S. 40ff.). Ihre Handlungsmacht lag nicht darin, die Bedingungen des Ghettos grundlegend verändern zu können, sondern in der aktiven Gestaltung des ihr verbleibenden sozialen und kulturellen Raums.

4.5 Künstlerischer weiblicher Widerstand bei Ilse Weber

Die Widerständigkeit von Ilse Webers Handeln liegt nicht in einer offenen Konfrontation mit dem nationalsozialistischen Regime, sondern in der Beharrlichkeit, mit der sie Fürsorge, Gemeinschaft und Menschlichkeit unter Bedingungen systematischer Entmenschlichung aufrechterhielt. Ihr Handeln kann daher als eine Form alltäglichen beziehungsweise kulturellen Widerstands verstanden werden. Eine solche Perspektive knüpft an einen Widerstandsbegriff an, der Widerstand nicht nur als direkten Angriff auf Herrschaftsstrukturen versteht, sondern auch als Handlung, die dominante Machtordnungen unterläuft oder ihnen alternative soziale Praktiken entgegensetzt. Die Aufrechterhaltung von Agency und kultureller Identität wurde damit zu einer Form symbolischer Gegenwehr gegen die nationalsozialistische Vernichtungslogik.

Dabei ist Vorsicht vor einer essentialistischen Deutung geboten, die Fürsorge als genuin weibliche Eigenschaft versteht. Die Bedeutung von Webers Handeln ergibt sich nicht aus einer

vermeintlich „gegebenen“ Weiblichkeit, sondern aus den historischen Bedingungen nationalsozialistischer Herrschaft. Nach Tronto erscheint Fürsorge nicht als private oder unpolitische Tätigkeit, sondern als Praxis der Erhaltung und Sicherung menschlichen Lebens (vgl. Tronto 1993, S. 102ff.). Zwar wurde Fürsorge und Mutterschaft innerhalb der nationalsozialistischen Geschlechterpolitik ideologisch aufgewertet, jedoch lediglich in Bezug auf die „arischen Volksgemeinschaft“. Weiblichkeit und Mutterschaft wurden politisch instrumentalisiert und an rassistische Vorstellungen von Gemeinschaft gebunden. Jüdischen Frauen wurde diese gesellschaftliche Anerkennung grundsätzlich verwehrt, was einen zusätzlichen, geschlechtsspezifischen Ausschluss aus der Gesellschaft bedeutete (vgl. Kramer 2014).

Vor diesem Hintergrund erhält Webers Fürsorgepraxis eine besondere politische Dimension. Ihre Tätigkeit als Krankenschwester, ihre Arbeit mit Kindern sowie ihre Gedichte und Lieder richteten sich an jene Menschen, deren Leben durch das nationalsozialistische Regime systematisch entwertet und vernichtet werden sollte. Damit widersetzte sie sich nicht nur den materiellen Bedingungen des Lageralltags, sondern auch den ideologischen Grundlagen des Nationalsozialismus, die auf der Grundlage der Euthanasie bestimmte Menschen als „lebensunwert“ definierten. Webers Fürsorge hingegen galt gerade denjenigen, denen das Regime Würde, Schutz und Zukunftsperspektiven absprach.

Trost und Trotz stehen dabei nicht im Widerspruch zueinander, sondern bilden zwei Seiten derselben ästhetischen Praxis. Trost entsteht durch die Stabilisierung und Unterstützung derjenigen, die Verfolgung, Krankheit und Tod ausgesetzt waren. Trotz zeigt sich in der Beharrlichkeit, mit der Weber durch ihre Arbeit und ihre Kunst den Prinzipien nationalsozialistischer Entmenschlichung entgegentrat.

5 Ästhetische Gegenpraxis und Gegenwartsbezüge

Die Analyse von Ilse Webers Gedichten und Liedern hat gezeigt, dass ästhetische Praxis unter Bedingungen extremer Gewalt weit mehr sein kann als die bloße Dokumentation von Leid. Webers Werk verdeutlicht, dass Kunst auch dort Handlungsspielräume und kommunikative Metaebenen eröffnen kann, wo politische, soziale und individuelle Freiheiten massiv eingeschränkt sind.

Die Widerständigkeit dieser Praxis liegt weniger in einer direkten Konfrontation mit dem nationalsozialistischen Regime als in der Beharrlichkeit, mit der menschliche Beziehungen, Würde und Ausdrucksfähigkeit aufrechterhalten wurden. Gerade unter Bedingungen extremer Gewalt kann die Bewahrung von Menschlichkeit selbst politische Bedeutung erlangen. Die

ästhetische Praxis Ilse Webers verweist somit auf eine Form des Widerstands, die nicht primär auf Veränderung von Herrschaft abzielt, sondern auf die Verteidigung jener menschlichen Werte, die durch Herrschaft bedroht werden.

Diese Erkenntnisse reichen über den historischen Kontext Theresienstadts hinaus. Autoritäre Systeme versuchen häufig, öffentliche Kommunikation, kulturelle Produktion und individuelle Ausdrucksformen zu kontrollieren (vgl. Linz 2003, S. 159ff.). Kunst, Musik und Literatur werden dabei entweder unterdrückt oder für politische Zwecke instrumentalisiert. Gleichzeitig entstehen gerade unter solchen Bedingungen häufig Formen kultureller Gegenpraxis, durch die marginalisierte Gruppen ihre Erfahrungen artikulieren, Gemeinschaft herstellen und alternative Perspektiven sichtbar machen können.

Ein aktuelles Beispiel hierfür bietet die Situation von Frauen im Iran. Das staatliche Verbot weiblichen Solosangs im öffentlichen Raum beschränkt nicht nur kulturelle Teilhabe, sondern reguliert zugleich Sichtbarkeit, Stimme und gesellschaftliche Handlungsmöglichkeiten von Frauen. Wie bereits in der Einleitung angedeutet, kann das Singen unter solchen Bedingungen selbst zu einem politischen Akt werden. Die Stimme gewinnt ihre widerständige Bedeutung nicht trotz, sondern gerade aufgrund des Versuchs ihrer Unterdrückung (vgl. Trojánková o. J.). Obwohl die historischen Kontexte des nationalsozialistischen Ghettos Theresienstadt und des gegenwärtigen Iran nicht miteinander gleichgesetzt werden können, zeigen beide Beispiele, dass autoritäre Herrschaft häufig versucht, kulturelle Ausdrucksformen zu kontrollieren und zu regulieren. Gleichzeitig verdeutlichen sie, dass künstlerische Praxis Möglichkeiten eröffnet, individuelle Erfahrungen sichtbar zu machen und Formen kollektiver Identität zu stärken.

Vor diesem Hintergrund erscheint ästhetische Praxis nicht lediglich als Begleiterscheinung politischer Prozesse, sondern als eigenständiger sozialer Handlungsraum. Künstlerische Praxis kann Trost spenden, Gemeinschaft stiften und Handlungsmacht emotional erfahrbar machen. Gerade in Situationen von Gewalt, Verfolgung und Ausgrenzung wird sie damit zu einer Ressource, die individuelle und kollektive Widerstandsfähigkeit stärkt. Die Bedeutung von Ilse Webers Werk liegt daher nicht allein in seinem historischen Zeugnischarakter, sondern auch in der Erkenntnis, dass kulturelle Ausdrucksformen selbst unter extremen Bedingungen Räume von Menschlichkeit, Würde und Handlungsmacht und Self-Care eröffnen können.

6 Fazit und Ausblick

Die Analyse kultureller und fürsorgeorientierter Widerstandsformen unter Bedingungen existenzieller Bedrohung kann Hinweise darauf liefern, wie soziale Resilienz,

Gemeinschaftsbildung und psychische Stabilisierung auch in heutigen Krisen- und Konfliktregionen unterstützt werden können. Zwar lassen sich historische Erfahrungen nicht unmittelbar übertragen, doch zeigen Fälle wie jener Ilse Webers, dass kulturelle Praxis, Fürsorgearbeit und gemeinschaftliches künstlerisches Handeln zentrale Ressourcen darstellen können, um unter extremen Bedingungen Handlungsspielräume, Identität und Würde zu bewahren.

Insbesondere Ansätze des Arts- und Music-Based Peacebuilding weisen darauf hin, dass künstlerische Praktiken weit über ihre ästhetische Funktion hinausgehen. Musik, gemeinsames Singen, Erzählen, Schreiben oder andere kreative Ausdrucksformen können Räume schaffen, in denen traumatische Erfahrungen verarbeitet, soziale Beziehungen gestärkt und neue Formen kollektiver Identität entwickelt werden. Kunst wird dabei nicht lediglich als Mittel individueller Bewältigung verstanden, sondern als soziale Praxis, die Dialog, Vertrauen und Gemeinschaft fördert und dadurch Friedens- und Versöhnungsprozesse unterstützen kann.

Besonders relevant erscheint dies im Hinblick auf Frauen in Krisen- und Konfliktregionen. Frauen sind von Krieg, Vertreibung und politischer Gewalt häufig in besonderem Maße betroffen und zugleich weltweit vielfach von formalen politischen Entscheidungsprozessen ausgeschlossen (vgl. UN Women 2025). Künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen könnten daher alternative Räume eröffnen, in denen Erfahrungen sichtbar gemacht, Handlungsmacht zurückgewonnen und solidarische Netzwerke aufgebaut werden. Musik, Literatur und andere kreative Praktiken ermöglichen es, Stimmen hörbar zu machen, die in offiziellen politischen Diskursen oftmals marginalisiert oder zum Verstummen gebracht werden.

Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnend, die Rolle ästhetischer Praxis in Friedens- und Konfliktkontexten künftig stärker aus einer geschlechter- und agencyorientierten Perspektive zu untersuchen. Die Verbindung von künstlerischem Ausdruck, Fürsorge und Handlungsmacht eröffnet einen Forschungszugang, der nicht nur die Bedeutung kultureller Praktiken für individuelle Resilienz sichtbar macht, sondern auch ihr Potenzial für soziale Kohäsion, Friedensförderung und die Stärkung marginalisierter Gruppen in gegenwärtigen Konfliktkontexten hervorhebt.

Außerdem legen die Ergebnisse nahe, den entwickelten Analyseansatz künftig auf mögliche weitere Formen weiblichen künstlerischen Widerstands während der NS-Zeit zu übertragen.

7 Literaturverzeichnis

- Beauvoir, Simone de. 2020. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. 28. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rohwohlt.
- Bundeszentrale für politische Bildung. 2016. „November 1941: Das Ghetto Theresienstadt wird errichtet“. *bpb.de*. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/237972/november-1941-das-ghetto-theresienstadt-wird-errichtet/> (9. Januar 2026).
- Foucault, Michel. 2024. *Analytik der Macht*. 10. Aufl. hrsg. Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel. 2026. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. 25. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Jüdisches Museum Berlin. „Ilse Weber, geb. Herlinger“. *Jüdisches Museum Berlin*. <https://www.jmberlin.de/thema-ilse-weber-geb-herlinger> (12. Januar 2026).
- Kacer, Kathy. 2003. *Die Kinder aus Theresienstadt*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag.
- Kramer, Nicole. 2014. „Anmerkungen zur Einführung des Mutterkreuzes im Mai 1939 | zeitgeschichte-online.de“. *zeitgeschichte-online*. <https://zeitgeschichte-online.de/kommentar/anmerkungen-zur-einfuehrung-des-mutterkreuzes-im-mai-1939> (29. Januar 2026).
- Lau, Christoph, und Andrea Maurer. 2010. „Herrschaft und Macht“. *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*. doi:10.14765/ZZF.DOK.2.587.V1.
- Linz, Juan José. 2003. *4 Totalitäre und autoritäre Regime*. 2. Aufl. hrsg. Raimund Krämer. Berlin: Berliner Debatte Wissenschaftsverlag.
- Mahmood, Saba. 2005. *Politics of Piety. The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- McNay, Lois. 2016. „Agency“. In *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, hrsg. Lisa Disch und Mary Hawkesworth. Oxford: Oxford University Press.

- Migdal, Ulrike, hrsg. 1986. *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*. München: R. Piper GmbH & Co. KG.
- Modlinger, Martin. 2010. „Auf dem Karussell der Geschichte: Das Theresienstädter Kabarett zwischen Historie und Theater“. *German Studies Review* (Vol. 33, No.3): 657–680.
- Neuenhaus-Luciano, Petra. 2012. „Amorphe Macht und Herrschaftsgehäuse – Max Weber“. In *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Theorien und Konzeptionen*, hrsg. Petra Imbusch. Wiesbaden: Springer VS, 97–114.
- Peduzzi, Lubomír. 2005. *Musik im Ghetto Theresienstadt: Kritische Studien*. Brünn: Barrister & Principal.
- Pfütze, Hermann. 2018. „Schönheit ist Personenschutz“. In *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, hrsg. Aida Bosch und Hermann Pfütze. Wiesbaden: Springer VS, 9–23.
- Schelkes, Petra. „Ilse Weber - Gedichte aus Theresienstadt“. <https://rupelrath.de/ilse-weber.html> (20. Dezember 2025).
- Schwab, Andrea. 2022. *Jüdische Komponistinnen zwischen Erfolg und Verfolgung, Exil und Heimkehr*. Wien: Hollitzer Verlag.
- Trojánková, Hana. „Frauenrechte im Iran. Unhörbare Frauen. Weiblicher Gesang im Iran zwischen Stille und Widerstand“. *Goethe-Institut Jádu*. <https://www.goethe.de/prj/jad/de/the/dis/27267280.html> (26. Mai 2026).
- Tronto, Joan C. 1993. *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*. New York/London: Routledge.
- Ullmann, Viktor. 1993. Band 3 26 *Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*. hrsg. Ingo Schulz. Hamburg: Bockel Verlag.
- UN Women. 2025. *Wars on women escalate as global conflicts reach record highs*. <https://www.unwomen.org/en/news-stories/press-release/2025/10/wars-on-women-escalate-as-global-conflicts-reach-record-highs> (14. Juni 2026).

- Weber, Ilse. 1991. *In deinen Mauern wohnt das Leid. Gedichte aus dem KZ Theresienstadt*. Gerlingen: Bleicher Verlag.
- Weber, Ilse. 2008a. *Ich wandre durch Theresienstadt: Lieder für Singstimme und Klavier*. hrsg. Winfried Radeke. Berlin: Boosey & Hawkes.
- Weber, Ilse. 2008b. *Wann wohl das Leid ein Ende hat: Briefe und Gedichte aus Theresienstadt*. hrsg. Ulrike Migdal. München: Carl Hanser Verlag.
- Weber, Max. 1980. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen.
- Wilson, Hannah. „Das Leben und das musikalische Werk von Ilse Weber“. *Music and the Holocaust*. <https://holocaustmusic.ort.org/de/places/theresienstadt/ilse-weber/> (29. Juni 2025).
- Wlatschek, Rudolf M. 2001. *Kunst und Kultur in Theresienstadt: Eine Dokumentation in Bildern*. Gerlingen: Bleicher Verlag.
- Yad Vashem. „Transport En from Theresienstadt, Ghetto, Czechoslovakia to Auschwitz Birkenau, Extermination Camp, Poland on 04/10/1944“. *Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center*. <https://collections.yadvashem.org/en/deportations/5092064> (19. Januar 2026).
- Zimmermann, Anja. 2025. „Kunst, Geschlecht, Gesellschaft: Perspektiven feministischer Kunstgeschichte“. In *Handbuch Soziologie der Künste*, Springer VS, Wiesbaden, 1–18. doi:10.1007/978-3-658-34083-4_87-1.