

Wolfgang Stumme

Musik im Volk

Musik im Volk

Grundfragen der Musikerziehung

Herausgegeben

von

Wolfgang Stumme

1939

Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

ISBN 978-3-663-19881-9 ISBN 978-3-663-20221-9 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-663-20221-9

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort	7
Obergebietsführer Karl Cerff, Chef des Rundfunk- und Kulturamtes der Reichsjugendführung	
Gemeinsamkeit musikerzieherischer Aufgaben	9
Wolfgang Stumme	

Hitler-Jugend

Musik in der Hitler-Jugend	17
Wolfgang Stumme, Musikreferent der Reichsjugendführung	
Neugestaltung deutscher Blasmusik	31
Helmuth Majewski, Reichsinspekteur für Musik-, Spielmanns- und Fanfarenzüge der Hitler-Jugend	
Verantwortung und Aufgabe einer Jugendstimmerziehung	45
Friedrich Wilhelm Gößler, Referent im Kulturamt der Reichsjugendführung	

Schule und Hochschule

Die Volksschule im Aufbau des Musiklebens	56
Adolf Strube, Professor an der Hochschule für Musikerziehung in Berlin	
Das musische Gymnasium	64
Dr. Martin Niederer, Regierungsrat im Reichserziehungsministerium	
Die Musikerziehung an den Hochschulen für Lehrerbildung im Aufbau der Mannschaftserziehung	72
Dr. Fritz Neusch, Professor an der Hochschule für Lehrerbildung in Hirschberg/Schl.	
Gegenwartsaufgaben der Musikhochschule	83
Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Direktor der Hochschule für Musik in Weimar	

Musik im Reichsarbeitsdienst und in der NS.-Gemeinschaft

„Kraft durch Freude“

Musik im Reichsarbeitsdienst	102
Gerhard Brendel, Feldmeister in der Reichsleitung des Reichsarbeitsdienstes	
Volksmusikalische Praxis in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	112
Gerhard Nowotny, Musikreferent im Amt „Feierabend“ der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	
Musikerziehung im Deutschen Volksbildungswerk	122
Dr. Siegfried Goslich, Musikreferent im Amt „Deutsches Volksbildungswerk“ der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	

Heeres- und Volksmusik

Musik im Heer	131
Ernst Lothar von Knorr, Hauptmann (E) im Oberkommando des Heeres	
Singen in der Wehrmacht.	140
Gerhard Pallmann, Leipzig	
Die deutschen Laienorchester	152
Dr. Heinz Brandes, Referent der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer, Musikreferent im Hauptamt Wehrmacht und Schulung der Deutschen Arbeitsfront	
Das Singen in den gemischten Chören.	164
Dr. Eberhard Preußner, Referent in der Reichsmusikkammer	

Grundfragen der Musikerziehung

Deutsche Stimm- und Sprechbildung.	176
Prof. Friedrich Karl Koedemeyer, Universitätslektor in Frankfurt/Main, Referent im Kulturramt der Reichsjugendführung	
Ursprung und Gestaltung des Offenen Singens.	182
Reinhold Heyden, Referent im Kulturramt der Reichsjugendführung	
Rhythmische Erziehung.	193
Dr. Wilhelm Twittenhoff, Leiter des Lehrganges für Volks- und Jugendmusikleiter in Weimar	
Vom Privatmusiklehrer zum Volksmusikerzieher.	206
Dr. Herbert Just, Referent in der Reichsmusikkammer	

Volkskunde und Musikwissenschaft

Zur Erkenntnis von Klasse und Volkstum in der Musik	217
Wolfgang Voetticher, Sachbearbeiter Musikwissenschaft in der Reichsstudentenführung	
Der Begriff „Volksmusik“	229
Prof. Dr. Gotthold Frotzcher, Leiter der Orgelarbeitsgemeinschaft im Kulturramt der Reichsjugendführung	
Die Bedeutung der Volksliedkunde für die Musikerziehung	235
Dr. Alfred Quellmalz, komm. Leiter der Abteilung Volksmusik im staatl. Institut für deutsche Musikforschung	
Verklungene Volkslieder werden lebendig.	245
Dr. Johannes Roeyp, Leiter des Märkischen Volksliedarchivs	

Die publizistischen Mittel

Die musikerzieherische Aufgabe des Rundfunks.	257
Hermann Roth, Hauptreferent im Rundfunkamt der Reichsjugendführung	
Volkerzieherische Aufgaben einer Musikzeitschrift.	268
Guido Waldmann, Referent im Kulturramt der Reichsjugendführung	
Die musikalische Literatur der letzten Jahre.	279
Kurt Lamerdin, Referent im Kulturramt der Reichsjugendführung	

Es ist stets das Bestreben der Hitlerjugend, in ihrer kulturellen Erziehungsarbeit eine Grundlage zu schaffen, auf der im gesamten Volk aufgebaut werden kann. Es wäre unverantwortlich, würde sie in ihren Aufgaben nur den einen Sinn erblicken, sich selbst zu dienen und in dieser Begrenzung ihre Genugtuung finden. Die Zusammenarbeit mit allen beauftragten Kultur- und Erziehungsämtern ist daher besonders notwendig.

Wolfgang Stumme hat mit dieser Schrift den erfolgreichen Versuch gemacht, einmal alle musikalischen Bestrebungen unserer Zeit und ihre höhere Bindung an den gemeinsamen Begriff „Volk“ darzustellen. Das Ergebnis einer hohen Musikkultur, eines lebendigen Volkstums und einer umfassenden Nachwuchserziehung für alle Musikberufe ist nur in dieser Gemeinschaft zu erreichen. Diesem Ziel will das vorliegende Werk dienen. Die Ganzheit und Unteilbarkeit der deutschen Musik gilt es zu erstreben! Ich wünsche dem Werk „Musik im Volk“, daß es in diesem Sinne wirksam werden möge.

Karl Cerff
Obergebietsführer

Gemeinsamkeit musikerzieherischer Aufgaben

Von Wolfgang Stumme

Musikerziehung bedeutet heute ein gewichtiges Stück politischer Schulung überhaupt, bedeutet Staatsaufgabe und -verantwortung an arteigener musikalischer Kunst. Musikerziehung ist nicht auf die lehrplanmäßigen Unterrichtsstunden der alten Schule beschränkt, sie umspannt bewusste und unbewusste Einwirkung künstlerischer und volkstümlicher Kräfte der Musik auf alle Lebensalter unseres Volkes. Seitdem durch den Nationalsozialismus die Musik in den hohen Rang einer Staatskunst gehoben wurde, sorgen Bewegung und Staat durch Schutz und Fürsorge, durch fördernde Maßnahmen und Gesetze für ihr Wachstum. Ihre Beauftragten in Staat und Bewegung geben durch ihre Gestaltungsgabe in politischer und künstlerischer Schau diesem Auftrag das Gesicht.

Musikerziehung ist politischer Auftrag an das ganze Volk, nicht mehr „privates“ Tun oder Lassen des einzelnen. Musik rührt an das Herz des ganzen Volkes; wer kümmerte sich früher darum, daß der größte Teil des Volkes, und wahrhaft nicht der schlechteste, ohne die Teilhabe an der eigenen Volkskunst sein Leben verbrachte? Wen gab es, der allen nach wirklicher seelischer Bereicherung Hungernden den organisch-möglichen Weg in die Musik weisen konnte? Wohl sah hier und da ein einzelner die Not und versuchte zu helfen, der Staat half nicht, denn selbst seine sozialen Aufgaben verstand er nicht zu lösen. Wer aber heute wahrhaft soziale Arbeit leisten will, der kann neben jeder wirtschaftlichen Hilfe die seelische nicht übersehen. So gehört die Musik aller Zeiten als deutsches Erbe auch dem ganzen Volk, der Staat aber achtet darauf, daß jeder zum Mitträger des Erbes, und daß jedem der Zugang zur Musik erschlossen wird.

Für diese große Aufgabe gilt es den Einsatz künstlerischer und erzieherischer Führernaturen in Schule, Hochschule und Verwaltung, in Jugendorganisation und Heer, in Gliederungen und Führerschulen, in Presse und Rundfunk. Hier findet der Musikerzieher endlich den Raum der künstlerischen Auswirkung, der ihm ungeahnten Lebensantrieb geben kann durch wirkliche Gestaltungsaufgaben.

Hier gilt es aber auch jenen Weg zur Musik neu zu finden, der in kunstwürdiger Weise und lebensvoller Haltung das Bedürfnis zur Musik bei jung und alt weckt, wach hält und ihm die Richtung gibt. Hier ist notwendig die Überwindung aller Enge und Kleingeistigkeit, alles Intellektuellen und auch des Über-

gefühligen, alles Methodisch-Mechanischen und alles Tappisch-Sinndeutenden! Hier mögen einmal alle Krücken schwinden, die eine schwache Kunst zum Verständnis brauchte; aber auch die Krücken mögen überflüssig werden, die schwache Musikerzieher zum Schaden großer und starker Kunst für sich selbst notwendig hatten. Es muß heute gelingen, wesentlich sicherer an das Wesen wirklicher Musik zu führen als bisher. Drei Erkenntnisse helfen hier: Mehr als alle Methoden ist das **Volkstum**, das auch der Musik den Heimatboden abgibt, ein Ausgangspunkt (bisher in fast allen Erziehungsformen übersehen) für die Musik. Dann ist die **Persönlichkeitsbildung**, die gerade dem Musikerzieher von besonderem Wert sein kann, schon eine Aufgabe der Jugendziehung. Die Musikerzieherpersönlichkeit aber löst die ihr gestellten Aufgaben in künstlerischer und jederzeit phantasieströmender freier Weise als lebendiger Mittler zwischen Kunstwerk und Mensch. Und letzten Endes bringt eine Zeit, in der kein Krämergeist herrscht, dafür aber wirkliche Geschichte Gestalt wird, auch jedem einzelnen einen **Blitz für Wesenhaftes**, für Ganzes und Unteilbares, bringt Empfinden für innere Gesetze der Kunst und deren Erfüllung im einzelnen Werk.

Dem neuen Musikerzieher und dem neuen Erziehungsweg bietet sich aber heute eine fast unbegreifbare Hilfe in der großen **Musikfreudigkeit** des Volkes dar. Hier mag der eigentliche Schlüssel zur Musik ergriffen werden. Nichts möge hier ungenutzt vergehen! Diese Tatsache der inneren Bereitschaft zur Musik im Volk sollte der Anlaß zur Wahl des Musikerzieherberufes sein. Denn wer unter einem künstlerischen Stern geboren ist, möge mehrfach bedenken, ob seine Begabung in dieser Zeit nicht die sinnvollste Erfüllung in der Führung anderer zur Musik zu suchen habe.

Musikerberufe hat es in Deutschland jeweils in großer Zahl gegeben. Bedauerlich die lange Zeit, in der sich „Künstler“ und „Kunsterzieher“ immer weiter voneinander entfernten, ohne sich überhaupt zu kennen, ohne ihre Arbeit anzuerkennen, geschweige denn sich gegenseitig zum Wohle der Kunst zu helfen und zu unterstützen. Dieser Zustand bedarf einer grundlegenden Änderung. Die gleiche Grundeinstellung zur Kunst, zur Musik hier im besonderen, gewinnt in Zukunft musikinteressierte Jungen und Mädchen in der Hitlerjugend, ehe sie zur Berufswahl gelangen. Besondere Begabung und Anlage wird ihnen den Weg in die verschiedensten Musikerberufe weisen. Der schaffende, der nachschaffende und der erziehende Künstler mögen später aus gleichem Geiste im Dienste einer vollhaften Kunst stehen. Es ist hier ebenso eine Aufgabe des Ausbildungsganges an Hoch- und Fachschulen der Musik, die Brücken neu zu schlagen¹.

Die Gegenwart hat einen neuen Musikerzieherberuf werden lassen, den „Jugend- und Volksmusikleiter“. Er ist gewachsen aus dem inneren Bedürfnis, der großen Musizierlust in der Jugend als erster Stufe zur Kunst-

¹ Vgl. den Beitrag von Felix Oberborbeck, S. 85 ff.

bereitschaft Helfer und Führer zur Musik zu schaffen, die aus dem gleichen Geiste dieser Gemeinschaft kommen und daher besonders hier Aufgaben zu sehen und zu lösen vermögen. Zur gleichen Zeit erhebt sich die Frage, inwieweit die bisherigen Musikerzieherberufe (Schulmusiklehrer und Privatmusiklehrer) den heute erforderlichen Bedürfnissen noch gerecht werden können. Reform ihres Ausbildungsweges, Gemeinsamkeit der musikalischen Grundlegung mit der Ausbildung des Jugend- und Volksmusikleiters, Abgrenzung ihres Arbeits- und Aufgabebereiches, Zusammenarbeit auf allen Gebieten — hier liegen die zum Teil jetzt in der Lösung begriffenen Einzelfragen. Drei Musikerzieherberufe sind es, die in Zukunft die um ein Vielfaches gewachsenen Aufgaben der Musikerziehung im Volk zu lösen haben werden. Eine Forderung sei hier erhoben: für diese drei Musikerzieherberufe eine Ausbildung in staatlichen Schulen, eine nach den neuen Grunderkenntnissen von Volkstum und Musik neugestaltete Ausbildung und eine arbeitsmäßige und wirtschaftliche Sicherung und Anerkennung zu schaffen¹.

Die für die Gesamtmusikerziehung Verantwortlichen haben weiter dafür zu sorgen, daß im praktischen Einsatz ein Miteinander der Musikerzieher erzielt wird, und die Richtlinien und Lehrpläne ihre genaue Angleichung, Abgrenzung und Übereinstimmung erhalten. Hier werden sich vor allem Schule, Hitlerjugend, Amt Volksbildungswerk und Amt Feierabend der NSG. „Kraft durch Freude“ zur gemeinsamen Arbeit zusammenfinden. Die Bemühungen, dem Stand der Privatmusiklehrer eine neue sinnvolle Eingliederung in die staatliche Musikplanung zu geben, d. h. auch seinen Ausbildungsgang den Anforderungen der Gegenwartsaufgaben anzugleichen, sollten von den zuständigen Reichsdienststellen, der Hitlerjugend und der NSG. „Kraft durch Freude“ gemeinsam und sofort vorgenommen werden. (Ein erster Beginn wurde soeben mit dem Privatmusiklehrerfeminar der Landesmusikschule Schleswig-Holstein gemacht, vgl. „Musik in Jugend und Volk“, 1938 November.)

Durch die Neugestaltung der musikerzieherischen Berufe wird eine erhebliche Aktivierung des Eigenmusizierens erreicht werden können. Neben der Bereicherung, die der einzelne daraus erhält, wird das Gesamtinteresse des Volkes an der Musik ständig wachsen, das Musizieren in Kameradschaft und Familie eine feste Begründung erhalten; ständige Hörgemeinschaften werden sich dem Schaffen unserer Meister widmen und so weit mehr bedeuten als bisher das „Konzertpublikum“. Ein verbreiteter Irrtum sei hier aufgeklärt: Es gibt weder eine direkte Erziehung zur „Hausmusik“ noch eine, die fertiges „Konzertpublikum“ herantreibt. Alle Forderungen in dieser Richtung, die im Kern wohl einen richtigen Gedanken tragen, in der Formulierung absolut falsch sind, lassen erkennen, daß der vor allem im vorliegenden Werk von den verschiedensten Seiten her

¹ Vgl. den Beitrag von Herbert Just, S. 114.

aufgezeigte Weg in die Musik eine wirklich innere Grundlegung der „Musik im Volk“ bedeutet. Alle „Grundfragen der Musikerziehung“ sind — das ist unsere frohe Erkenntnis — nicht mehr methodische Züfteleien unmusischer Gehirne, sondern sind allein gewachsen aus einfaßbereiten Kunsterziehern und Künstlern, denen über „zeitgemäße“ Reden und „aktuelle“ Formeln hinaus in der Tat am Herzen liegt, Musik in das ganze Volk zu tragen.

Daß es daneben genau so wichtig ist, jede unbewusste Einwirkung musikalischer Art, manche bisher nicht in den Bereich musikerzieherischer Aufgaben fallende Erscheinung des öffentlichen und geselligen Lebens besonders zu betrachten, mag aus der Anlage des Buches erleuchten. So will gerade dieses Werk weiter zu erkennen geben, um wieviel größer die Verantwortung für eine musikalische Erziehung geworden, um wieviel tragfähiger aber auch der Kreis ist, der sich für die Verwirklichung eines großen Zieles einsetzen wird.

„Musik im Volk“ — der Leitgedanke für die volkstumsbewusste Musikerziehung besonders in der Jugend — ist auch der Titel des vorliegenden Sammelwerkes. Allen Mitarbeitern sei an dieser Stelle dafür gedankt, daß sie Verständnis für die notwendige Zusammenarbeit hatten und in diesem Sinne ihren Beitrag leisteten. Es soll ein Ergebnis des Sammelwerkes sein, die gegenwärtige Situation der Musikerziehung, dargestellt an einzelnen Fragen, aufzuzeigen. Der aufmerksame Leser, sei er erzieherisch, musikalisch oder kulturpolitisch besonders interessiert, wird spüren, daß hier die gleiche Grundausrichtung überall vorhanden ist. Nationalsozialistische Erkenntnisse aus dem Grunde der Weltanschauung geben gemeinsamen Boden und gemeinsames Ziel. Von hier allein leitet sich auch die Rechtfertigung eines Sammelwerkes dieser Art ab.

Es ist allzu natürlich, daß im beschränkten Raum nicht eine Vollständigkeit erreicht werden kann. Es sind Dringlichkeit des Stoffes und besondere Aktivität musikalischer Gestaltung ein Anlaß zur Darstellung gewesen. Eine Reihe organisatorischer Fragen mußte außerhalb der Betrachtung bleiben, ebenso ist auf die Darstellung der Musik in der höheren Schule hier verzichtet, zumal die erschienenen Richtlinien (Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1938) hier ausführliche Auskunft zu erteilen vermögen. Über die Musikerziehung an den Adolf-Hitler-Schulen wird Näheres im Beitrag des Herausgebers „Musik in der Hitler-Jugend“ ausgefagt. Eine Reihe wesentlicher Fragen (z. B. Konzertwesen, Tanzmusik, Musik im Film, Unterhaltungsmusik) konnte in einzelnen Beiträgen nur gestreift werden. Der Beitrag über „die musikalische Literatur der letzten Jahre“ von Kurt Lamerdin soll neben der Überschau über vorhandene Literatur (als Ergänzung zu den Aufsätzen) Hinweise auf erschienenenes Schrifttum bringen. Da „die Musik in der Hitler-Jugend“ auf wenigen Seiten dargestellt werden mußte, sei hier auf ein Werk des Herausgebers hingewiesen, das ausführlich dieses Gesamtgebiet als Teil der Jugenderziehung behandelt. (Wolfgang Stumme,

Musikerziehung der deutschen Jugend, Georg Kallmeyer Verlag, ca. 220 Seiten, mit zahlreichen Bildern, Skizzen und Notenbeispielen. Erscheint Anfang Februar 1939.) Das Mannschafstsingen in den Formationen der SA. und der SS., in den Kameradschaften des NS. Deutschen Studentenbundes sowie im Reichsbund für Leibesübungen soll hier nicht unerwähnt bleiben. Hier wird im Dienst der politischen und körperlichen Erziehung dem Lied ein wesentlicher Wirkungsbereich eingeräumt. — Ebenso findet das Singen und Musizieren in der NS.-Frauenshaft ständig weitere Verbreitung. — Das Landjahr gibt der Jugendmusikerziehung eine gesicherte Grundlage und steht hier in engster Arbeitsgemeinschaft zur Hitler-Jugend.

Als ein besonders erfreuliches Zeichen der Zusammenarbeit mag gewertet werden, daß Rassen- und Volkskunde, völkisches Musikleben, Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musikorganisation zur engen Begegnung kommen. Hier liegt eine Anzahl fruchtbarer Möglichkeiten vor, die in den kommenden Jahren erweitert und vertieft werden können. Es wird spürbar, daß die lange getrennten Disziplinen der Musik nach ihrem Zusammenschluß suchen und ihn finden. In dem Vollaufzug dieser Begegnung sieht das Werk „Musik im Volk“ eine weitere Aufgabe. Obwohl jeder Autor hier im eigenen Stile denkt und schreibt, auch gelegentlich nicht mit den Ansichten der übrigen Mitarbeiter übereinstimmt, möchte der Leser fast meinen, die Kapitel eines Buches aus einer Feder zu lesen, und das ist trotz mancher natürlich vorhandener Spannungen ein Gewinn für die Gemeinsamkeit musikerzieherischer Aufgaben!

Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, daß die Musikerziehung der Jugend weitreichende Pionierarbeit geleistet hat. Begründet ist diese Tatsache in der besonderen Stellung der Musik in der Gesamtjugenderziehung, gestützt durch die Möglichkeit, ohne Vorbild, aber auch ohne Belastung durch unkräftige Tradition einen Neuaufbau durchzuführen. Die Auswirkung einer konsequenten Jugendmusik-erziehung ergibt sich aber erst, wenn alle übrigen nationalsozialistischen Erziehungs- und Gemeinschaftsträger aus gleichem Geist an dieser Aufgabe weiterarbeiten. Und hier ist die dritte Aufgabe, die dem vorliegenden Werk gestellt ist: Den Weg und die Gesetze aufzuzeigen für einen sinn-erfüllten, organischen Aufbau musikalischer Anregung, Einwirkung und Erziehung durch alle Stufen des Lebensweges mit Hilfe aller musikalischen Disziplinen. An Teilstücken, die in der Zusammenschau ein Ganzes ergeben, ist dieser Weg dargestellt. Schule, Hitler-Jugend, Reichsarbeitsdienst, Wehrmacht, Berufsvorbildung und Ausbildung, Volksbildungsaufgaben und Feierabendgestaltung, Laienorchester, Hausmusik und Musikhörergemeinschaft sind diese Teilstücke, die ineinander greifen und wirken müssen zum Nutzen des Ganzen.

Im einzelnen seien noch einige besondere Hinweise gegeben: Der Herausgeber gibt einen Überblick über die Entwicklung der Musikkarbeit in der Hitler-

Jugend von ihren ersten Anfängen bis zum heutigen Tage und stellt dabei besonders die im Laufe des praktischen Arbeitseinsatzes gewonnenen Erkenntnisse heraus. **H e l m u t M a j e w s k i** behandelt den Neuaufbau der Blasmusik von der Jugend her und gibt einen Überblick über ihre Formen. Er stellt das neue Klangbild heraus, das von der Blasmusik her in der Entwicklung begriffen ist, prägt den Begriff der „Bläserkameradschaft“ als einer neuen Spieleinheit in der Jugend und setzt sich mit den Blasmusikschulen, ihrem Aufbau und ihrem zukünftigen Ausbau auseinander. **W i l h e l m G ö s l e r** gelangt zu einer neuen Wesensbestimmung der Jugendstimmerziehung. Er setzt sich hier mit einer Reihe von Fehlführungen in der Stimmerziehung auseinander, die gerade in den letzten Jahren häufig der Anlaß zu berechtigter Kritik waren. Seine Erkenntnisse, die ganz aus dem Bild des Gesamtentwicklungsvorganges des Jugendlichen gewonnen sind, ergeben in der Musikerziehung der Jugend, insbesondere in der Stimmerziehung, umwälzende Folgerungen. Er gibt der Arbeit an der Stimme vor und während der Mutation besonderen Raum, wendet sich gegen eine „völlig abwegige Höhenartistik“ der jugendlichen Stimmen, untersucht das Verhältnis von neuer Körpererziehung und Stimmentwicklung, und daran anschließend Leistung und Ergebnisse der Augsburger Singschulmethodik. Zumal Gößler an einer praktischen Lehre seiner Erkenntnisse arbeitet, dürften hier die wesentlichsten Ansätze für das Problem der Stimmerziehung an gesunder, körperlich ertüchtigter Jugend zu finden sein.

Adolf Strube fordert eine intensive Musikunterweisung in der Volksschule, die zahlenmäßig den größten Teil des Volkes erfaßt. Das Ergebnis des Musikunterrichtes sollen aktivierte Singeleiter und Musikführer (Laienkräfte) sein, die sich weiter in Jugend und Volk einzusetzen und zu wirken vermögen. Als wesentliche Probleme erscheinen hier die einheitliche Ton- und Notennamenbezeichnung, die erstmalige Forderung einer Fachberatung für Musikerziehung an Volksschulen, die enge Zusammenarbeit zwischen Schule und Hitlerjugend.

Für den Gedanken des musischen Gymnasiums wirbt **Martin Miederer** durch die Entwicklung der Grundsätze einer musikalischen Durchdringung des Schullehrplanes. Die Heranbildung von Musikern und Musikerziehern von Jugend auf ist eine Aufgabe musischer Bildungsanstalten. **Fritz Neusch** stellt insbesondere die neuen Formen der Musik in der Mannschaftserziehung der Hochschulen für Lehrerbildung heraus, fordert eine lebensnahe, vielseitige Ausbildung der Musikdozenten und erstrebt die organische Einheit von Musizieren, Lernen und Lehren an den Hochschulen. **Felix Oberdorbeck** entwickelt aus Forderung und Erfahrung den notwendigen Ausbau einer Musikhochschule der Gegenwart. Sein Beitrag sei besonderer Beachtung empfohlen, da hier allen Ausbildungsfragen der Musikerberufe klare Wege gewiesen werden.

Gerhard Brendel ordnet in die Gesamterziehung des Reichsarbeitsdienstes die Erziehung zu Musik und Volkstum ein. Er behandelt im einzelnen

das Mannschaftssingen, das Musizieren im Lager und die Marschmusik. Für die NSG. „Kraft durch Freude“ berichten Gerhard Nowotny und Siegfried Goslich. Ersterer über die Feierabendgestaltung, das Musizieren auf Urlauberschiffen und das Wirken der Singgemeinschaften, über die Musik in den Betrieben und die Gestaltung offener Singstunden. Letzterer über die Anforderungen, die an das Schulungsmaterial, an die Unterrichtsformen und an die Instrumentenlehrkräfte zu stellen sind. Er entwickelt einen Lehrplan für die Musikschule des Volksbildungswerkes als Teil der Musikschule für Jugend und Volk und kommt zu Mindestforderungen einer musikalischen Unterweisung.

Ernst-Lotthar von Knorr zeichnet die Aufgaben, die heute der Heeresmusik gestellt sind. Nach einer historischen Ableitung der Militärmusik ist die seelische Wirkung der Musik auf den Dienstpflichtigen besonderer Darstellungsgegenstand. Die Forderung nach echter Bläsermusik wird ausgesprochen, die Kulturaufgabe der Heereskapellen besonders in der Kleinstadt und auf dem Lande herausgehoben. Gerhard Palmann schreibt über das Singen in den militärischen Einheiten, weist Wege und gibt Erfahrungen zur Kenntnis; eine Erwähnung der bevorzugten Liedtypen des Soldaten, eine hohe Bewertung des Liedgutes und des Soldatensingens schließen den Beitrag. Über die deutschen Laienorchester berichtet Heinz Brandes. Gerade hier ergeben sich vielerlei Beziehungen zur Heeresmusik. Eine organisatorische Überschau über das gesamte Laienmusikwesen einschließlich der Betrachtung der bisherigen Arbeit auf diesem Gebiet und die Darstellung der Aufgaben für die Zukunft gibt einen tiefen Einblick in die vielfältigen Erscheinungsformen der Volksmusik. Der Abschnitt wird abgeschlossen durch den Beitrag Eberhard Preußners über die gemischten Chöre. Die tiefe Wandlung, die heute im gesamten Chorwesen vor sich geht und gehen muß, bildet das Thema.

Auf die wesentlichen Erkenntnisse der modernen Forschung auf dem Gebiete der Stimm- und Sprechbildung weist Friedrich Karl Nodemeyer hin. Das Ziel ist die Ganzheit der Sprache und des Sprechens. Eine Literaturübersicht ergänzt seine Ausführungen. Reinhold Heyden gibt eine Entwicklungsgeschichte des Offenen Singens von den Anfängen her, zeigt die Wandlung der Form und ihres Inhaltes und gibt Hinweise praktischer und technischer Art für die Durchführung der Singstunden. Wilhelm Twittenhoff behandelt die Anfahrsmöglichkeiten für eine rhythmische Erziehung in der Musik der Jugend. Im Zusammenhang mit der allgemeinen, umfassenden Körpererziehung der Hitler-Jugend erscheint dieser Ausgangspunkt gegeben. Enge Berührung gemeinsamer Probleme in Sport- und Musikerziehung ist überall vorhanden. Der Tanz wird betrachtet unter der Voraussetzung seiner gegenwärtigen inneren Wandlung. In großer Übersicht werden die Grundlagen rhythmischer Vorgänge aufgezeigt. Herbert Just schneidet die schwierige Frage der Neugestaltung des Privatmusikerzieherberufes an, ein Thema, das unbedingt in den Zusammenhang der vorliegenden Schrift gehört und in Zusammenarbeit aller

Beteiligten angepakt und gelöst werden muß. Seine Ausführungen erscheinen im Hinblick auf die kommenden Änderungen im Studiengang und in der Prüfungsordnung der Privatmusiklehrer von Wichtigkeit.

Der Abschnitt „Volkskunde und Musikwissenschaft“ vereinigt fünf Beiträge. Wolfgang Boetticher greift aus den vordringlichen Aufgaben der Musikwissenschaft einige heraus, die im besonderen Zusammenhang mit der Gesamtaufgabe der Schrift stehen (zur Erkenntnis von Masse und Volkstum der Musik). Gotthold Frotzcher nimmt sich der heute dankbaren und notwendigen Aufgabe an, dem Begriff „Volksmusik“ jene eindeutige Werthaltung zu geben, die er auf Grund seiner Wortwurzeln „Volk“ und „Musik“ nur haben kann. Alfred Quellmalz und Johannes Koepf behandeln die Hauptfragen der Volksliedkunde in gegenseitiger Ergänzung: über die Aufgaben, Bedeutung und Methoden der Volksliedarchive, der Volksliedkunde, besonders der angewandten, über Volksliedsammler und ihre Absichten, vor allem über die Zeit seit Ludwig Erk und über die praktischen Hilfsausgaben in der Musikerziehung, die heute die Archive zu leisten haben.

Der letzte Abschnitt des Werkes vereinigt einige Beiträge, die sich mit den publizistischen Mitteln der Gegenwart befassen. Rundfunk, Fachzeitschriftenwesen, Buch- und Musikveröffentlichungen sind herausgegriffen. Hermann Roth, der für den Rundfunk die Bezeichnung „größtes Musikinstitut der Welt“ findet, stellt in ausführlichen Darlegungen die musikerzieherischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Rundfunks heraus. Programmgestaltung, Mitwirkung der Musikerzieher, Selbstzucht des Hörers, praktische Sendebispiele geben die Gliederung. Guido Waldmann vergleicht die Musikfachzeitschriften des 19. Jahrhunderts mit dem Bilde einer musikpolitischen Zeitschrift der Gegenwart, um die Entwicklung im Mittelpunkt der Behandlung stehender Fragenkomplexe als Spiegel der Musikauffassung der Zeit zu kennzeichnen. Beispiele, wie eine Fachzeitschrift in die Probleme der Volkserziehung eingreift, werden gegeben. Eine Übersicht über die Zeitschriften, die im wesentlichen einer politisch-ausrichtenden und musikerzieherischen Arbeit ihre Spalten offen halten, schließt die Arbeit. Auf den Beitrag Kurt Lamerdis wurde bereits hingewiesen. Es möge hier zu erkennen sein, in welcher Vielfalt das musikalische Leben der jüngsten Vergangenheit sich darstellt. Bei genauerem Studium der Musikwerke wird sich der Eindruck verstärken, daß über die gemeinsamen Grundgedanken hinaus im musikalischen Schaffen der Gleichschritt gefunden ist.

So will „Musik im Volk“ nichts anderes, als die Gemeinsamkeit musikalischer Erziehungsaufgaben aufzeigen, ihre Verankerung im Leben unseres Volkes darstellen, alle künstlerischen und politischen Kräfte in Bewegung und Staat zur Zusammenarbeit gewinnen. Alle Musikfach- und Hochschulen und alle Lehrgänge der musikalischen Laien- und Berufsausbildung mögen erkennen, daß das Gebiet einer völkischen Musikerziehung heute in umfassender, gegenwärtiger Form begriffen und gelehrt werden muß.

Hitler-Jugend

Musik in der Hitler-Jugend

Von Wolfgang Stumme

I.

Nach dem Jahre 1933 war es die erste Aufgabe der Jugenderziehung, die fähigsten und tüchtigsten Jugendlichen in Jungvolk, Hitlerjugend und im Bund deutscher Mädel zu erfassen. Körperliche Ertüchtigung, weltanschauliche Schulung und soziale Ausrichtung wurden zur eigenen Erziehungsarbeit. „Jugend soll durch Jugend geführt werden“, das Gesetz des Führers, gab die Richtschnur des Handelns. Hier wurde die seelische Betreuung der gesamten Jugend, die Führung zum Kulturgut des Volkes, dem überkommenen und dem werdenden, innere Notwendigkeit. Einmal im Wesen erfaßt, wurden Jungen und Mädel für wirkliche Erlebnisse in Kunst und Volkstum aufgeschlossen wie kaum jemals zuvor. Die Musik erhielt unter den Künsten einmalig große Aufgaben an der Jugend gestellt. Hier galt es, der Musik einen neuen Lebensraum zu geben, damit sie wieder „an deutschem Wesen“, am gesunden Instinkt von Jugend und Volk genesen konnte.

Der folgende Überblick mag aufzeigen, unter welchen Erkenntnissen die Musikarbeit in der Jugend des Führers steht, wie sie bisher gestaltet wurde und welche Aufgaben ihr in der Zukunft gestellt sind. So steht vor allem die Erweckung der Kunstempfindlichkeit und der Kunstbereitschaft.

Jeder Junge und jedes Mädel ist von der Familie aus und von der ersten Jugenderziehung her eingestimmt, Eindrücke zu empfangen. Wir glauben, daß das Erlebnis die innerste und am längsten sich haltende und sich bewährende Brücke zur Kunst ist. Die Begegnung der Jugend mit den großen Kunstwerken der Vergangenheit und Gegenwart, die eigene Beschäftigung mit dafür geeigneter Musik gilt es in den Bereich des seelischen Erlebnisses zu legen und dort zu erhalten.

Warum singt die Jugend heute wieder so aus ganzem Herzen, warum hat

sie anfangs manchmal die Gesetze der Schönheit verlegt, warum hängt sie mit solcher Leidenschaft an „ihrer Musik“?

Sie tut es aus dem großen politischen Erlebnis der Kunst heraus; sie spürt unbewußt, daß die Kunst ihr übergeordnetes und höheres Gesetz entdeckt hat. Sie spürt, daß die Kunst nirgends mehr für sich allein dasteht und als etwas Fremdes und Überflüssiges erscheint. Sie empfindet es, daß Musik und Kunst zum Dienst an dem großen, alles gestaltenden Glauben des Nationalsozialismus angetreten sind, und sieht in ihnen Kündler und Gestalter ihres Fühlens, dem sie selbst keine Form geben kann. Dieses Gesetz gilt es zu erhalten: das Erlebnis als den größten Augenblick des Fühlens und Erkennens hoher künstlerischer Gestaltung.

Daraus wächst die Aufgabe, die Kräfte, die jenes Erlebnis erzeugen, auszunutzen und umzuwandeln in eine Steigerung der Fähigkeiten, Erlebtes zu begreifen, zu deuten und weiter wirken zu lassen. Die Frage der U b u n g u n d S c h u l u n g tritt als zweite wichtige Aufgabe hinzu. Von dem Augenblick an, in dem Jungen und Mädchen in Jungvolk und Jungmädelschaft eintreten, werden sie an die Werte der Musik, die sich in den ersten Jahren im wesentlichen in Lied, Marsch und Tanz ausdrücken, herangeführt. Sie werden ihnen in der lebendigsten Weise vermittelt, und wir glauben, daß hier in der Frage der Übermittlung eine große Änderung der Art und Weise dieser Weitergabe vorgenommen werden muß; keine Methoden, die sich zwischen Aufnahmebereitschaft und Kunstwerk stellen, soll es geben, nur dienende Hinweise und Hilfsmittel in bildreicher und lebendiger Form, nur das Gesetz einer lebendigen Kunsterzieherpersönlichkeit, aber nicht die Starrheit und die kunstvernichtende Anwendung von Methoden, die in der Hand unkünstlerischer Menschen den Weg zu jeder Kunst überhaupt verbauen müssen. Wir glauben, daß unsere Generation eine lebendige und künstlerische Lehrweise finden muß. Wir glauben, daß die Erziehungswege für Kunsterzieher von Grund auf sich ändern müssen und zum Teil schon sich in der Wandlung befinden. Wir glauben an die Kraft der Kunsterzieherpersönlichkeit und hoffen, daß sich heute gebräuchliche Erziehungsmethoden hierdurch zum großen Teil überflüssig machen werden oder einer tiefgreifenden Wandlung nach der Lebendigkeit hin unterworfen werden müssen.

Die Erfahrung vieler Hunderter von M u s i k s c h u l u n g s l a g e r n im Verlauf der letzten fünf Jahre hat jene Kunsterzieherpersönlichkeit mit heranzubilden helfen. Eine großzügige Schulung von musikinteressierten Jungen und Mädchen wird alljährlich durchgeführt, um einmal dem Laien für seine musikalisch-aktive Mitarbeit Rüstzeug zu geben, um aber zum anderen den musikalischen Nachwuchs für alle Musikerberufe bereits in der Jugendgemeinschaft vorzubereiten, soweit es hier in der Begegnung mit den Grundformen musikalischen Volkstums geschehen kann. In den Bannern und Untergauen, den Gebieten und Obergauen finden diese Lager (die heute in der Musikarbeit weitgehend zum Vorbild anderer Organisationen geworden sind) in Kameradschaftshäusern und

Jugendherbergen für 7–10 Tage Singwarte der Fähnlein und Gefolgschaften, Singeleiter und Spielscharführer und die Singwartinnen der Mädel vereint. Die Gemeinschaft als neue tragende Grundlage der Kunstübung und Kunstempfindung ist hier in idealer Weise geformt. Die jährlich einmal durchgeführten Reichsmusikschulungslager und Musiktage der HJ., die vom Kulturamt der Reichsjugendführung ausgestaltet werden, geben die Ausrichtung für die Musikarbeit des kommenden und einen Einblick in die geleistete Arbeit des vergangenen Jahres. (Durchgeführt wurde das erste Reichsmusikschulungslager 1934 in Kassel, es folgten: 1935 Erfurt, 1936 Braunschweig, 1937 Stuttgart. Vergl. die ausführlichen Programme und Tagungsberichte in „Musik in Jugend und Volk“, Verlag G. Kallmeyer-Wolfenbüttel.)

In den Gebieten und Obergauen konnten hauptsächlich Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen für die Musikbetreuung eingesetzt werden¹. In den unteren Einheiten sind es oft Schulmusiker, Volksschullehrer und Privatmusiklehrer, gelegentlich auch Musikwissenschaftler, die musikausübend in der Jugend tätig sind. So stehen Laien- und Fachmusiker in enger Arbeitsgemeinschaft. Es ist ein besonderer Wunsch, daß sich die hier geschlagene Brücke auch im öffentlichen Musikleben zwischen „Volksmusik“ und „Kunstmusik“ erhalten läßt.

Aus den immer umfangreicher werdenden Aufgaben der Musikerziehung in der Jugend entwickelte sich ein neuer Beruf: der Jugend- und Volksmusikleiter. Seine Tätigkeit erstreckt sich auf die gesamte musikalische Erziehung außerhalb der Schule. Neben dem „Privatmusiklehrer“ (für den Instrumentalunterricht) hat er die Führung von Spielscharen und Singgemeinschaften zu übernehmen, wird Lehrer an den Musikschulen für Jugend und Volk, Programmgestalter am Rundfunk, Musikerzieher an Adolf-Hitler-Schulen, Führer- und Führerinnenschulen, Gebietsmusikreferent der HJ. und Musikerzieher in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Betriebsmusikleiter oder Chor- und Orchestererzieher. Die Ausbildung, die bisher mit zwei Jahren angefaßt ist, auf drei Jahre Studium in Zukunft und ein Jahr Praktikantenzeit erweitert werden soll, ist heute staatlich geregelt. Die ersten Lehrgänge wurden im Jahre 1936 von der Reichsjugendführung eingerichtet in Verbindung mit der Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg. 1937 folgte Weimar, 1939 beginnt Graz (Steiermark).

Teilnahmeberechtigt sind Mitglieder der HJ. und des BDM. im Mindestalter von 18 bzw. 17 Jahren, die sich bereits als musikalisch und politisch aktive Führer und Führerinnen bewährt haben und über eine ausreichende musikalische

¹ Einen genaueren Überblick über die Organisation des Einsatzes vermittelt: Wolfgang Stumme, Planung der Musikerziehung in der HJ. „Musik und Volk“, 3. Jahrgang, S. 202–214.

Vorbildung verfügen. Ein Ausleselager und, wo darüber hinaus notwendig, eine Aufnahmeprüfung entscheidet über die Zulassung des Teilnehmers. Der Lehrgang umfaßt folgende Unterrichtsgebiete:

- I. a) Deutsche Musikkunde
b) Volksliedkunde
c) Das Lied in Jugend und Volk
d) Der Festkreis des Jahres
e) Grundfragen der Musikerziehung
- II. a) Musiklehre, Formenlehre, Gehörbildung
b) Stimm- und Sprecherziehung
- III. a) Instrumental-Einzelunterricht nach Wahl
(Orgel, Klavier, ein Streich- oder Blasinstrument)
b) Unterweisung in volkstümlichen Musikinstrumenten
(Blockflöte, Fanfare, Laute, Gitarre usw.)
c) Instrumentalgruppe mit Dirigierübungen
- IV. a) Chorschulung mit Dirigierübungen
b) Das Volksspiel in allen Formen
c) Die Kunst des Erzählens
- V. a) Arbeit in der Spielschar
b) Grenz- und Auslandsfahrten
c) Einführung in die Rundfunkarbeit
d) Für die Mädel: Kulturarbeit im BDM.
(Feier- und Freizeitgestaltung, Werkarbeit, Weben usw.)
- VI. a) Sport
b) Weltanschauliche Schulung
c) Fahrten
d) Praktischer Einsatz in Führerschulen und Formationen.

Nach Beendigung des Lehrgangs findet eine Abschlußprüfung statt, nach deren Bestehen die Teilnehmer ein staatliches Zeugnis über ihre Eignung als Jugend- und Volksmusikleiter erhalten¹.

Den Jugend- und Volksmusikleitern ist eine dreifache Erziehungsaufgabe gestellt. Erstens ein reiches, lebendig-gestaltetes, musikalisches Volkstum in Lied, Spiel, Tanz und Marsch zu entwickeln und zu erhalten. Zum zweiten, alle besonders musikkinteressierten Jungen und Mädel nach Maßgabe ihrer musikalischen Anlage und ihres Fleißes weitgehend zu fördern und ihnen den Weg zu den wesentlichsten Musikerberufen zu weisen; und drittens, mit jener Ehrfurcht an das musikalische Erbe unserer großen Meister heranzuführen, daß wieder ein neues Kunsterlebnis von Jugend an im Hören und Aufnehmen der Musik erzeugt wird.

¹ Ordnung der Abschlußprüfung siehe „Musik in Jugend und Volk“, Georg Kallmeyer Verlag, Jahrgang 1938.

Drei Ebenen sind es, auf denen sich dieser Vorgang vollzieht: durch die Breite und Tiefe der Jugendorganisation bis in die letzte Einheit der Kameradschaft und Mädelschaft läuft die musikalische Volkstumsarbeit. Die Erfassung der Begabten erfolgt in den Spielscharen und in den Musikschulen für Jugend und Volk. (Die Erziehung zum Hören ist allgemeines Ziel.) In der Berufsausbildung wird die Verankerung der neuen musikalischen Inhalte (von der Rassenkunde, der Volkskunde, der Geschichte, von den Erkenntnissen neuer Jugendführung und von der werthaltigen Volksmusik her gesehen) angestrebt. Die Berufsausbildung aller musikalischen Berufe hat somit weitgehend von der Praxis her ihren Studien- und Lehrplan umzugestalten.

II.

Um die gesamte Musikerziehung in den Formationen intensiver wirksam werden zu lassen, mußte nach den ersten Jahren der Erfahrung hier eine neue zusätzliche Schulungsform gefunden werden. Der Plan der „Musikschulen für Jugend und Volk“ wurde aus der Jugendarbeit entwickelt. Es galt aber zu gleicher Zeit, neben der jugendmusikalischen Schulung die musikkreudigen Erwachsenen zu erfassen. Die in der Jugend auf Grund eigener Erkenntnisse für die Musik Begeisterten sollten ihrer natürlichen Betätigung in der Musik auch nach ihrem Ausscheiden aus der Hitlerjugend weiter nachgehen können. Es ergab sich eine sinnvolle Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, der sich im Verlauf der Planung das Reichserziehungsministerium anschloß. So wurde im Juli 1938 der Plan der Reichsjugendführung zu einer Angelegenheit der Arbeitsgemeinschaft aller beteiligten Reichsdienststellen, die als Ergebnis gemeinsame Richtlinien herausbrachte¹.

Die Musikschulen für Jugend und Volk helfen einem dringenden Bedürfnis ab, das in den letzten Jahren immer stärker auftauchte. Wohl hat in den verschiedenen Schulformen bisher eine musikalische Unterweisung stattgefunden, wohl hat ein reiches Konzertleben versucht, jung und alt an die Kunst heranzuführen, wohl haben Vereine jeder Art sich um die eigene Darstellung musikalischer Werke bemüht oder Konservatorien privater und städtischer Förderung den Kunstliebhaber unterwiesen; es fehlte aber bisher die lebendige Kunsterziehungsstätte, die von Jugend auf interessierte junge Menschen im planmäßigen Aufbau in die Bezirke der Musik hineinführte, die ihnen den Weg musikalischen Lebens zeigte und sie zur musikalischen Leistung führte. Sieht man von den Fachinstituten zur Erziehung des Berufsmusikernachwuchses und vom bisherigen Privatmusikunterricht ab, so gab es keine staatliche oder gemeindliche Schulungsmöglichkeit für Laien, die zu gleicher Zeit sich ein hohes künstlerisches Leistungsziel steckte und

¹ Richtlinien über die Errichtung von „Musikschulen für Jugend und Volk“ siehe in „Musik in Jugend und Volk“, Heft 9/10, 1938, Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

auch den sozialen Belangen der Schichten entgegenkam, die bisher an der Kunstausübung keinen Anteil haben konnten. Das ist eine der Hauptaufgaben der Musikschulen für Jugend und Volk: weite Volksschichten auf allen Fachgebieten musikalischer Unterweisung für die Kunst zu interessieren. Wer die neue wesentliche Stellung der Musik in Staat und Volk ganz zu erfassen vermag, wird auch die hohe politische und kulturpolitische Bedeutung dieser Schulen einzuschätzen wissen.

Die deutschen Gemeinden haben sich bereit erklärt, als Treuhänder des Staates Träger dieser neuen Schulen zu sein. Die Reichsjugendführung hat für alle Jugendlichen den Musikunterricht als dienstzugehörig erklärt und wird durch die Organisation sinngemäß für den Besuch der Musikschule werben. Das Deutsche Volksbildungswerk in der NSG. „Kraft durch Freude“ übernimmt die Aufgabe, innerhalb der Deutschen Arbeitsfront alle musizier- und singfreudigen Volksgenossen in die musikalischen Arbeitsgemeinschaften der Schule hereinzuführen. Sämtliche Musikschulen für Jugend und Volk werden nach einheitlichen Richtlinien, die Rahmencharakter haben, die Arbeit in den Schulen aufnehmen. Sie werden sich die Erkenntnisse zunutze machen, die bereits in den letzten Jahren nach der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus auf dem Gebiete der Musikerziehung in Jugend und Volk gewonnen sind.

Im Mittelpunkt des Lehrplans der gesamten Schule steht das Singen. Darum ist die Teilnahme an einer Singgruppe oder die Beteiligung an einer Sing- oder Spielgemeinschaft der NSG. „Kraft durch Freude“ für alle Schüler der Musikschule für Jugend und Volk verbindlich. Wer darüber hinaus ein Instrument erlernen will oder an Arbeitsgemeinschaften über Musiklehre oder Fragen der Literatur usw. teilnehmen will, dem steht der Weg offen. Bei jedem Jungen und Mädchen soll eine musikalische Höchstleistung erreicht werden, die sie befähigt, später auf irgendeinem ihnen zusagenden Gebiete des musikalischen Lebens aktiven Anteil nehmen zu können. Die gesamte außerschulische Musikerziehung soll unter genauer Abstimmung und Abgrenzung der Lehrinhalte sich an den Musikschulen für Jugend und Volk konzentrieren. Die Zusammenarbeit zwischen der Führung der Jugend und dem Reichserziehungsministerium wird dafür Sorge tragen, daß durch die sinnvolle Abstimmung der Lehrpläne für jeden Jungen eine Kraft- und Zeitersparnis zu erwarten ist. Instrumentalunterricht wird in Zukunft unter Zusammenfassung aller Instrumentalfachlehrkräfte, die geeignet und bereit sind, an den Musikschulen für Jugend und Volk durchgeführt. Es wird weiter das Ziel der Schule sein, sowohl innerhalb der Jugend- als auch der Erwachsenenbildung zum mehrstimmigen Singen zu erziehen, das in der Chorstufe der Spielschar, in den gemischten Chören der Städte und in den Singgemeinschaften der NSG. „Kraft durch Freude“ seine Formen finden wird. Damit ist auch eindeutig von der HJ. aus zum mehrstimmigen Singen Stellung genommen. Wir haben heute erkannt, daß das einstimmige Volksingen für alle Zeiten die Grundlage einer im Volke verankerten Musik

überhaupt bilden wird. Wir fördern darüber hinaus die freie mehrstimmige Improvisation, wo sie gegeben erscheint, und wir führen zum mehrstimmig geformten Chorsingen, als dem hohen Ideal jeder Vokalmusik und setzen es der Musikkarier als oberstes Ziel.

Neben dem Singgruppenunterricht, der für die Gruppe nicht mehr als 20 bis 30 Teilnehmer umfassen soll, steht die Musiklehre, die in ständiger Verbindung mit dem Singen musikalische Erkenntnisse altersgemäß zu vermitteln hat. Die Bildung der gesunden Stimme, eines natürlichen und klaren Sprechens, die Beseitigung von Stimm- und Sprechfehlern gehören weiterhin mit zu den Aufgaben, die innerhalb des Unterrichts zu lösen sind. Wir alle wissen als Singeleiter, als Volksliedsänger und als Sprecher der Bewegung des Führers, was uns das gesunde Stimmorgan bedeutet. Es ist eine der größten Aufgaben der Musikschule für Jugend und Volk, die Hilfsmittel zur Gesunderhaltung und zur Gesundung der Stimme für alle jungen und älteren Volksgenossen bereitzustellen. Wir wissen auf der anderen Seite auch, daß nicht nur die Stimmtechnik die Seele des Singens und Musizierens abgeben kann. Dazu haben wir alle die Kunst zutiefst als politische Erscheinung gespürt. Es ist uns aber ebenso bewußt, daß sich ein Erlebnis- und Wahrheitsideal mit einem Gesundheits- und Schönheitsideal in Einklang bringen läßt. Manche besondere Aufgabe auf dem Gebiete der Stimmbildung und Sprecherziehung gilt es hier zu lösen, und jeder lebendige Sprech- und Gesangserzieher ist zur Mitarbeit an diesen Schulen aufgerufen. Allerdings muß er über sein Fachgebiet hinaus auch die politischen und menschlichen Lebensgesetze der Organisation kennen, in denen er zu arbeiten hat. Auf keinem anderen Kunstgebiet wird die Verbindung eines künstlerischen Geistes mit einem politisch denkenden Menschen so gefordert wie gerade hier in der Musikerziehung.

Die gleiche Forderung erhebt die neue Musikerziehung in den Adolf-Hitler-Schulen. Hier, wo vor allem der politische Führernachwuchs für Partei und Staat herangebildet wird, ist die Musik von vornherein als wesentlich erkannt und als Lebensmacht einbezogen worden. Es ist hier zu erkennen:

1. Der Fest- und Feierkreis des Jahreslaufes, der in Gemeinschaft von Pimpf, Jugendführer und Erzieher die Erlebnisgrundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung darstellt.
2. Die tägliche Begegnung der Jungzüge (die statt einer Klasse die Erziehungseinheit bilden) mit Lied und Musik.
3. Die lehrmäßige Unterweisung in der Musik im Lehrplan (Singen und Sprechen, Musikkunde, Instrument nach Wahl).

In dieser geschlossenen Lebens- und Erziehungsgemeinschaft, in der der Pimpf sechs Jahre verbringt, können in eindringlichster Form die neuen pädagogischen und künstlerischen Erziehungsgrundsätze der Jugend in Anwendung gebracht, ver-

tiefst und vervollkommenet werden. Jeder Pimpf erlernt hier ein Instrument. Dazu gehören alle Blas- und Streichinstrumente, Orgel, Klavier, Gitarre, Ziehharmonika. Der Unterricht schließt sich an die Erfahrungen der gruppenmäßigen Unterweisung an. —

Neben den Musikern werden an den Adolf-Hitler-Schulen Instrumentallehrkräfte angestellt, die allerdings neben ihrem Hauptinstrument auch die Befähigung für zusätzliche jugendmusikerzieherische Aufgaben nachweisen müssen. Nur fachlich-überdurchschnittlich leistungsfähige Kräfte können hier berücksichtigt werden. „Der Instrumentalunterricht wird im Rahmen des Lehrplanes der Schule erteilt, ist also keine völlig private Angelegenheit. Möglichst jeder Adolf-Hitler-Schüler soll ein Instrument spielen lernen, um so durch praktisches Musizieren tiefer in das Wesen der Musik vorzudringen. Instrumentalunterricht als Disziplin und Selbstzucht, Charakter- und Willensbildung ist ein unerlässlicher Bestandteil nicht nur der Musikarbeit, sondern der Gesamterziehung der Schule überhaupt. Daher ist Instrumentalunterricht an der Adolf-Hitler-Schule mehr als ‚unentbehrliche, technische Schulung‘. Gewiß ist er als Voraussetzung zur Aufstellung lebendiger Musiziergruppen ‚Mittel zum Zweck‘, erhält aber erst durch die menschenformende Kraft dieser praktischen Musikerziehung seinen letzten und höchsten Sinn. Dies wird dadurch gewährleistet, daß der Instrumentallehrer in der Regel Erzieher an der Adolf-Hitler-Schule ist. Die bisherigen Erfahrungen in den Aufbauzügen haben bewiesen, daß unter den zwölfjährigen fast allgemein der Wunsch nach dem Erlernen eines Instrumentes wach ist. Der Instrumentalunterricht wird deswegen wahlfrei gehalten“ (Konrad Külle).

„Musik ist die Seele der Adolf-Hitler-Schule“, dieses Wort eines Jugenderziehers zeigt am lebendigsten die neue Stellung der Musik in dieser Schulerziehung. Die enge Umgrenzung des „Faches“ Musik ist gewichen. Die zweitrangige Einstufung der „Kunstfächer“ innerhalb eines bestimmten „Bildungssystems“ tritt nicht mehr in Erscheinung. So ist hier ein wesentlicher Schritt zur Einordnung der Musik in eine neue jugendgemäße Erziehungsform vollzogen. In einer solchen inneren und äußeren Neuwertung ist eine wirkliche Sicherung des Verhältnisses zur Musik von Jugend an gegeben. Es ist ein besonderer Wunsch, daß auch die bestehenden übrigen Schulsysteme der Musik diesen Raum gewähren. Der musikalische Nachwuchs wäre dann weit mehr gesichert und der Wert einer Schulmusik gestiegen. Bisher steht die Frage nach Wert und Ergebnis schulmusikalischer Unterweisung noch offen; wir sind hier ohne eine befriedigende Antwort. Die Adolf-Hitler-Schule hat in diesem Zusammenhang eine erstmalige Aufgabe zu lösen und den Beweis für die besondere Wertung der Musik in der Gemeinschaft zu bringen.

Der Raum verbietet, näher auf den Gesamt- (und den Musik-)Lehrplan einzugehen, es sei auch hier auf das umfassende und ergänzende Werk „Musikerziehung der deutschen Jugend“ verwiesen (vgl. S. 13). Die berufspraktische Ausbildung für Musikerzieher an Adolf-Hitler-Schulen, deren Aufbau in den

nächsten Jahren vor sich geht, wird in den Lehrgängen für Jugend- und Volksmusikleiter und im Erzieherseminar der Adolf-Hitler-Schulen vorgenommen.

In der Planung der Neubauten für diese Schulen sind der Musikübung eine entsprechende Anzahl von Räumen vorbehalten: Einzelübungsräume für Instrumentalschüler, kleine und große Musikräume, Bibliothek, Schallplattenarchiv mit Rundfunk-, Plattenspiel- und Schallfilmgeräten, akustisch abgeschirmte Übungsräume für Musikeinheiten der Bläser und Trommler. Hier findet die Musik und ihre Anerkennung in der Erziehung in der neuen Raumgestaltung der Adolf-Hitler-Schulen ein würdiges Spiegelbild. Alle Neubauten, auch die in Zukunft geplanten Bauten der Musikschulen für Jugend und Volk, werden der Musik ein ideales und wirkliches Heim sein.

III.

Es ist eine Tatsache, daß die Musikarbeit der Jugend aus dem R u n d f u n k heraus entwickelt wurde. In den Jahren 1933 bis 1936 wurde im Schul- und Hitlerjugendfunk der Reichsfender der aktiven Jugendmusik eine Auswirkungsstätte geschaffen. Das Volksliedsingen dieser Jahre in Stadt und Land stellte wohl einen der fruchtbarsten Beiträge des Rundfunks zur Volkstumserhaltung dar. In der Programmgestaltung konnten sich die neuen Grundsätze einer aus dem Volkstum gewachsenen Musik in rundfunkeigenen Formen verwirklichen. Lieder nahmen ihren Weg über die Grenzen und in weite Gebiete des flachen Landes. Größere Chor- und Instrumentalwerke, Chöre und Kantaten wurden zum erstenmal vor dem Mikrophon der Rundfunkhäuser zur Aufführung gebracht (z. B. im Deutschlandsender, 1934: „Das Deutsche Bekenntnis“ von Heinrich Spitta, die „Langemarck-Kantate“ von Georg Blumensaat und „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit“ von Hermann Roth / Heinrich Spitta). Volksliedsingen aus Betrieben, aus Schulen und Heimen, aus Städten und Dörfern wurden übertragen oder von der Singgemeinschaft am Mikrophon mit der unsichtbaren Hörerschaft am Lautsprecher durchgeführt. Auch im Rundfunk geht es uns um Wecken und Gestalten lebendigen Volkstums. Aus dieser Erkenntnis erwächst die Forderung nach einer tiefen Durchdringung des musikalischen Gesamtprogrammes mit dem Volksliedgut aller Zeiten.

An den Reichsendern arbeiten und gestalten heute überall Jugendmusikerzieher, die eine volkstumsbezogene Ausbildung hinter sich haben und in der musikalischen Praxis der Gegenwart stehen. Die R u n d f u n k s p i e l s c h a r e n sind die Musikeinheiten der HJ. und des BDM., die eine musikalische Höchstleistung im Chorgesang, im Mannschaftsingen, in der Haus- und Gemeinschaftsmusik herauszustellen haben. Der L e i s t u n g s g e d a n k e ist in den letzten Jahren gerade auf kulturellem Gebiet, was z. B. die Chorkultur oder das instrumentale Zusammenspiel betrifft, ständig gewachsen. Die Ernsthaftigkeit dieser Arbeit läßt eine ständige Steigerung der Leistung erhoffen. Es gibt heute schon

einige Rundfunkspielscharen, die die klassische Kultur der Jugendchöre erreicht haben, sie aber an innerer Musikalität und an natürlich-klarer Tongebung im Gesang übertreffen¹. Sie sind den Erkenntnissen der körperlichen und stimmlichen Erziehung entsprechend auf dem Wege zu einem „wesensgemäßen“ Chorklang. (Leider kann an dieser Stelle auf den gesamten Bereich dieser interessanten Frage nicht näher eingegangen werden; es sei aber auf die mehrfachen Sendungen von Chören und Spielscharen in der „Stunde der jungen Nation“ verwiesen, an denen leicht Chorklangstudien vorgenommen werden können.) Bedingung für den Erfolg der musikalischen Leistung ist der *Spielscharführer*, der (fachlich gut vorgebildet) als Orchesterleiter oder Chorzerzieher gleich stark als Führer der Einheit mit seiner Spielschar den gesamten Dienst gestaltet.

Der Jugendführer des Deutschen Reiches, Baldur von Schirach, hat im Jahre 1937 eine *Spielscharordnung* erlassen, die den Aufbau und die Organisation der „jüngsten Sonderformationen“ der Hitlerjugend festlegt. Im einleitenden Abschnitt dieses Aufbauplanes schreibt der Chef des Rundfunk- und Kulturamtes, Obergebietsführer Karl Erf: „Wir wollen auch erreichen, daß unsere Jungen und Mädchen nicht nur die Kunst entgegennehmen, sondern je nach Begabung auch selbst aktiv mitgestalten. Es kann sich hierbei selbstverständlich nicht um jene wenigen Genies handeln, die einem Volke in bestimmten Zeiten von der Vorsehung geschenkt werden, sondern um jene, die einmal mit einer sauberen und ordentlichen Leistung in unseren Theatern, Orchestern, Chören usw. mitwirken und damit die großen Werke deutscher Meister unserem Volke nahebringen. Es wird wohl keinen Vernünftigen in unserer Gemeinschaft geben, der die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht einsieht. Wir sagen sehr oft mit Recht „wir sind das Volk von Morgen“, das Volk von Morgen aber braucht die Kunst mehr als je eine Generation vorher.“

Die Spielschararbeit in der Hitlerjugend soll die Liebe und Freude zu Musik, Dichtung und Spiel in unseren Einheiten fördern. Unsere Spielscharen sind die kulturellen Stoßtrupps der Hitlerjugend, sie sollen den Gestaltungswillen der jungen Generation auch nach außen hin Ausdruck verleihen. Es sei in diesem Zusammenhang auf die besondere Bedeutung der Grenzland- und Dorfarbeit hingewiesen.“

Spielscharen sind oder werden nunmehr in allen Groß-, Mittel- und Kleinstädten an den Sihen der Banne errichtet. Innerhalb der Spielscharen kann je nach dem besonderen Interesse des einzelnen der Dienst gewählt werden: in Musik-, Spielmanns-, Fanfarenzug, in der Bläserkameradschaft, in Instrumentalgruppen verschiedener Besetzung, in Singegruppen, im Chor, in der Volksspiel- und Tanzarbeit. Die Forderungen nach der fachlichen Vorbildung des Leiters wurden bereits gestellt. Die Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter werden mit ihren Absolventen hier erhebliche Lücken ausfüllen können. Es sind

¹ Vgl. den Beitrag von Wilhelm Gößler, S. 45 ff.

in der Spielschararbeit auch für befähigte Junglehrer und Musikerzieher ideale Arbeitsaufgaben gegeben. Hier werden Schule und Hitlerjugend eine notwendige Begegnung finden.

Überall da, wo heute noch keine Musikschulen für Jugend und Volk errichtet werden können, stellen die Spielscharen die Musikschulen für die musiksullosen Städte dar. Sie geben die tragende Gemeinschaft für den Instrumentalunterricht her und werben in der Jugend für jedes leistungssteigernde Erlernen von Instrumenten. (Die in jedem Jahre durchgeführte Werbung für den Instrumentalunterricht führt viele Zehntausende von Jungen und Mädchen der Musik zu.)

Die Spielscharen finden ihren Einsatz in der Fei ergestaltung der Hitlerjugend und der Partei, führen Spiel- und Grenzlandfahrten durch und gestalten auf Rdf.-Urlauberschiffen „gesellige Unterhaltung“ im besten Sinne. Bei Abschluß dieses Beitrages zählen Hitlerjugend und Bund deutscher Mädchen zusammen mehrere Hundert Spielscharen. Hier läßt sich in den kommenden Jahren noch eine erhebliche Vermehrung und Vertiefung erzielen.

IV.

Aus dieser von Jahr zu Jahr geschlossener und tiefer wirkenden Musikerziehung ergab sich von Anfang an die Notwendigkeit, musikalisches, musikpädagogisches und wissenschaftliches Arbeitsmaterial zur Verfügung zu stellen. Liederblätter und -bücher als Hilfsmittel zur Verbreitung neuen und alten Volksliedgutes erschienen im Anfang. Musikblätter mit Saßbearbeitungen von Volksliedern, Spiel- und Feiermusiken, Tänzen, Märschen und Chorkompositionen folgten. Die musikpolitische Zeitschrift stellte umfassend die neuen Arbeitsgebiete der Jugendmusikerziehung dar. Rassenkundlich-musikwissenschaftliche Einzelarbeiten und Schulwerke dienten der Vertiefung der Erkenntnisse. Chor- und Instrumentalmusik größerer Formen bahnte den Weg in die musikalische Öffentlichkeit und setzte einer wachsenden Musikerziehung das Leistungsziel. So entsteht aus der Praxis der Arbeit Schulungsmaterial, das für die gesamte Musikerziehung maßgebend ist¹. Entscheidende Teilprobleme harren noch einer Lösung.

Auf dem Gebiete der Veröffentlichungen ist vielfach schon gemeinsame Arbeit geleistet worden. Besonders sei hier die Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ erwähnt; nochmals hingewiesen sei auf den vielfach geäußerten Wunsch der Hitlerjugend, im Interesse des allgemeinen Volksfingens bei Veröffentlichungen des neuen und alten Volksliedgutes aller Organisationen eine vereinbarte gemeinsame Liedfassung herauszubringen. Es wird weiter in Vorschlag gebracht, daß als Grundlage die Liedveröffent-

¹ Vgl. den Beitrag von Kurt Lamerdin, S. 270.

lichungen des Kulturamtes der Reichsjugendführung herangezogen werden. (Als Lieder Sammlung vor allem „Wir Mädel singen“, Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel, „Unser Liederbuch“, Franz Eher-Verlag Nachf., München und „Die Junge Gefolgschaft“, Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.)

Eine derartige umfassende Veröffentlichungsarbeit, wie sie in der Jugend vorliegt, wäre unmöglich gewesen, wenn nicht ein großer Kameradenkreis von Musikern und Musikerziehern in gleichem Geiste am gleichen Werk gearbeitet hätte. Die „Arbeitsgemeinschaft Junges Schaffen“ faßt sie zusammen. Komponisten, Musikerzieher, Musikreferenten, Volksliedsammler und Musikpolitiker der jungen Generation sind in ihr vereinigt. Hier gilt kein „Fach- und Spartendenken“, es fordern die unübersehbaren Gegenwartsaufgaben für alle ihre Mitarbeiter umfassenden Weitblick, ehrgeizlosen und persönlichen Einsatz in der Arbeit und inneres Ringen um die wesensgemäße Gestaltung dieser Aufgaben. Das persönliche Begegnen in der Kameradschaft der Lager hat hier fruchtbar gewirkt. Ohne diese Möglichkeit ist weder eine große Gemeinschaftsarbeit zu leisten, noch das Interesse oder gar die Erkenntnis des Wesentlichen beim einzelnen zu erwecken. Durch Erlebnisse und Anregungen in Lagern sind oft entscheidende Stunden des Handelns geschaffen worden, manches musikalische Werk erschien hier in seinen ersten Umrissen der Gestaltung.

Allen Mitarbeitern gemeinsam ist die Erkenntnis, daß Volkstum seelische Kraft des Volkes bedeutet und daß aus ihr auch die große Kunst wächst. Darum gilt in der Jugend besonders die Bodenbereitung durch das Volkslied und die vielfältigen Ausdrucksformen lebendiger Volksmusik.

Der Bläsermusik ist in der Jugend eine neue Heimat geschaffen. Hier scheint sie sich von allen Überfremdungen zu lösen und ihr ursprüngliches Wesen wieder zu entdecken. Neben den Spielscharen sind es Musik-, Spielmanns- und Fanfarenzüge, die der neuen Bläsermusik den Boden bereiten. Das Zusammenspiel in kleinen Gruppen und Besetzungen ist Aufgabe der „Bläserkameradschaften“ in der Spielschar¹. Das Bläserzusammenspiel sehen wir als eine sehr wichtige musikalische Übung an und sind bestrebt, möglichst viel „Bläserkameradschaften“ zur Ausübung praktischer Musik einzurichten. In jedem Musikschulungslager findet bereits eine in diesem Sinne vorbildliche Übungsreihe statt. Neben die Förderung dieser Musikeinheiten tritt eine Vielzahl von Aufgaben, die aus dem Bedürfnis in Jugend und Volk entwickelt, tatkräftiges Zupacken einer einsatzbereiten Musiker-Generation erfordern. Dazu gehören in erster Linie: ein Neuaufbau der deutschen Blasmusik, die Nachwuchsbäser-schulung und ein Umbau der Schulungsstätten, die Schaffung geeigneter volkstümlicher Literatur, Anregung zur Schaffung neuer Blasinstrumente und Aufstellung neuer Blasgruppen, Anregung zum Einzelinstrumentalunterricht von Blasinstrumenten, Förderung des Bläserzusammenspiels, Einsatz für den Berufsbläsernachwuchs und Ausbildung

¹ Vgl. Helmut Majewski, S. 31.

von Blaslehrkräften für die Musikschulen. Die ersten sichtbaren Erfolge liegen bereits vor, die Hauptarbeit steht noch für die Zukunft vor uns.

Gerade in der Blasmusik liegen Laien- und Berufsvorbildung eng zusammen. Durch das gesteigerte Bedürfnis von Musikern in der vergrößerten Wehrmacht trat diese Frage der *Nachwuchsausbildung* in den Vordergrund. Aber auch in allen anderen Musikerberufen ist der Hitlerjugend die Aufgabe der Nachwuchsvorbildung gestellt. Die Zahl der Kulturorchester ist im Steigen begriffen. Der Beruf des Musikers wird aus ersichtlichen Gründen nicht immer an erster Stelle gewählt; schon können die Orchester nur noch schwer gute, erstklassige Kräfte verpflichten. Hier setzt Werbung und Aufklärung in der Jugend ein. Aus den Spielscharen, Musikzügen und Bläserkameradschaften geht auch der kommende Musiker hervor. — Der Zugang zum Musikerzieherberuf läßt nach, über Orchesterdirigenten- und Chorleitermangel wird geklagt. Hier wird der aktive Spielscharführer einmal den Weg in die Berufsausbildung der drei genannten Musikerzieherberufe finden. Singeleiter, Betriebsmusikleiter, musikalische Programmgestalter im Rundfunk werden immer zahlreicher angefordert und eingesetzt; die Rundfunkspielscharen bilden hier in mehrjähriger Arbeit auf eine Fachausbildung vor, nachdem sie Interesse und Einsatzbereitschaft geweckt haben.

Durch die besondere Einrichtung der „*Meisterkonzerte*“ wird auch der nachschaffende Künstler mit der Darstellung großer Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart in den Blickpunkt einer umfassenden Jugendmusikerziehung gerückt. Besonders begabte Jugendgenossen erfahren Förderung in Studium und Beruf. Die Hitlerjugend nimmt sich des Künstlernachwuchses an und setzt ihn in den eigenen Konzerten ein. So ist die tragende Kameradschaft der Jugendorganisation die neue Ebene, von der aus der junge Künstler nach seiner Bewährung in der Jugend den Weg in die eigene Reife nehmen wird. Nicht zweifelhaft erzeugter Ruhm ist dann sein Lohn der „*Öffentlichkeit*“, sondern allein das innere Bewußtsein bleibt ihm, mit seinem Können und seiner Kunst junge und alte Menschen seelisch erheben und erheitern zu können. Für den jungen Künstler muß dieser „*andere*“ Weg gegangen werden, weil er ehrlicher ist als viele der bisherigen und in jedem Falle die Spreu vom Weizen scheidet. Nicht zu jenen Hunderten von sogenannten Künstlern gezählt zu werden, die einmal die „*Berufung des Künstlers*“ zu einem Geschäft erniedrigten, sei ein Lebensziel. Die Jugend will sich dafür einsetzen, daß der „*Künstlerberuf*“ den wenigen vorbehalten bleibt, die ihn voll auszufüllen verstehen. In diesem Sinne mögen gerade die „*Meisterkonzerte*“ ihre Wirkung haben.

V.

In der nationalsozialistischen Feiergestaltung, die in engster Verbindung zur Musik steht, ja, für die die Musik geradezu die erste Funktion ist, gibt die Zukunft die Frage nach der Mitwirkung der Orgel zu lösen. Im Kulturamt der

Reichsjugendführung wurde zu diesem Zwecke eine Orgelarbeitsgemeinschaft gegründet, die weit über den Rahmen der Organisation gespannt sein soll und zur Mitarbeit Architekten, Orgelbauer, Komponisten und Organisten aufruft.

Die nationalsozialistische Fei ergestaltung schafft sich ihre gültigen Formen in politischen Feiern und Festen des natürlichen Jahreslaufes. Die Königin der Instrumente, die Orgel, gibt jetzt wie ehemals den hohen Festen die rechte Weiße und Klanggestalt. Ihr gilt es auch den rechten Raum zu schaffen! Für sie sollen Meister der Töne Musik empfinden, die ihrem Wesen entspricht und aus deutschem Volkstum geboren ist. Spieler, die wieder wahre Musikanten sind, sollen hier an die große Organistentradition Anschluß finden.

Alle Feierräume des Volkes und der Bewegung, die in der Zukunft gebaut werden, erhalten eine Orgel. Diese Instrumente werden so klar und sauber gebaut sein, wie ihr Charakter ganz dem schlichten Wesen unserer Fei ergestaltung entsprechen muß. So wird es hier keine Norm und keine Serieninstrumente geben. Aus der Einheit jedes einzelnen Baues und Raumes heraus gilt es, das ihm gerechte Instrument in einwandfreier handwerklicher und künstlerischer Arbeit zu schaffen. Architekt, Orgelbaumeister und Organist mögen hier in einer fruchtbaren Arbeitsgemeinschaft am Werk zusammenstehen und es als ihre gemeinsame Aufgabe betrachten, schönste und charaktervolle Orgeln der Gegenwart zu bauen. Sie sollen dann zur Ehre der feiernden Volksgemeinschaft und zur Ehre Gottes ihre Stimmen erklingen lassen und in den großen Schulen der HJ. und der Partei, in den Feierräumen unserer Heime die Macht der Musik darstellen.

„Die Komponisten der jungen volkstumsbewußten Generation haben durch ihre Begabung einen Beitrag zur Verwirklichung der Gegenwartsaufgaben zu geben. Die Orgel als Instrument stellt Forderungen an sie, die Gemeinschaft will festliche und feierliche Erhebung von Herz und Gemüt durch ihre Musik, die neuen Lieder des Volkes verlangen nach inniger Verbindung mit dem Orgelklang. Das Instrument soll unsere Feierstunden erklingen lassen, zusammenfassendes und überleitendes Nachspiel kann sie schließen. Die Orgel begleitet die Gesänge des Volkes, die in freier Improvisation und formgeschulter Phantasie eingeleitet werden. So kann die Kunst des Orgelspiels weiter wachsen, und frühzeitige Schulung und Anregung in der Jugend sollen ihr Anhänger und Freunde schaffen.“ (Musik in Jugend und Volk, 1938, Heft 12.)

*

Die Aufgaben der außerschulischen Musikerziehung der Jugend sind vielfältig. Das aufgestellte Programm fordert fähige Führer und Erzieher! Der Aufruf zur Mitarbeit soll auch diesen Beitrag beschließen, denn nur der gesicherte Nachwuchs kann auch in der Zukunft einen so reich in Blüten stehenden Garten der Kunst erhalten.

Neugestaltung deutscher Blasmusik

Von Helmut Majewski

I. Formen und Aufgaben

In den neuen Lebensraum, den sich unser im Umbruch der Anschauungen befindendes Volk zu formen begann, wurde von Anfang an die Blasmusik einbezogen. Man könnte von einer „Renaissance“ der Blasmusik sprechen, wenn nicht ihre Lebensgrundlagen in einem Zusammenwirken verschiedener Umstände wurzelten, die in dieser Einmaligkeit noch nie in der Musikgeschichte unseres Volkes gegeben waren. Gleichzeitig deutet die auffallende Freude am Blasinstrument auf ein neues Klangbild hin, das sich im Gegensatz zum Streicherideal des vergangenen Jahrhunderts langsam zu bilden scheint. Die allzu starke Betonung des „individualistischen“ Muszieren im weichen gefühlsbetonten Streicherklang beginnt mehr und mehr einer neuen Form des Gemeinschaftsspiels zu weichen, für das sich die chorische Besetzung des „objektiveren“ Holz- oder Blechinstrumentes besonders eignet. Wenn sich damit eine Annäherung an ähnliche frühere Klangbilder, die sich jeweils im Orgelklang z. B. der Barockorgel widerspiegeln, vollzieht, dann bedeutet das für unsere Zeit nicht ein rückwärtsgewandtes Historisieren, sondern ein Suchen nach einer gemäßen Klangform.

Tatsächlich wird durch die statistischen Unterlagen des Privatmusikunterrichtes erkennbar, daß das Blasinstrument sich den ihm gebührenden Platz neben Streichinstrument und Klavier langsam zurückzuerobern im Begriffe ist. Selbst wenn man die zu allen Zeiten vorhandene Bevorzugung des Blasinstrumentes durch die männliche Jugend berücksichtigt, so muß doch die seit einiger Zeit beginnende Wandlung des Klangideals zugunsten der Bläsermusik auf wesentlichere Gründe zurückgeführt werden.

Unser Leben spielt sich heute wieder mehr als früher unter freiem Himmel ab. Außer den sportlichen Ereignissen sind es vor allem die politischen Versammlungen und Kundgebungen, die allein schon aus Raumnot eine Verlagerung auf freie Plätze verlangen. Im freien Raum aber ist die Blasmusik erst im eigentlichen Element; hier findet sie den weiten Nachhall, der ihr den eigentümlichen strahlenden Klang verleiht. Sind es beim Sportfest die fröhlichen Klänge von Holz- und Blechbläsern, die unterstützt vom rhythmischen Element der verschiedensten Schlaginstrumente Reigen und Tänze begleiten, so verleihen die schmetternden Fanfaren oder die wuchtigen Akkorde feierlicher Blasmusik dem gerufenen Wort des Sprechers in der politischen Kundgebung oder Feier musikalischen Ausdruck. Besonders die Blechbläsermusik, die im geschlossenen Raum oft roh und überlaut wirkt, gewinnt im freien Raum einen natürlichen Klang, der sie zur eigentlichen *S r e i l u f t m u s i k* stempelt. Hinzukommt, daß Blas-

instrumente den Einflüssen der Witterung eher Widerstand zu leisten vermögen als Holz- oder gar Streichinstrumente. Das technische Hilfsmittel einer Lautsprecherverstärkung wird auch im besten Falle dem menschlichen Ohr den natürlichen Klang nicht ersetzen können. Die mechanische Verstärkung wird dann besonders unbefriedigend wirken, wenn der Hörer nicht auch gleichzeitig durch das Auge das musikalische Geschehen aufnehmen und ergänzen kann. Zum hellen Klang der Fanfaren oder der Trompeten und Hörner gehört als sichtbarer Ausdruck das Aufspringen der gestickten Fanfarentücher und das Aufblitzen blinkender Instrumente. Das Zusammenwirken von Klang und Bild gibt erst dem Geschehen den festlich strahlenden Rahmen, den wir in einer festfrohen Zeit wieder suchen. Nur eine dem bunten Farbenspiel des Lebens abgewandte Anschauung kann hier von Veräußerlichung reden, die um so mehr vermieden erscheint, wenn eine wertvolle und nicht vom Lärm bestimmte Bläsermusik für diese Aufgaben geschaffen wird. Das Wechselspiel von Ruf und Antwort als Urform gibt dem Blasinstrument im freien Raum mannigfache, heut oft noch ungenützte Möglichkeiten der Entfaltung eines eigenen Stils.

Seit jeher war es der in sich ruhende „sakrale“ Klang der geblasenen Hymne, der die Feierstunde in eine überhöhte Atmosphäre zog. Oder wer spürt nicht auch die andächtige Weihe, die von der Sarastrofanfare in Mozarts Zauberflöte, vom Pilgermarsch in Wagners Tannhäuser oder von den Bläserchorälen in den Symphonien Bruckners ausgeht? Dabei muß sowohl eine hymnisch einstimmige Melodie als auch eine aus der Naturtonfolge des Blasinstrumentes erwachsene Mehrstimmigkeit einfach und edel gehalten sein. Einfachheit in Verbindung mit einer kultischen Sinngebung kann daher nie mit Primitivität verwechselt werden.

Es ist die gleiche Schlichtheit in Inhalt und Form, wie wir sie bei zahlreichen alten Turmmusiken des 16. bis 18. Jahrhunderts kennen, die heute mehr und mehr Eingang in unsere Feierstunden finden. Ihren eigentlichen Sinn erhalten sie freilich erst dann, wenn sie wirklich vom Turm herab erklingen. Diese Sitte besteht zwar hier und dort noch, doch beschränkt sie sich meist auf das Blasen kirchlicher Choräle. Ein neuer Beginn zeigt sich uns heute wieder, wenn von Söllern und Emporen herab die Fanfaren des Deutschen Jungvolks zur Kundgebung rufen. Vielleicht ist die Zeit nicht fern, in der zum Feierabend oder am Sonntagmorgen über die Dächer der Stadt die fröhlich-ernsten Klänge festlicher Bläserstücke, Hymnen oder der Lieder des Volkes erklingen und frohe oder weihewolle Andacht verbreiten.

Ein echter Bestandteil erhaltenen Volkstums ist vielfach noch die Laienblasmusik in Stadt und Land¹. Wohl sind die meisten der jetzigen Laienbläsergruppen Nachahmungen von Militärkapellen, doch gibt es in den Dörfern Süddeutschlands noch Bauernkapellen, die sich in Besetzung, Literatur und Spielweise die

¹ Vgl. Dr. Heinz Brandes, S. 160.

landschaftlich bedingte Eigenart bewahrt haben. Hier gilt es wieder anzuknüpfen, um noch wertvolles Brauchtum zu erhalten und zu fördern, um aber auch in Landschaften, in denen eine charakteristische Bauernmusik nicht nachweisbar ist, eine gesunde *V o l k s b l a s m u s i k* zu schaffen. Es ist Aufgabe einer kulturellen Dorfbetreuung, bläserbegeisterte Bauernburschen und ehemalige Musiker der Wehrmacht oder der Parteigliederungen zu Bläsergemeinschaften zusammenzuschließen, die dann das musikalische Leben des Dorfes gestalten. Aus alten und neuen Volks- oder Tanzweisen, die für Blasmusik zu sammeln und bereitzustellen sind, wird sich dann ein Vollenk gegen eine Schlagerproduktion bilden, die vor allem durch städtische Tanzmusiker Woche für Woche ihren Weg von den Kaffeehäusern der Stadt über den Tanzboden der Wirtschaft ins Dorf nimmt und das gesunde Empfinden für eine natürliche Tanzmusik zerstört. Diese Bläsergruppen werden dann weder lächerlich wirkende Miniatur-Militärkapellen noch stümperhaft anmutende Nachbildungen städtischer Jazzbands sein, sondern als Dorfmusik ein eigenes musikalisches Leben im Dorf erwecken, das dann nicht von der städtischen Schlagerindustrie, sondern von den natürlichen Erfordernissen des Dorfes bestimmt sein wird.

Durch eine soldatische Erziehung des gesamten Volkes ist das Bedürfnis nach „h e r o i s c h e r“ *M u s i k* stärker geworden. Es ist nun ein Irrtum, zu glauben, daß Musik, von Soldaten ausgeführt, schon „soldatische“ Musik ist oder daß heroische Musik dort beginnt, wo sich blühende Blechinstrumente erheben. Für eine im Wehrgedanken erzogene Jugend darf soldatische Musik nicht ein Ornament, sondern muß ein erzieherischer Faktor sein. Diese erzieherische Kraft fürchtete der alte Systemstaat immerhin so sehr, daß er daran ging, das Spielen preussischer Armeemärsche in der damaligen Reichswehr zu unterdrücken. Um wieviel mehr sollten wir sie erkennen und zum Einsatz bringen, indem wir die echte Soldatenmusik vom üppig wuchernden Unkraut sogenannter Hurra- und Sieg-Heil-Märsche reinigen, die schon im äußeren Klangbild nicht Ausdruck eines straffen Soldatentums, sondern einer saloppen tänzerischen Haltung sind¹.

Über das Fachliche hinaus fordert unsere Zeit, daß auch der *B e r u f s*-*s t a n d* der *B l a s m u s i k e r* sich schon in der Jugend in den politischen Strom unseres neuen Lebens einordnen lernt. Ihn aus seiner fachlichen Voreingenommenheit und Enge in die musische Weite des Lebens zu führen, ihn vom fachlichen Hochmut und fachlicher Reaktion zu befreien, ihm dafür den natürlichen Stolz eines vor Jahrhunderten hoch geachteten Standes der „Heroldstrompeter und Pauker“ zu geben und ihn wieder in lebendige Beziehung zum politischen Volksleben zu stellen, ist eine schwere aber entscheidende Aufgabe, die bereits in der Jugenderziehung gelöst werden muß.

¹ Über Erneuerung der Heeresmusik siehe W. H. Niehl, „Musik im Leben des Volkes“, Verlag Bärenreiter, Kassel.

II. Erziehungsformen der Jugend.

Nur ein Teil der in der musikalischen Jugenderziehung gebräuchlichen Blasmusikformen gründet sich auf eine bewährte Tradition. Gerade die für die Neuformung der Blasmusik entscheidende Bläserereinheit ist eine in der Jugend entstandene Form der Selbsterziehung, die bereits eine eigene Tradition zu bilden beginnt. Im Fanfarenzug des Deutschen Jungvolkes sammeln sich alle Jungen im Alter von 12 bis 14 Jahren, die meist ohne bestimmte Berufsabsichten nur aus Freude am Blas- oder Schlaginstrument ihren Dienst tun. Der Fanfarenzug (Fz.) ist die Formation, die um ihren Nachwuchs nicht besorgt zu sein braucht. Über das musikalisch-rhythmische Element hinaus lockt jeden gesunden Jungen das soldatisch-stolze Bild des Fanfarenzuges. In diesem neuen, für eine festliche Gestaltung offenen Jungenbund ersteht wieder etwas von jenem in vergangener Zeit bereits verloren geglaubten Stolz und Glanz der herzoglichen und fürstlichen Heroldstrompeter- und Paukerzunft des 16. bis 18. Jahrhunderts, deren adlige und ritterliche Haltung und deren hohe Kunst Vorbild unserer gesamten Bläsererziehung werden muß. Von ihr übernahm der Fanfarenzug des Deutschen Jungvolkes die bannergeschmückte Fanfare¹ und verband ihren hellen schmetternden Ton mit dem dumpf dröhnenden Schlag der hohen Landknechtstrommel. Beide Instrumente sind im Klang und in der Spielweise einfach — nicht primitiv, naturhaft — nicht laienhaft. Das chorische Fanfarenblasen der Heroldstrompeter, das sich in den Kavalleriekapellen der alten Armee und der neuen Wehrmacht bis heute erhielt, hat in der Jugend wieder einen neuen Sinn erhalten und ist nicht lediglich ein Effekt innerhalb eines Militärmarsches. Darüber hinaus wurden Trommel und Fanfare für eine Zeit des Aufbruchs symbolische Instrumente. Als Rufer zur Sammlung und zum Sturm, als Begleiter des Marschtritts kämpferischer Kolonnen sind sie bereits in die neue Dichtung eingegangen. So dient die Fanfarenmusik in der Hitlerjugend nicht konzertanten, sondern im besten Sinne propagandistischen Zwecken. Der Fanfarenzug bläst nicht, um zu musizieren oder zu unterhalten, sondern erfüllt in der Feiiergegestaltung der Jugend und der Partei wesentliche und jugendeigene Aufgaben. Allein schon das festliche Bild der blinkenden Instrumente, der mit der Siegrune gezeichneten Fanfarentücher und der schwarzweiß geflammten Landknechtstrommeln gibt der Kundgebung oder Feier festlichen Ausdruck. Es ist wieder Brauch geworden, daß die Führer und Sprecher des Volkes mit Fanfaren angekündigt und in die Versammlung geleitet werden. Ein Fanfarenruf, oft verbunden mit dem dumpfen Wirbel der Trommel, stellt die notwendige Sammlung und erwartungsvolle Stille für den Redner oder

¹ Die Bezeichnung Fanfare, unter der früher lediglich ein Trompetenstück verstanden wurde, wird hier auch auf das Instrument ausgedehnt. Die Jugend und darüber hinaus der Volksmund bezeichnet mit Fanfare die ventillosen Naturtrompete zum Unterschied von der mit Ventilen versehenen Trompete.

den Sprecher her. Am Schlusse blasen die Fanfaren den festlichen Ausklang und geleiten den Redner wieder aus der Versammlungsgemeinschaft. Als Marscheinheit auch in Verbindung mit dem Musikzug oder als Liebbegleiter ist der Fanfarenzug der vorderste Propagandist der marschierenden Kolonne.

Der Fanfarenzug ist als Musikeinheit dem Deutschen Jungvolk vorbehalten. Die Beschränkung ist damit begründet, daß der FZ. immer eine eigene Form des DJ. war. Gleichzeitig soll er für die Jungen eine Durchgangsformation zu anderen Bläsereinheiten sein, in die sie nach der Überweisung in die Hitlerjugend eintreten. Der Fähnlein-Fanfarenzug ist die kleinste Form und besteht aus vier Fanfaren, zwei Trommeln und einem Fanfarenzugführer (6 : 1). Der Jungstamm-Fanfarenzug ist auf acht Fanfaren, vier Trommeln und einen FZ.-Führer erweitert (12 : 1). Der Jungbann-Fanfarenzug umfaßt schließlich sechszehn Fanfaren, acht Trommeln und einen FZ.-Führer (24 : 1). Darüber hinaus können die Einheiten für besondere Anlässe zu größeren Verbänden zusammengezogen werden. Die Marschform ist die Dreier-Kolonne, zwei Reihen Fanfaren, eine Reihe Trommeln.

Aus der Menge der fanfarenbegeisterten Jungen wird eine Auslese nach folgenden musikalischen und gesundheitlichen Gesichtspunkten getroffen. Zur Aufnahme in den Fanfarenzug muß der Pimpf

1. 12 Jahre alt sein,
2. ein ärztliches Gesundheitsattest vom Bannarzt beibringen. (Kräftige Lungen und gesunde, geeignete Zähne sind beim Bläser Voraussetzung. Der Trommler muß körperlich fähig sein, auch bei größeren Ausmärschen die Landesknechtstrommel zu tragen.)
3. bereits beim Liedsingen in der Formation bewiesen haben, daß er musikalisches und rhythmisches Gefühl besitzt. (Da die Fanfare ein ventilloses Instrument ist, kann ein sicheres Anblasen der Naturtöne nur dann erzielt werden, wenn der Bläser die anzublasenden Töne innerlich voraus hören kann. Wer also Dreiklangstufen nicht hören und wiedergeben kann, ist demnach ungeeignet. Beim Trommler ist hauptsächlich Wert auf die rhythmische Eignung zu legen. Er muß einfache Rhythmen nachklopfen und selbst erfinden können.)
4. ausreichende Notenkenntnis besitzen, da im Fanfarenzug ständig nach Noten geübt wird.
5. schließlich charakterlich die Gewähr geben, daß er Fleiß und Ausdauer zum Üben besitzt.

Der Dienst gliedert sich in einen Übungs-, einen Heim- oder Sportabend wöchentlich und in zwei Ausmärsche oder Fahrten monatlich. Die gemeinsame Übungszeit ist knapp bemessen und muß voll ausgenützt werden. Die folgende Grundaufteilung, die als Richtlinie nicht mechanisch durchzuführen ist, mag einen Einblick in den Übungsbetrieb eines Fanfarenzuges geben.

1. Notenkunde für Bläser und Trommler zusammen (Atem-, Rhythmus- und Singübungen)	20 Min.
2. Bläser und Trommler üben getrennt auf ihren Instrumenten	30 Min.
3. Gemeinsames Liederfingen	10 Min.
4. Bläser und Trommler üben gemeinsam neue Rufe und Märsche	20 Min.
5. Ordnungsübungen des gesamten Fanfarenzuges (ohne zu spielen sind Bewegungen im Zug, An- und Abwinken usw. zu üben)	10 Min.
6. Blasen und Trommeln im Marschieren	10 Min.
7. Gemeinsames Liederfingen	10 Min.
8. Wiederholung von Rufen, Märschen und Signalen	10 Min.
	<hr/> 120 Min.

(Bei dieser Aufteilung ist darauf gesehen, daß auf Blasübungen stets andere Übungen zur Entspannung der Lippenmuskeln folgen.)

Als Richtlinie und Spielmaterialsammlung gilt das Ausbildungsheft „Der Fanfarenzug“¹. Das Heft enthält neben einer Einführung in das Wesen des Instrumentes Anweisungen über Atem- und Blastechnik, Übungen für Fanfaren und Trommeln, Signale und Rufe, ein- bis vierstimmige Märsche, Fanfarenkanons, Liedbegleitungen und die amtliche Fanfarenzugordnung. Über die Pflichtmärsche hinaus sollen die Fanfarenzüge sich selbstschöpferisch, z. B. im Gebietsruf oder Jungbannmarsch, ein eigenes Musikgut schaffen.

Die Ausdehnung des Fanfarenzugwesens im Jungvolk — nach einer vorläufigen Statistik sind es etwa 1400 Einheiten mit 20 000 Bläsern — bedeutet ein an sich erfreuliches Bekenntnis der Jugend zum Blasinstrument, legt aber den verantwortlichen Trägern der Musikarbeit in der HJ. eine große Verantwortung auf. Durch die Erfassung der gesamten Jugend in der Hitlerjugend ist der Jugendführung gleichzeitig auch die Erziehung des musikalischen Nachwuchses in die Hände gelegt. Die Musikeinheiten der Hitlerjugend sind also nicht nur sogenannte Jugendkapellen, sondern vor allem die Schulungsformen des gesamten musikalischen Nachwuchses. Im Fanfarenzug marschieren die zukünftigen Bläser der Musikzüge und Kapellen in Parteigliederungen und Wehrmacht, der Kultur- und Opernorchester und der deutschen Volksbläservereinigungen in Stadt und Land. Obwohl im Jungvolkalter nur eine allgemeine bläserische Ausbildungsgrundlage vermittelt werden kann, muß der Fanfarenzug in der Zukunft noch stärker als bisher besonders fachlich betreut werden. Über das amtliche Schulungsmaterial, das den Fanfarenzugführern ständig in der Dienstvorschrift „Der junge Bläser“ vermittelt wird, soll in regelmäßigen Schulungslagern und Lehrgängen ein sicheres Wissen um falsches und richtiges Blasen gelehrt werden. Denn wird in der Jugend das Blasen mit verkrampftem Gesicht und angestregten Halsmuskeln, mit falscher Atemführung

¹ Verlag Bieweg, Berlin-Lichterfelde.

und ohne genügende Erholungspausen geduldet oder überhaupt nicht bemerkt, dann sind diese Ansatzfehler später nur mit größter Mühe oder oft gar nicht mehr wegzubringen. Es muß unter allen Umständen vermieden werden, daß eine Überanstrengung der Kräfte eintritt und daß die feinen Lippenmuskeln und -Nerven durch ständig gepressten Ansatz unempfindlich werden. Eine richtige bläserische Ausbildung vom 12. Lebensjahr ab wird auf keinen Fall schädlich sein, wenn die musikalischen und gesundheitlichen Bedingungen erfüllt sind. Die Erfolge sind im Jungvolkalter größer als in späteren Jahren, denn hier ist noch die körperliche Elastizität und Anpassungsfähigkeit vorhanden, die besonders für das Blasinstrument notwendig ist. Außerdem ermöglichen die freien Nachmittage im Schulalter noch ein regelmäßiges Üben. Die Einbeziehung des Blasinstrumentes in die im Aufbau begriffenen „Musikschulen für Jugend und Volk“ wird in Zukunft Gewähr für eine fachliche Betreuung der Fanfarenzüge sein.

Die Überweisung in die Hitlerjugend im 14. oder 15. Lebensjahr trifft mit Ausnahme der Schüler höherer Anstalten meist gleichzeitig mit dem Beginn der Vehrzeit zusammen. Ein kleiner Teil der Fanfarenbläser läßt sich in Fachschulen für den Musikerberuf ausbilden, der größere Teil kann sich nur noch in seiner Freizeit mit dem Blasinstrument befassen. Bei einer gründlichen Ausbildung im Fanfarenzug fällt es für beide Teile nicht allzu schwer, die Naturtrompete mit der Ventiltrompete, dem Horn oder der Posaune zu vertauschen. Der auf der Fanfare geschulte Ansatz gibt die notwendige Treffsicherheit auch auf dem Ventilinstrument. Hinzu kommt lediglich die Beherrschung des Klappensystems, das insofern keine großen Schwierigkeiten bereitet, als es sich auch meist wieder auf der Naturtonskala gründet und durch Kombination der verschiedenen Obertonreihen die chromatische Tonleiter des Blechinstrumentes ergibt. Für den musikalisch vorgebildeten Jungen erübrigt sich das noch häufig gebräuchliche untergeschriebene Zahlensystem der Ventile. Nicht das mechanische Herunterdrücken der Klappen, sondern das Vorausdenken und -hören der Töne — für sicheres Fanfarenblasen eine Notwendigkeit — erzieht den guten Bläser. Trotz Begabung und Freude am ungebundenen Spiel muß immer wieder auf einen regelmäßigen Unterricht verwiesen werden, da auch das Laienblasen keine Pfluserei verträgt. Der Gruppenunterricht an den „Musikschulen für Jugend und Volk“ wird hier die empfindliche Lücke in der Bläserausbildung schließen.

In der H.J. stehen zwei volksmusikalische Erziehungsformen nebeneinander, die in der Zukunft den im Fanfarenzug bewährten Bläsernachwuchs aufnehmen: Der H.J.-Musikzug und die Bläserkameradschaft der H.J. = Spielschar.

Die Bläserkameradschaft ist ähnlich der Instrumentengruppe ein Teil der Spielschar. Sie hat ebenso wie die Spielschar selbst kein überliefertes Vorbild. Eine Abgrenzung zum kirchlichen Posaunenchor ist allein schon durch Literatur, Besetzung und Aufgabenkreis gegeben. Die Bläserkameradschaft ist auch keinesfalls ein Miniaturmusikzug. Eher könnte man sie mit heute noch besonders in

Süddeutschland bestehenden Bauernkapellen oder Laienbläservereinigungen in Zusammenhang bringen, wobei aber auch hier eine meist landschaftlich gebundene typische Besetzung berücksichtigt werden muß. Ihre Stärke kann nicht vorgeschrieben werden, sondern ist von den jeweiligen Möglichkeiten abhängig. Die Besetzung ist nicht festgelegt, sie muß nur im Rahmen des Muszieren ein zwei- bis fünfstimmiges Spiel ermöglichen. Die Aufgaben der Bläserkameradschaft sind durch die Gesamtaufgaben der Spielschar gegeben. Sie begleitet im einfachen zwei- bis fünfstimmigen Satz unser Liedgut und musiziert in der jeweils vorhandenen Besetzung leichtere Liedvariationen, Feier- und Turmmusiken, Tänze, Märsche und Spielmusiken. Die Besetzung der musikalischen Literatur ist nicht vorgeschrieben, sondern läßt die verschiedensten Möglichkeiten zu. Zu ihrem Aufgabenkreis gehört die Ausgestaltung von Heimabend und Fahrt, Kameradschafts- und Elternabend, offenem Sing- und Dorfgemeinschaftsabend, Morgenfeier und festlicher Veranstaltung im Kameradenkreis. Darüber hinaus kann die Bläserkameradschaft für besondere Anlässe zur Verstärkung des HJ.-Orchesters herangezogen werden. Eine Auswahl der Bläser nach charakterlichen und musikalischen Gesichtspunkten ist von vornherein notwendig, da sie in der Bläserkameradschaft nicht als „Füllstimmenbläser“, sondern als Einzelspieler im Gruppenmusizieren („Ensemblespiel“) bewertet werden müssen.

Die Aufstellung erfolgt im Halbkreis. Ziel ist, auch in kleinster Einheit, einen geschlossenen Bläserklang zu erreichen. Dadurch wird das Klängempfinden für das Gemeinschaftsmusizieren geweckt und gefördert. Farbige Besetzung, Gegenüberstellung von Holz- und Blechbläserklang, gelegentliches Koppeln wichtiger Stimmen nach der Höhe und Tiefe, Echowirkungen durch Raumauswertung chorischer Besetzungen und schließlich das Herausarbeiten einer für jedes Stück charakteristischen Klangfarbe sind für Leiter und Gruppe wertvolle Aufgaben einer musikalischen Führerschulung.

Beispiele verschiedener Besetzungsmöglichkeiten für den schon von alten Meistern bevorzugten fünfstimmigen Satz sind:

a) Holzbläserfarbe:

Flöte	Klarinette
Klarinette	Oboe
2 Hörner	Alt-Klarinette
Fagott	Horn
	Fagott oder Posaune;

b) Iyrische, weiche Blechbesetzung:

2 Flügelhörner	2 Flügelhörner	2 Flügelhörner
2 Hörner	1 Althorn	1 Horn
Bariton	1 Waldhorn	1 Tenorhorn
	1 Bassposaune	1 kl. Bassuba;

c) herber, strahlender Blechklang:

2 Trompeten	2 Trompeten	2 Trompeten
3 Posaunen	2 Posaunen	2 Tenorhörner
	1 Bassuba	1 Bassposaune

Weitere Möglichkeiten sind durch eigene Improvisation gegeben.

Der H. J. - Musikzug (M.Z.) ist eine in Besetzung, Spielweise und Bewegungsform nach militärischem Muster gebildete Musikeinheit, dessen Einsatz im wesentlichen propagandistischen und repräsentativen Zwecken dient. Seine Hauptaufgaben liegen in der Marschmusik für Umzüge und Vorbeimärsche, in der Feier- und Marschmusik für Kundgebung und Aufmärsche und im Stand- und Unterhaltungskonzert. Als Bannmusikzug in Stärke von 1 : 27 bis 1 : 36 oder als Gebietsmusikzug in Stärke von 1 : 36 bis 1 : 48 oder gelegentlich auch als Standortmusikzug in verschiedenen Stärken ist er eine selbständigere Einheit, die aus Laienbläsern oder auch aus zukünftigen Berufsbläsern bestehen kann. Aus Gründen der Lautstärke und der äußeren Wirkung tritt er in der größtmöglichen Besetzung auf, die in der gemischten Form von Holz- und Blechblasinstrumenten als Infanteriebesetzung bekannt ist. Ist für die Marscheinheit eine gleichzeitige Ausnutzung des gesamten Klangapparates notwendig, so bieten sich für das konzertante Spiel bei Feier-, Stand- und Unterhaltungsmusik die mannigfachsten Gegenüber- und Zusammenstellungen der Klangfarben, die bisher noch selten genug ausgewertet wurden. Es wird heute meist noch bei jeder Gelegenheit, ohne Rücksicht auf Raum oder Aufgabe, der gesamte zähflüssige, dicke und durch mehrere Oktaven gekoppelte Klang der sogenannten Harmoniemusik eingesetzt, weil man zwischen der Musik für Bläser und der Musik für Musikzüge keinen Unterschied zu machen weiß.

Die Hitlerjugend hat damit begonnen, in der Pflege und im Einsatz der Blasmusik eigene Wege zu gehen. An die Stelle unsoldatischer „Tanz- und Opernmärsche“ sind die Liedmärsche der H. J. getreten, die im Zusammenklang von Fanfarenzug, Musikzug und singender Mannschaft eine neue und eigene Form darstellen. Statt stilwidriger Bearbeitungen von Ouvertüren für Harmoniemusik werden den Musikzügen für feierliche Anlässe Feier- und Turmmusiken bereitgestellt, deren Besetzung sich nach dem Inhalt der Feier und nach den Erfordernissen des Raumes richtet. An die Stelle des üblichen „donnernden“ Marsches zum Beginn oder Beschluß einer Kundgebung erklingt ein festlicher Ruf für Bläser im herben Klang von z. B. drei Trompeten und drei Posaunen, der die Worte des Redners wesentlich sinnvoller einleitet als eine äußerlich lärmende Blasmusik, die aus einer politischen Kundgebung unter reichlichem Aufwand von Schlagzeug eine militärische Demonstration zu machen sich bemüht. Auch die Unterhaltungsmusik muß heute von lächerlich anmutenden Potpourris und Ouvertürenbearbeitungen zugunsten von geselligen Lied- und Tanzsätzen gesäubert werden, die für eine neue zeitensprechende Volksmusik für Bläser die Grundlage bilden. Ein sicheres Gefühl für alles Echte kann sich auch der Musikzugführer nur durch das

Erlebnis des neuen Liedgutes erwerben, das er selbst mit seinen Jungen singt, das er in Feierstunden in angemessener Besetzung begleitet und das in Form des Liedmarsches die singende Kolonne mit dem blasenden Musikzug zur klingenden Einheit formt.

Eindeutig ist die Aufgabe des H. J. = Spielmannszuges (S. J.), der der H. J. vorbehalten ist. Die äußere Form wurde von der Wehrmacht übernommen. Als Stammspielmannszug in Stärke von 1 : 12 bis 1 : 24 oder als Bannspielmannszug von 1 : 24 bis 1 : 36 erfüllt er beim Marsch meist in Verbindung mit dem Musikzug seine eigentliche Aufgabe. Die Anzahl der Pfeifen (Spielmannsflöte oder Querpfeife) und die der Trommeln (kleine Marschtrommel) verhält sich 1 : 1. Die rhythmische Wirkung ist durch die hohe Verhältniszahl der Trommeln stärker als die musikalische. Durch Schulungslager und Spielmannszugtreffen und -wettbewerb wird die musikalische und rhythmische Leistung ständig gesteigert. Dabei gilt es, das veraltete und gänzlich unmusikalische „Loch- oder Zahlensystem“ zugunsten des Notenspiels zu verdrängen, das überhaupt erst die Grundlage einer musikalischen Erziehung im Spielmannszugwesen darstellen wird, ohne daß die Improvisation darüber in den Hintergrund geraten darf. Das allgemein eingeführte Ausbildungsheft „Mit Pfeifen und Trommeln“¹, enthält neben der traditionellen Pfeifermusik des Heeres eine Reihe von ein- bis zweistimmigen Liedmärschen, die den S. J. wieder mit der singenden Formation zusammenführen und die gleichzeitig an Stelle vieler gewaltfamer Pfeifermusikbearbeitungen ein neues flötenmäßiges Spielgut bilden. Bei guter musikerzieherischer Ausbildung kann dann die Pfeife Übergang zur tonschöneren und -reichereren Querflöte sein.

Der Berufsbläsernachwuchs für die Orchester aller Art wird heute in den Orchesterschulen der Hochschulen für Musik, der Konservatorien und ähnlicher Institute ausgebildet. Nach einer musikalischen Eignungsprüfung werden dort Jungen vom 14. Lebensjahr an aufgenommen und in ihrem Hauptinstrument solistisch geschult. Die beste Berufsvorbildung trägt aber die Gefahr in sich, daß die Jungen sich in einem Alter bereits als Spezialisten fühlen, in der noch die Einheit des Lebens in der Gemeinschaft der Jugend wirksam sein muß. Es ist Aufgabe der Hitlerjugend, gemeinsam mit den Hochschulen und Musikinstituten einen Weg dahin zu finden, daß der Orchesternachwuchs in dauernder Verbindung mit dem Lebensraum und den musikalischen Erziehungsformen der Jugend bleibt. Der Orchesterbläser von morgen darf nicht ein beziehungsloser Fachmusiker sein, sondern soll als „Berufener“ wieder mitten im musikalischen Volkstum stehen.

Der Weg in die Musikkapellen der Wehrmacht und in die hauptberuflichen Musikzüge der Parteigliederungen führt heute fast durchweg über die Berufsausbildung der „Musikschulen“. Diesem Schultyp, der aus den früheren Stadtpfeifereien hervorgegangen ist, begegnen wir besonders in den Städten Mitteldeutschlands. Sie stehen dem Charakter nach in der Mitte zwischen Schule

¹ Verlag Bieweg, Berlin-Lichterfelde

und Betrieb. Da sie private Unternehmen sind, unterlagen sie bisher keiner staatlichen Aufsicht. Die Lehrherren oder auch Betriebsführer sind ehemalige Militär- oder Orchestermusiker, die bisher einen besonderen staatlichen Befähigungsnachweis als Erzieher und Leiter eines Internats nicht beizubringen brauchten. Der Betrieb ist meist erblich, so daß der städtische Auftrag in der Hand der gleichen Familie bleibt. Damit ist die Schulführung dem zufälligen Wechsel von mehr oder weniger fähigen Leitern unterworfen. Tüchtige Erzieher leisten an einem kleinen Teil dieser Schulen eine hervorragende Berufsschulung. Die Jungen werden zu guten Handwerkern ihres Faches herangebildet, ihnen wird eine künstlerische Ausbildung mitgegeben, und man bemüht sich, sie zu ordentlichen Mitgliedern ihres Standes zu erziehen. Trotzdem müssen die Probleme, die im Grundcharakter dieses Schultyps liegen, gesehen werden. Sie sind in erster Linie nicht fachlicher, sondern sozialer und erzieherischer Art. Ihrer Lösung, um die sich heute die zuständigen Fachstellen des Staates und der Partei bemühen, stehen Schwierigkeiten entgegen, die im folgenden geschildert werden sollen.

Allein in einem mitteldeutschen Gau bestehen zurzeit 26 Musikschulen. Sie werden etwa von 25 — 70 Jungen besucht, die dort vom 14. bis 18. Lebensjahre leben und 4 Jahre lang musikalisch ausgebildet werden. Jeder Junge hat für Unterbringung, Verpflegung und Ausbildung in vier Jahren eine Gesamtsumme von ungefähr 300 bis 600 Mark aufzuwenden. Es ist klar, daß die Kosten, die dem Schulleiter erwachsen, wesentlich höher und nur zum kleinsten Teile durch diese Beiträge der Jungen erbracht werden. Sie müssen durch bezahltes Spiel bei Tanzvergnügungen, im geringeren Maße bei Hochzeiten, Beerdigungen usw. wieder gedeckt werden. Aus diesen Einkünften hat der Leiter der Musikschule den vollständigen Unterhalt der Jungen, die Gebäudeerhaltung, Instrumentenkauf und -reparatur und Steuern zu bestreiten. Hinzu kommen die Kosten des Instrumentalunterrichtes bei Privatmusiklehrern, da jeder Junge außer seinem Blasinstrument meist noch ein Streichinstrument spielen lernt. Um diese Ausgaben aufzubringen, ist der Musikschulleiter gezwungen, jeden Auftrag, der irgendwie Geld einbringt, anzunehmen. Die größten Einnahmen bringt der Tanzbetrieb, der größte Auftraggeber ist also der Wirt. Damit wird die in der Musikschule gepflegte Literatur wesentlich vom heute noch üblichen Vergnügungsbetrieb bestimmt. Ein großer Teil der Übungszeit muß allein der „einträglichen“ Musik gewidmet werden, die im günstigsten Fall belanglos, meist aber übler Kitsch ist. Bei vielen Musikschülern wird diese in der Jugend entstandene Verbildung des Geschmacks für ihre musikalische Entwicklung bestimmend. Hinzu kommt, daß mit dieser musikalischen Vorstellungswelt die Jungen in die Musikzüge des Arbeitsdienstes und der Wehrmacht eintreten. Außerdem kommt zum großen Teil der Nachwuchs der Musikzugführer in Wehrmacht- und Parteigliederungen ebenfalls aus den Musikschulen. Durch das Jugendschutzgesetz ist seit geraumer Zeit die Nachtarbeit Jugendlicher im bestimmten Ausmaße abgeschafft. Die Musikschulen jedoch sind aus Geschäftsgründen gezwungen, sie unter den ungünstigsten Bedingungen in qualmigen

und hierdurch dünnsten Vergnügungsstätten beizubehalten, da hier ihre wesentliche Einnahme liegt. Der nächste Tag ist für jede Ausbildung verloren. Nur guten Instrumentallehrern gelingt es bei vorwärtstrebenden Jungen, die sich durch lässiges Tanzspiel einstellenden Fehler im Instrumentalspiel wieder wegzuräumen. Der seelische Schaden ist oft weit größer. Schlanke körperliche Haltung, gleichgültige Mienen und mürrisches Wesen sind nur die äußerlich erkennbaren Formen dieser Lebenshaltung. Frische und natürlicher Stolz — heute selbstverständliche Eigenschaften eines jeden gesunden Jungen — sind bei den Musikschülern selten anzutreffen. Ein Gefühl für den Wert einer Uniform, die andere Jungen strafft und diszipliniert, kannte der Musikschüler bisher meist nicht, da er sie je nach Geschäft anlegen und wechseln mußte. Demgegenüber stehen Vorteile dieser Berufsausbildung, die nicht übersehen werden dürfen. Die Jungen lernen ihr Handwerk durch ständige praktische Arbeit und erwerben sich so eine Erfahrung, die sie den üblichen Anforderungen in Literatur und Spielweise gewachsen sein läßt. Sie erlangen durch häufiges stundenlanges Spielen einen ausdauernden Blasansatz, der ihnen besonders für Marsch- und Tanzmusik sehr zustatten kommt.

Es konnte einer verantwortlichen Jugendführung nicht gleichgültig sein, daß hier ein Erziehungssystem beibehalten wurde, daß in einigen Fällen oft nicht den geringsten menschlichen Anforderungen entsprach. Im Verein mit der NSDAP., der Deutschen Arbeitsfront und der Reichsmusikkammer mußten Schulen geschlossen werden, deren sittliche und soziale Zustände Angelegenheit des Staatsanwaltes wurden. Im allgemeinen aber war es aussichtslos, eine Neuformung der Musikschulen mit Verboten oder Verordnungen zu beginnen. Denn die Schuld an diesen Mißständen trägt weder der Schüler noch der Leiter, sondern in erster Linie ein Vergnügungsgewerbe, das nicht geändert werden kann, ehe sich nicht die Grundlagen unserer heutigen Geselligkeit überhaupt wandeln. Bei allen Maßnahmen mußte von der Erkenntnis ausgegangen werden, daß nur dann eine Wandlung in der Gesamthaltung der Musikschulen erreicht werden kann, wenn an die Stelle der bisherigen Aufgaben aus dem Vergnügungsgewerbe neue treten, die möglichst ebenso einträglich sind, im übrigen aber im Bereiche eines gesunden Lebensraumes liegen. Es ist selbstverständlich, daß die Hitlerjugend allein schon aus finanziellen Gründen die Schulen nicht vom Vergnügungsbetrieb unabhängig machen kann, sondern daß das Ziel erst zu erreichen ist, wenn Partei, Staat und Gemeinde die Betreuung und Erhaltung der Musikschulen mit übernehmen. Die Hitlerjugend hat sich bisher im Rahmen ihres Erziehungsauftrages bemüht, die Voraussetzungen für eine Umformung der Schulen zu schaffen, ohne daß damit das Gesamtziel annähernd erreicht werden konnte. Der begonnene Weg, auf dem auch in der Zukunft weiterzugehen ist, soll im folgenden angedeutet werden.

Zunächst war es notwendig, einige Vorbilder aufzustellen, um an ihnen durch ständige Einwirkung die Durchführungsmöglichkeit eines Mindestmaßes an Forderungen zu beweisen. Diesem Streben kamen ordentliche, gutwillige Schulleiter entgegen, die sich meist schon in der Kampfzeit für einen neuen Sozialismus ein-

setzten und seitdem sich ständig bemühten, ihren Schulbetrieb den Forderungen einer heutigen Jugendziehung in jeder Hinsicht anzupassen. Im Einvernehmen mit der Führung des Bannes der HJ. wurde von der zuständigen Stelle des Gebietes die jeweils beste Musikschule mit der Aufstellung des Bannmusikzuges beauftragt. Daran knüpfen sich verschiedene von der Formation aus unerlässliche Forderungen: sozial einwandfreier Schulbetrieb, Eingliederung aller Jungen in die HJ., HJ.-Dienst, regelmäßiger Sport und gute fachliche Leistung. Der Musikzug wurde in Kameradschaften gegliedert und die besten Jungen zu Kameradschaftsführern ernannt. Die Umstellung auf Selbsterziehung, eine für diese Schulen bisher völlig ungewohnte Form, war am schwierigsten durchzuführen, hat sich aber immer bewährt. Die Führung des Bannes wiederum übernahm die Betreuung der Musikschule, indem sie dafür sorgte, daß der Musikzug durch Veranstaltungen wie Konzerte, Kameradschafts- und Gemeinschaftsabende usw. Einkünfte erhielt. Für die mittellosen Jungen wurden Uniformen beschafft und bei der überaus schwierigen Raumfrage wurde mit Rat und Tat geholfen. Durch die ständige Anforderung guter Musik und durch den Leistungskampf mit anderen Bannmusikzügen sind auch die fachlichen Leistungen der Musikschulen — besonders auf dem Gebiete der Blasmusik — gewachsen.

Die Eingliederung in den Lebensraum der Hitlerjugend konnte sich naturgemäß in den Sommerlagern der Banne und Jungbanne am besten vollziehen. An ihnen hat in den vergangenen Jahren bereits ein Teil der Musikschüler teilgenommen. Sie erlebten hier in der freien Natur über die fachlichen und beruflichen Grenzen hinweg die große Kameradschaft der Jugend und wurden selbst im Lagerleben gestaltend tätig. Zu den ihnen bereits geläufigen Formen wie Signaldienst, Marschmusik oder Unterhaltungskonzert traten neue wie die Ausgestaltung offener Singen oder Dorfgemeinschaftsabende, die ihnen oft das Erlebnis einer neuen Geselligkeit brachten. An Musikschulungs- oder Bläserlagern nahm ebenfalls eine Anzahl Musikschüler teil. Von den im Banngebiet bestehenden Musikschulen wurden Jungen aus dem ersten und zweiten Jahrgang einberufen und im Lager zu einer Bläsergruppe zusammengefaßt. Auch hier galt zunächst das Ziel, aus scheuen gehemmten „Jungmusikern“ frische und fröhliche Hitlerjungen zu machen, die wenigstens etwas von dem Geist der jungen Gemeinschaft auf ihre Schulen übertrugen. Gleichzeitig brachte das Lager für sie die erste Berührung mit den ihnen bisher völlig fremden Formen der Musikarbeit in der HJ. Sie lernten Lieder singen und spürten ihre gemeinschaftsbildende Kraft, sie spielten in kleineren Besetzungen Liedsätze, Turm- und Feiermusiken, Märsche und Tänze und fanden abseits von der gewohnten Musikzugliteratur eine neue Art des Musizierens.

Bei Feiern, Kundgebungen und festlichen Bläserabenden wurden auch die „beruflichen“ Bannmusikzüge vor neue Aufgaben gestellt, die nur in Verbindung mit der Musikarbeit der Hitlerjugend zu lösen waren. Sie konnten sich hierbei nicht mit einer „halbwüchsigen“ Nachahmung von Militärkapellen begnügen, sondern mußten sich ständig mit der neuen Feiermusik der Bewegung vertraut machen. In

einigen Gebieten ist es Brauch geworden, zum Gebietsportfest die Bannmusikzüge des Gebietes in einen Bläserwettstreit zu stellen. Der dabei beste Musikzug wird für die Dauer eines Jahres zum Gebietsmusikzug bestimmt und nimmt als solcher am Reichsparteitag teil. Da die Jahrgänge der Musikschulen in ihrer jeweiligen musikalischen Leistung verschieden sind, wird auch das Bläsertreffen meist ein anderes Ergebnis haben und bedeutet so für alle immer ein Ansporn. Gleichzeitig verhindert der Wechsel, daß ein Musikzug, der ständig als Gebietsmusikzug gilt, in seiner Leistung schwächer und großen Erlebnissen gegenüber gleichgültig wird.

Da das Gesamtproblem der Musikschulen damit noch nicht gelöst sein kann, darf auch das Ergebnis aller bisherigen Maßnahmen nicht überschätzt werden. Wenn es aber wenigstens zu einem Teil gelang, eine bisher völlig abseits stehende Gruppe junger wertvoller Menschen in den großen Lebensstrom der Jugend einzugliedern, dann bedeutet das für die Erziehung des musikalischen Berufsnachwuchses einen großen Schritt vorwärts.

III. Neugestaltung aus der Einheit völkischer Musikerziehung

Die Blasmusik hatte in Deutschland immer eine besondere Heimat. In einem alten Spruch, der die für die Völker des Abendlandes charakteristischen Instrumente aufzählt, heißt es: „Deutschland die Trompete bläst“. Zu allen Zeiten war der deutsche Bläser im Ausland berühmt. Bewundert wurde die hohe Kunst der mittelalterlichen Heroldsbläser, hoch geachtet war und ist die Weltgeltung deutscher Heeresmusik und darüber hinaus beginnt das Fanfarenblasen unseres Jungvolks Vorbild für ausländische Jugendverbände zu werden. Daß die deutsche Bläserkunst auch in der Zukunft nichts an strahlender Leuchtkraft verlieren wird, ist durch tausende von begeisterten Bläsern in den Formationen der Jugend verbürgt. Kein Volk ist für Bläsermusik so aufgeschlossen wie das deutsche, nirgends ist sie so volkstümlich wie bei uns.

Während das Ausland nur die prächtige und glänzende Fassade einer traditionsreichen deutschen Blasmusik sieht, spüren wir als Deutsche nach ihrem Inhalt und überprüfen wieder aufs neue Sinn und Aufgabe. Im Lebensraum des Deutschen Volkes ist ein neues Volkstum im Entstehen begriffen. Ein neues Liedgut, im Kampf und im Aufbau geboren, beginnt als polare Kraft allen Zweigen deutscher Musik neues Leben zu geben. Auch die Blasmusik muß darin eine neue Wurzel bekommen, soll sie nicht im Leerlauf sinnlos werden. Seit den Zeiten einer volkhaften Herolds-, Turm- und Bauernmusik ist sie immer mehr den Weg des Spezialistentums gegangen, um schließlich nach dem Weltkriege in einer unmännlichen Niedergangsepoche fast nur noch in den Militärkapellen der damaligen Reichswehr oder in Posaunenchoren kirchlicher Verbände eine Heimat sich zu retten. Den Musikkapellen des Soldatenstandes verdanken wir hauptsächlich die Erhaltung der deutschen Bläserkunst. Das mag nach der Erhebung dazu geführt haben, die Blasmusik allein aus der Heeresmusik abzuleiten und ihre Pflege vom Bestehen

militärischer Musikeinheiten abhängig zu machen. Unzählige Kapellen sind seitdem in Verbänden und Vereinen nach dem Muster der Militärkapellen entstanden, was zwar zu einer Vermehrung des Musikzugwesens, aber nicht zu einer Neuformung der Blasmusik aus neuen, überall wirksamen Triebkräften führte. Liegt die Wurzel der deutschen Heeresmusik im soldatischen Erziehungsideal Friedrichs des Großen, so kann eine neue deutsche Blasmusik des gesamten Volkes nur vom politischen Erziehungsideal Adolf Hitlers ausgehen. So wie das Soldatentum ein Teil darin ist, wird auch echte Soldatenmusik stets Vorbild für einen Teil der neuen Blasmusik sein. Darüber hinaus aber stellt die Weite des neugewonnenen Lebens der Blasmusik Aufgaben, deren Fülle sich in der musikalischen Jugendziehung bereits abzeichnen beginnt. Im Mittelpunkt einer Neabildung wird das von Bläsern getragene und gesungene Glaubensbekenntnis des völkischen Liedes stehen. Der Liedinhalt wird der sichere Prüfstein für alle Befehungsfragen sein. Nicht musikalische Kraftmeierei mit äußerster Lärmentfaltung, die bestenfalls zu einem neuen Hurrapatriotismus führt, sondern der reine und herbe Bläserklang wird deutsches Wesen zum Ausdruck bringen. Dem zukünftigen Volk ein feines Gefühl und einen sicheren Instinkt für die mannigfachen Ausdrucksmöglichkeiten deutscher Blasinstrumente zu geben, ist Aufgabe der musikalischen Jugendziehung. Wenn darin die Blasmusik eine wirksame politische Erziehungskraft haben soll, dann muß sie neben festlichem Glanz und soldatischer Klarheit auch deutsche Tiefe offenbaren.

Verantwortung und Aufgaben der Jugendstimmerziehung

Von Wilhelm Gößler

Das Wesen einer Jugendstimmerziehung und somit die Verantwortung und Aufgabe einer solchen kann weder von den üblich geltenden Gesichtspunkten der Ästhetik und der Musik noch ausschließlich von jenen der Physiologie aus gesehen und erkannt werden. Die tatsächliche Besonderheit dieses Zweiges einer Stimmbildung ist nur aus den Erkenntnissen der Stimmbzw. Organentwicklung zu verstehen.

Eine Jugendstimme ist keine Gesangstimme im üblichen Sinne, sondern ein Vorstadium derselben (Thausing). Das gesamte Stimmorgan ist im Aufbau und somit auch in einem steten Umbau begriffen. Es verändern sich gleichermaßen die Kraftausmaße, Spannungsverhältnisse und Bewegungsformen, wie überhaupt alle bei dem Singvorgang auftretenden Muskelbeziehungen dieses komplizierten Kräftespiels. Der Jugendstimm-

erzieher steht also vor einer keineswegs einfachen Aufgabe. Bedarf der Erwachsenenstimmbildner weitreichender Kenntnisse physiologischer Natur, um den besonderen Hemmungen der meist irritierten Organe zu begegnen, so braucht der Jugendstimm- bildner ein tieferes Verstehen um die Entwicklungsvorgänge. Das Stimmorgan des Erwachsenen ist als etwas Konstantes anzusehen. Die stimmbildnerischen Ein- griffe können mit sicherer Berechnung vorgenommen werden. Anders bei der Jugendstimme. Hier verändern sich die Gegebenheiten und Voraussetzungen für die stimmzieherische Maßnahme nicht nur dauernd und in wechselndem Tempo, sondern auch in einer besonderen Eigenwilligkeit und Zielstrebigkeit. Dem Willen des Stimmerziehers steht in der Kraft des Wachstums und seiner Tendenz ein stimmbildnerischer Partner gegenüber, der seine Rechte geltend macht. Dies zu erkennen ist wichtiger, als für gewöhnlich erkannt wird. Fehlt dem Jugendstimm- erzieher das Verständnis der Wachstumsvorgänge und Wachstumstendenzen für die in Frage kommenden Wachstumsphasen, wie wir sie in der Kinderstimme, der Mutationsstimme und der Jünglingsstimme abgegrenzt finden, und gelingt es ihm nicht, seine Maßnahmen zeitlich und sachlich in den Gesamtwachstumsprozeß richtig einzubauen, so wird die geplante Jugendstimmerziehung zum störenden Eingriff, auch dann, wenn sie mit den besten Vorsätzen betrieben wird.

Der Jugendstimm bildner muß sich grundsätzlich dar- über klar sein, daß die Kinderstimme eines in gesunder Ge- samtentwicklung Befindlichen in dem ihr gegebenen Wachs- tumszeitraum dem Ereignis des Stimmwechsels zustrebt. Wir müssen endlich die Vorstellung überwinden, der Stimmwechsel sei ein plöz- lich auftretender Zustand oder eine beziehungslos auftretende Erscheinung. Der normale Stimmwechsel vollzieht sich langsam und schier unmerklich, die Kinder- stimme wird allmählich tiefer, es bildet sich (vor allem in der Sprechstimme) eine zunächst zart auftretende Oktavierung heraus, um so über die Lage des Sopran zu derjenigen des Alt und schließlich zu derjenigen des Tenors und des Baritons über- zuwechseln. Die Aufgabe des Jugendstimmerziehers ist es nun, diese Entwicklung bewußt zu fördern, die Stimme also rechtzeitig jener Kräftigung und jener Lage zu- zuführen, die einen reibungslosen Eintritt in die Mu- tation gewährleistet. Merkwürdigerweise fehlte dieses Erkenntnis fast durchwegs in der Jugendstimmerziehung. Die Stimmerzieher gingen an die Jugendstimme jeweils mit den Voraussetzungen heran, wie sie bei der Erwachsenen- stimme bestanden und wie sie es von ihrer persönlichen Ausbildung her gewöhnt waren. Der Faktor der Entwicklung blieb unbeachtet. Die Erziehung der Jugend- stimme erfolgte mit dem Ehrgeiz, diese möglichst mit dem Können etwa einer Frauenstimme auszustatten. Man gelangte damit zu einer völlig abwegigen Höhenartistik, welche die Knabenstimme systematisch von der naturgewollten Entwick- lungs- richtung wegführte. Als hauptsächlichster Zielpunkt einer Jahresarbeit

galten große Konzerte, oftmals schwierige (für Erwachsene geschriebene) Chorwerke, ganz zu schweigen von den Auswüchsen solistischen Podiumsingens, der Opern- und Operettenaufführungen, Bravourarien usw. Abgesehen von der völligen Verkenntung der seelischen Erziehungsaufgaben gegenüber der Jugend wurden die Stimmen, insbesondere die der Knaben, sowohl in geschmacklichem als auch in stimmlicher Hinsicht in einem Grade entstellt, daß von verantwortungsvoller Erzieherarbeit nicht mehr gesprochen werden konnte. Es wurde wohl nicht bedacht, daß man die gesunde Mentalität des Knaben auf das Größliche verlor, indem man ihn in Frauenkleidung vor die Rampe schickte, man wollte nicht sehen, daß diese Verzerrung nicht ehrliche Lorbeeren einbrachte, sondern lediglich den Beifall einer sensationslüsternen Besucherschicht. Nichts war natürlicher, als daß man schließlich versuchte, diese nun vom Publikum gefeierten Knabensolisten möglichst lange zu erhalten. Somit hatte man kein Interesse, der natürlichen Stimmentwicklung freien Lauf zu lassen, geschweige denn ihr Voranschub zu leisten, und nunmehr wurden gerade die hervorragenden Stimmen ausgebeutet und ruiniert. Man wunderte sich wohl über die Tatsache, daß aus den berühmten Knabenchören keine überdurchschnittlichen Erwachsenen Sänger hervorgingen, spürte jedoch nicht den wahren Gründen nach. Die Feststellung, Jugendgesang bzw. Jugendstimmerziehung sei an sich schädlich, war Kapitulation, nicht Lösung des Problems, da wir der Jugend schließlich nicht das Singen verbieten können noch verbieten wollen. Sieht eine Jugendstimmpflege ihre Verantwortung in der Überwachung und Förderung natürlicher Forderungen der Organentwicklung, so muß sie erfolgreich sein. Unser Stimmorgan folgt in keiner Weise anderen Gesetzen als denjenigen, die wir im Bewegungsapparat unseres Körpers sonst vorfinden. Für die Stimmuskulatur gelten dieselben Gesetze der Mechanik, des Stoffwechsels, der Arbeitsweise und auch der Entwicklung wie bei allen anderen Muskelverbänden unseres Körpers. Ein Muskel braucht den kraftmäßigen Einsatz, er braucht Betätigung und kann sich nur auf dieser Grundlage entwickeln und zu höherer Leistung steigern. „Früh übt sich, was ein Meister werden will“ — dieser Grundsatz gilt auch für die stimmliche Erziehung. Nie wieder wird ein stimmlicher Einfluß im Sinne der Vorbereitung der Erwachsenenstimme von solchem Erfolg begleitet sein können, wie in dem Alter der höchsten Bildungs- und Wachstumsfähigkeit der Muskulatur. Nie allerdings wird ein Mißgriff gleichgroßen Schaden hervorrufen als eben in dieser Lebensstufe.

Es wäre töricht, die Stimme gerade in jener Zeit, in der sich die Wachstumskräfte in stürmischem Aufbruch befinden, unbeeinflusst zu lassen. Gewiß, der Stimmwechsel des Knaben ist nicht gerade eine sängerische Zeit. Vielfach wird das Organ längere Zeit hindurch von chronischer Heiserkeit befallen, die das Singen nahezu unmöglich macht; eine gesteigerte Empfindlichkeit allen Insulten gegenüber macht sich manchmal in einem Grade geltend, die dem Unkun-

digen zu Besorgnis Anlaß geben kann. Diese Zustände sind jedoch keineswegs krankhaft. Sie sind lediglich die Folge einer gesteigerten Durchblutung der Gewebe, wie sie durch das stürmische Wachstum bedingt ist, und unterscheiden sich somit rein äußerlich in keiner Weise von einer Entzündung im klinischen Sinne. Der Kehlkopf ist sozusagen von einer gutartigen Entzündung befallen. Eine generelle Entscheidung, ob nun in der Zeit des Stimmwechsels gesungen werden soll oder nicht, kann es nie geben, da sich deren Verlauf bei jedem mit verschiedener Schwierigkeit vollzieht. Knaben mit einer körperlich gesunden Entwicklung überstehen die Zeit des Stimmwechsels ohne besondere stimmliche Behinderung. Sowohl der Eintritt desselben als auch sein Verlauf vollziehen sich weniger ruckartig und in größerem Zeitraum. Die gesündere Erziehung unserer Jugend auf der Grundlage einer ausgedehnten körperlichen Eräftigung zeitigt bereits dieses weitaus günstigere Ergebnis. Der Stimmwechsel setzt bei der heutigen Jugend durchschnittlich um Jahre früher ein und verläuft dementsprechend weniger ruckartig und gewaltsam. Es ist charakteristisch für das Unverständnis gewisser Jugendstimmerzieher, daß sie glauben, in dieser früheren Stimmreife „ernste Anzeichen“ erblicken zu müssen. Hier können wir sie beruhigen: diese Erscheinung ist der Erfolg jener harmonischen Entwicklung, die das Ziel unserer neuen Jugenderziehung darstellt. Wir begrüßen sie mit derselben Freude, wie jene einst die Fälle verspäteter Mutation. Wir können uns wahrlich nicht mehr zu jenem schwächlichen Großstadtkind bekennen, das in die Periode sexueller und stimmlicher Reifung eintrat, ohne die allgemeinen körperlichen Voraussetzungen für dieses Entwicklungsstadium zu besitzen.

Indem wir somit den Stimmwechsel in dem weiteren Rahmen einer Entwicklung sehen und erkennen, verschiebt sich für uns der Schwerpunkt der Problematik und damit die Aufgabe der Lösung auf die dem Stimmwechsel vorgelagerte Zeitspanne in der Form der systematischen Vorbereitung der jugendlichen Stimmen für das zu erwartende Ereignis. Die Pflicht eines Jugendstimmerziehers unserer Prägung besteht darin, die stimmliche Entwicklung mit der Gesamtentwicklung des Körpers in Einklang zu bringen.

Der HJ.-Führer hat die Verpflichtung, die im Stimmwechsel Befindlichen zu einer gewissen stimmlichen Vorsicht zu veranlassen, und hat Sorge zu tragen, daß größere stimmliche Beanspruchungen (insbesondere nach vorhergegangenen körperlichen Anstrengungen) unterbleiben. Die Stimme verfügt in der ersten Phase des Neuaufbaues (und um einen solchen handelt es sich) über einen noch geringeren Tonumfang, eine Tatsache, die in der Liedauswahl unbedingt berücksichtigt werden muß, auch soll das Marschlied häufiger als sonst durch Spiel ersetzt werden.

Wir sehen die Mißerfolge einer Jugendstimmerziehung von gestern und erkennen gerade hieraus eine neue Verantwortung und Aufgabe. Wir werden die gesamten Fragen der Jugendstimmpflege von jenen gesunden und naturgemäßen

Gesichtspunkten aus lösen, die uns für die Erziehung ganz allgemein Richtschnur sind. Für uns ist das jugendliche Stimmorgan kein Ausbeuteobjekt für falsche künstlerische Ehrgeize, sondern ein übertragenes Gut, das für die Zukunft bewahrt und für sie entwickelt werden muß. Jugendstimmbildung bedeutet für uns somit nie Selbstzweck; ihre Aufgabe erkennen wir in der Vorbereitung der künftigen Erwachsenenstimme.

Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich für uns zwangsläufig eine völlig neue Wertung einer Jugendstimmerziehung schlechthin. Für eine Überbewertung, wie sie diese in der Vergangenheit erfuhr, indem die jugendliche Stimme in ihrer Ausbildung und Verwendung der fertigen Erwachsenenstimme gleichgesetzt und ein dementsprechender methodischer und zeitlicher Aufwand angelegt wurde, erscheint uns kein Anlaß. Wenn die Ergebnisse mancher Jugendstimmbildungs-systeme dem Umfang und der Komplizierung des Lehrstoffes entsprechen würden, müßten manche deutsche Städte wahrlich als Fundgrube des Sängernachwuchses gelten können. Statt dessen ist es auch noch wie ehemals: der wirklich Stimmbegabte kommt meist aus jenen einfachen Schichten des Volkes, deren Stimmen in aller Ursprünglichkeit heranwachsen. Eine besondere Stimmübung hatte von jeher der einstige Gassenjunge dem Söhnchen vornehmer Eltern vorausgehakt, nämlich jene vielen lauten Rufe, jene intensive und ausdauernde stimmliche Betätigung in frischer Luft, die sich das „bessere“ Kind aus Anstandsgründen versagen mußte. Die stimmliche Unterbegabung der sogenannten gebildeten Kreise hat hier ihren Ursprung. Der „gute Ton“ war diesfalls gerade der „schlechte Ton“. Solange es dem Kind möglich ist, seine Stimme ausschließlich im Spiel zu betätigen, begehrt es keinen Stimmfrevel, da die stimmlichen Äußerungen noch gänzlich unbewußt und unabsichtlich erfolgen. Es hat weder Veranlassung, mit der Stimme zurückzuhalten, noch die Stimme zu überanstrengen: somit vermag die Natur Grenzen und Möglichkeiten des Kraftausmaßes noch selbst zu bestimmen. Schädigungen treten erst dann auf, wenn das Kind unter die „Obhut“ erwachsener Erzieher gestellt ist und somit dem Singzwang unterliegt. Dabei sind wir nicht in der Lage, in dieser grundsätzlichen Frage einen wesentlichen Unterschied des Ergebnisses zu machen, ob sich nun dieser Singzwang dadurch äußert, daß das Kind den Singbefehlen eines unkundigen Jugendführers oder ob es denen eines intellektualistisch ausgerichteten Stimmerziehers Folge leistet. Denn: ob der „soldatische“ Führer nun verlangt, daß das Marschlied „laut und zackig“ kommt, gleich ob die Schar stark oder schwach besetzt ist¹, oder ob der musikalisch ehrgeizige Stimmerzieher die Stimme des Jugendlings für seine hochgespannten künstlerischen Pläne mißbraucht und

¹ Wir machen stetig die Beobachtung, daß die Formation um so besser singt, je größer die Zahl der Singenden ist, und um so schlechter, je kleiner die Kolonnen formiert sind.

dementsprechend falsch entwickelt, das Ergebnis bleibt in beiden Fällen negativ, weil der falsche Zwang einsetzt. Wir können daher erst dann mit wirklichen Erfolgen einer Jugendstimmerziehung rechnen, wenn es den Verantwortlichen endlich gelingt, den augenblicklich praktischen Zweck von der Jugendsingarbeit zu nehmen und die diesbezüglichen persönlichen Ehrgeize zu überwinden. Beseitigt die Erziehung somit erst die Voraussetzungen zu stimmsschädlichen Erzessen, so wird die eigentliche „Stimmerziehung“ einfach, sie kann sich auf eine leichte Führung und eine verständnisvolle, dem Stimmwachstum dienende Entwicklungsarbeit beschränken.

Es gab niemals eine Problematik der Jugendstimme in dem Maße, wie man das heute mancherorts wahrhaben möchte. Sie wurde dagegen künstlich geschaffen, indem die Jugendstimme zu pseudo-künstlerischem Zwecke mißbraucht wurde, denen sie von Haus aus noch nicht gewachsen war, für die sie aber nunmehr durch eine künstliche Stimmbildung erzogen wurde. Wo anders sonst sollte die Problematik der Jugendstimme liegen, als in jenen geschilderten Möglichkeiten laienhafter oder künstlerischer Vergewaltigung? Oder hat man bei der unbeeinflussten Jugendstimme je einmal die obligatorischen Fehler Erwachsener (in Form der zahlreichen Verkrampfungserscheinungen der Stimmfunktion und der Artikulationsorgane) entdeckt? Was der Jugendstimme Schaden brachte, waren immer äußere, durch Konvention oder falschen Erzieherehrgeiz bedingte Einflüsse, ganz gleich, ob in der Schulstube, in der Formation, auf dem Podium, oder ehemals beim studentischen Kommers. Kein Einfluß jedoch war verderblicher, als jene in den letzten Jahren um sich greifende, unnatürlich-ästhetische Lehre einer allzu schulmäßig erdachten Jugendstimmbildung, die, in falscher Voraussetzung und falschen Zielpunkten eine entwicklungsfeindliche Atmosphäre der Verängstigung unter den Jugenderziehern auslöste, dergestalt, daß man schon jedes natürliche und beherzte Singen der Jugend als stimmgefährlich ansah¹. Wir werden es künftighin aus einem besseren Wissen heraus nicht mehr dulden, daß uns Unnatur unter dem Deckmantel der Natur

¹ Derjenige, der die künstlerische Eigenart unbekümmerten Jugendgesanges studieren will, der höre sich die Knabenchöre Italiens an. Hier wird das Wesen des Jugendgesanges zum deutlichen Erlebnis. Ohne dynamische und stimmbildnerische Artifizien singen die Knaben in fest-fröhlicher Zwanglosigkeit ihre (der natürlichen Knabenstimme angepaßten) Weisen so recht mit der Unbedenklichkeit jugendlichen Gemütes. Es gibt — genau gesehen — keinen „Vortrag“ im Sinne der Chormusik Erwachsener, und doch wirkt diese Einfachheit der Gestaltung durchaus künstlerisch, weil sie eine natürliche und wesenhafte Bezogenheit zu dem Singenden aufweist. Eigenartig stolz und leuchtend klingen die Messen italienischer Jugendchöre — fast zu lebensbejahend im düsteren Dom von Mailand.

geboten und jene in der Verzerrung des Schwächlichen dargestellt wird. Wir wollen einen fröhlichen Jugendgesang, nicht Stimmhysterie.

Die Problematik der Stimme beginnt durchweg erst mit dem Einwachsen des inneren Stimmuskels, d. h. mit dem entschiedenen Auftreten der Bruststimme, denn erst hierdurch ist jene organische Zweiteiligkeit der Stimme in ein entscheidendes Stadium gerückt, welche die Gesetzmäßigkeiten und Schwierigkeiten antagonistischer Muskelarbeit aktuell werden läßt. Diese neue Funktionsgrundlage im Verein mit völlig neuen und mächtigen Bewußtseinsinhalten schaffen erst die bei Erwachsenen auftretenden Hemmungen und Verkrampfungen. Dies gilt besonders für die männliche Jugend.

Somit sei diese Jugendstimmerziehung nicht Ende, sondern Anfang einer im künstlerischen Sinne zu wertenden Erwachsenenstimm- und Gesangs- und Musikbildung. Versuche dieser Art, die wir im Rahmen des deutschen Volksbildungswerkes machten, führten schon heute, also bei dem völligen Fehlen einer singfreudig erzogenen Erwachsenengeneration, zu überraschenden Ergebnissen, sowohl hinsichtlich des Interesses als auch hinsichtlich des möglichen Erfolges. Mädchen wurden in kleinen Arbeitskreisen zusammengefaßt und einer gründlichen stimmlichen und musikalischen Erziehung unterstellt. Für die männlichen Teilnehmer erwies sich infolge der wesentlich größeren Schwierigkeiten die Einzelunterweisung als weitaus besser. Wenn auch die Zeitspanne von zwanzig Minuten, die für jede Unterweisung versuchsweise festgesetzt wurde, im großen und ganzen nur eine stimmliche Überwachung und Führung zuläßt, so gestattet sie doch eine der Vielartigkeit der Stimme und ihrer Fehler entsprechende Einzelarbeit. Wir machten durchweg die Erfahrung, daß diese Unterrichtsteilung brauchbar ist. Der Schüler erhält jeweils eine bestimmte Aufgabe gestellt, die dann meist mit Eifer erledigt wird, und erfährt hierin seine wöchentliche Korrektur. Der Ernst, mit dem die erwachsene Jugend diese nicht immer einfachen Dinge angreift, und die Begeisterung, mit der sie diese Arbeit durchführt, findet trotz der erhöhten Schwierigkeiten und der unvermeidlichen, aber belastenden und mühsamen Spurarbeit bei der Jugend des Kindesalters kein annäherndes Gleichnis. Obwohl sich zu einer stimmlichen Weiterbildung im beruflichen Sinne nur verhältnismäßig wenige entschließen, so erfährt sie jedoch gerade jene wesentliche Begabten-schicht des Volkes, deren Weiterbildung für das kulturelle Leben der Nation unentbehrlich ist. Wir müssen dahin kommen, daß es nicht nur dem Begüterten möglich wird, seine Stimme weiter heranzubilden. Jeder Volksgenosse soll einst teilhaben an einer weitgehenden Vervollkommnung seiner stimmlichen Anlagen, auch ihm sollen die herrlichen Liedwerke unserer großen Meister erschlossen werden. Singen muß wieder zu einer Volkskunst werden, wie sie dem deutschen Volke veranlagungsgemäß zusteht. Die musikalische Erziehung des jungen Deutschen geht heute wieder so weitgehend vom Singen aus, daß wir mit dem besonderen Bedürfnis nach einer stimmlichen Weiterbildung rechnen dürfen,

sobald die so erzogene Jugend ins Erwachsenenalter eingetreten ist. Die nötige Anzahl von tüchtigen Lehrern muß schon jetzt ins Auge gefaßt werden. Ein Mangel an wirklich guten Stimmerziehern wird schon heute bei Neugründungen von „Musikschulen für Jugend und Volk“ spürbar. Es wäre für die künftige deutsche Musikkultur, die zweifellos eine neue Epoche der Vokalmusik sein wird, unerträglich, sollte die erwachsene, singfreudig erzogene Jugend aus Mangel an „Singemeistern“ gezwungen sein, zum Instrument zu greifen. Wem die Natur eine ergiebige, klangschöne Stimme versagt hat, der lerne ein Instrument; der Stimmbegabte aber lerne zunächst Singen. Nur eine Überschätzung der Instrumentalmusik konnte unsere Musikhochschulen veranlassen, Erzieher dieser Gebiete in großer Zahl heranzubilden, während ein Nachwuchs an Stimmerziehern völlig fehlte¹. Wahrlich, für einige beruflich Studierende genügten die anfallenden Kammerfänger-Lehrer, die allerdings dann im Alter naturgemäß mehr Erfahrung in der Behandlung ihrer eigenen als der Stimme anderer hatten und somit mehr Kammerfänger als Lehrer waren. Da es nie so viele Prominente gab, als dem steigenden Singbedürfnis entsprechen konnte, blieb keine Möglichkeit einer breiteren Unterrichtsbasis. Wie konnte der einfache Volksgenosse, der ohnehin mehr Stimme und Freude am Gesang als Geld besaß, der — man staune — nur zu seiner Erbauung also nicht beruflich singen lernen wollte, wie konnte er Berücksichtigung erwarten, wenn es nicht einmal Schulmusikern gelang, eine gesangliche Ausbildung zu erhalten, die ihrer späteren beruflichen Tätigkeit angemessen erscheinen konnte.

Das Wesen der Verantwortung ist somit klar: Es erwächst für uns im Falle der Jugendstimmerziehung wohl aus den gegenwärtigen Belangen des jugendlichen Stimmorgans, nicht aber aus gegenwärtigen Zielen im Sinne der künstlerischen Höchstleistung; wir kennen nur eine Aufgabe als verpflichtend an, nämlich jene, die Jugendstimme zu einem gesunden und kräftigen Wachstum zu führen, sie vor Schädigungen zu bewahren und somit die Voraussetzungen für eine brauchbare Erwachsenenstimme zu schaffen. Das Maß jener Verantwortung ist uns vorgeschrieben durch die Erkenntnis des entscheidenden Einflusses einer Jugendstimmerziehung auf die Gesamtentwicklung der Stimme.

Für eine stimmliche Weiterbildung im Erwachsenen-

¹ Man stelle heute auf einer Tagung von Musikerziehern oder Musikreferenten die Frage nach der Berufsausbildung bezüglich der beiden Pole: Sänger oder Instrumentalist? bzw. Stimmerzieher oder Instrumentallehrer?, und man wird fast ausschließlich Leute mit hauptfachlicher Instrumentalausbildung vorfinden.

alter ist in weiterem Umfange als bisher Sorge zu tragen.

Die praktische Durchführung einer Stimmerzziehung für Jugend und Volk kann weder durch Erlasse noch mittels Broschüren erledigt werden, sondern nur durch eine gewisse Anzahl von Erziehern, die um die tatsächlichen Dinge weiß und die selbst singen kann. Die Jugend singt jeweils so, wie ihr vorgesungen wird! Theoretische Auslassungen sind hier um so zweckloser, je weniger es dem Sprecher gelingt, die dargetanen Schilderungen vom „schönen Singen“ durch entsprechende persönliche Stimmkultur zu stützen. Die nach dem Muster des Augsburger Unterrichtssystems errichteten Sing-schulen sehen einen vier- bis fünfjährigen Lehrgang vor, der sich sowohl nach der stimmbildnerischen als auch nach der musikalischen Seite hin ein anspruchsvolles Ziel setzt. Dieser Aufwand ist bei der gänzlich anders gearteten Zielrichtung unserer Prägung überflüssig. Vergewenwärtigen wir uns einmal — um bewusst schlicht zu bleiben — die Tatsache, es gelänge uns, sämtlichen Führern der Jugend in Schule, Formation, Wehrmacht und mit ihnen jedem Deutschen ganz einfach den Begriff des „Schönsingens“ so überzeugend klarzumachen, daß sie sich aus innerer Verpflichtung zur Sauberkeit bemühten, zu jeder Zeit auch wirklich schön zu singen. Damit wäre wahrlich schon viel gewonnen. Es wäre manches getan, wollten alle zu dem Bekenntnis des kräftigen Singens (zu dem wir uns vollauf bekennen!) auch jenes hinzufügen, das dem Wohl laut dienen würde. Gewiß, es wäre falsch, wenn das Singen unserer Jugend mit Regeln belastet und eingeschnürt würde. Aber die Unbekümmertheit des „Drauflos-singens“ darf schließlich nicht so weit gehen, daß man nun möglichst zackig losknallt. Die Stimme ist dann häßlich und ungeschlachtet, dabei aber trotzdem nicht kraftvoll im Sinne eines Vollklanges: die Stimme schreit; eine derart brutale Stimmgebung bildet sich natürlich wachstumsmäßig ab, die Kehlvorgänge vergrößern sich und das feinnervige Kräfte-spiel erfährt weitgehendste Störungen. Infolge der zwangsläufig hierbei auftretenden Hemmungen und Verkämpfungen der Stimmuskeln sind keine Voraussetzungen zu einer normalen Weiterentwicklung derselben gegeben, denn nur der gesund betätigte Muskel wächst mit dem kraftmäßigen Einsatz. Darum wird gerade dem Schrei-hals später jene kraftvolle Stimmäußerung versagt bleiben, von der er in der Jugend so unmäßig Gebrauch machte. Diese Feststellung soll jedoch nicht denen das Wort reden, die glauben, eine gesunde Entwicklung der Stimme durch Leise-singen und Schonung des Organs herbeiführen zu können. Eine derart lebens-fremde und intellektuell-ästhetische Stimmbehandlung ist wohl für den Musiker vom rein künstlerischen Gesichtspunkt aus erträglicher als jene Schreiklänge, in dem endlichen Wachstumsergebnis aber gleichfalls negativ, denn auch hier wird die Entwicklung des Organs, wenn auch diesmal durch mangelnden Kräfteinsatz, hintangehalten. Unser Streben kann also künftig nur dahin gehen, Kraft und Wohl laut im Gesang zu vereinen. Die Kraft sei Garant für das Wachstum,

der Wohlklang die Sicherung für eine gesunde Singtätigkeit. Die Mittel zur Erreichung dieses Zieles sollen jedem künftigen Musikreferenten und Jugendstimmerzieher vermittelt werden. Aber nicht wie das heute geschieht: die Jugend vier Jahre auszubilden und den Lehrer zwei Monate¹. Wir müssen es erreichen, daß junge, unserer Weltanschauung erwachsene und musikalische Menschen in eine mindest einjährige Stimmschulung² genommen werden, um sie dann hauptsächlich in die volksmusikalische Arbeit einzusetzen. Sie bilden sich dann jenen Stab von Mitarbeitern heran, welcher die Erfassung aller gewährleistet. Jeder Jugendführer muß die besondere Verantwortung gegenüber der Jugendstimme kennen, um Mißgriffe zu vermeiden. Die Mädelführerin hat dem stimmlichen Vermögen und der Mentalität des Mädels in Liedauswahl und Art der stimmlichen Betätigung nachzugehen und diesen besonderen Erfordernissen nachzugeben. Die Mädchenstimme ist nicht derselben kraftmäßigen Leistung fähig wie die Knabenstimme; ihre Aufgaben erwachsen aus anderen Motiven und erfüllen sich mehr im Heim, bei Feiern, Festen und fröhlichem Spiel, als im Bereich der marschierenden Kolonne. Die besonders befähigten jugendlichen Sänger werden in einer Singschar³ zusammengefaßt und einer besonderen stimmlichen und musikalischen Förderung unterzogen.

Die Musikerziehung unserer Jugend erfolgt auf der Grundlage der klaren einstimmigen Melodie, wie sie uns das Volkslied vermittelt. Damit soll dem Reichtum harmonischer Klangformung nicht der Krieg angesagt werden. Doch halten wir es gerade in Anbetracht der vergangenen Musikentwicklung für grundsätzlich wichtig, unserer Jugend über die einfache melodische Schulung sowohl die äußere als auch die innere Form eines musikalischen Gedankens zu lehren. Sie darf keineswegs mit der raffinierten Küche von Komponisten erzogen werden, die jedes einfache Kinderlied mit allerlei harmonischen und instrumentalen „Feinheiten“ glauben versehen zu müssen; ihre Kost sei zunächst einfach und gesund wie das Brot. Die Hinführung unserer Jugend zu kunstvolleren Vokalsätzen ist auch unser Ziel, jedoch mit der Beschränkung, daß diese Werke eben dieselbe Einfachheit und Klarheit in der textlichen, melodischen und sachtechnischen Gestaltung bewahren, wie sie uns im ursprünglichen Lied der Heimat und des Volkes aufgezeigt sind. Hat unsere Jugend erst in allen Städten und Gemeinden ihrer würdige Heime bzw. Versammlungsstätten, so brauchen wir keine eigenen Singschulen. Es erscheint uns wesentlich, die Singarbeit auch äußerlich in den Rahmen der HJ.-Gemeinschaft zu stellen, wie es der besonderen Art des Gebietes ohnehin nur förderlich ist, wenn es

1 Lehrordnung des Augsburger Singschullehrerseminars.

2 Vgl. S. 19–21 über Lehrgänge für „Volks- und Jugendmusikleiter“.

3 Vgl. S. 26.

von der Tagesschule wie überhaupt von allem spezifisch Schulischen getrennt läuft. Die mit der Singarbeit Beauftragten haben aus der Kameradschaft der HJ. hervorzugehen und in ihr zu stehen. Inmitten der Aufgaben unserer Staatsjugend, umgeben von soldatischem Geiste und jugendlichem Lebensstil, findet die Singarbeit unserer Prägung jene befruchtende Atmosphäre, deren sie dringend bedarf. Genau so wie wir wünschen, daß das Lied stetig in unserer Jugend lebe und ihren Tageslauf begleite, so zweckrichtig halten wir es, daß die Liedarbeit in diesem ewig jungen Kreise selbst beheimatet sei. Die Wechselwirkung Lied und Jugend wird beide Teile vor Erstarrung schützen.

Eine Stimmerzziehung für Erwachsene auf der von uns geforderten breiten Grundlage kann erst dann in Angriff genommen werden, wenn genügend Erzieher dieses Fachgebietes herangebildet sind. Es wäre verantwortungslos, für eine „Stimmbildung des Volkes“ minderwertige Lehrer einzusetzen, etwa mit der Entschuldigung, daß keine Berufsausbildung angestrebt werde. Diesen Unterschied gibt es nicht! Entweder eine Stimmerzziehung taugt etwas, so gibt es bezüglich des Arbeitszieles keine Beschränkung, als nur jene der Begabung und des Fleißes des Schülers, oder sie taugt nichts, dann erfüllt sie auch nicht die einfachsten Bedingungen einer Stimmerzziehung, nämlich die der Gesundheit, und hat somit keine Daseinsberechtigung. Gemessen an den bisherigen Erfahrungen hinsichtlich des Bedürfnisses und der Teilnehmerzahl kann in Großstädten ohne weiteres an die Gründung von Erwachsenenfangschulen¹ gedacht werden. Derartige Schulen wären, eine richtige Führung vorausgesetzt, ein Segen für unsere gesamte Musikkultur, der in seiner wahren Tiefe und Breite noch von den wenigsten erahnt wird.

¹ Vgl. S. 115 und S. 129.

Schule und Hochschule

Die Volksschule im Aufbau des Musiklebens

Von Adolf Strube

Im Schuljahr 1935/36 wurden die öffentlichen Volks- und Mittelschulen des Deutschen Reiches von über 8 Millionen Jungen und Mädchen¹ besucht. Die Zahl der Schüler und Schülerinnen an höheren Schulen betrug insgesamt 670 000. Allein aus diesem Zahlenmaterial wird deutlich, welche Bedeutung die verantwortungsbewusste und schwierige Arbeit der Musikerzieher an Volksschulen für den Aufbau unseres Musiklebens hat. Hermann K r e s c h m a r s Wort, daß sich das Schicksal der deutschen Musik in der Schule entscheide, das so oft falsch und noch mehr mißverstanden wurde, erhält gerade heute wieder ein besonderes Schwergewicht. Gewiß sind der neue Musikstil oder neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten nicht abhängig von der Alltagsarbeit des Musikerziehers in der Schule, aber eines steht fest: Art und Umfang des M u s i z i e r e n s in der häuslichen Gemeinschaft, in der Kameradschaft, in Sing- und Spielkreisen aller Art bestimmen sich tatsächlich von den Grundlagen her, die in der Schule, insbesondere der V o l k s s c h u l e, gelegt werden.

Wo steht die Schule heute, am Beginn einer neuen Arbeit? Gewiß sind einige unter den Lesern, die den Weg der Musikerziehung in der Volksschule selbst gewandert sind. Am Ende eines solchen Weges betrachtet man gern rückschauend die begangene Strecke. Vielleicht ist einer da, der seinem Musiklehrer in der Volksschule ein dankbares Andenken für frohe und lebensnahe Musizieren bewahrt hat; vielleicht ist ein zweiter da, dem sich mit dem Begriff „Gesangunterricht“ ein Stock und eine Notentafel und eine endlos graue Theorie verbinden; und gewiß fehlt ein dritter nicht, der überhaupt keine Erinnerung mehr an die Musik seiner Volksschulzeit hat. Ich meine eine Erinnerung, die man als

¹ Genau: 8 127 362. Für diese und die nächsten Zahlenangaben vgl. „Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich“, herausgegeben vom Statistischen Reichsamte im Verlag für Sozialpolitik, Wirtschaft und Statistik, Berlin SW 68, und „Wegweiser durch das höhere Schulwesen des Deutschen Reiches“ in der Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin SW 68.

Musikerlebnis bezeichnen könnte. Ich weiß aus meiner Kinderzeit nur, daß ich immer die 3. Stimme singen mußte. Da ich einen hohen Sopran hatte, fragte ich eines Tages meinen Lehrer, warum ich immer „so tief“ singen sollte. Seine Antwort: „Weil du musikalisch bist“, war mir damals ein Rätsel, und ich konnte nicht verstehen, warum ich nicht schöne Melodien, sondern einförmige Wendungen der Begleitstimmen nur darum singen mußte, weil ich musikalisch war (ich hatte schon als zwölfjähriger Schüler Klavierunterricht). Des Rätsels Lösung ist mir dann als Volksschullehrer wohl gekommen. Ich war oft versucht, es ähnlich mit meinen Schülern zu machen, und nur die Erinnerung an meine eigene Leidenszeit bewahrte mich vor diesem Schritt.

Nun sind gewiß viele unter den Lesern, die eine Volksschule gar nicht besucht haben, sondern von der Vorschule aus das Gymnasium durchlaufen haben. Es gehört durchaus zu meinem Thema, auch ein Zeugnis über den Musikunterricht an der *H ö h e r e n S c h u l e* zu bringen¹. „Wenn ich daran denke, was uns auf dem Gymnasium für Musikunterricht gegeben worden ist, muß ich lachen. Das ‚Singen‘ war wie das ‚Zeichnen‘ für uns Jungens eine Gelegenheit, Unsinn zu treiben. Hier konnte einem nichts Böses zustoßen; außerdem konnte man sich, wenn nötig, auf die folgende Stunde vorbereiten. Der Musiklehrer wird froh gewesen sein, wenn die Bände auf solche Weise beschäftigt war; dann flogen wenigstens keine Papierkügelchen in der Klasse herum, während er gruppenweise irgendein Vaterlandslied einübte. Solche Lieder wurden nachher bei festlichen Anlässen, wie Kaisers Geburtstag, zu Anfang und zum Schluß der Schulfeier gesungen. — Das scheint mir der eigentliche Zweck der Musikstunden gewesen zu sein: Festgesänge einzuüben. Ich bin ganz sicher, daß Namen wie Beethoven oder Mozart oder gar Worte wie Symphonie oder so etwas niemals in diesen Stunden genannt worden sind. Auch wurde niemals der Versuch gemacht, uns auch nur die Anfangsgründe der Notenschrift beizubringen!“

Und schließlich ein drittes und letztes Zeugnis. Ostern 1934 hatte ich bei der Staatlichen *H o c h s c h u l e f ü r M u s i k* in Charlottenburg die Aufnahmeprüfung im Unterrichtsfach „Musikdiktat und Gehörbildung“ vorzunehmen. Es waren etwa zwölf Kandidaten da, Abiturienten, die Pianisten, Geiger oder Sänger werden wollten. Sie alle hatten neben ihren etwa 800 Schulumustikstunden auch Privatunterricht in der Musik erhalten und sich auf die Hochschulprüfung vorbereiten lassen. Die Ergebnisse der Prüfung waren — von den Pianisten und Geigern abgesehen — niederschmetternd. Ein Sänger lehnte es überhaupt ab, sich mit dem Notensystem zu beschäftigen, er könne überhaupt keine Noten lesen und schreiben. Auf meine Bitte, mir doch einmal die F-Dur-Tonleiter vorzusingen, brachte er drei Töne, f, g, a heraus, dann stockte er, weil er „nicht genau wußte, wie der nächste Ton heißt“. Und als ich dann die schriftlichen Arbei-

¹ Dr. Felix Raabe: Lebendige Musik. 12 Musikbriefe. 8. Brief mit dem Thema: „Unterricht“. Verlag Duncker in Weimar.

ten durchsah, da hat mir die folgende Niederschrift einer Sängerin ein Mafsel aufgegeben:



Es war die Lösung der Aufgabe: „Notation des Rundfunkpausenzeichens des Berliner Senders: „Volk ans Gewehr!“

Warum ich diese Beispiele aus der Volksschule, der Höheren Schule und der Hochschule hier anführe — die fast typische Erscheinungen und nicht Ausnahmen sind —: Weil sie die Behauptung widerlegen, als habe die alte Schule auch auf musikerzieherischem Gebiete das Lehr- und Lernprinzip zum Ideal erhoben, gerade darum auch sei die Musik zum „technischen Fach“ herabgedrückt worden. Das Gegenteil ist der Fall. Nicht ein Übermaß an technischer Leistung, sondern ein Mangel an musikhandwerklichem Können war die Ursache des Niederganges der Schulmusik. Die Erklärung dafür ist einfach: Das Lehr- und Lernprinzip stand in den vergangenen Jahrzehnten nur auf dem Papier. Zur Durchführung in der Praxis mangelte es an den Grundkräften, die sich in dem Begriff „Wille zur Leistung“ zusammenfassen lassen, wobei dieser Wille bei vielen Musikerziehern, niemals aber bei den Schülern vorhanden war. Die Feststellung dieser Tatsache ist kein Vorwurf gegenüber der Lehrerschaft oder gegenüber der Schule; denn der Wille zur Leistung setzt ein Fragen nach dem „Warum“ und „Wozu“ voraus. Auf diese Fragen mußte eine Zeit die Antwort schuldig bleiben, in der fast alle Gemeinschaftsformen zerstört waren und daher ein Verlangen nach ihren gestaltenden Kräften gar nicht spürbar wurde. Intellektuelle Kreise fanden Befriedigung in einem blutleeren „Virtuosentum“, der Masse des Volkes aber boten Schlager aller Art oft genügend Ersatz für die eigene Musikbetatigung. Was wir aber vor zehn Jahren nicht als Mangel empfanden, d. h. das Fehlen musikhandwerklicher Dinge, die zum aktiven Musizieren auf breiter Basis Voraussetzung sind, steht heute als wirkliche Not vor unseren Augen: Arbeitseinsatzmoglichkeiten gibt es auf musikalischem Gebiete in Hülle und Fülle. Jede Jungenschaft, jeder Jungzug, jedes Fahlein, jede Kameradschaft, Schar und Gefolgschaft, jede Jungmadelschar, jede Frauengruppe, jede Zelle in der Partei, jede Werkschar, jeder Betrieb: sie alle rufen nach einem musikalischen Leiter, nach einem Menschen, der wenigstens Anregungen geben kann für gemeinsames Singen und Spielen. Und diese Menschen sind nicht da. Rundfunk und Schallplatte bieten allen jenen Kreisen, die nach musikalischer Eigenbetatigung hungern, Ersatz statt Ergänzung der lebendigen Musikfubung.

Alle volksmusikalische Arbeit steht und fällt aber mit der Lösung des Problems der Ausbildung einer großen Zahl Sing- und Spielscharleiter. Praktisch kommen dafür heute nur die junge Lehrergeneration und jene Jugendlichen in Frage, die eine besondere musikalische Vorbildung außerhalb der Schule erhalten. Die Hochschulen für Lehrerbildung, die Ausbildungsstätten der

zukünftigen Musikerzieher an Volksschulen, werden von der Not am unmittelbarsten betroffen: Was die Volksschule versäumte, die Höhere Schule nicht erfüllte, müssen sie nachholen. Sie stehen vor der grausamen Tatsache, sich mit der Einführung in die Elementarlehre der Musik, dem Unterrichtsstoff des 3. und 4. Grundschuljahres, zu beschäftigen. Anstatt ihre kostbare Zeit für die Erfüllung der Lebensformen nach der musikalischen Seite hin ansetzen zu können, müssen sie sich bemühen, den zukünftigen Lehrern klarzumachen, wieviel Vorzeichen B-Dur hat oder wie eine Blockflöte zu halten ist. Hier muß Hilfe kommen, und zwar in erster Linie von der Volksschule. Sie muß sich zu dem Ziele bekennen, den Schülern ein grundlegendes musikalisches Können einfachster Art zu vermitteln.

Man wird hier zwei Einwände vorbringen:

1. Bei der Musik handelt es sich um Anlage und Begabung, die nicht jeder Schüler hat;

2. Musik wendet sich an das Gemüt und will seelische Kräfte freimachen.

Zum ersten Einwand ist zu sagen, daß Anlage und Begabung auf allen Unterrichtsgebieten ungleich verteilt sind. Die Ausbildung in der Mathematik z. B. ist gewiß auch abhängig von Anlage und Begabung, trotzdem verlangt die Schule mit vollem Recht von sämtlichen Schülern ein bestimmtes, und zwar nicht niedriges Maß von Kenntnissen und Fertigkeiten¹.

Und zum andern: Die verhängnisvollste These, die jemals aufgestellt worden ist, ist die, daß Musik erleben und Musik erlernen notwendigerweise Gegensätze sein müssen. Sie können es sein; etwa dann, wenn sich die Wege des Musikerlernens in einer gleichförmigen Reglementierung des Unterrichtsstoffes oder in einem öden Intervall- und Tonleiterdrill erschöpfen. Die Möglichkeit eines solchen Unterrichts darf aber niemals Anlaß sein, die Forderung einer allgemeinen musikalischen Volksbildung überhaupt aufzugeben. „Das unumgängliche Lernen und Üben der musikalischen Ausdruckstechnik geschieht nicht der Technik und eines unverbundenen artistischen Könnens wegen, sondern es steht im Dienste der Wegbahnung für den musikalischen Willen zur Leistung. Durch ein weitreichendes Können und durch die am Werk gewonnene wachsende Einsicht in die Gesetzmäßigkeit musikalischen Geschehens erfährt die Freude, in Gemeinschaft musikalisch zu wirken, stetigen Antrieb und die Erlebnisfähigkeit für Werke, die außerhalb der erreichbaren Leistung liegen, eine gefühlsstarke Vertiefung².“

¹ Musikalische Anlagen und Begabung sind nicht etwa so selten, wie allgemein angenommen wird. In einer Klasse mit 40 Schülern sind kaum 2–3 Schüler, denen jedes musikalische Ausdrucks- oder Aufnahmevermögen fehlt.

² Vgl. Richard Wicke, Einheitsliche Tonnamen. Die musikalischen Gestaltungsgesetze und ihre lautsprachliche Versinnbildlichung. Band I der Schriftenreihe zur „Völkischen Musikerziehung“, herausgegeben von der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin, Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die Forderung der Erziehung zur Selbsttätigkeit und Selbständigkeit der Schüler der Volksschule hat ganz wesentliche Bedeutung auch für die Nachwuchsfrage der Singwarte und Musikführer. Ostern 1936 wurden entlassen:

Aus der Volksschule	= 1 009 000 Schüler
Aus der Aufbau- und Mittelschule	= 44 000 "
Aus der Höheren Schule (einschl. Michaelis 1935)	= 26 000 "

Soll unsere Musifarbeit in die Breite gehen (und das muß sie, wenn sie für das ganze Volk gedacht ist), dann genügen als Reservoir für den Nachwuchs nicht nur die Mittel- und Höhere Schule, dann muß gerade die Volksschule in Frage kommen. Sie kann es aber nur, wenn sie nicht eine Million musikalische Analphabeten, sondern einige Hunderttausend für die Musik aufgeschlossene und selbsttätig musizierende Schüler entläßt.

Besondere Aufmerksamkeit ist dabei der Musikerziehung in den Land-
schulen zuzuwenden. Von den insgesamt 8 Millionen Volksschulkindern gehören 5 1/2 Millionen Landkreisen und nur 2 1/2 Millionen Stadtkreisen an. Der Lehrer auf dem Dorfe ist oft die einzige Persönlichkeit, der die musikalische Betreuung der Jugend anvertraut werden kann. Wie ein von seiner musikalischen Aufgabe durchdrungener Lehrer die Gestaltung der Lebensformen der Dorfbewohner stark beeinflussen kann, so kann ein unmusikalischer Lehrer ganze Generationen seiner Gemeinde zum Schweigen bringen. Gewiß ist es wichtig, daß an den einklassigen Schulen sportbegeisterte und für die Aufgabe der Leibeserziehung besonders vorgebildete Männer wirken, aber als mindestens ebenso wichtig sollte erkannt werden, daß hier, an der Quelle unseres Volkstums, Volkserzieher eingesetzt werden, die dem neuerwachten Gestaltungswillen der Jugend auch neue Ausdrucksformen geben und wirkliche Musikführer sein können. Freilich kann ein junger Dorflehrer, der eben die Hochschule für Lehrerbildung verlassen hat, nicht jahrzehntelang auf sich gestellt bleiben. Er bedarf immer wieder neuer Anregungen, eines Erfahrungsaustausches mit seinen Berufskameraden und einer Schulung, die ihm auch in musikpädagogischer Hinsicht jene Sicherheit verleiht, aus der bei einer rechten Erzieherpersönlichkeit die Grenzen zwischen Lehren und Lernen, Erziehen und Bilden fließend werden. „Das Sichbegegnen und Sichkennenlernen in Schulungslagern der Hitlerjugend und des NSLB. kann ein vorzügliches Mittel werden für die Förderung der Arbeit. Der Musikreferent der Hitlerjugend lernt in den Schulungslagern des NSLB. die Schwierigkeiten und die Aufgaben der Musikarbeit in den Schulen kennen, während der Schulmusikerzieher in den Lagern der Hitlerjugend die neue Lebenswelt der Jugend und ihren musikalischen Gestaltungswillen als Lagerteilnehmer erfassen kann. Nur die Begegnung in Lagern

kann von den wahren Aufgaben und Inhalten genaues Abbild geben¹.“ Es darf an dieser Stelle über diesen Vorschlag hinaus erstmals die Anregung gegeben werden, vor allem für die Landkreise (freilich auch für die Musikkreise in den Städten) die Einrichtung einer Fachberatung für Musikerziehung an Volksschulen ins Auge zu fassen², jedenfalls für jene Schulkreise, in denen sich der Schulrat aus inneren oder äußeren Gründen außerstande fühlt, auch auf dem Gebiete der Musikerziehung mit Rat und Tat zu helfen. Der Inhalt des Begriffes „Fachberater“ müßte freilich viel umfassender sein, als es der Name vermuten läßt. Leute, die nur „Unterrichtsspezialisten“ sind (das müssen sie unter allen Umständen außerdem sein), sind für die Fachberatung wenig geeignet. In Frage kommen Erzieherpersönlichkeiten, die über fachliches Wissen und Können hinaus die Gewähr der vollen Einsatzbereitschaft bieten und als Führernaturen in der Lage sind, alle Kräfte der Jugend, des Elternhauses und der Schule zusammenzufassen. Daß der Fachberater oder der „Kreismusikwart“ gleichzeitig Vertrauensmann der Hitlerjugend und Verbindungsmann zur Privatmusikerziehererschaft sein muß, versteht sich von selbst.

Die Frage, ob die Volksschule zur Erfüllung einer Aufgabe herangezogen werden kann, die sie bis jetzt nicht lösen konnte, hängt freilich von vielen inneren und äußeren Voraussetzungen ab. Es muß deutlich gesagt werden, daß die Wiedergewinnung der Einheit von Leben, Lehre und Lernen das A und O aller Musikerziehung ist. Um nur einige damit zusammenhängende Fragen zu nennen: Wie steht es mit dem Liedgut, der Fest- und Feiergusaltung, der besinnlichen und erhebenden Stunden im Alltagsleben der Schule? Kann es heute noch ein „Schullied“ geben, das neben dem Menschen, statt in und mit ihm lebt? Können die Schulfeiern, sowohl ihrem Anlaß als ihrer Ausführung nach, nicht mehr sein als eine gute oder schlechte Nachahmung der Feiern anderer Gemeinschaftsgruppen? Es gibt zwar eine Schulentlassungsfeier, aber warum nimmt die Schule nicht Notiz von der Aufnahmefeiher Jüngsten? Warum wird die Möglichkeit dieser ersten Begegnung mit dem Elternhaus so sehr vernachlässigt? Das alles sind Fragen, die im organischen Zusammenhang mit denen der Musikerziehung stehen. — Zu den weiteren Voraussetzungen einer fruchtbaren Arbeit in der Volksschule gehört — fernab jeder Methodenfrage — die Klärung einiger wichtiger pädagogischer Vorfragen: Solche Fragen, deren Bedeutung nicht überschätzt, vor allem aber auch nicht unterschätzt werden sollen, müssen jetzt, am Beginn eines Neuaufbaues unseres Musiklebens, geklärt

1 Vgl. Wolfgang Stumme: „Wege zur Gemeinschaftsarbeit der Musikerzieher in Schule und Hitler-Jugend“, März-Heft der „Völkischen Musikerziehung“ 1938, S. 144.

2 Die in enger Zusammenarbeit mit der bereits vorhandenen Fachberatung für den Musikunterricht an höheren Schulen stehen müßte.

werden. Ich darf nur eines herausgreifen: das Problem einheitlicher Ton- und Notennamen. Der eine Musiklehrer nennt die Tonreihe

c - d - e - f - g -	=:	ni - me - la - wa - so
ein anderer	=	ja - le - mi - ni - ro
ein dritter	=	bi - to - gu - su - la
ein vierter	=	nu - mo - la - le - li usw.

Jedem ist es erlaubt, irgendetwelche Namen in seinem Unterricht zu verwenden; ja er darf sogar ungestraft in derselben Klasse die Tonnamen wechseln: Hat er in diesem Jahr mit la - fa - te - mi - no nicht den rechten Erfolg, so kann er es im nächsten Jahr mit mu - mi - lo - so - wa probieren. Ich darf an dieser Stelle ein persönliches Erlebnis berichten, das die Auswirkung unklarer Bestimmungen in der Praxis noch weiter beleuchtet. Beim Besuch des Musikunterrichts in einer Landschule war der Lehrer gerade dabei, den Kindern den Aufbau der C-Dur-Tonleiter zu erläutern. An der Tafel standen die Noten mit folgenden Bezeichnungen:

The image shows a musical staff with five lines. On the staff, there are eight notes, each represented by a small circle with a stem. Below the staff, the notes are numbered 1 through 8. Under each number, there are three different names for the note, arranged in three rows. The names are: Row 1: bi, to, gu, su, la, fe, ni, bi; Row 2: c, d, e, f, g, a, h, c; Row 3: do, re, mi, fa, so, la, ti, do.

Nun wurde „geübt“. Zuerst „rauf und runter“ mit Ziffern. Als diese Sache einigermaßen „klappte“, wurde die zweite Notenreihe vorgenommen, bis auch sie auswendig vor- und rückwärts „saß“. Es folgte die dritte und endlich auch die vierte Reihe. Ich war verblüfft, nicht wegen des schematisierten Drilles, den zu hören ich öfter Gelegenheit hatte, sondern darüber, daß die armen Kinder für jeden Ton vier verschiedene Namen, für die Tonleiter mit sieben Tönen also 28 (!) Namen zu lernen hatten. Meine Frage an den Lehrer, warum er ein so ermüdendes und schwieriges Verfahren wähle, beantwortete er mit dem Hinweis: „Ja, wir haben einen neuen Schulrat bekommen, und ich weiß noch nicht, welche Tonnamen er verlangt¹.“ Seit jenem Tage ist mir klargeworden, daß alle Mühe, aller Fleiß umsonst, die Zahl der Musikstunden völlig belanglos ist, die intellektuelle Mißhandlung der Kinder nie aufhören wird, wenn es im Zeichen einer falsch verstandenen Freiheit jedem Lehrer selbst überlassen bleibt, welche Ton- und Notennamen er seinem Musikunterricht zugrunde legt. Eine Einheitlichkeit auf diesem Gebiet ist die erste und unerläßlichste Voraussetzung für eine fruchtbare Unterrichtsarbeit. Welche von den genannten Solmi-

¹ Die Richtlinien für den Musikunterricht in Volksschulen bestimmen im Abschnitt „Notenschrift“ u. a.: „Der Lehrweg kann das Eis'sche Tonwort, die Ziffer-, die Tonika-Do-Methode, die Solmisation oder ähnliche Wege benutzen.“

fationsreihen als absolute Noten- und Tonbezeichnung in Frage kommt, darf im Rahmen dieser Abhandlung unerörtert bleiben. Niemand glaube freilich, daß durch die Art des Tonnamensystems allein die Qualität des Unterrichtes schon gesichert ist. — Wieviel Fragen gibt es zu klären auf dem Gebiete der *ch o r i s c h e n S t i m m b i l d u n g* und der *r h y t h m i s c h e n E r z i e h u n g*! Es ist selbstverständlich, daß die Wahl des Arbeitsweges, der *M e t h o d e*, in allen diesen Dingen der freien Entscheidung der Lehrerpersönlichkeit überlassen bleiben muß. Das schließt nicht aus, daß sich die Besten unter den Musik-erziehern der Schule und Hitlerjugend um die Erarbeitung einer neuen lebendigen Lehrweise bemühen und die jungen Musikerzieher erfahren, „wie man es machen kann“ (nicht „machen muß“). Auf dem Grunde einer soliden musikalischen Handwerkslehre dringt der Lehrling schneller zum Gesellen und Meister vor, und daß erst dieser die Form zerbrechen kann, sollte auch auf dem Gebiete der Musik-erziehung nicht unbekannt bleiben.

Nicht unwichtig ist auch die Frage, ob der Musik *g e n ü g e n d R a u m* im Stundenplan der Volksschule zur Verfügung steht. Sie kann heute, wo die Musikarbeit in der Hitlerjugend planmäßig ausgebaut wird und daher der Schulmusikarbeit ebenbürtig zur Seite steht und beide sich ergänzen, be-jaht werden. Die Übersicht an einer Stundentafel macht wieder deutlich, wie wichtig das Anfangsglied und Anschlußstück der Volksschule ist. Die *G e s a m t z a h l* der Musikstunden beträgt:

Schuljahr	Volksschule	Aufbau- (Mittel-) Schule	Höhere Schule
1.-4.	240	240	240
5.-8.	320	320	320
9.-10.	—	160	160
11.-12.	—	—	160
Gesamtstundenzahl:	560	720	880

Die Grundschule nimmt die sechsjährigen Kinder auf. Bleiben die ersten beiden Schuljahre auch ganz ausgefüllt vom kindlichen Spiel und Tanz, so kann mit dem 8. Lebensjahr mit der Vermittlung musikalischer Elementar-begriffe begonnen werden. Die Kinder haben Freude an solchen Dingen (wohl-verstanden: bei musikalisch lebendiger Anweisung), diese Tatsache soll man nutzen, freilich nicht ausnutzen. Der Unterricht ist vor allem *G e s a n g* unterrichtet. Ich darf hier ein Bedenken anmelden: Die vielfach erhobene Forderung, jedem Kinde *s o f r ü h w i e m ö g l i c h* ein Instrument in die Hand zu geben, birgt große Gefahren in sich. Es wird zu leicht vergessen, daß *S t i m m e* und *G e h ö r* gerade im Anfang besonderer Pflege bedürfen, so daß kaum Zeit vorhanden ist, dem Instrumentalspiel schon in der Grundschule besondere Aufmerksamkeit zu widmen. (Die hier und da vorhandenen Grundschul-Mundharmonika- oder

Blockflötenorchester können ein Beweis für den Tiefstand des Gesangsunterrichtes sein.) Am Abschluß der vier Grundschuljahre wird sich zeigen, ob die 240 Musikstunden nutzlos vertan oder sinnvoll angewendet worden sind. Es beginnt dann die Musikarbeit in den vier oberen Jahrgängen der Volksschule (10. bis 14. Lebensjahr) und gleichzeitig im Deutschen Jungvolk. Diese vier Jahre kann man die „Jahre der Entscheidung“ für die gesamte musikalische Arbeit nennen. Hier wird sich zeigen, ob die Musikerziehung in die Tiefe und in die Breite geht, hier wird sich die Spreu von dem Weizen scheiden. Nur eine Zusammenfassung aller Kräfte in Schule und Hitlerjugend, gemeinsam mit dem beginnenden Einsatz der Privatmusiklehrerschaft, kann hier zum Ziele führen.

Mit dem 14. Lebensjahr verlassen die Jungen und Mädchen die Volksschule. Von diesem Zeitpunkt ab bisher musikalisch völlig verwaist, werden sie nun in der Hitlerjugend betreut. So kann zum Schluß mit Worten ausgedrückt werden, was diese Tabelle „sichtbar“ macht:

Grundschule 1.—4. Schuljahr	Volksschule 5.—8. Schuljahr		
	DJ. 10.—14. Lebensjahr	JM. 14.—18. Lebensjahr	Hitlerjugend 14.—18. Lebensjahr

Die Volksschule, allein auf sich gestellt, wird alle im Rahmen des politischen Erziehungswerkes der Bewegung zu lösenden Aufgaben nicht erfüllen können, genau so wenig, wie auch die Hitlerjugend allein, ohne jede Rücksichtnahme auf die Volksschule, der Musik eine zentrale Bedeutung für das Gemeinschaftsleben der Jugend zuweisen kann. Ein Gegen einander in ihrer Musikarbeit wäre eine Katastrophe für das gesamte vollkliche Leben, ein Neben einander eine Tragik, ein Mit einander aber wird zu dem Dienste werden, den jeder Musikerzieher als höchstes Glück empfindet: zum Dienste am Volk.

Das musische Gymnasium

Von Martin Miederer

Die Wichtigkeit der Erziehung zur Tonkunst und durch die Tonkunst haben die bedeutendsten Erzieher aller Zeiten erkannt und ihr deshalb von jeher eine bevorzugte Stellung unter den Unterrichtsgegenständen in der Schule zugewiesen. In der Erkenntnis ihrer Bedeutung für die Geistes- und Gemütsbildung des gesamten Volkes wird der Musik gerade in den letzten Jahren immer mehr Aufmerk-

samkeit zugewendet. Mit dem Einbau der Musik in den allgemeinen Schullehrplan allein kann aber das eigentliche Ziel nicht erreicht werden. Denn die uns gestellte Aufgabe beschränkt sich nicht allein darauf, das allgemeine musikalische Interesse schon in frühester Jugend zu wecken, sondern sie hat es sich zum viel höheren Ziele gesetzt, durch eine Neuformung des bisherigen Bildungsganges in der Musik wieder jene übertragenden schöpferischen Persönlichkeiten hervorzu- bringen, die das deutsche Volk ehemals, von keiner anderen Nation der Welt erreicht, hervorgebracht hat und die in dieser seelisch am unmittelbarsten berührenden Kunst dem großen Geschehen der Gegenwart Ausdruck verleihen werden. Es gilt also heute, schon vom jugendlichen Alter ab, einen neuen Menschentypus heranzubilden, einen Menschentypus von Künstlern, welcher immer im Dienste einer künstlerisch-völkischen Idee stehen soll. Zur Erreichung dieses Zieles müssen eben alle Bildungskräfte der gesamten Volksschichten freigemacht und jeder nach Maßgabe seiner Begabung möglichst weit gefördert werden. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß Wissen und Tüchtigkeit allein den Gradmesser für die wahre Volkskultur bilden. Die Kulturhöhe eines Volkes bemißt sich vielmehr vor allem nach seinem Verhältnis zur Kunst.

Deshalb ist Kunsterziehung, im besonderen Musik- und Gesangserziehung, nicht nur eine Frage von hohem erzieherischem, sondern von allgemein kulturellem Interesse.

Grundlage jeder wahren Kunst ist das Volk, und nur aus dem Mutterboden der Volksgemeinschaft heraus kann sich eine wahre arteigene Musikkultur entwickeln. Die musikalische Erziehung des gesamten Volkes ist daher für die musikkulturellen Bestrebungen erstes und oberstes Gesetz. Der Grundstein hierzu kann aber nur in der Schule, im besonderen im „Musischen Gymnasium“, am besten gelegt werden.

Was ist und was will das „Musische Gymnasium“?

Die Musische Bildungsanstalt sammelt die musikalisch besonders befähigten Jugendlichen aus dem Reich, bildet neben den wissenschaftlichen und gymnastischen Disziplinen vor allem ihre künstlerisch-schöpferischen (produktiven und reproduktiven) Kräfte mit dem Ziel einer musisch-gymnastisch-wissenschaftlichen Reifeprüfung.

Betreut und überwacht durch künstlerisch und kunstpädagogisch hervorragende Lehrkräfte gewinnt die Schülerschaft dieser Anstalt stufenweise und in jugendgemäßer Form Kenntnisse und Fertigkeiten, die sie bei eigenen Veranstaltungen sowie im Zusammenwirken mit politischen und kulturellen Organisationen bei Feiern der Nation einsetzen soll.

In dieser Schule vereinigt sich der schöpferisch-künstlerische Nachwuchs des Reiches, der auf diese Weise beizeiten im jugendlichen Alter erfaßt wird.

Nationalpolitische Bedeutung der Pflege künstlerischer Traditionen

Die Worte des Führers¹ „Wir können uns keinen Wiederaufstieg des deutschen Volkes denken, wenn nicht wiederersteht auch die deutsche Kultur und vor allem die deutsche Kunst“ bedeuten für die verantwortlichen Träger der Kulturpolitik im Dritten Reich eine Verpflichtung, die bei der Größe der gestellten Aufgabe erst nach langjähriger planmäßiger Erziehungsarbeit eingelöst werden kann.

Auf dem Gebiete der schöpferisch-monumentalen Raumgestaltung, der bildenden Kunst und der Malerei ist die Entwicklung unter persönlicher Initiative und Anregung des Führers in Fluß gekommen; Aufgaben und Ziele für Generationen sind gestellt.

Auf dem Gebiete der Musik ist zwar ein erstaunlich einheitlich gerichtetes Singen und Musizieren im Gefolge des politischen Umschwunges aufgebrochen, das Anlaß zu berechtigten Hoffnungen für die Zukunft bietet. Allein bei aller Anerkennung der bisher geleisteten Arbeit läßt sich vorerst die überragende schöpferische Persönlichkeit noch nicht erkennen, die in dieser seelisch am unmittelbarsten ansprechenden Kunst ein dem großen Geschehen der Gegenwart entsprechendes Werk hinstellen könnte. Da sich eine schöpferische Entfaltung nicht gewaltsam erzwingen läßt, ergibt sich die nicht geringere Aufgabe, die erhabenen Werke früherer Zeiten lebendig zu erhalten und sie, die bisher immer nur einzelnen Schichten zugänglich waren, zum Besitztum des ganzen Volkes werden zu lassen. Es gilt daher, durch entsprechende Einrichtungen die Voraussetzungen zur Pflege und schöpferischen Weiterentwicklung künstlerischer Traditionen zu schaffen.

Die Lehre der Geschichte

Mit berechtigter Begeisterung blicken wir in den letzten Jahren wieder auf die Blütezeit des alten griechischen Staatsvolkes zurück, das es in idealer Weise verstanden hat, in seiner vor- und frühklassischen Epoche Politik und Kultur aus einheitlichen Lebensformen heraus in dauernder, sich gegenseitig befruchtender Beziehung wirken zu lassen. Wir werden von dieser Blütezeit eines uns in vieler Beziehung artverwandten Volkes deshalb so stark beeindruckt, weil wir selbst nach jahrhundertelangem vergeblichem Ringen um die politische Einheit endlich durch den unbändigen Willen eines vom Schicksal dazu berufenen Einzelnen zu einem Volksganzen zusammengeschweißt worden sind und jetzt vor der Aufgabe stehen, die höchste Stufe einer einheitlichen deutschen Volkskultur zu gestalten.

Als Hauptmerkmal des antiken heroischen Zeitalters erkennen wir das Streben nach einem Menschentum, in dem die körperlichen, geistigen und seelischen Fähigkeiten in harmonischer Ausgeglichenheit zur vollen Entfaltung gebracht werden. Der künstlerischen, insbesondere der musischen Bildung wurde dabei eine hoch-

¹ Der Führer am Tage der Deutschen Kunst, München 1936.

politische Bedeutung beigemessen. Da nach der Ethoslehre, auf der die alte Musikanschauung im wesentlichen beruhte, Musik, in ganz bestimmten Formen ausgeübt und gepflegt, junge Menschen zu einem festen Charakter zu stählen vermag, ließ der Staat ihr als einem Wesensbestandteil der Jugendziehung jede erdenkliche Förderung zuteil werden. Niemals ist dieses hohe Ideal der antiken Ethoslehre, das vorbildlich im Musischen Gymnasium, der damaligen Erziehungsstätte für die Jugend, seine Verwirklichung fand, später wieder in einem Volke erreicht worden.

Das deutsche Volk sieht mit Bewunderung auf die Gipfelleistungen, die von unseren Meistern der Tonkunst in einer knapp 500jährigen Geschichte entwickelt wurden. Welches Volk der Vergangenheit hat eine ähnliche Reihe großer Musiker und eine solche Fülle von Volksliederschätzen und klassischen Werken aufzuweisen wie das deutsche? Ihm ist die Musik ein nationales Bedürfnis, eine der Quellen, aus denen die Volkskraft schöpft.

Über große Zeiträume hinweg stand die Musik vorwiegend im Dienste der Kirche. Später durchpflanzte sie die Lebensformen des Rittertums, Bürgertums und der Fürstenhöfe. Es braucht dabei nicht übersehen zu werden, daß entsprechend der kulturellen Aufgabe, die ihr von den einzelnen gesellschaftlichen Lebensgemeinschaften gestellt wurde, die Musikausübung z. B. auf hoher Stufe stand, daß ferner die Musik im 17. Jahrhundert in den verborgenen Winkeln der Kantoreien und Stadtpfeifereien sogar der Hauptträger eines nationalen Geistes war, an dem sich das deutsche Volk wieder innerlich aufrichtete. Wir können weiterhin als geschichtliche Tatsache ansehen, daß eine Reihe von Gymnasien des Spätmittelalters hervorragende Pflegestätten deutscher Musikkultur waren; damals hatte das Wort „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an“ seine sichtbare Verwirklichung darin gefunden, daß der Weg zum Rektorat erst über das Kantorat führte. Gemäß den mannigfachen Aufgaben, die von diesen Schulhören gefordert wurden, war die Zahl der Singstunden gewöhnlich sehr hoch. Das Erbe einer derartigen Chorpflege war so stark, daß eine machtvolle Welle fremdländischer Musik aufgehalten, daß drei Jahrzehnte eines der verheerendsten Kriege, die jemals in deutschem Land geführt wurden, überstanden und die Musik noch im 18. Jahrhundert auf dem Boden einer wesentlich unveränderten Grundlage zu einer neuen Blüte geführt werden konnte. Es kamen aber Zeiten, die der Pflege der Musik nicht mehr die zentrale Bedeutung im Leben der Gemeinschaft zuerkennen. Mit diesem Rückgang sank notwendigerweise auch die allgemeine Musikkultur; an die Stelle des alten Kantors trat im 19. Jahrhundert der Berufsmusiker, dessen Wirken sich hauptsächlich auf die Instrumentalmusik beschränkte. Lediglich einige hervorragende Schulhöre konnten ihren musikalischen Ruf aufrechterhalten; aus ihnen erwuchsen dem deutschen Volke neben Meistern wie Gluck, Haydn, Schubert, Wagner und Bruckner auch bedeutende Musikerzieher. Robert Schumann äußerte vor etwa 100 Jahren einmal: „Grund zum Verfall sind schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie sie durch ihre Anleitung auf lange Zeit, ja auf Generationen verderblich wirken können.“ Die Wirkungen dieses Verfalls werden

vor allem darin sichtbar, daß heute der größte Teil unseres Volkes trotz aller schulischen und musikalischen Erziehungsfaktoren und aller technischen Errungenschaften der Musikübermittlung noch als fast völlig ungebildet, wenn nicht überhaupt „analphabetisch“ angesehen werden muß. Von einer wirklichen Musikkultur konnte in den letzten Jahrzehnten nicht mehr die Rede sein; denn auch die vorhandene musikalische Oberschicht hatte vielfach nur noch ein äußeres Verhältnis zur Kunst. Es gehörte zum guten Ton oder zur höheren Bildung, Klavier zu spielen oder Abonnementskonzerte zu besuchen. Selbst die aufrüttelnden Mahnungen eines Mannes wie Hermann K r e s c h m a r, der zu Beginn unseres Jahrhunderts in Erkenntnis dieser Zustände des Verfalls die ersten wertvollen Anregungen zu einer Reform des deutschen Musiklebens gab, und gewisse anerkanntswerte Versuche (amtliche Verfügungen, Einrichtung von Volksfingeschulen u. dgl.) der Nachkriegszeit mußten vergeblich bleiben, weil trotz aller Bemühungen die wichtigste Voraussetzung fehlte: die völkische Einheit.

Der Blick in unsere völkische Vergangenheit zeigt also, daß zwar die Entwicklung des musikalischen Schaffens auf Grund der rassischen Gegebenheiten zu Höchstleistungen deutschen Geistes führte und die Musikausübung im Zeitalter der bürgerlichen Kultur, oftmals bestimmt von den Interessen einzelner Fürstenhäuser, einen hohen Stand erreichte, erweist aber auch, daß es erst der Gegenwart vorbehalten bleibt, das völkische Staatswesen und die gesamte völkische Gemeinschaft, nicht nur Teile und ausgewählte Schichten mit künstlerischen Werten zu durchdringen. Nur wenn dieses oberste Gesetz beachtet wird, kann bei richtigem Einsatz aller Mittel der Beginn einer allumfassenden deutschen Volkskultur erwartet werden.

Mit Freude dürfen wir feststellen, daß im großen Schwung der politischen Erneuerung das deutsche Volk heute wieder ein Volk des Singens und Musizierens geworden ist; Kampf und Begeisterung für die Idee der völkischen Einheit haben ein neues Liedgut entstehen lassen, das bei den Festen und Feiern der Nation nicht mehr zu entbehren ist. Diese seelische Auflockerung und Befreiung des deutschen Menschen muß daher im kulturellen Aufbauplan gebührend berücksichtigt werden.

Aus musikpolitischen Gründen erhebt sich die Forderung, staatliche Einrichtungen zur Förderung von besonders begabten Jugendlichen zu schaffen, aus denen einmal auf Grund systematischer Ausbildung die Führer und Träger einer völkischen Musikkultur hervorgehen sollen.

Da diese Einrichtungen in ihrer Art etwas völlig Neues aus dem Geiste der nationalsozialistischen Weltanschauung heraus darstellen müssen, ist es nicht angebracht, etwa die im Spätmittelalter bestehende Form der Musikgymnasien zum Vorbild nehmen zu wollen, deren Ziel lediglich die Auffüllung und Unterhaltung der berühmten Kirchenchöre darstellte. Vielmehr ist in sinngemäßer Anlehnung an die Form des antiken Griechischen Gymnasiums eine schöpferische Neugestaltung zu schaffen, die den Grundsätzen der nationalsozialistischen Erziehung Rechnung trägt, wie aus den folgenden Ausführungen zu entnehmen ist.

Die nationalsozialistische Erziehung erstrebt die Bildung der seelischen, geistigen und körperlichen Anlagen der Jugend.

Die allseitige, harmonische Entwicklung dieser Anlagen kann allein den Grad von volksverbundener Willens- und Charakterbildung verbürgen, der für die Sicherung und schöpferische Ausgestaltung der völkischen Kultur notwendig ist.

Elternhaus, Jugendorganisation und Schule sind gleichberechtigt verantwortlich für die Erziehung und Schulung.

Der Anteil der Eltern ist ursprünglich und groß, hängt jedoch funktional ab von ihrer Verwurzelung in der nationalsozialistischen Weltanschauung.

Die Jugendorganisation schafft sich ihren Anteil Schritt für Schritt gemäß den Erfahrungen ihrer jungen Führer.

Die Schule ist in entscheidendem Wandel begriffen, sie wird in den kommenden Monaten die endgültige Form für die Dauer unserer Generation gewinnen. In den Jahren seit dem Umbruch ist entscheidende Vorarbeit in Hinsicht auf Lebensnähe und Bindung an das Staatsganze geleistet worden.

Die Mehrzahl der höheren Schulen wird wie bisher vorzugsweise geistig-wissenschaftliche Erziehung treiben, um auf alle Berufe mit Führeraufgaben vorzubereiten und die Grundlagen für ein akademisches Studium zu bieten.

Die neugebildeten nationalpolitischen Erziehungsanstalten stellen die körperlich-gymnastische Ausbildung in den Vordergrund, um eine ausgewählte Schicht vorzugsweise auf den Beruf des politischen Soldaten vorzubereiten.

Durch die Einrichtung der Adolf-Hitler-Schulen wird die Heranbildung der zukünftigen Parteiführer sichergestellt.

Es fehlt zur Zeit noch eine Schulform, die aus einer musischen Lebenshaltung und Erziehung heraus ihren stärksten Antrieb gewinnt.

Obgleich die Bedeutung der musischen Fachgruppe für alle anderen Schulen erhöhte Bedeutung gewonnen hat und demgemäß bei der Schulreform entsprechend im Schulplan verankert ist, so gilt es doch, einen besonderen Schultyp zu schaffen, der von einer bisher vernachlässigten Seite der jugendlichen Anlagen aus allseitig-harmonische Bildung erstrebt, um durch Förderung der schöpferischen Fähigkeiten den künstlerischen Führernachwuchs zu sichern.

Aus der musischen Bildungsanstalt wird der musikalisch-künstlerische Typ erwachsen, der in breiter Schicht ebenso unentbehrlich ist, wie der wissenschaftliche und politisch-soldatische, und zwar als Bürge der schöpferischen (produktiven und reproduktiven) Zukunft unserer Nation und als Träger der musischen Lebenshaltung im Volke bei Alltag und Feier, Tages- und Jahreskreis. Der Kreis der nationalsozialistischen Erziehungsträger ist also erst geschlossen, wenn auf der gleichen Grundlage der harmonisch-allseitigen, seelisch-geistig-körperlichen Bildung neben den Schulungsstätten für den wissenschaftlichen, soldatischen und politischen Führernachwuchs auch solche geschaffen werden, die die musische Bildung in die Mitte stellen.

Die Musische Erziehungsstätte ist eine in allen wissenschaftlichen, körperlichen

und künstlerischen Fachgebieten voll ausgebaute höhere Lehranstalt für musisch — im besonderen musikalisch hochbegabte Knaben, die hier in den musischen Kernfächern: Musik, Sprache und Rhythmik umfassend und vorbildlich ausgebildet werden. Es liegt im Wesen dieser Anstalt, daß bei systematischer Eingliederung der Kernfächer in die verschiedenen Klassenarbeitspläne zu deren Gunsten Kürzungen in anderen Unterrichtsfächern vorgenommen werden.

Dieser Schule wird als Vorstufe die dritte und vierte Grundschulklasse anzugliedern sein. Die Angliederung verfolgt den Zweck, hervorragende musikalische Begabungen schon in frühester Jugend zu erfassen und zum Übertritt in die achtklassige höhere Schule in der Regel nur solche Schüler zuzulassen, die in den ersten beiden Klassen der Grundschule durch ihre besondere Veranlagung bereits bewiesen haben, daß sie den künftigen Anforderungen gewachsen sind.

Eine musisch-wissenschaftlich-gymnastische Reifeprüfung ermöglicht den Zugang zu jedem sonstigen Beruf, befähigt aber vor allem für das künstlerische Studium. Die Zulassung an Hochschulen für Lehrerbildung, für Musik und — in erster Linie — für Musikerziehung als den gegebenen weiteren Ausbildungsstätten wird besonders erleichtert.

Die Bezeichnung „Musisches Gymnasium“ bedeutet, daß an dieser Bildungsanstalt eine organische Synthese der deutsch-völkischen Kulturwerte und der artverwandten kulturellen des klassischen Hellenentums in Sprache, Kunst, Philosophie und Gymnastik geschaffen werden soll.

Um die organische Synthese der verschiedenen Lehrgebiete und das Reifwerden einer musischen Lebenshaltung bei den Jugendlichen zu erzielen, ist die Internatserziehung als Form einer lebensnahen Arbeitsgemeinschaft der Zöglinge untereinander und mit ihren Erziehern vorgesehen. Die Erziehung hat in jugendgemäßer Form zu erfolgen, um ohne Überlastung und Verfrühung das Ziel der Ausbildung stufenweise erreichen zu können.

Es ist aus erzieherischen und hygienischen Gründen nicht angebracht, sämtliche Schüler in einem Internatsgebäude unterzubringen. Da jede Anstalt in den zehn Klassen etwa 300 bis 310 Schüler umfassen soll, ist eine Aufteilung in fünf Internatsgruppen bis zu 62 Jugendlichen vorzunehmen. Diese Schüler bilden jeweils eine Kameradschaft; in jedem Haus liegt eine Dienstwohnung des Erziehers.

In einem umfassenden Aufnahmeverfahren werden die befähigtesten Jugendlichen aus dem Reich festgestellt. Die besondere Befähigung muß sich vor allem auf stimmlichem Gebiet erweisen. In Einzelfällen kann ausnahmsweise die Aufnahme bis zu den mittleren Klassen hin statthaft sein, um Raum für Talente zu bieten, die sich erst später zeigen. Um jedoch eine breite Basis und infolgedessen strengere Auswahlmöglichkeit zu gewinnen, bleibt die Aufnahme in die dritte Grundschulklasse die Regel, wobei das zehnte Lebensjahr noch nicht überschritten sein darf. Über die Aufnahme entscheidet der Anstaltsleiter. Mit der Erreichung des zehnten Lebensjahres ist der Eintritt in das Jungvolk der Hitlerjugend vorgesehen; Son-

derregelungen des Dienstplanes sind vorbehalten. Schüler, deren Begabung auf Grund späterer Feststellung in ihrer Entwicklung nicht den gehegten Erwartungen entspricht, werden rechtzeitig wieder einer anderen Schule zugeführt. Für Knaben, die die für den Besuch einer solchen Anstalt notwendigen Mittel nicht aufbringen können, werden Freistellen errichtet.

Die Auswahl der künstlerisch-pädagogischen, wissenschaftlichen und gymnastischen Lehrkräfte wird nach den Gesichtspunkten der besonderen charakterlichen und fachlichen Befähigung erfolgen. Denn der Erfolg der Gesamtarbeit hängt wesentlich davon ab, ob die Erzieherchaft im ganzen einheitliche Beziehungen zu den musischen Erziehungsaufgaben hat. Daher muß vor allem der Leiter einer solchen Anstalt, um die Hauptaufgabe der Heranbildung eines künstlerischen Nachwuchses aus musischer Lebenshaltung sicherzustellen und um die Verbindung von musischer Jugendziehung und zugleich praktischer Ausbildung der musischen Erzieher zu gewährleisten, eine Persönlichkeit sein, die für die gestellten Forderungen zugleich langjährige praktische Erfahrungen mitbringt. Selbstverständlich ist damit die Einsetzung eines eigentlichen Unterrichtsleiters nicht ausgeschlossen.

Die wissenschaftlichen Fächer werden um die musische Fachgruppe als Kerngebiet sinnvoll gruppiert und stundenplanmäßig so eingeteilt, daß trotz der Führung der künstlerischen Ausbildung die wissenschaftliche Reife verbürgt werden kann.

Es ist selbstverständlich, daß der Gesamtplan eine innige Zusammenarbeit aller Fachgebiete vorsehen muß. Der Musiklehrplan schließt sich dem Sinne nach an die für die übrigen höheren Lehranstalten vorgesehenen Richtlinien an. Er muß sich aber gemäß den Arbeitsaufgaben, die den einzelnen musischen Anstalten besonders zugeordnet sind, also nach der Seite einer repräsentativen Chorarbeit, der künstlerischen Sprecherziehung sowie des Zusammenwirkens von Musik und Bewegung (Rhythmische Erziehung, Chorischer Tanz, Volks- und Laienspiel) entsprechend erweitern.

Der *K l a s s e n u n t e r r i c h t* in Musik umfaßt auf allen Stufen täglich eine Unterrichtsstunde. Grundlage der Arbeit der Unterstufe ist für alle Anstalten die stimmliche Ausbildung. Hier ist in vorbildlicher Weise der Beweis zu erbringen, wie die gesunde, natürlich entwickelte, schöne Knabenstimme bei sachkundiger Behandlung sich zu einer ebenso schönen Männerstimme entwickelt. Das Wort Richard Wagners: „In keinem Lande wird so wenig auf Stimmbildung geachtet wie in Deutschland“ wird damit eines Tages nur noch historische Geltung haben.

Da auf der Mittelstufe wegen der eintretenden Mutation der Stimme eine längere stimmliche Ruhepause eintreten muß, rückt die instrumentale Betätigung, die bereits auf der Unterstufe in kleineren Spielgruppen gepflegt wird, in den Vordergrund. Neben der Heranbildung eines hervorragenden Jugendchors ist der Aufbau eines vorbildlichen Jugendorchesters für alle Anstalten verpflichtend.

Der Einzelunterricht, gegebenenfalls Unterricht in kleineren Gruppen, erstreckt sich neben der Stimmbildung auf jugendgeeignete, für künstlerische Betätigung in

Frage kommende Instrumente, ferner je nach Begabung auch auf Musiklehre und Komposition.

Die Schüler, welche diese Anstalt verlassen, würden zweifellos das auserlesenste und bestens vorgebildete Material für unsere Hochschulen sein. Sie sollen aber auch keine „Spezialisten“ sein (das wäre ein Einwand, der gebracht werden könnte), sondern *Führerpersönlichkeiten*, die durch eine vortreffliche wissenschaftliche Vorbildung jene Eignung besitzen, die für einen zur Führung im völkischen Musikleben Berufenen unerlässlich ist. Nichts wäre daher abwegiger, als in dieser Bildungsanstalt nach den vorgetragenen Leitfäden eine „Spezialisten- oder Artistenschule“ zu sehen. Es handelt sich im Gegenteil darum (und das muß immer wieder betont werden), bei gleichzeitiger Zielstellung wie für die anderen höheren Schulen — einer Reifeprüfung — die bereits im Jugendalter vorhandenen künstlerischen Talente im positiven Sinne im Rahmen der Schularbeit zu fördern. Die Absolventen dieser Bildungsstätte sollen daher in ihrem künftigen Beruf nicht so sehr ein Mittel zu einer Lebensstellung, sondern nach des Führers Wort vielmehr „eine zum Fanatismus verpflichtende Mission“ erblicken.

Auch die weitere Einwendung, daß die Talente nicht so früh feststellbar seien oder, wenn vorhanden, zu früh übersättigt oder verbraucht werden könnten, muß aus einem schon erwähnten Gesichtspunkte zurückgewiesen werden. Denn Talente, die erst in den mittleren Jahren entdeckt werden, können durchaus in ihre Altersstufen an die musische Bildungsanstalt überführt werden, und umgekehrt würde ein Schüler, bei dem sich erst später herausstellte, daß er weder Anlage noch Neigung zum Musikerberuf besitzt, ohne weiteres an eine andere Anstalt zurücktreten können, da sich der Lehrplan in den wissenschaftlichen Fächern von dem der übrigen Anstalten nicht bedeutend unterscheidet. Im übrigen ist der Lehrplan so aufgebaut, daß er dem späten Reifwerden des nordischen Menschen gemäß beim Jugendlichen immer noch weitere Wünsche und Ziele offen läßt.

Die Musikerziehung an den Hochschulen für Lehrerbildung im Aufbau der Mannschaftserziehung

Von *Fritz Neusch*

I.

Die Hochschulen für Lehrerbildung stehen heute mitten im Kampf um die pädagogische Erneuerung im Dritten Reich und damit um ihre eigene Gestalt. Zwar ist das Kampffeld abgesteckt: als vom Nationalsozialismus *neugeschaffen* Hochschulen ringen sie mit in vorderster Front um die Erneuerung

der deutschen Hochschule. Trotzdem aber wissen Dozenten und Studenten, daß dieser Kampf weder auf den äußeren Wandel von Lehr- und Lebensformen, noch auf stoffliche Neuordnung oder gar auf die Reform eines veralteten Bildungssystems beschränkt bleiben darf, sondern daß die entscheidende Frage an die Zukunft der deutschen Erzieherhochschule lautet: ob es ihr gelingt, die totale Erfassung des jungen Menschen, wie sie durch die Tatformen nationalsozialistischer Erziehung (Formation, Lager, Mannschaft) angestrebt wird, auch im Erziehungsaufbau hochschuleigener Prägung zu erhalten. Überall in der Erziehung geht es heute um die Neuprägung des deutschen Menschen, um wieviel mehr muß die Heranbildung des jungen Erziehergeschlechtes, in dessen Hand einmal die deutsche Jugend gegeben ist, aus diesem revolutionären Geiste erfolgen. In diesem Kampfe um die eigene Gestalt steht heute die Hochschule für Lehrerbildung, es läßt sich daher im Augenblick nichts Endgültiges über den Erziehungsaufbau der Hochschulen sagen, weder über die Plangestaltung noch über die endgültige Zu- und Rangordnung der einzelnen Erziehungsgebiete.

Es ist daher nur zu verständlich, daß auch die musikalische Ausbildung an den Hochschulen — von der hier die Rede sein soll — sich weder dem Inhalt noch der Form nach auf eine bereits bewährte Tradition stützen kann. Die Ausbildungsmethoden der früheren Lehrerseminare sind stofflich und haltungsmäßig überwunden, und die Neugründungsjahre seit 1928—30, besonders aber seit dem Umbruch, haben Ziel und Weg vielfach gewandelt und bis heute in der Schwebe gehalten. So bedeutet die Entwicklung von den Lehrerseminaren über die pädagogische Akademien zu den Hochschulen für Lehrerbildung nicht nur eine äußere Reform, sondern programmatischen Wandel der Erziehungsaufgabe in volkspädagogischer und heute vor allem in erziehungspolitischer Hinsicht.

Das muß man wissen, wenn man von außen die Musikausbildung an den Lehrerhochschulen betrachtet. Wenn im folgenden gerade für den Außenstehenden ein Bericht über die gegenwärtige Lage der Musikerziehung an den Hochschulen gegeben werden soll, so muß zunächst von diesem Wandel der inneren Struktur gesprochen werden. Wer die Entwicklung der Lehrerbildung in den letzten Jahren verfolgt hat, weiß, wie sich gerade an ihnen, wie kaum in einer anderen Erziehungs-, geschweige denn Hochschulform, der fundamentale politische und geistige Umbruch unserer Tage ausgewirkt hat. Nicht nur, daß im Jahre 1933 etwa 60% der Dozentenstellen um- oder neubesetzt wurden, es erfolgten auch Eingriffe in den inneren Aufbau durch die Trennung zwischen Lehrer- und Lehrerinnenausbildung, vor allem aber dadurch, daß aus volkserziehungspolitischen Gründen einige Hochschulen aus der Großstadt heraus in landgebundene Kleinstädte (Weilburg a. d. Lahn) und ins Grenzland (Hirschberg i. Nsg.) verlegt oder dort neu begründet wurden (Lauenburg, Schneidemühl). Der Sinn dieser Maßnahmen lag einmal darin, den studentisch-mannschaftlichen Aufbau der Hoch-

schulen als Lebensform klarer durchführen zu können, und zwar durch die Auseinandersetzung zwischen Formations- und Hochschulziehung, zum andern darin, daß der junge Lehrerstudent durch den praktischen Einsatz in der Volkstumsarbeit im Grenzland ein lebendiges Stück politischer Erziehung erleben und leisten sollte, so wie er sie später als Volkserzieher, Kulturträger und politischer Soldat aus innerer Verpflichtung und selbstverständlicher Hingabe an die seiner Generation gestellte Aufgabe zu leisten hat.

Aber auch in anderer Beziehung kann man sagen, daß kaum eine andere Berufshochschule (Kunsthochschule, Musikhochschule usw.) auch nur annähernd einem solch grundlegenden Wandel der Lebens- und Lehrformen aus dem Geiste nationalsozialistischer Mannschaftserziehung unterworfen war, nämlich in bezug auf die *Lebenshaltung* der Studenten-, aber auch der Dozentschaft, d. h. ihren Einsatz innerhalb der politischen Organisation und der Mannschaftserziehung¹. Wenn heute an anderer Stelle in der Hochschulziehung, etwa an den Fachhochschulen für Musik oder auch in der Lagerschulung der Privatmusiklehrer, versucht wird die Formen der Mannschaftserziehung (Appelle, Flaggenhissung, Gemeinschaftssingen usw.) in das Ausbildungssystem sinnvoll einzugliedern, um damit eine Erneuerung der Werkgesinnung herbeizuführen, so liegt der Fall an den Hochschulen für Lehrerbildung geradezu umgekehrt; aus dem *politischen Charakter der Hochschulen* erwachsen ganz organisch zunächst neue Lebensformen, deren Gesetz die Musik sich erst zuordnet.

Mit dieser Auseinandersetzung in der *Lebensgestaltung* der Hochschulen, hängt kein anderes Lehrgebiet enger zusammen als die *Musikerziehung*, und daher mußte hier davon gesprochen werden. Denn es liegt im Wesen jeder echten *Gemeinschaftsmusik* — und um die geht es ja heute allerorts in der Erziehung —, daß sie an den Pulsschlag einer Lebensgemeinschaft rührt und aus dieser geheimnisvollen Verklammerung ihre schöpferischen Formen gebiert. Ob es sich um Ausmärsche, um Lager, um Appelle oder um die Gestaltung politischer Feiern und Hochschulbeste handelte, immer ging es dabei um die Musik: um das Liedgut, die Haltung und die Musizierform. In dieser echten Lebensbeziehung hatte die Musik sich zu bewähren, aus ihr aber erwuchs auch die Kraft und die Begeisterung, die Arbeit durch die Jahre wechselvollen Kampfes durchzuhalten und vorwärtzutreiben. Vergleicht man von diesem Standpunkt aus die Musikerziehung an den Hochschulen für Lehrerbildung mit der Ausbildung an den Musikhochschulen, an den höheren Schulen oder auch innerhalb der Privatmusik, so darf sie für sich in Anspruch nehmen, daß sie im Ringen um den *zukünftigen Neuaufbau* auch der *fachlichen und methodischen Musikschulung* in vorderster Front steht. Wie in den Formationen, in den Lagern und Mannschaffsformen der nationalsozialistischen

¹ Dozenten- und Studentenschaft bilden die *Hochschulmannschaft*, was sich rein äußerlich durch das Tragen der Uniform als Hochschultracht und besondere Dienstverpflichtung (Appelle, Ausmärsche usw.) auswirkt. (Nicht an allen Hochschulen eingerichtet!)

Jugenderziehung, so hat sich auch an den Lehrerhochschulen ganz organisch eine neue Musikhaltung herausgebildet, aus der sich zwangsläufig neue Musizier- und Unterrichtsformen entwickeln werden. Damit aber reicht der Einfluß der Musikerziehung über das Formal-Ästhetische hinaus und bildet — das darf zusammenfassend als erste Erkenntnis ausgesprochen werden — einen wesentlichen Bestandteil der politischen Mannschaf tserziehung. („Das Singen ist eine der größten Realitäten der staatspolitischen Erziehung.“ Will Decker.)

II.

Während sich die allgemeinerzieherische Entwicklung der Hochschulen für Lehrerbildung seit 1933 ziemlich einheitlich vollzieht, so hängt es mit der bisher völlig selbstständigen Arbeitsweise der einzelnen Hochschulen zusammen, daß sie sich in ihrer besonderen „pädagogischen Situation“ durchaus voneinander unterscheiden. Man kann tatsächlich von einem eigenen „Arbeitsstil“ der einzelnen Hochschulen sprechen. Das betrifft nicht nur die Plangestaltung in der Ausbildung oder die Zuordnung oder Durchbringung der Erziehungsgebiete und Lehrformen, es betrifft vor allem auch die personelle Zusammensetzung der Lehrkörper. Das gilt im besonderen auch für die Musikerziehung und ihren Standort im Erziehungsaufbau der Hochschule. Es ist daher nicht ganz einfach, hier einen Arbeitsbericht zu geben, der für alle Hochschulen zutrifft oder gar verpflichtend wäre. Naturgemäß wird die jeweilige Form der Musikausbildung immer abhängig sein von der persönlichen Arbeitseinstellung der Dozenten, ferner von den praktischen Erfahrungen, die wieder an die Dauer des Bestehens der einzelnen Hochschule geknüpft sind, schließlich aber auch von den Voraussetzungen innerhalb der Studentenschaft und der Hochschulstadt. Diese Vorbedingungen sind ungemein vielfältig. So kommt ein Teil der Dozenten noch von den Lehrerseminaren her, ein anderer ist den Weg durch die höhere Schule gegangen, und wieder andere kommen aus der Jugendfingebewegung oder heute aus der Musikschulung der politischen Formationen (z. B. aus der HJ.). Oder: manche Hochschulen bestehen (als Pädagogische Akademien) seit 1928—30, während die Mehrzahl erst 1933 und später gegründet oder umgebaut worden sind. Auch die Umstellung der Lehrerbildungsanstalten in den einzelnen Ländern auf die reichseinheitliche Hochschulausbildung hat das Bild nur noch bunter werden lassen, so daß in Zukunft mit einer stärkeren Vereinheitlichung der Arbeit durch Richtlinien zu rechnen sein wird.

Alle diese Dinge sind viel zu wenig bekannt, als daß sie beim Leser vorausgesetzt werden dürften, und doch hängen sie, mehr als der Außenstehende ahnt, mit der bisherigen und zukünftigen Gestalt der Musikausbildung an den Hochschulen zusammen. Es soll daher auch hier, soweit als möglich, ein Bericht über das Grundfällige der gegenwärtigen Lage gegeben werden, und zwar im Hin-

blick auf die praktischen Voraussetzungen und die gemeinsamen Schwierigkeiten, die sich aus der Arbeit selbst und ihrer Organisation ergeben.

Zunächst die Frage der zur Verfügung stehenden Musikdozenten. Jede ausgebaute Hochschule mit einer Belegschaft von etwa 500 Studenten hat drei hauptamtliche Musikdozenten. Da es bisher weder Bestimmungen für die Berufung noch für einen bestimmt umrissenen fachlichen Einsaß derselben gibt, so ist ihr Aufgabengebiet so vielseitig wie kaum an einem anderen Musikausbildungsinstitut. Sie müssen grundsätzlich alle Ausbildungsgebiete zu übernehmen imstande sein, die wie folgt festgelegt sind: 1. Gehör-, Stimmbildungs-, Gesangs- und Instrumentalübungen; 2. Leitung des Hochschulchores und des Hochschulorchesters; 3. die besondere Unterrichtslehre ihres Gebietes (eigene Unterrichtstätigkeit, Leitung der Unterrichtsbesuche und Lehrversuche der Studenten, Übungen und Vorlesungen über Musikerziehung in der Volksschule); 4. das Volksingen am Hochschulort und in den Dörfern, die von der Hochschule aus besucht werden; 5. Leitung der Wahlfachseminare und 6. die Ausbildung der Lehrerorganisten. Zwar hat sich, um die Gefahr der Arbeitszersplitterung zu mindern, in den letzten Jahren ein Grundsatz der Arbeitsaufteilung etwa in dem Sinne ergeben, daß je ein Dozent mehr das Gebiet der Schulmusik, der Volks- und Jugendmusik oder der allgemeinen Musikausbildung betreut (was auch für die Berufungen maßgebend ist), jedoch läßt sich diese „Fächerung“ in der Praxis weder sachlich noch organisatorisch streng durchführen. Es wäre auch nachteilig, wenn dadurch das System der Fachlehrer, wie es bei Konservatorien und Musikhochschulen besteht und bestehen kann (Klavier-, Geigen-, Gesangs- oder Methodiklehrer) in anderer Form hierher übernommen würde. Denn die Musikausbildung der Junglehrer muß als Teilgebiet der Laienmusikschulung (so wie sie heute überall angestrebt wird) bewußt auf „Gesamterziehung“ bedacht bleiben.

Von hier aus auch ein Wort über den Nachwuchs der Musikdozenten. Es bestehen Bestrebungen, musikalisch begabte, ehemalige Studierende durch ein Sonderstudium und besondere Schulpraktika über den Weg einer Art „Assistentenlaufbahn“ den Hochschulen als Nachwuchs zu sichern. So begrüßenswert diese Maßnahme ist (die übrigens auf den Nachwuchs der Musikdozenten beschränkt ist), so ergibt sich aus dem bisher Gesagten bereits, wie vielseitig die pädagogischen Erfahrungen gerade auf dem Gebiete der Musikerziehung sein müssen, so daß die Frage gestellt werden darf, ob durch eine in sich abgeschlossene Laufbahn diese Erfahrungen überhaupt gewonnen werden können und ob nicht gerade eher die Verschiedenartigkeit der Herkunft der Dozenten die erforderliche breite Basis der Erfahrungen, aber auch den notwendigen „Gesamterziehungseinsatz“ garantieren wird. Doch das nur nebenbei.

Außer den hauptamtlichen Dozenten sind an jeder Hochschule nebenamtliche Instrumentallehrkräfte aus den Kreisen der Privatmusikerzieher tätig, deren Zahl sich je nach Bedarf der zu unterrichtenden Instrumente und den gegebenen Möglichkeiten richtet. So ist naturgemäß in kleineren Hochschul-

städten die Auswahl geeigneter Lehrkräfte schwieriger, einmal, da sich der Privatmusiklehrerstand vorwiegend aus Frauen rekrutiert, die für die Ausbildung der Studenten meist nicht in Frage kommen, zum anderen, weil aus praktischen Gründen die Unterrichtsbefähigung für mehrere Instrumente erwünscht ist (z. B. Klavier und Orgel, Geige und Blockflöte oder Laute usw.). Noch entscheidender aber ist die Frage, ob es gelingt, die nebenamtlichen Lehrkräfte haltungs- und interessenmäßig in den Gesamtaufbau der Musikerziehung einzugliedern, d. h. sie für die besondere „pädagogische Lage“ der Hochschularbeit zu begeistern, wobei es nicht nur um praktische Dinge geht (etwa die Frage der Verwendung der Instrumente in der Schule oder die Bereitschaft der Lehrkräfte, bei Kammermusikveranstaltungen und Feiern der Hochschule mitzuwirken), sondern um die musikerzieherische Grundhaltung der Instrumentallehrer, die sich so oder so bei den Studenten auswirkt. Es wird daher um der Einheitslichkeit der Arbeit willen vielfach nichts anderes übrigbleiben, als aus benachbarten Großstädten Musiklehrer heranzuziehen oder in besonderen Fällen geeignete Kräfte mittels besonderer Lehraufträge für Instrumentalspiel an die Hochschulen zu verpflichten.

Die Musikausbildung ist aber nicht nur abhängig von den Menschen, die sie tragen, sondern ebenso von der *O r g a n i s a t i o n* d e s *U n t e r r i c h t s*, d. h. von den Formen, in denen sie sich vollzieht, und von der Zeit, die zur Verfügung steht. Und hier liegt eine der Hauptschwierigkeiten der musikalischen Vorbildung der Studenten. Ist schon die Zeit von zwei Jahren, d. h. vier Semestern, für das Gesamtstudium zu kurz (seit Jahren wird die Verlängerung des Studiums auf sechs Semester gefordert!), so ergeben sich für eine befriedigende fachliche und handwerkliche Musikerschulung noch besondere Schwierigkeiten 1. durch die herabgesetzte Stundenzahl (früher standen durchgehend für alle Semester fünf Wochenstunden zur Verfügung, heute für das erste Semester nur noch drei, für das zweite bis vierte Semester gar nur noch zwei Wochenstunden), 2. durch die langen Semesterferien, in denen die Studenten infolge anderweitiger Beanspruchung (Landdienst, Schulpraktika usw.) nicht zum Üben kommen, 3. durch die Arbeitsüberlastung der Studenten während der Semester, und 4. durch den zu beobachtenden starken Rückgang der musikalischen Begabung und Vorbildung des Studentennachwuchses. Es kommt hinzu, daß der weitaus größte Teil des Unterrichtes, auch der, der eigentlich als Einzelunterricht gegeben werden müßte, als *G r u p p e n u n t e r r i c h t* durchgeführt werden muß, und zwar in Gruppen von dreißig Teilnehmern abwärts bis zu *m i n d e s t e n s* vier im Instrumentalunterricht. Man bedenke, was bei der ungenügenden Vorbildung der Studenten im Instrumentalunterricht von durchschnittlich zehn Minuten pro Mann in der Woche geleistet werden muß! Da bedarf es eines wahrhaft idealistischen Einsatzes und einer großen pädagogischen Erfahrung, nicht nur, um die Studenten bis zu ihrer Abschlußprüfung leistungsmäßig genügend zu fördern, sondern vor allem, um sie in ihrer musikalischen Anschauung und in ihrem Interesse an guter Musik zu beeinflussen. Schließlicb aber gehört auch noch zur Organisation des Unterrichtes

die Konzentration des Stoffes, die lebendige Verbindung zwischen Musikpflege und Musikschulung, und nicht zuletzt die sinngemäße Verteilung auf die vier Studiensemester¹.

Damit beginnen die eigentlich musikpädagogischen Fragen, die jedoch noch zurückgestellt werden sollen, um noch ein Wort über die musikalische Vorbildung der Studenten zu sagen. Es läßt sich nicht bestreiten, daß das Leistungsniveau der eintretenden Studenten in den letzten Jahren erheblich gesunken ist, vor allem in bezug auf das Instrumentalspiel. Das hat verschiedene Gründe. Tatsächlich ist eine Abwanderung begabter Abiturienten (und gerade aus wohlhabenden Kreisen, was bisher für die musikalische Vorbildung nicht ohne Bedeutung ist) in andere Erzieherberufe (Offizier, Arbeitsdienstführer, Führernachwuchs der Partei usw.) oder in technische Berufe erfolgt. Ferner: da die Arbeits- und Wehrdienstpflicht möglichst vor dem Studium abzuleisten ist, so sind die meisten zu Beginn ihres Studiums völlig „aus der Übung“, da sie während der Dienstzeit kaum zum Spielen ihres Instrumentes kommen. Schließlich aber beginnt sich auch die Tatsache auszuwirken, daß die Interessen der Jugend heute zunächst auf anderen Gebieten als den kulturellen liegen, und daß weder die höhere Schule noch der Privatmusikunterricht die hier entstehende Lücke zu schließen vermag. Zweifellos werden sich die Verhältnisse wieder ändern, doch darf man sich, ehe es soweit ist, über den wahren Sachverhalt nicht hinwegtäuschen. Man darf andererseits nicht vergessen, daß durch den Dienst in den Formationen im jungen Menschen heute eine lebendige Beziehung zum Singen und zum Volkslied der Gegenwart geschaffen ist, was für den späteren Lehrer von höchster Bedeutung ist. Auch wäre genügend Interesse und Einsatzbereitschaft bei den Studenten vorhanden, wenn ihnen nur die erforderliche Zeit zum Üben und Vertiefen in die Musikwerke zur Verfügung stünde. Aufs ganze gesehen allerdings ist eine klare gesamterzieherische Einwirkung auf die Studenten heute notwendiger als je, nämlich: daß sie die lebendige Kraft der Musik im Singen und Spielen an sich selbst erfahren, und daß dadurch die Musik ein für sie selbst bedeutungsvoller Ausdruck ihres eigenen Wesens wird. Dadurch allein wird der Grund gelegt für die heute so notwendige Auseinandersetzung der Jugend mit den geistig-seelischen Werten unserer Kultur, und nur dadurch kann im werdenden Volkserzieher der Sinn geweckt werden für die erzieherische und gemeinschaftsbildende Kraft der Musik, wovon an anderer Stelle schon gesprochen worden ist. Damit steht und fällt aber auch das „Musikleben“ an einer Hochschule, ja nicht zuletzt die gesamte „Musikschulung“, denn für kein anderes Gebiet der Erziehung gilt das Wort Ernst Kriecks mehr als für die Musik: „Plan-

¹ Hierüber kann an dieser Stelle nicht ausführlicher berichtet werden. Ich verweise daher auf meinen Aufsatz „Die Musikerziehung in der Lehrerbildung“ („Die Volksschule“, 1936, 1. Januar-Heft), der den Vorschlag eines Ausbildungsplanes und entsprechender Prüfungsbedingungen enthält.

mäßige Erziehung kann immer nur weiterführen und zur Vollendung bringen, was funktionelle Erziehung angefaßt hat.“ Es ist daher dringend wichtig — und das ist die zweite Forderung an die Musikausbildung an den Hochschulen —, eine organische Einheit von Musizieren, Lernen und Lehren immer klarer in neuen Formen herauszustellen.

III.

Wenn also im folgenden von diesem Standpunkt aus noch einmal die Frage der „musikpädagogischen Situation“ an den Hochschulen aufgegriffen wird, so geschieht das nicht in der Absicht, irgendwelche Vorschriften für die Plangestaltung im einzelnen zu machen. Jeder Musikdozent muß hier von den eigenen Voraussetzungen her auch eigene Wege finden. Man könnte sogar sagen, daß dieser Weg, wenn man die Prüfungsordnung und die zur Verfügung stehenden Wochenstunden betrachtet, sehr einfach ist, d. h., daß auf diese Weise nicht viel herauszuholen ist¹. Von da aus aber ist kein Gesamtbild zu gewinnen. Ziel und Gestalt eines erzieherischen Aufgabengebietes werden weder durch Prüfungsbestimmungen noch Stundenzahl bestimmt, sondern allein aus der Kraft der lebendigen Erziehungs-idee, aus der Einsatzbereitschaft der Lehrenden und der freiwilligen Anteilnahme der Lernenden.

Daß aber gerade an den Hochschulen für Lehrerbildung die Möglichkeiten, am Neuaufbau einer völkischen Musikerziehung beispielgebend mitzuarbeiten, vorhanden sind, ergibt sich aus der Grundform ihres inneren Aufbaus, d. h. ihrer mannschaftlichen Lebensordnung. Die „Mannschaft“ kann als die schöpferische Urform jeglicher Gemeinschaftserziehungs- und Lebensform in der Gegenwart angesehen werden, sie wird daher auch die Keimzelle bilden für eine neue, volksgebundene Musikkultur und damit für eine Musikerziehung, die die „Privat“-Musikerziehung (wie der Name so treffend sagt) geschichtlich ablösen wird. Daher muß der organische Aufbau der Musikerziehung an den Hochschulen, sofern sie Wegbereiter dieser neuen Erziehungs-idee sein will, in der Mannschaft verwurzelt sein, d. h. in ihrem Willen, das eigene Leben zu gestalten und zu überhöhen. „Die Musikerziehung geht aus von dem Gemeinschaftsleben der Studenten... Hier wird Musik als Ausdruck erhöhten Lebensgefühls in ihrer sinnvollen Zugehörigkeit zur Gemeinschaft, insbesondere zu ihren festlichen Begehungen, unmittelbar erlebt. Darauf gründet sich die Erziehung zur Ausdruckskraft und -fähigkeit, zur Echtheit, Form und Vielfalt der Gefühls- und Willensäußerung in Lied und Instrumentalwerk, wie umgekehrt die Formung der Gemeinschaft durch Musik.“

¹ Nach dem Prüfungszeugnis wird für alle Studenten eine Begutachtung des Dozenten über seine Befähigung im Gesang und im Instrumentalspiel verlangt, und nur diejenigen, die sich in Musikmethodik prüfen lassen, erhalten eine Note über ihre unterrichtspraktische Befähigung. Im übrigen ist wenigstens grundsätzlich an der Forderung festgehalten worden, daß jeder Student ein Instrument spielen soll.

Freilich stehen dem in der Praxis mancherlei Schwierigkeiten entgegen. Die „Hochschulmannschaft“ ist z. B. nicht einheitlich und geschlossen wie etwa die eines Arbeitsdienst- oder Landjahrlagers, sie überschneidet sich vielmehr mit den Kameradschaftsformen des NS.-Dozenten- und Studentenbundes und den Formationen (HJ., SA., SS.) was sich oft sehr nachteilig für die Lebensgestaltung der Hochschule auswirkt. Das ist nicht die einzige Schwierigkeit. Trotzdem soll hier ein Bild entwickelt werden, wie der menschaftliche Aufbau der Musikerziehung an einer Hochschule für Lehrerbildung aussehen könnte:

Träger des Gemeinschaftslebens sind als Gesamtheit die Hochschulmannschaft, als Zellen die Kameradschaften der Studentenschaft und der Hitlerjugend. Die Musikpflege umfaßt nun diese beiden Gliedschaften durch verschiedene „Stufungen“ des Musizierens, und zwar in den Grundformen der Gemeinschaftsmusik, der Geselligen Musik und im Musizieren des einzelnen.

Während daher die Hochschule unter der Leitung eines Musikdozenten Betriebsingen (Werksingen) veranstaltet, an dem alle Angehörigen der Hochschulmannschaft teilnehmen, so führt, in innerer Entsprechung hierzu, die Studentenschaft im Rahmen ihres eigenen Mannschaftsdienstes Studentenschafts- und Kameradschaftsingen durch unter Leitung befähigter Studenten, die als „Singwarte“ für die gesamte Musikpflege der Studentenschaft verantwortlich sind. Es handelt sich dabei nicht um „pädagogische Maßnahmen“ oder „Übungen“, sondern um echte Gestaltung des Gemeinschaftslebens durch die Musik. Das Erzieherische — das ist wichtig — ergibt sich erst als natürliche Folge dieses Lebens. So erweitert sich z. B. der Volksliederschatz der Studenten, indem ihnen zugleich die neuen Formen der Gemeinschaftsmusik lebendig und vertraut werden. Außerdem setzt gleichzeitig (ähnlich wie für die „Sportwarte“) eine Singleiterschulung für die Singwarte der einzelnen Kameradschaften ein, in der alle auftauchenden musikmethodischen Fragen (Chorleitung, Literatur usw.) unmittelbar bezogen auf die Praxis behandelt werden können. Auch die Musizierformen ordnen sich ganz selbstverständlich den verschiedenen Aufgabengebieten zu. So stehen der Hochschule der Hochschulchor und das Hochschulorchester, der Studentenschaft die Studentenspielschar (im Sinne der Spielschar der HJ.) zur Verfügung. Das ist einmal wichtig, um unerwünschte Überschneidungen zu vermeiden, vor allem aber im Hinblick auf die Lebensechtheit der Musizierformen, auf die es heute ankommt. Es erscheint, auf die Zukunft gesehen, verfehlt und bedeutet eine unnötige „Verschulung“ des vorhandenen Lebens, wenn im Vorlesungsverzeichnis eine „Übung“ unter dem Namen „Volkstümliche Formen des Musizierens“, „Gemeinschaftsmusizieren“ oder „Sing- und Spielschar“ erscheint, während im tatsächlichen Leben

der Studentenschaft diese „volkstümlichen“ Musizierformen überhaupt nicht in Erscheinung treten.

Das gilt im besonderen Maße für die Gesellige Musik, und zwar von der einfachsten studentischen Gebrauchsmusik innerhalb der Kameradschaftserziehung bis zur musikalischen Ausgestaltung der politischen Feiern und Hochschulfeste. Denn was hat es für einen Sinn, über den „Kulturwert“ des Volksliedes, der Hausmusik oder Kunstmusik zu sprechen, wenn die Studentenschaft in ihrem praktischen Musizieren kaum etwas davon in die Tat umsetzt? Hier liegt die eigentliche Entscheidung, sowohl von der Erziehung, als auch vom verantwortlichen Kulturwillen der Studentenschaft aus. Die Studenten singen und spielen bei den verschiedensten Gelegenheiten, es liegt also ein Musikbedürfnis vor. Die Kernfrage nun lautet: was singen und spielen sie, d. h. welche Musik bedeutet ihnen so viel, daß sie sie als Ausdruck ihres mannschaftlichen oder persönlichen Lebens empfinden und als solche nach außen stellen? Und von der Erziehung aus ist zu fragen: ist das „Kulturgut“, das den Studenten im Unterricht und beim Musizieren geboten wird, so lebensvoll und bildkräftig, daß der junge Mensch, so wie er heute ist, davon unmittelbar angesprochen wird? Erst wenn das der Fall ist, wird die Musikanschauung zur Lebenshaltung und ein bestimmter Musikstil zum Lebensstil, und erst dann wird sich die Jugend für die musikkulturellen Werte einsetzen, so wie sie sich für andere Werte auch einsetzt. Es werden sich — nun wieder praktisch gesprochen — innerhalb der Kameradschaften Musizierkreise bilden (Volksspielkreis, Kammermusikkreis usw.), und diese werden mit der Zeit in der Gemeinschaftskultur der Studentenschaft wirksam werden, ebenso wie sie in den Jugendorganisationen bereits wirksam geworden sind. Ihre praktische Aufgabe indessen liegt in der musikalischen Gestaltung des geselligen Lebens (Kameradschaftsabende, Haus- und Kammermusikveranstaltungen, Mitwirkung bei Feiern usw.). Ist das erst einmal erreicht, so wird auch an dieser Stelle die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik empfunden werden, und sie wird ebensowenig mehr als „ästhetische Angelegenheit“, wie die solistische Leistung als „Virtuosentum“ verschrien werden.

Damit kommen wir zum letzten: zum Musizieren des einzelnen. Bei der oben geschilderten allgemeinen Lage der musikalischen Vorbildung besteht heute mehr denn je die Gefahr, daß die solistische Leistung eines Studenten besonders im Instrumentalspiel mit „Podiumskunst“ und die musikalische Vergabung irgendwie naturnotwendig mit „Ausschließen aus der Gemeinschaft“ gleichgesetzt wird. So feinsüßlich hier oft das Empfinden der Mannschaft für eine tatsächlich vorhandene „Musiksimpelei“ (die an der Hochschule keinen Platz hat) ist, so ist diese Auffassung natürlich grundsätzlich falsch und wirkt sich verheerend auf die Stellung der Musik in der Mannschaftserziehung aus. Was für die sportliche Leistung selbstverständlich ist, gilt auch für die Musik: Die Leistung des einzelnen ist für die Gemeinschaft von

höchster Bedeutung, wenn sie in ihr wurzelt und von ihr getragen und geädelt wird. Dann ist der „Solist“ weder Virtuose noch individualistischer „Künstler“, sondern bleibt Glied der Gemeinschaft, die er wiederum durch das Vorbild seiner Leistung erzieht.

Und hier schließt sich der Kreis: so wie echte Gemeinschaft „bewusste Hinwendung des einzelnen zum freien, selbstgewollten Dienst an der Gemeinschaft ist, ohne daß darum die Wertschätzung oder Vervollkommnung des Einzelmenschentums aufgeopfert zu werden braucht“, so muß auch eine echte Beziehung bestehen zwischen Gemeinschaftskultur und Persönlichkeitskultur. Und man darf voraussetzen, daß aus dieser Beziehung auch zweifellos — und hier liegt die besondere Aufgabe der Musik — die Durchdringung zwischen Leiblicher Erziehung und seelischer Zucht erfolgen wird, die im Hinblick auf die Bildung des deutschen Menschen so dringend notwendig und unumgänglich ist. Diese höchste Stufe der Erziehung kann aber nur erreicht werden auf dem Wege der Einheit zwischen Leben und Lehre, praktisch gesprochen: zwischen Leben und Musik. Es wird heute diese Einheit auf allen Gebieten der Erziehung erstrebt, es wird daher auch für die Musikerziehung entscheidend sein, ob sie dieses Ziel einmal erreicht.

Die Hochschulen für Lehrerbildung befinden sich da sowohl den Formationen als auch den Musikfachschulen gegenüber in einer glücklichen Lage, da sich diese Einheit zwangsläufig aus der inneren Struktur ihrer Lebensform ergibt (worüber bereits gesprochen wurde). Denn die Formationen haben zwar das Leben, müssen aber die notwendige handwerkliche Schulung in gesonderten Schulungslagern und Führerschulen durchführen, während die Musikinstitute vielfach im „Schulungsbetrieb“ erstickern, weil ihnen das ausgleichende Schwergewicht des Lebens fehlt. Die Hochschulen aber haben beides: den Pulsschlag des Lebens und die Zucht der Menschenformung!

Es ist daher die verantwortungsvollste, wenngleich schwierigste Aufgabe der Musikerziehung an den Hochschulen, diese glückliche Lage zu meistern und in neuen lebendigen Formen zu gestalten. Gelingt es erst, aus dieser Gesamtidee heraus nicht nur die Musikpflege, sondern auch die Musikschulung aufzubauen, dann werden sich ebenso gewiß neue Lehrformen und Gehalte ergeben, wie sich aus der völkischen Gemeinschaftsmusik heute schöpferisch immer neue Musizierformen herausbilden. Denn wir brauchen heute zum Aufbau einer vollhaften Musikerziehung neue Lehrformen, die in Ziel und Methode auf den Lied- und Musizierformen echter Volks- und Gemeinschaftsmusik unserer Zeit aufbauen, so wie die Musikausbildung der vergangenen Zeit (die aber heute noch weitverbreitet ist) auf die Kunst- und Konzertmusik des 19. Jahrhunderts und deren solistischen Ausbildungsprinzipien zurückgeht. Hier aber geht es nicht mehr um Methode und Plangestaltung, es entscheidet vielmehr die geistige Schau und die klare Zielsetzung von innen her.

Gegenwartsaufgaben der Musikhochschule

Von Felix Oberdorfer

Die folgenden Zeilen wollen Bericht und Forderung zugleich sein. Sie stellen keine Theorie auf, die bei dem Versuch einer praktischen Durchführung als unausführbar erkannt werden muß, sondern wollen den Gedanken einer zeitnahen Musikerziehung bis in alle Einzelheiten durchleuchten. Es kommt dabei weniger darauf an, daß jede Einzelheit Billigung findet; der Gesamtplan will vielmehr ein Baustein zu einer den Forderungen des Nationalsozialismus entsprechenden Fachmusikerausbildung sein.

Dem Aufbauplan liegen folgende Tatsachen zugrunde: 1934 zum Leiter der Weimarer Musikhochschule berufen, fand ich eine mit dem Titel „Hochschule“ ausgestattete, auf eine über 60jährige Geschichte zurückblickende Orchesterschule mit sogenannten Hochschulklassen vor, denen außerdem in jüngster Zeit (1929 und 1930), den Notwendigkeiten der Zeit folgend, ein Kirchenmusikalisches Institut und ein Kurs für Schulmusiklehrer angegliedert war. Der Charakter „Hochschule“ war der Anstalt 1930 verliehen worden, ohne daß sich dieser Hochschulcharakter irgendwie im Auf- und Umbau des Haushaltsplanes, in den Satzungen oder im Studienplan sonderlich ausgewirkt hätte. Das war insofern eine glückliche Lage, als der grundsätzliche Auf- und Ausbau einer Hochschule im Dritten Reich im Hinblick auf die durch die neue Zeit gegebenen Forderungen angefaßt werden konnte.

Die Hochschule wurde in den Jahren 1933 bis 1938 in Abteilungen gegliedert, und zwar in

1. die Orchesterschule,
2. die Hochschule (Ausbildung für die künstlerischen Berufe im herkömmlichen Sinn, wie Instrumentalisten, Dirigenten, Opern- und Konzertsänger, Schauspieler),
3. das Seminar für Privatmusikerzieher,
4. das Institut für Kirchenmusik,
5. das Institut für Schulmusik.

Außerdem erhielt die Hochschule in dieser Zeit neue Zweige in Form der „Lehrgänge“, in denen diejenigen Studierenden zusammengeschlossen sind, die nicht auf Veranlassung des Elternhauses oder aus eigener Initiative, sondern auf Veranlassung von Formationen, d. h. HJ. und BDM., Reichsarbeitsdienst und Wehrmacht, ihr Studium beginnen. Zwei dieser Lehrgänge sind bis heute aufgebaut, und zwar

1. der Lehrgang für Jugend- und Volksmusikleiter, errichtet in Verbindung mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung,
2. der Lehrgang für Musikzugführer im Reichsarbeitsdienst, errichtet in Verbindung mit der Reichsleitung des Reichsarbeitsdienstes,

während der dritte Plan, die Gründung einer eigenen Militärmusikerausbildung in Verbindung mit dem Reichswehrministerium, trotz aller Bemühungen bisher nicht zustande kam¹. Wäre auch diese Militärmusikerausbildung in Form eines Lehrganges mit einbezogen worden, hätten wir heute den Typ einer Musikhochschule, der alle musikkfachlichen Berufsausbildungsmöglichkeiten in sich birgt.

¹ Die Ausbildung der Militärmusikmeister liegt in den Händen der staatlich akademischen Hochschule für Musik in Berlin; eigene Militärmusikschulen wurden bisher begründet in Bückeburg und Sondershausen.

Wir fordern eine nationalsozialistische Musikhochschule. Der Begriff „Musikhochschule“ wird bisher durchaus nicht einheitlich verstanden. Nach 1918 haben wichtige deutsche Konservatorien den Namen „Hochschule“ angenommen, um der Bedeutung ihrer Anstalt nach außen hin größeres Gewicht zu geben. Da (ähnlich wie bei den musikalischen Titeln „Kapellmeister“ und „Generalmusikdirektor“) eine Inflation der Begriffe einzutreten drohte, beschränkte der Reichserziehungsminister im Jahr 1934 diesen Charakter auf acht deutsche Anstalten und stellte gleichzeitig Mindestforderungen auf, denen diese Hochschulen zu genügen hätten.

Ein Blick auf die Gliederung und die Lehrpläne unserer deutschen Musikhochschulen zeigt jedoch, daß man den Begriff „Hochschule“ fast nur der eigentlichen künstlerischen Laufbahn im Sinn des 19. Jahrhunderts zuweisen will, während man die unter dem Zwang der Notwendigkeiten der Musikentwicklung entstandenen neuen Ausbildungswege auf angegliederte „Institute“ oder Abteilungen verwies. So entstand der Typ Musikhochschule mit angegliederter Opernschule, Kirchenmusikalischem Institut, Institut für Schulmusik, Privatmusiklehrerseminar und Chorleiterkursen; wobei man sich mit Recht fragt, was dann überhaupt noch „Hochschule“ ist!? In den letzten Jahrzehnten verstand man unter Hochschule eine Art gehobenen Konservatoriums, an dem jeder, der eine gewisse technische Stufe erreicht hatte, seinen Studien obliegen konnte, ohne daß sich Lehrerschaft oder Direktorium darum gekümmert hätten, ob der Schüler sein Studium zu seinem Vergnügen oder zu Berufszwecken betrieb. Hunderte junger Musiker haben hier nach den Sternen gegriffen und dabei den klaren Weg zu einem gesunden Berufsziel verloren; haben deshalb den Beruf nicht gefunden, in dem sie segensreich hätten wirken können, weil sie in ihrer Jugend das Berufsziel nicht klar sahen und weil ihnen auch niemand den Weg zu den Berufen wies, in denen man tüchtigen Nachwuchs brauchte.

Erst verhältnismäßig spät glichen die führenden Musikanstalten ihren Unterrichtsbetrieb den Forderungen der Zeit an, indem sie sogenannte Lehrgänge und Institute ihren Hochschulen angeschlossen, dabei aber nicht wahrhaben wollten, daß sich das innere Übergewicht längst auf diese angegliederten Zweige verlagert hatte. Aus dieser Mentalität erklärt sich noch heute die Scheu, bestimmte Zweige als Hochschulabteilungen anzuerkennen; man macht vielmehr die Angleichung der Hochschuleigenschaften von einer bestimmten wissenschaftlichen, nicht künstlerischen Bildungsreihe ihrer Angehörigen abhängig.

In der Musikerziehung des Nationalsozialismus ist es nicht mehr angängig, gewissen Musikberufen während der Ausbildungszeit einen Hochschulcharakter zu verleihen, während man anderen musikalischen Ausbildungsweigen diesen Charakter verwehrt. Die Musikerzieher in Jugend und Volk dürfen in Zukunft nicht mehr Menschen sein, die eigentlich ausübende Künstler hätten werden wollen, aber aus Gründen der Zweckmäßigkeit oder der Unzulänglichkeit im Beruf des Erziehers landen. Die verhängnisvolle Trennung zwischen „ausübenden Künstlern“

und „Erziehern“¹ hat noch in den letzten Jahrzehnten die bedauerliche Kluft zwischen Kunstmusik und Volksmusik, zwischen Berufsmusiker und Liebhaber weiter aufgerissen. Es ist Zeit, daß unsere Musikbildungsanstalten den Anfang einer neuen geistigen und künstlerischen Haltung in ihrem Aufbau, in ihrem Lehrplan und der Persönlichkeit ihrer Erzieher machen.

I.

Das Ziel der Musikhochschule der Gegenwart ist zunächst zu sehen in 1. der Überbrückung des für die Entwicklung der deutschen Musik tragischen Gegensatzes von Berufsmusiker und Liebhaber, einmal

durch ständige Erziehung der Berufsmusiker in weltanschaulicher, geistiger und musikalischer Hinsicht, ferner durch eine gründliche musikalisch-praktische Erziehung auf so breiter Grundlage, daß jedem heranwachsenden Musiker nicht nur das eigene Fach, sondern auch der gesamte Bereich der Musikpflege und ihre Bedeutung für das Volksganze bewußt wird.

Das geschieht durch praktische Wirksamkeit des Musikstudenten einmal in den herkömmlichen Formen des Konzerts, darüber hinaus aber in selbstgestalteten Feiern, in planmäßigem Musizieren in Jugend und Volk, in allen denkbaren Formen der Musikpflege, in offenem Singen mit HJ. und BDM., im Arbeitsdienst, in Werken und Fabriken, in politischen Formationen und in musikalischen Vereinen;

2. in der Angleichung der musikalischen Erziehungsformen an die Bedürfnisse und Forderungen der Gegenwart, einmal

durch die Gliederung der Hochschule in Abteilungen, deren jede einen festen Berufsweig vor sich hat, dann

durch die Gestaltung des Unterrichts, der in jedem Fach einen unentbehrlichen Teil in der musikalischen Gesamterziehung bedeuten muß, ferner

durch die Gestaltung der Unterrichtsmethode, endlich

durch Hochschuleinrichtungen, die die Verbindung mit den großen Zielen der Gegenwart herstellen und jede Arbeit immer wieder im Licht dieser großen Ziele sich spiegeln lassen.

Damit gewinnt die Musikhochschule unserer Zeit im Gegensatz zu früher einen engen Anschluß an die großen kulturellen und geistigen Ströme unserer Zeit und kommt nicht in die Gefahr, sich fachlich und technisch zu isolieren. Die künftige deutsche Musikhochschule darf aus diesem Grunde keine Fachhochschule, keine Akademie für ein Sondergebiet sein; sie muß vielmehr alle Fakultäten des musikalischen Lebens umfassen, um jedem heranwach-

¹ Vgl. Wolfgang Stumme, S. 10.

senden Musiker die Wechselwirkung der musikalischen Disziplinen untereinander immer wieder vor Augen zu stellen. Der Gegensatz der verschiedenen Musikberufe hat zu mancherlei grotesken Erscheinungen unseres Musiklebens geführt. Soll der heute noch fast unüberbrückbar scheinende Gegensatz zwischen Chorvereinen und Jugendmusik, zwischen Laienmusikvereinen und Berufsorchester ausgeglichen werden, so müssen die künftigen musikalischen Führer in ihrer Studienzeit Einblick in die verschiedene geistige Haltung unserer musikalischen Organe gewinnen. Aus dieser Haltung wird die musikalische Fachakademie, die für sich allein existiert, grundsätzlich abgelehnt, mag sie nun Hochschule für Musikerziehung, mag sie Akademie für Kirchenmusik oder mag sie Bläsermusikschule heißen¹. Der zukünftige Weg muß im Interesse der Gesundung unseres Musiklebens in der Ausbildung zu einer musikalischen Universitas liegen, wie sie nur die Anstalten dem Berufsmusiker schenken können, bei denen er die Wechselwirkung aller musikalischen Berufsweige schon während seines Studiums beobachten und werten lernt.

II.

Der Weg zu diesem Ziel soll im folgenden an Hand des Beispiels einer Hochschule im einzelnen aufgezeigt werden.

Der Künstler, besonders aber der Musiker, pflegte sich dem politischen Geschehen früher fernzuhalten; die Folgen dieses Weisheitestehens sind heute noch spürbar. Es gehörte gewissermaßen zum guten Ton des Künstlers, nichts mit Politik zu tun haben zu wollen.

Infolgedessen waren die musikalischen Bildungsanstalten der Allgemeinheit unseres Volkes vollkommen unbekannt. Während man sich in allen Schichten durchaus ein Bild von der Laufbahn eines Arztes oder eines Lehrers machte, war der Weg eines Berufsmusikers, sein Studium und seine Verwendungsmöglichkeit im Volksganzen für die Allgemeinheit ein Geheimnis. Literatur und Film taten das übrige dazu, den Musiker als Bohémien herauszustellen und ihn in verdächtigem oder zweifelhaftem Licht erscheinen zu lassen. Noch heute stößt man, nicht nur in den Kreisen der Eltern und Erzieher, sondern auch bei unseren Arbeitsämtern und Berufsberatungsstellen auf völlige Unkenntnis des musikalischen Erziehungswesens, der Musikberufe und ihrer Aussichten. Das liegt zum Teil daran, daß die Voraussetzungen und die Durchführung des Studiums in den einzelnen deutschen Landschaften zu ungleich und in Bestimmungen, Prüfungsordnungen, Studienabschlüssen nicht so festgelegt waren wie die wissenschaftlichen und technischen Berufe.

Soll das musikalische Berufsstudium einmal den übrigen gleichwertig und einer heranwachsenden Jugend erstrebenswert sein, so müssen die Grundbedingungen,

¹ Das bedeutet kein Werturteil gegenüber den heute bestehenden Anstalten dieser Art.

der Studiengang, der Studienabschluss, das Prüfungsverfahren und die Berufsmöglichkeiten in Form der Aufklärung durch Presse, Rundfunk, Berufsberatung allen deutschen Volkskreisen zugänglich gemacht werden. Im Laufe der Jahre ist mir auf die Frage: „Warum willst du Musiker werden?“ nur selten richtige Antwort zuteil geworden. In der weitaus größten Zahl der Fälle ist der Musikberuf aus äußeren Gründen oder aus Verlegenheit gewählt worden. Wieviel hervorragende Musikbegabungen gehen dem deutschen Musikleben deshalb verloren, weil von seiten der Eltern oder Erzieher von einem solchen Studium abgeraten wird! Hier im Laufe der Zeit Ungeeignete vom musikalischen Berufsstudium fernzuhalten und die wirklich begabten und tüchtigen Kräfte zu finden und jeden an seinen richtigen Platz zu stellen, wird eine wichtige Aufgabe für die Zukunft unserer musikalischen Fachschulen werden.

An erster Stelle steht die weltanschauliche Schulung des Berufsmusikers, die nicht nur in Form von politischen Vorträgen erfolgen kann; sie muß während der Ausbildungsjahre die ganze Arbeit des Studenten durchdringen. Ein wichtiges Hilfsmittel ist die ständige Verbindung der musikalischen Einzelarbeit mit den politischen Aufgaben unserer Zeit.

Einen wertvollen Anfang sehe ich in den seit vier Jahren durchgeführten öffentlichen Schulungstunden unserer Hochschule, in denen bedeutende Politiker, Philosophen, Dichter, Musiker und Musikhistoriker vor unseren Studenten sprechen. Die Studenten selbst leiten diese Vorträge mit gemeinsamen Liedern oder Einzelvorträgen ein, sie begrüßen selbst den Gast und sind dadurch gezwungen sich mit seiner Person, seiner Bedeutung und seiner Stellung im Leben der Gegenwart auseinanderzusetzen. Sie werden dadurch angeregt, sich mit seinem Schaffen weiter zu beschäftigen. Das Ergebnis nach vier Studienjahren ist dann die persönliche Bekanntschaft mit etwa hundert führenden Männern unserer Zeit, die von sich aus bei allen Vorträgen den Ausgangspunkt von der geistigen Situation des heranwachsenden Musikers nehmen. Und was nicht minder wichtig ist: viele dieser Männer, die bisher niemals vor Musikstudenten gesprochen haben, interessieren sich infolge der neuen Bindung für das Musikstudium, fragen nach den Menschen, die da vor ihnen gesessen haben, und lassen sich gern darüber informieren, welche musikalischen Berufe man denn heute einschlagen kann.

Größere Feste und Feiern, Parteiveranstaltungen geben Orchester, Chor und Kammermusikgruppen einer Hochschule heute Gelegenheit, das eigene Können in den Dienst einer großen Gemeinschaft zu stellen, und was hierbei nicht zu unterschätzen ist: der junge Musikstudent lernt sein künstlerisches Gewissen schärfen, er lernt den musikalischen Teil auf den Grundton einer solchen Veranstaltung einzurichten, er erkennt, ob die von ihm geleistete musikalische Gestaltung den Forderungen der gesamten Feier gerecht geworden ist oder nicht.

Trotz des Widerstandes mancher Lehrer, die glaubten, daß dadurch wertvolle Zeit für das Weiterkommen des jungen Musikers verlorengehe, haben wir alle Gelegenheit dankbar ergriffen, bei denen Chor, Orchester, Kammermusikgruppen, obligate Instrumente, Einzelsänger oder -spieler im Rahmen größerer außermusikalischer Gemeinschaftsfeiern zugezogen wurden. So wird es kaum einen unserer Studenten mehr geben, der in den letzten Jahren nicht alle Formen politischer Feiergestaltung, etwa die Schillerwochen der Deutschen Jugend, Kreisparteitage, Feste der N.S.-Frauensschaft, Mütter-singen in der N.S.-Frauensschaft, Parteiveranstaltungen jeglicher Art, kennengelernt hat.

Daneben gehört die geistige Schulung des Musikers zu den wichtigsten Forderungen, die wir heute stellen müssen. Sie erschöpft sich nicht in dem notwendigen Fortbildungsunterricht, wie er heute durchweg nur den fortbildungspflichtigen Orchesterschülern gewährt wird, sondern scheint mir gerade für die zu führenden Stellungen berufenen Erzieher, Sänger und Dirigenten eine unabweisbare Notwendigkeit zu sein. Müßte ein Sänger, der die Welt Hugo Wolfs und seiner Mörkeliieder wirklich erschließen will, nicht selbst einen Weg zu solcher Welt gefunden haben? Wenn Musik nicht in reiner Artistik beharren soll, so muß die geistige Welt, die hinter einem Kunstwerk wirkt, durch Belehrung und durch Schaffen eines Milieus dem studierenden Musiker eröffnet werden. Das mag geschehen durch die systematische Lektüre unserer wichtigsten Operntexte, die Vorbereitung des Liedgesanges durch Sprechen und Erarbeiten der zugrundeliegenden Gedichte, durch den Besuch klassischer Stätten und durch Lichtbildervorträge. Immer wieder muß der junge Mensch auf den Wert des guten Buches hingewiesen werden.

Im Fortbildungsunterricht unserer Orchesterschüler wird die Verbindung zur weltanschaulichen Bildung durch die Schulungsbriefe hergestellt; Sänger und Sängerrinnen, Erzieher und Lehrgangsteilnehmer erhalten pflichtmäßig einen regelmäßigen, wenn auch zeitlich begrenzten Unterricht in Sprecherziehung. Alle Lieder, die in den Übungsabenden gesungen werden, müssen auch als Dichtung auswendig beherrscht und vorgelesen werden. Eine eigene Bibliothek regt die Studierenden an, regelmäßige Lektüre außermusikalischer Schriften nicht zu vergessen. Regelmäßige Führungen (durchschnittlich einmal in zwei Wochen) geben unseren Studierenden Gelegenheit, die klassischen Stätten Weimars und der Umgebung unter sachkundiger Führung kennenzulernen und damit zu dem „Genius des Ortes“ einen Weg zu finden. Zu allen Theateraufführungen stehen Freikarten zur Verfügung, so daß im Lauf von etwa vier Studienjahren jeder Student die Möglichkeit hat, die wichtigsten Opern und Schauspiele zu hören und zu sehen.

Die notwendigste Änderung der musikalischen Ausbildung liegt aber gegenwärtig besonders in der Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises über das eigene Fach hinaus. Die Schuld an der fachlichen Enge trägt die durch das geistige Gesicht des 19. Jahrhunderts bedingte Neigung zur Vereinzelnung, die sich auf musikalischem Gebiet in der Überbetonung des Einzelspielles und des Einzelgesanges kundtat. Man merkte bald, daß es an der Pflege eines musikalischen Hauptfaches nicht genug war, und fügte gewissermaßen als Anhang zuerst einige als lästig, aber doch als notwendig erkannte Grundfächer wie Theorie und Musikgeschichte an, merkte bald, daß es auch hiermit nicht genug sei, und überschüttete nun den jungen Musiker mit einer Flut von Nebenfächern, von denen der Vertreter jedes einzelnen Faches behauptete, daß seines das wichtigste sei, und bewirkte damit, daß die Freude unter der Menge der Fächer, unter der Überfülle des Bildungsgutes erstickte. Die musikalische Ausbildung war nun keine Einheit mehr, wie sie sich etwa im 18. Jahrhundert in Phil. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ noch

ausdrückt, sondern stellte in den Mittelpunkt ein Hauptfach, das in seiner Bedeutung empfindlich beeinträchtigt wird durch die Unzahl von Neben- und Pflichtfächern, denen der Studierende gerecht werden soll. Man hat zwar alle diese Fächer eingeführt, aber systemlos nebeneinander gestellt, man hat Spezialisten für jedes Fach hergeholt, doch keiner weiß in seinem Unterricht, was der andere treibt. Während so das Musikstudium einerseits unter einer Überfülle des Stoffes leidet, fehlt es andererseits doch wieder an der Beziehung zum Musikleben der Gegenwart. So ist es verständlich, wenn der Musikreferent des N.S.-Studentenbundes, Rolf Schroth, in seinem Referat auf der Reichsmusikwoche in Düsseldorf (vgl. Zeitschrift „Die Musik“, Mai 1938) eine Reihe zeitnaher und für den heutigen Musiker notwendiger Bildungsfächer wie Volksliedkunde, Improvisation, Spiel und Tanz fordert. Während der Musikstudent von Haus aus mit Begeisterung und starkem Interesse für sein Hauptfach sein Studium beginnt, fehlt es fast immer an dem notwendigen musikalischen Milieu und einer gewissen musikalischen Bildungsbreite.

Diesem Mangel eines von Haus aus nicht mitgebrachten Musikgutes suchen wir abzuwehren durch eine für alle verbindliche „Repertoirestunde“, in der den Studierenden ganze Liederzyklen vorgesungen, Kammermusik vorgespielt, Sinfonien auf Schallplatten vorgeführt oder vierhändig gespielt werden. Diese Repertoirestunden dienen vor allem auch der Vorbereitung auf Konzerte, die von der Mehrzahl der Teilnehmer besucht werden. Jeder Studierende hat in seinem Testierbuch den regelmäßigen Besuch von Stunden in andern Fächern, die nicht zu seinem eigentlichen Berufsstudium gehören, nachzuweisen. Um jederzeit eine Übersicht über die von ihm selbst erarbeiteten Musikwerke zu gewinnen, führt er in seinem Studienbuch eine Liste seines eigenen musikalischen Repertoires, daneben verzeichnet er auch die von ihm besuchten Theater- und Konzertveranstaltungen. In den Übungsabenden, die unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfinden, ist jeder der Auftretenden angewiesen, das von ihm vorzutragende Stück in einwandfreier Weise anzuzusagen. Er ist dadurch gezwungen, mindestens in diesem Fall einmal ein Musikkritikon zu benutzen, sich über das Leben und die Werke des Komponisten sowie über die Form des Stückes, das Tempo, die italienischen Bezeichnungen und deren Bedeutung, gegebenenfalls auch über die Bedeutung der Bezeichnung „Köch. Verz.“ oder „Oeuvre posthume“ Gedanken zu machen. Schließlich gewöhnt er sich daran (was für die spätere Betätigung in der Öffentlichkeit von nicht zu unterschätzendem Wert ist), mehrere Sätze auswendig in einwandfreiem und verständlichem Deutsch zu sprechen. Auf Entsendung von Kammermusikgruppen oder einzelner Spieler in Hausmusikgemeinschaften, Frauenschäften, BDM-Gruppen legen wir großen Wert, weil die jungen Menschen frühzeitig gewöhnt werden, sich in anderem Rahmen als dem der Hochschule zu bewegen und hier die Einwirkungen ihres eigenen Könnens und die Bedeutung ihres künstlerischen Tuns erkennen.

Die Forderung eines künstlerischen Hochzieles auf einem Instrument oder im Gesang wird dadurch nicht berührt.

Die Ziele, denen der Instrumentalist, der Dirigent und der Sänger heute wie ehemals zustreben muß, liegen so fest, daß auch eine Musikerziehung der Gegenwart daran nicht rütteln kann. Wesentlich verschoben hat sich lediglich das Berufsziel des musikalischen Führers, der sich heute nicht mehr auf den Typ

des Chorleiters oder Kapellmeisters beschränken darf, sondern dem eine Reihe neuer Berufsformen aus den Notwendigkeiten der Zeit zugewachsen sind, über die im weiteren noch die Rede sein wird.

Kann das gesamte Schulleben auf Universitäten und technischen Hochschulen sein Dasein auf die Schulmauern beschränken, so ist die Kunsthochschule, vor allem aber die Hochschule für Musik (ebenso wie die Hochschule für Lehrerbildung) mehr als alle anderen Berufsschulen darauf angewiesen, in dauernde Wechselwirkung mit dem öffentlichen Musikleben zu treten, wenn nicht eine Stagnation des Unterrichtsbetriebes Platz greifen soll. Wir beobachten, daß manche unserer deutschen Musikschulen sich in ihren Veranstaltungen noch immer auf die Einrichtungen beschränken, die bereits vor 50 Jahren gang und gäbe waren, ohne daß man daran denkt, in der Gestaltung des Unterrichtsbetriebes die durch die Entwicklung unserer Zeit neu entstandenen Musikformen zu berücksichtigen. Praktisch ausgedrückt: Während sich das musikalische Leben unseres Vaterlandes in einer ungeheuren Mannigfaltigkeit der Muszifierformen und der Durchbringung des Lebens mit Musik auswirkt, beschränkt man sich noch immer auf die traditionelle Form des „Übungsabends“ und des öffentlichen „Konzerts“ und will dabei nicht wahrhaben, daß nur ein geringer Teil der durch unsere Hochschulen gehenden Studierenden sich einmal in praktischer Konzertübung auswirken wird. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, da die Konservatorien im wesentlichen die Aufgabe hatten, den Nachwuchs für Konzerte und Theater zu stellen, konnte sich das Musikleben einer Hochschule auf diese Formen beschränken. Heute ist dieser Rahmen längst zu eng geworden. So wie diese Schulkonzerte den Zweck verfolgten, den heranwachsenden Künstler frühzeitig auf dem Boden vertraut zu machen, auf dem sich sein Beruf abspielte, so notwendig wird heute auch für alle anderen musikalischen Tätigkeitsbereiche eine praktische Vorbereitung im Rahmen des Studiums. Dem jungen Musikstudenten darf nicht erst nach Abschluß seines Studiums klarwerden, daß nur verschwindend wenige unserer deutschen Tonkünstler wirklich als freie Musiker leben können und daß die meisten, abseits dieses glänzend scheinenden künstlerischen Lebens, wertvolle Volksbildungsarbeit und Musikerziehung leisten müssen. Noch immer wird jungen musikinteressierten Menschen die Meinung aufgezwungen, als könnten sie durch ein Musikstudium in die Reihe der wenigen gelangen, die einmal später Lorbeeren in Konzerten und Theatern ernten. Noch immer faßt man die übrigen Musikberufe in Deutschland als eine „quantité négligeable“ auf, die eben einfach aus Verlegenheit und als Ausweg ergriffen werden können, wenn es zu dem anderen höchsten Ziel einer künstlerischen Laufbahn nicht reicht.

Hier ist die Erneuerung einer Musikgesinnung an unseren Hochschulen und Konservatorien vor allem durch die Tat zu beweisen. Durch Vorträge und Schulung wird man kaum Abhilfe schaffen können, wenn unsere Hochschulen nicht selbst dazu übergehen, das musikalische Leben ihrer Schule

in Wechselwirkung mit den musikalischen Kräften des Landes zu stellen. Die Notwendigkeit der allgemein üblichen Hochschul-Konzerte wird damit nicht in Abrede gestellt. Diese dürfen aber nicht die einzige künstlerische Repräsentation unserer Musikbildungsanstalten bleiben. Dazu muß eine nach Möglichkeit von der Studentenschaft selbst erarbeitete Fest- und Fei ergestaltung treten, wozu die ersten glücklichen Ansätze durch die Reichsberufswettkampf-Arbeiten der deutschen Musikstudentenschaft bereits gefunden sind. Der Musikstudent muß schon während seiner Ausbildungsjahre die Bedeutung der Musik außerhalb des Konzertes im Leben der Öffentlichkeit, der Schule, der Jugend kennenlernen. Dazu gehört ebenso sehr das Musizieren im Freien, in Stadt und Land, in Werken und Fabriken, vor Hörern jeden Alters und Standes, schließlich auch die Gestaltung der Musik in Gemeinschaften, wie sie etwa bei gemeinschaftlichen Fahrten, in Lagern und in geselligem Kreise zum Ausdruck kommt.

Dieser im vorhergehenden grundsätzlich angedeuteten Erweiterung des musikalischen Weltbildes veruchten wir durch folgende Einrichtungen gerecht zu werden: Die internen Übungsabende der Hochschule, die bisher nur in einer Aneinanderreihung beliebig angemeldeter Vorträge bestanden, wurden aufgelockert durch die in dem Fach Sprech-erziehung erarbeiteten Gedichte und Prosa vorträge. Nicht nur Schüler der Schauspielschule, sondern alle Studierenden, die Sprech-erziehung als Pflichtfach erhalten, werden zu diesen Leistungen herangezogen, um sie für die wichtigen Aufgaben als Sprecher im Leben vorzubereiten. Ich bin der Ansicht, daß nicht nur der Dirigent, sondern auch der Chorleiter, der Privatmusikerzieher, der Singschüler frei sprechen lernen muß.

Die öffentlichen Hochschulkonzerte wechseln mit Feiern, d. h. einstündigen Veranstaltungen, die in ihrer Zusammenstellung von Studierenden entworfen und von der Gesamtheit der Studierenden vorbereitet werden. Die Ausbildung unserer heranwachsenden Musikergeneration zur Gestaltung von Fest und Feier bleibt daher kein theoretisches Fach, das gelehrt wird, sondern muß bereits im Hochschulgang praktisch erprobt werden.

Das Musizieren im Freien (Abendmusiken im Park, in Belvedere und Tiefurt) gehört ebenfalls zu den regelmäßigen Einrichtungen unserer Hochschule. Bei solchen Freikonzerten werden keine Konzessionsprogramme gemacht, sondern der Student lernt die überaus reiche Literatur unserer klassischen und vorklassischen Zeit kennen, die für solche Zwecke geschrieben wurde. In diesem Rahmen erhalten die reichen Schätze deutscher Madrigale, die alten Turm- und Blasmusiken, die kleinen Haydn'schen Sinfonien, die Mozart'schen Rastationen und Bläserferenaden erst ihren Sinn. Nicht nur, daß diese reichhaltige Literatur bei solcher Gelegenheit „ihres Wesens echte Urständ“ feiert; mancher unserer jungen Orchesterschüler hat da plötzlich gemerkt, daß ihm als Musiker ein ganz neuer Zuhörerkreis aufnahmebereit entgegenkommt. Der Student macht seine Beobachtungen und seine Gedanken auch über die veränderte Zuhörerschaft, die er dort findet, über die Wirkung und das Echo, das solche Musik hervorruft.

Kann es etwas Schöneres geben, als wenn Jugend vor Jugend musiziert? Dem in den Wänden seines Reststudiums oft schon stark befangenen Musikstudenten geht in einem Jugendkonzert erst recht auf, mit welcher Begeisterung die Jugend singt und musiziert. Jugendkonzerte haben in Aufbau und Durchführung ihre Eigengesetzlichkeit. Sie sind keine „Generalproben“ zu Abendkonzerten, sondern ein gut Teil „Offenes Singen“, ein Teil „Einführung“ und Vormusizieren.

Außer den Jugendkonzerten legen wir den größten Wert auf regelmäßig stattfindende Werkkonzerte. Hier glauben wir unsern Beitrag zum Gegenwartsproblem „Stu-

dent und Arbeiter“ in der positivsten Form beizusteuern. Der Musikstudent von sich aus kann mit seiner Kunst leicht die Bresche zum Herzen der Volksgenossen schlagen, die in ihrer Freistunde selbst gern den Weg zum Singen und Musizieren finden. Nirgendwo haben wir eine innerlich so bereite, aufnahmefähige Hörerschicht wie in unseren Werkkonzerten. Hier ist auch immer der Dank am freudigsten. Und das Bild nach Werkkonzerten ist immer das gleiche: Überall stehen vereinzelt Arbeiter in Gruppen mit unseren Studierenden zusammen, fragen nach Einzelheiten, nach Strophen eines Liedes, lassen sich ein Instrument erklären; ganz Mutige drücken dem Leiter mit ein paar herzlichen Worten die Hand. Nebenher wird bei solchen Werkkonzerten, bei denen die Möglichkeit zu kurzen Erklärungen, Ausführungen über Musik und Musikstudium gegeben ist, mancher weitverbreitete Irrtum aufgeklärt.

Daß Musik als vollstümlichste Kunst berufen ist, das deutsche Familienleben und das Leben jeder Gemeinschaft zu durchdringen, erkennen unsere Studierenden in unseren Semesterferien, in denen die Studentenschaft in ihrer Gesamtheit lernen muß, das Erarbeitete in den Dienst des Tageslaufs, in den Dienst des Gemeinschaftslebens einzubauen. Und da stellt es sich plötzlich heraus, daß bei allem Fleiß und bei aller Arbeit von hundert und mehr Studenten doch die einfachsten Musizierformen, die hier notwendig wären, nicht erarbeitet sind. Da stellt man beschämt fest, daß 150 deutsche Musikstudenten zusammen kein einziges Morgenlied, keinen einzigen Kanon zum Essen und nicht einmal einen Bläseratz bereit haben. Hier steht der spätere Fagottist ebenso wie der Theaterdirigent, daß es noch Lücken auszufüllen gibt; alle lernen plötzlich miteinander, für den Augenblick Musik zu bearbeiten, Noten abzuschreiben; die zu unrecht im Hochschulleben vernachlässigten Gebiete, wie Noten aus anderen Schlüsseln transponieren, Stimmen aus einer ungewohnten Partitur abschreiben, eine fehlende Stimme schreiben, werden zur notwendigen Tagesarbeit.

Und aus einem mehrtägigen oder einwöchigen Zusammenleben erwachsen tausend neue Anregungen. Da schlafen plötzlich Menschen nebeneinander, die sich sonst im Hochschulleben kaum gesehen haben, da lernt die Sängerin, daß die Bratsche eine C-Saite hat, da lernt der Pianist, daß der Klarinetist neben ihm sein Mundstück auf mehrere Instrumente aufsetzt; sein Interesse erwacht für Instrumentations- und Ausführungsfragen; kurz, Brücken zwischen verschiedenen Musikerberufen werden auf menschlichem Wege geschlagen, die fachlich nicht möglich waren.

Die Krönung der Erziehung zur Gemeinschaftsarbeit sehe ich in dem planmäßigen Einsatz einer gesamten Musikhochschule im Musikleben einer Landschaft. Wir sind gewohnt, die Musikpflege der Gegenwart aus dem Gesichtsfeld des Großstädtlers zu sehen. Die Vorbereitung des Berufsmusikers geschieht durchaus nur im Sinn einer späteren Großstadtbetätigung. Man will die Existenz der Kleinstadt und des breiten Landes einfach nicht wahrhaben. Infolgedessen empfindet der durch die Hochschule gegangene Berufsmusiker es oft unter seinem Wert, seine Tätigkeit in die Kleinstadt oder aufs Land zu verlegen. Hier scheint mir die wichtigste Aufgabe einer Musikhochschule zu sein, die jungen Menschen in persönlichste Berührung mit der Kleinstadt und dem Dorfe zu bringen. Der äußere und innere Erfolg unserer vier einwöchentlichen Thüringen-Fahrten hat uns die Notwendigkeit dieser Berührung des Berufsmusikers mit dem Land aufs nachdrücklichste bewiesen.

Was liegt denn näher, als die Gesamtheit unserer Musikstudenten, vom

Musikstudenten mit Universitätsbildung bis zum 15jährigen Orchesterschüler einmal mit dem Volksgenossen aller Stände in Mittelstadt, Kleinstadt und Dorf in Berührung zu bringen, sie damit frühzeitig vor der Gefahr, ihre Tätigkeit allzu egozentrisch zu sehen, zu bewahren? Es muß im Bestreben einer gegenwartsnahen Musikausbildung und Musikerziehung liegen, den feststehenden und oft einengenden Studienplan in den gewohnten Räumen einer Hochschule einmal zu durchbrechen, um für eine Woche lang mit dem Leben draußen Fühlung zu gewinnen. Theoretische Erkenntnis und Förderung bedarf immer der Nußanwendung und Bewährung in der Praxis. „Stadt und Land, Musiker und Laie, Student und Arbeiter — sie alle im Erlebnis deutscher Musik zu vereinen, das ist eine der wichtigsten muskpolitischen Aufgaben unserer Zeit. Wohin immer fahrende Musikanten auf solcher Fahrt kommen werden, stets werden sie das gleiche empfinden, Gebende und Nehmende gleichzeitig zu sein.“ Dies schrieb Peter Raabe der vierten Thüringenfahrt der Weimarer Musikhochschule als Geleitwort. Eine solche Musikfahrt, die jeden Teilnehmer nicht nur vor musikalische, sondern auch vor organisatorische und menschliche Aufgaben stellt, bringt ihm auch Nuß und Frommen seines ganzen Studiums unter neuem Gesichtswinkel zum Bewußtsein. Er lernt die Bedeutung seines Musizierens in Schule und Haus, in Krankenhäusern und Altersheimen, in Fabriken und Werken, er lernt das Konzert für verschiedenste Höreschichten einzuschätzen; mancher, der bisher nur auf die Großstadt eingeschworen war, setzt sich vielleicht auf einer solchen Fahrt zum Lebensziel, später einmal in einer Mittelstadt oder auf dem Dorf seine musikalischen Kräfte einzusetzen.

Die 1935, 1936, 1937, und 1938 veranstalteten Musikfahrten der Weimarer Hochschule (nicht etwa nur des Orchesters oder des Chores) bringen uns eine Woche lang mit jedem musikalisch denkbaren „Milieu“ in Berührung. Der einzelne Student schläft acht Tage hindurch als Gast einmal im Arbeiterhaus, einmal im Fremdenzimmer des begüterten Fabrikanten, einen Abend spielt er noch Kammermusik bei seinem Gastgeber, ein andermal muß er der ganzen Familie seines Quartierwirtes von seinem Studium und von seinen Zukunftsplänen erzählen. Der Bläser des Orchesters, der Sänger im Chor weilt in einer Fabrik, vor anderen Volksgenossen und hört einige Worte — einmal wohlgekehrt, einmal stammelnd —, die ihm sagen, was man von seinem Musikbesuch in der Fabrik halte und erwarte. Jeden Tag sitzt er anschließend in einer anderen Fabrikantene und sieht, wie der Arbeiter ist und seine Freizeit verbringt. Jeden Tag darf er sein Instrument im Rahmen eines Jugendkonzertes oder eines H.J.-Singens den jungen Zuhörern einmal vorbläsen und merkt, daß alle die Zuhörer da vor ihm bisher noch nie gewußt haben, wie sein Instrument heißt; jeden Abend muß er sich mit der Akustik eines anderen Saales, mit oder ohne ausreichende Beleuchtung, oder einer Kirchenempore und ihren akustischen Tücken abfinden. Welche erzieherischen Werte liegen allein darin, daß er selbst für sein Notenpult, für den Transport der Instrumente, vielleicht auch für das Einsammeln der Orchesterstimmen verantwortlich ist und weiß, daß bei Verlust der ersten Hornstimme die ganze Aufführung des anderen Tages in Frage gestellt ist. Er geht vielleicht nachdenklich aus einem Krüppelheim oder einem Krankenhaus wieder in den großen Kreis seiner Kameraden in dem Bewußtsein, kranken Menschen Freude gebracht zu haben; er muß lernen, auch einmal nach vier Stunden Schlaf einen ganzen Tag an-

strengenden musikalischen „Dienst“ zu tun; kurz: er sieht seine ganze Tätigkeit in einem ganz anderen Licht als bisher.

Eines wird uns in solch erlebnisreichen Tagen einer Fahrt immer wieder zur beglückenden Gewißheit: Dieser Kulturaustausch zwischen Stadt und Land ist ein wichtiges Teilglied einer erstrebten Volksgemeinschaft, die wir mit allen Mitteln erkämpfen wollen. Die Musik wird auf diesen Fahrten jedem als wichtigste Lebensäußerung des deutschen Volkes bewußt. Daß auch die einheimische Musikpflege durch eine solche Fahrt neuen Auftrieb bekommt, beweist etwa die Äußerung eines städtischen Musikdirektors einer deutschen Mittelstadt, der in der Presse schrieb: „Eine solche Fahrt bedeutet auch für die, die bei uns der Musik dienen, unbedingt einen Auftrieb. Die Chöre haben wieder einmal gesehen und gehört, was Feinheit im Chorklang, was Disziplin und Fleiß bedeuten. Konzertgemeinde und die führenden Männer der Stadt haben vernommen, welche Bedeutung dem einheimischen Konzertleben zukommt und wie sie anerkannt sind, und alle am Musikkleben Interessierten erkennen wieder: Es ist nicht ausgestorben die große Sinfonie, es lebt mit dem ernstesten auch das lustige Chorlied, es lebt auch die Bach-Kantate; und die nenne ich erst Musikanten, die den Kreis ihrer Betätigung nicht eng und einseitig abgrenzen, sondern ihre Grenzpfähle zu setzen wissen vom Volkstümlichen bis zum erhabensten Großen.“ In solchem Sinn wählen wir als Musizergut unsrer Fahrten die Vokalmusik vom einstimmig gefungenen Gemeinschaftslied bis zum Doppelchor Orlando di Lasso, vom schlichten Kanon bis zum Madrigal, vom Trompetensignal bis zur Sinfonie Beethovens und Schuberts, vom alten Volkslied bis zur Bach-Kantate; wissend, daß nicht eine einseitige Propaganda für einen Musikstil getrieben werden darf; wissend, daß wir überall das musikalische Gut bringen müssen, für das die Voraussetzungen gegeben sind. Auf diese Weise ist die alljährliche Musikfahrt das echteste Zeugnis der lebendigen Gemeinschaft unserer Hochschularbeit.

III.

Bei solcher Schau der Aufgaben des deutschen Musikstudenten ergeben sich zwangsläufig Forderungen auch an den Unterricht selbst. Mag der einzelne sich in seinem Fach auch die größte Mühe geben — wird das Einzelkönnen und Einzelwissen ungeordnet als roher Stoff empfunden, wird er nicht zu einer organischen Einheit zusammengefaßt, können wir den Musiker, den wir in Zukunft brauchen, nicht heranbilden. „Von seiten der Hochschule muß über die reine Unterrichtsvermittlung hinaus Interesse bestehen, daß der Musikstudent eine Persönlichkeit mit tiefem Gemüt, umfassendem Wissen und künstlerischer Geradheit ist, wenn er an seinem Volk Gestalter durch die Musik sein soll“¹. Um allen Musikstudenten die notwendigen Grundlagen zu einer musikalischen Gesamtschau zu geben, bedarf es gerade in der Musikhochschule, in der die Studenten jeweils nur zu ihren einzelnen Fächern erscheinen, starker Bindeglieder, die alle zu einer bewußten Einheit zusammenschließen. Möglichkeiten dazu sehe ich vor allem im gemeinschaftlichen Lied und im Chor-singen für alle.

In einer Zeit, da unser ganzes Volk wieder singt, seine lebendigen Musikkräfte aus gemeinsamem Lebensgefühl schöpft, ist es unbedingt notwendig, daß der junge Musiker so oft als möglich in das musikalische Gemeinschaftserlebnis hineintaucht, um von dort aus

¹ Wolf Schroth in der Zeitschrift „Die Musik“, April 1938.

neue Kraft und Anregung für sein Einzelstudium zu finden. Alle Studierenden nehmen bei uns pflichtgemäß am Chorgesang teil, mag die Stimme dazu besonders geeignet sein oder nicht. Es kommt mir weniger darauf an, daß bei diesem Chor sich eine Elite von konzertfähigen Stimmen zusammenfindet, als daß das chorische Singen den Teilnehmern die Aufgaben gemeinschaftlicher Musikpflege in der späteren Praxis aufzeigt.

Ein solcher Chor kann sich natürlich nicht auf die Einstudierung üblicher Repertoirenummern beschränken, sondern muß eine Reihe anderer Gebiete des Gemeinschafts-singens pflegen. Daraus ergeben sich für uns folgende Aufgaben:

1. Jede Chorstunde beginnt mit dem auswendig gesungenen einstimmigen Volkslied, das natürlich auch in einer mehrstimmigen Fassung gesungen wird.

2. In jeder Chorstunde wird die Chor-Improvisation, d. h. die praktische Anwendung der Grundgesetze der Harmonie- und Melodielehre und Rhythmik in die Praxis umgesetzt. Solche Chor-Improvisationen machen erfahrungsgemäß allen Beteiligten viel Freude. Besonders gelungene Leistungen werden festgelegt und ins ständige „Repertoire“ aufgenommen.

3. Vokalblatt-Singen dient nicht nur der Schulung des Gehörs, sondern auch der Erweiterung der Literaturkenntnis und bringt allen ein größeres und ständig wechselndes Repertoire auf dem Gebiet der A-cappella-Musik.

4. Stimmbildungsübungen sind kein besonderes Einzelgebiet, sondern durchdringen naturgemäß alle Übungen des Chores.

5. Der Chor steht zu den Dirigierproben der vorgeschrittenen Dirigenschüler zur Verfügung, die auch bei öffentlichen Aufführungen, in Werkkonzerten und bei anderen Gelegenheiten die Verantwortung für den Chor übernehmen.

6. Die notwendigen Ruhepausen dienen zur Behandlung kurzer Fragen der Stimmbildung, der Sprecherziehung, der Aufführungspraxis und Probetechnik.

7. Mindestens die Hälfte der Probezeit wird der Erarbeitung kleinerer und größerer Choraufgaben für öffentliche Aufführungen gewidmet.

Das gemeinsame Leitmotiv für die praktische Arbeit in allen Fächern ist das „Lied der Woche“, das an zentraler Stelle mit Text und Noten angeschlagen ist, allen Lehrern und Schülern in Form des Liedblattes kostenlos ausgehändigt wird und den Ausgangspunkt der praktischen Wochenarbeit bildet.

Das „Lied der Woche“ hat sich als wichtiger Faktor der gemeinsamen Arbeit erwiesen und eingebürgert. Im Instrumentalunterricht wird es auswendig in der Grundtonart und transponiert gespielt, im Klavierunterricht wird es je nach Können des Studierenden harmonisiert, im Theorieunterricht wird es von vorgeschrittenen Studierenden für verschiedene Besetzung ausgeführt; die beste wird für den gemeinsamen Gesang im Chor gewählt. Im Gesang und in der Sprecherziehung wird es sprachlich und stimmlich durchgearbeitet, kurz: im Verlauf einer Woche wird unmerklich eine Gemeinschaftsleistung der gesamten Hochschule vollbracht, die sich in glücklichster Form auswirkt, ohne daß ein solches Lied „zerfungen“ wird. Die Wirkung ist eine recht erfreuliche. Im Lauf eines Semesters erwirbt die Gemeinschaft der Hochschule ein festes Singegut, auf das immer wieder zurückgegriffen werden kann. Sakkunst, Improvisation, Fähigkeit des Transponierens, Vierhändigspiel, Variationskunst, Instrumentation werden zwangsläufig an kleinen Aufgaben erprobt; gleichzeitig erwächst unserer Bibliothek ein nicht zu unterschätzender Gewinn an brauchbaren Bläser- und Streicherfägen zu einfachen Liedern.

Bevor der Musikstudent zur eigentlichen Spezialisierung seines Studiums schreitet, muß in den ersten Semestern ein Aufbau des Musikstudiums erfolgen, der sich zum Ziel eine totale Schau aller musischen Kräfte setzt. Bisher drängte man den jungen Fachmusiker vom ersten Tag an in einen engen Studien-Rahmen

seines Faches, das er als Mittel- und Ausgangspunkt der Musik überhaupt wählte und dessen zentrale Bedeutung er bis an sein Lebensende für eine Selbstverständlichkeit hielt. Aus solchem Studium mußte der egozentrische Musikertyp hervorgehen, der, in hervorragende Stellungen emporgewachsen, für Musikgebiete außerhalb seines Faches keinerlei Verständnis und Sinn aufbrachte; der aber, an seiner Lebensaufgabe gescheitert, zum Querulanten und sonderlichen Einzelgänger wurde.

Werden unsere jungen Musikstudenten von Anfang ihres Studiums in eine breitere musikalische Bildungsbasis gestellt, so wird in Zukunft, glaube ich, die Zahl der gescheiterten Musikerexistenzen wesentlich verringert werden. Es ist dem M.C.-Studentenbund zu danken, daß er durch seine bisherigen Musikschulungslager und durch die Tätigkeit seines Musikreferenten immer wieder auf diese totale Schau des Musikstudiums hingewiesen hat. In ihren Schulungslagern hat die deutsche Musikstudentenschaft einhellig gegen die Vereinzelnung der Musikstudierenden Stellung genommen und als Grundlage für jegliches Musikstudium vor allem die folgenden Gebiete herausgestellt: Volksliedsingen und Volksliedkunde — Erarbeitung des Volksliedes nach Landschaft und Stammesart — darauf fußend Melodienlehre — Saksunde — Erlernung des Führens singender Mannschaften — Gestaltung von Offenen Singstunden und Aufbau von Fest- und Fei ergestaltung — Stimmpflege — Pflege der Volksmusikinstrumente — körperliche Ertüchtigung.

In den Lehrgängen für Volks- und Jugendmusikleiter, die von der Reichsjugendführung in Gemeinschaft mit einigen Musikhochschulen durchgeführt werden, wird nach einem Lehrplan gearbeitet, der diese gestellten Forderungen weitgehend erfüllt.

Anfänge sind auch im Unterrichtsbetrieb mehrerer deutscher Musikhochschulen mit Erfolg gemacht worden. Es fehlt hier weniger am guten Willen der beteiligten Lehrkräfte als an einem planmäßigen Aufbau, der die einzelnen Fächer in ihrer Bedeutung und in ihrer Methodik zweckentsprechend in den Gesamtplan einordnet.

Im Sinn einer gegenwartsnahen Methodik des Unterrichts sind an der Weimarer Musikhochschule folgende Wege bisher beschritten worden:

1. **T h e o r i e** ist kein eigengesetzliches Fach, das für alle Studierenden nach dem gleichen Schematismus in einer Aufbauform Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentationslehre, Komposition erteilt wird; es baut sich je nach dem Fachstudium des Musikstudierenden ganz verschieden auf. In manchen Abteilungen umfaßt das Gebiet „Saksunde“ (Theorie) praktische Anwendung der Grundgesetze der Harmonie auf das beherrschte Liedgut, Übertragung eines vierstimmigen Sakes für eine bestimmte Besetzung (also erste Versuche einer Instrumentation) und praktische Wiedergabe auf dem Hauptinstrument; Saksunde berührt sich also unmittelbar mit Partiturspiel, Instrumentenkunde und Instrumentation. Auch das Gebiet der Gehörbildung spielt mit hinein, Ausgangspunkt für jede Arbeit bildet auch hier das „Lied der Woche“. Daß die Methodik des Theorieunterrichts für Orchesterschüler anders aussehen muß als für Hauptfachdirigenten oder Kirchenmusiker, bedarf keiner Frage.

2. **Gehörbildung.** Außerhalb des „Faches“ Gehörbildung spielt die systematische Pflege des Gehörs in alle Hauptfachstunden, vor allem aber in die Chorerziehung und in die instrumentalen Übungen hinüber. Spielen, Singen und Transponieren nach Gehör, Improvisation gehört nicht nur in den Hauptfachunterricht, sondern auch in den Gesangsunterricht und das Instrumentalspiel.

3. **Musikgeschichte.** Der Musikgeschichtsunterricht in einer Musikhochschule verfolgt ein anderes Ziel als in einem musikwissenschaftlichen Seminar; eine Kopie der dortigen Vorlesung und Seminare „in populärer Form“ führt erfahrungsgemäß zum Leerlauf. Der praktische Musiker verfügt von seinem Hauptfach her über eine reiche Kenntnis von Musikwerken, die, in den Mittelpunkt des Musikgeschichtsunterrichts gestellt, zwangsläufig Ausgangspunkt für Musikgeschichtsbetrachtung werden. Das Fach „Repertoirekunde“ und die Kammermusikstunden bieten eine weitere Voraussetzung für einen lebendigen Musikgeschichtsunterricht, der das lebendig musizierte Kunstwerk in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen muß. Da trotzdem die praktische Kenntnis der Musikkultur in den ersten Jahren des Studiums sehr gering zu sein pflegt, haben wir mit Erfolg im Rahmen der öffentlichen Schulungstunden eine laufende Vortragsreihe „Klingende Musikgeschichte“ eingerichtet, bei der Musikwerke aus allen Epochen gesungen und gespielt oder zum mindesten in einwandfreier Schallplattenwiedergabe dargeboten werden. Für den Rahmenvortrag haben sich unter anderen Musikhistoriker der deutschen Universitäten zur Verfügung gestellt. Im Mittelpunkt jeder dieser Stunden steht nicht ein rein musikalisches, sondern ein kulturhistorisches Thema. Der Erfolg gerade dieser Vortragsreihe hat uns ermutigt, noch mehr als bisher die systematische Pflege des praktischen Kunstwerks als Voraussetzung für den Musikgeschichtsunterricht zu betreiben.

4. **Klavier als Pflichtfach.** Die Beobachtung, daß für die Pflichtfachschüler in Klavier oft der gleiche Lehrgang, die gleichen Werke und die gleiche Methode angewandt wurde wie für Hauptfachschüler des Klavierspiels, hat uns veranlaßt, die Durchführung des Nebenfachunterrichts grundsätzlich anders zu gestalten als die des Hauptfaches. Für den Instrumentalisten und den Sänger, der Klavier als Nebenfach betreibt, kann es nicht Aufgabe sein, gewissermaßen einen Kurzlehrgang für Klavierspiel durchzumachen. Das Ziel des Unterrichts liegt hier auf anderem Boden: der Pflichtfachschüler soll in erster Linie das Klavier als Hilfsinstrument für sein Hauptfach, als Mittel des Klavierauszugspiels, als Hilfsmittel für das affordliche Verstehen und als Darstellungsvermittler für größere Musikwerke überhaupt beherrschen lernen. Daraus ergibt sich frühzeitige systematische Pflege des Vom-Blatt-Spiels, des Begleitungspiels, des Transponierens und des Klavierauszugspiels nicht als lästige Nebenaufgabe, sondern als gleichgeordnetes Teilgebiet des Unterrichts. Gerade für diesen Unterricht gilt als Grundgesetz, was Dr. Ludwig Kelbek in seiner vorzüglichen Schrift „Aufbau einer Musikschule“ sagt: „Wir dürfen nicht technische Vorübungen machen, um dann zur Musik zu kommen, sondern es muß vom ersten Augenblick an Musik gemacht werden.“ Die Freude an den Pflichtfächern würde bei manchem unserer Musikstudierenden größer sein, wenn immer nach diesem Gesetz gearbeitet würde. Neues Studienmaterial in unseren Klavierschulen und unser neues Spielmusikmaterial bietet dafür Anregung in Hülle und Fülle.

5. **Kammermusik und Instrumentalspiel.** Auch auf einer Hochschule beginnt das Zusammenspiel nicht erst beim Klaviertrio und Streichquartett; nicht erst dann ist der Geiger für das Zusammenspiel reif, wenn er die zweite Violine eines Beethoven-Quartetts beherrscht, sondern das Zusammenspiel gehört bereits zu den Anfangsgründen jeder Fachausbildung. Wir bilden daher schon in den ersten Semestern Spielgruppen, die nicht mit dem Titel „Vorchester“ oder „Übungorchester“ ausgestattet werden, sondern eine Literatur betreiben, die für den technischen und musikalischen Grad dieser Spielgruppen und für ihre Zusammensetzung weisungsgemäß ist. Die Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter kennen nur diese Form des Zusammenspiels. Die ältere Musik birgt

reichste Schätze an Spielgut, das nicht nur für Liebhaberkreise, sondern auch für Fachmusiker eine musikalische Nahrung bildet, die in ihrem Wert für das Gemeinschaftsmusizieren gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Zu der Frage dieser Spielgruppen hat Ludwig Kelbeß in seiner erwähnten Schrift ebenfalls wertvolle Beiträge gegeben (vgl. L. Kelbeß, Aufbau einer Musikschule, S. 9–11, Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.)

6. **Orchester.** Die Übertragung des Probebetriebes eines Berufsorchesters auf ein Schulorchester wird im allgemeinen als Selbstverständlichkeit hingenommen. Peter Raabe hat in seinem Aufsatz „Orchestererziehung“ in der Zeitschrift „Die Musikkultur“ auf die brennenden Probleme einer systematischen Orchestererziehung in temperamentvoller Weise hingewiesen. Die Probearbeit am Einzelwerk kann nur ein Teil der eigentlichen Orchestererziehungsarbeit an unseren Musikhochschulen sein. Infolgedessen werden folgende Gebiete in der Probearbeit (6 Stunden wöchentlich) berücksichtigt:

Jede Orchesterstunde beginnt mit Auswendigspielen oder Dom-Blatt-Spiel eines unbekanntes Stückes,

in allen Orchesterübungen werden schwierige Aufgaben aus der Orchesterliteratur mit besonderer Berücksichtigung des dynamischen Spiels herausgegriffen, das erfahrungsgemäß am meisten vernachlässigt wird,

die eigentliche Orchesterbesetzung bleibt nicht für lange Zeit feststehend, sondern regelmäßiger Tausch zwischen ersten und zweiten Bläsern, zwischen ersten, zweiten Violinen und Bratschen, zwischen den Solostimmen, zwischen Haupt- und Nebeninstrument gibt allen Spielern die Möglichkeit, sich in den für ihre Zukunft wichtigen Aufgaben zu erproben. Das Orchester wird auch den Dirigentenschülern ständig zur Übung zur Verfügung gestellt. Die Opern- und Sinfonieliteratur wird in der Form von Durchspielproben systematisch gepflegt.

In den Übungen für Blasorchester wird nicht nur das Repertoire für Militärmusik, sondern auch vor allem die Originalmusik für Bläser aus alter und neuer Zeit in den Plan aufgenommen.

7. **Sprecherziehung.** Auf die Bedeutung einer ständigen Sprecherziehung, nicht nur für Sänger, sondern auch für Dirigenten, Bläser, Instrumentalisten und Singsleiter, wurde schon an anderer Stelle hingewiesen. An unserer Hochschule erhalten alle Teilnehmer der Lehrgänge und alle späteren Musikerzieher systematischen Sprechunterricht. Die Leistungen werden auch in Form von Übungsarten, öffentlichen Vortragsabenden und in Feierstunden der Öffentlichkeit unterbreitet.

8. **Volksliedspiel.** Das völlige Versagen vieler Musiker auf dem Gebiet der Liedimprovisation und der Volksliedbegleitung hat uns veranlaßt, für alle späteren Musikerzieher (Schulmusiker, Privatmusikerzieher, Singsleiter) das Volksliedspiel am Klavier für wenigstens ein Jahr als verbindliches Fach einzuführen. Eine ständige Verbindung zwischen Theorieunterricht und praktischer Anwendung ihrer Geseze im Volksliedspiel wird erstrebt.

9. **Anweisung zur Chorleitung.** Es ist ein offenes Geheimnis, daß es uns nicht an tüchtigen Dirigenten, wohl aber an geeigneten Chor- und Singsleitern fehlt, die in der Lage sind, nicht nur mehrstimmige Chöre zu dirigieren, sondern offenes Singen zu leiten, die über einen reichen Schatz von Volksliedern, Kanons und leichten Liedsätzen verfügen und diese in der Gemeinschaft auch zum Klingen bringen können. Die Forderungen der Jugend, der Wehrmacht und des Reichsarbeitsdienstes haben uns veranlaßt, für alle als Erzieher tätigen Musiker eine mindestens einjährige Teilnahme an einer Stunde Anweisung zur Leitung von Jugend- und Volksmusik anzusetzen. Auch für die Hauptfachdirigenten ist die Teilnahme an diesen Stunden Voraussetzung für ihr Dirigierstudium, wie es die Berliner Staatliche Hochschule für Musik bereits seit längerer Zeit mit Erfolg eingeführt hat.

10. Die Einrichtung neuer notwendiger Fächer in den Lehrgängen für Jugend- und Volksmusikleiter und für Musikjugführer im Reichsarbeitsdienst haben bereits befruchtend auf die gesamte Hochschule eingewirkt. Anleitung zu Fest- und Fei-ergestaltung, Laienspiel, die Kunst des Erzählens, Einführung in die Rundfunk- und Werkarbeit dringen in ihren praktischen Ergebnissen bereits in die eigene Arbeit der Hochschule ein und schaffen neue Formen der Gemeinschaft, wie sie vor wenigen Jahren noch nicht denkbar waren. Das Stegreiffpiel, die improvisierte Kantate, die musikalische Satire sind Beiträge zum Gemeinschaftsleben, die sich nicht wie früher nur an der Bierbank der Studenten austoben sollen, sondern heute als wichtige Lebensäußerung der Jugend im Aufbau einer neuen Musikgesinnung wertvolle Beiträge darstellen. Noch sind diese Formen alle im Werden, ihre Spitzenleistungen zeigen aber schon jetzt, was wir vom gesunden musikalischen Instinkt der heranwachsenden Musikergeneration noch erwarten dürfen.

IV.

Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß die wesentliche Initiative zur inneren Erneuerung unseres Hochschulwesens von der Jugend selbst ausgegangen ist. Dankbar muß schon heute, da noch alles im Fluß ist, anerkannt werden, daß vieles, das schon jetzt in die Tat umgesetzt werden konnte, von der studentischen Jugend selbst seinen Antrieb erhielt. Von dort aus ist auch die neue Forderung des Studententums selbst in einer Weise erfolgt, die bisher glücklichste Erfolge in der Zusammenarbeit der deutschen Musikhochschulen gezeitigt hat.

Was die deutschen Musikhochschulen bisher nicht vermochten, hat die deutsche Musikstudentenschaft aus eigener Kraft und aus eigenem Willen zuwege gebracht:

1. Sie berief an die Spitze der Studentenschaft Führer und schulte diese in systematischer Form in bisher vier Lagern der Jahre 1935 bis 1938. Hier fanden sich zu ernster Arbeit die Vertreter der deutschen Musikbildungsanstalten, der musikwissenschaftlichen Seminare und der Universitäten zusammen und empfingen klare musikpolitische Richtlinien für ihre Arbeit an den Schulen. Infolge der klaren Zielstellung dieser Lager war es möglich,

2. wertvolle Ergebnisse musikalischer Gemeinschaftsarbeit der einzelnen Musikhochschulen in Form von Reichsberufs-Wettkampf-Arbeiten vorzulegen, die nicht nur an allen Schulen selbst, sondern in ihrem Arbeitsbereich spürbare Erfolge gezeitigt haben.

3. Die in den Lagern des NS-Studentenbundes gepflegte äußere und innere Disziplin hat gerade in unseren Musikhochschulen, an denen eine ganz besonders starke Neigung zur Vereinzelung und Isolierung bestand, den ersten Antrieb zu soldatischer Haltung und zu innerer Disziplin gelegt.

4. Die Musikstudentenschaft hat von sich aus den Weg zum Musizieren in der breitesten Öffentlichkeit begonnen, indem sie sich nicht auf ihre Lager beschränkte, sondern ihre Musikarbeit in die Fabrikäle und unter freien Himmel trug, damit beweisend, daß Musik eine „politische Lebensmacht und die stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes ist“ (Adolf Hitler).

5. Als wertvollstes Ergebnis der studentischen Gemeinschaftsarbeit darf aber wohl die Kameradschafts-Erziehung angesehen werden, die bereits beginnt, an unseren Hochschulen Früchte zu tragen. Noch ist heute das Problem der Betreuung der Orchesterschüler nicht gelöst, noch harren manche organisatorische Fragen der Klärung. Mit allem Nachdruck aber ist darauf hinzuweisen, daß das Ziel der deutschen Musikstudentenschaft durchaus im Einklang mit den Grundlinien der zielbewußten Kulturpolitik der Reichsjugendführung steht.

Als glücklichsten Beitrag zur musikstudentischen Kulturarbeit, zur Pflege der Kameradschaft und zur Förderung der Gemeinschaftsarbeit in den Reichsberufswettkampf-Arbeiten betrachte ich das Zusammengehen unserer Musikstudentenschaft mit dem Lehrgang für Jugend- und Volksmusikleiter, beschiedt von der Reichsjugendführung und dem Lehrgang für Musikzugführer des Reichsarbeitsdienstes, beschiedt vom RAD. Die gegenseitige Befruchtung dieser drei Lebensbezirke führt nicht nur zu einer persönlichen Kameradschaft, sondern zu einer musikalischen Durchdringung der Arbeitsbereiche und vor allem zu brauchbarer Zusammenarbeit, einmal im Unterricht, dann aber auch während der Semester-Abschlusstage und der Musikkampagnen durch Thüringen. Hier wird im kleinen eine Volksgemeinschaft gebildet, in der jeder die Leistungen des „Kameraden von der anderen Fakultät“ achtet und schätzen lernt.

Die Einführung des Pflichtsports für alle Studierenden hat das seine dazu beigetragen, um auch auf außermusikalischem Gebiet einen Wettbewerb eintreten zu lassen, der mit dazu dient, das Ideal der Einheit von Körper, Geist und Seele zu erstreben.

Ein solcher Geist im Unterrichtsbetrieb und in den Kameradschaften der Studenten kann nicht ohne Folgen auf die Formen des Studienabschlusses, auf Prüfungen und schließlich auf das Verhältnis der „Ehemaligen“ untereinander bleiben. Wertvolle Anregung gaben uns die vom Reichserziehungsminister neu eingeführten Prüfungsbestimmungen für Jugend- und Volksmusikleiter, die zum erstenmal den Niederschlag der neuen Zeit in der Abschlußprüfung bilden, ferner die Form der Abgangsprüfung der Musikzugführer im Reichsarbeitsdienst, deren Gestaltung und Durchführung ohne bindende Bestimmungen vertrauensvoll in unsere Hände gelegt wurde.

Die neuen Formen der Studienlehrgänge, angeregt und durchgeführt von der Reichsjugendführung und dem Reichsarbeitsdienst, stellen uns vor neue Wege der Weiterbildung, die wesentlich andere Wege gehen muß als die bisher übliche in den Tageszeiten und in Werbeprospekten der Konservatorien.

Noch hat sich eine klare Vorstellung der musikpolitischen Notwendigkeiten und der zukünftigen Musikberufe über den engeren Musikerkreis hinaus nicht durchgesetzt, aber schon beginnt die Einrichtung der vom Reichstudentenführer angelegten Hochschule auch auf die Fest- und Feierrgestaltung der Musikhochschule wertvollsten Einfluß auszuüben. Schon erklingen in den Reichstudententagen Werke, die aus dem Kreise der Musikstudenten erwachsen sind, schon bilden die Berliner Musikhochschulen gemeinsam ein Orchester, schon tritt die deutsche Musikstudentenschaft in der musikalischen Heerschau der Düssel-dorfer Reichsmusiktag mit eigenen, geschlossenen Leistungen auf, die von Reichsminister Dr. Goebbels und von der Presse als erfreulichste Erscheinung dieser Tage hingestellt werden. — Ein erfreulicher Ausblick für die Zukunft! Kaum eine Kunst ist so berufen, bindende Brücken der Volksgemeinschaft zu schlagen, wie die Musik. Die Verbindung zwischen

Student und Arbeiter wird sich kaum einer glücklicheren Verständigungssprache bedienen können, als der Musik, zu der beide einen Weg finden. Arbeiter der Stirn und der Faust finden im Musiker einen Dolmetsch ihrer gemeinsamen Bindungen. Es ist an der Zeit, daß die deutschen Musikhochschulen den Weg aus ihrer Fach-Isolierung finden zu der politischen Aufgabe, die sie mit den schönsten und edelsten Mitteln lösen können: mit der Sprache der Musik und ihrer seelischen Kraft die äußere und innere Einigung Deutschlands stärken und vertiefen zu helfen.

Musik im Reichsarbeitsdienst und in der N.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“

Musik im Reichsarbeitsdienst

Von Gerhard Brendel

Dem Reichsarbeitsdienst ist als der „Schule der Nation“¹ neben der Arbeit am Boden auch die Erziehung an der deutschen Jugend als Aufgabe gestellt. Für die Erfüllung dieser Aufgabe, jungen Menschen die Grundwerte nationalsozialistischer Weltanschauung und Haltung durch tiefgreifende Erlebnisse zu vermitteln, ist er durch seine Führung und durch seine Lebensform berufen.

Hier wird der junge Mensch durch praktischen Einsatz für sein Volk, durch die vielen Gegebenheiten gemeinsamen Lebens, durch den Tageslauf in natürlicher, meist einsamer Umgebung und vor allem durch das Vorbild der Führung zu Erkenntnissen und Entscheidungen geführt, die in seinem weiteren Leben fördernd für Volk und Staat wirksam werden.

An das Jungenleben in Schule und Hitlerjugend schließt sich eine Zeit selbstloser Arbeit am Boden, verbunden mit der Besinnung auf sich selbst, und Erkenntnis der Grundgesetze deutscher Art und Kultur an. Die Stellung der jungen Mannschaft in Volkstum und Staat wird erkannt. Es wird die Stuben- und Lagergemeinschaft und darüber hinaus die deutsche Volksgemeinschaft als Mitte unseres Denkens und als hohes Ziel aller unserer Arbeit täglich erlebt.

Zwei Gründe sind es, durch die die Musik im Reichsarbeitsdienst so große Bedeutung gewinnt: durch die Musik wird das Gemeinschaftsgefühl gefördert. Sie läßt Gemeinschaft entstehen und erleben. Jeden Morgen marschieren die Kolonnen zu ihren Baustellen. Zu ihrem Marschtritt erklingen ihre Lieder durch ganz Deutschland. Es gibt keinen Arbeitsmann, der nicht beim Mitsingen des Liedes „Wir wollen Kameraden sein, unser Leben der Arbeit und Deutschland weihn“ das beglückende Erlebnis hatte, sicher und gläubig in dieser Gemeinschaft schaffender deutscher Jugend zu marschieren.

¹ Aus der Ansprache des Führers an die Arbeitsmänner auf dem Reichsparteitag 1936.

Der zweite Grund liegt in der Kraft der Musik, uns zu unserem Volkstum zu führen, uns an das Volkstum zu binden. Jedes Volkslied, das ein Mensch singend erlebt, wird für ihn zu einem unverlierbaren Besitz. An unseren Grenzen, wo Volkstum mit Volkstum ringt, entscheidet dieser Besitz volkstumgebundener Güter den täglich zu führenden Kleinkampf. Feste Verwurzelung und lebendiger Umgang mit Volkstumsgütern macht innerlich wehrhaft. So ist uns die Musik ein kostbares Gut unseres Volkstums, durch das wir unsere Gemeinschaft täglich neu erleben und unser Zusammengehörigkeitsgefühl vertiefen können. Unter dieser Sicht wird im Reichsarbeitsdienst die im besten Sinne politisch wirksame Musik ausgewählt, betrieben und gefördert.

Es ist klar, daß noch nicht die musikalische Betätigung allein genügt, um diese politische Kraft voll zur Wirkung gelangen zu lassen. Erst das Zusammenführen von Sprache, Musik und Bewegung und der Einbau dieser musischen Formen in Tageslauf, Fest und Feier bilden ein Ganzes. Nur dadurch können wir den Menschen als Ganzheit, als Persönlichkeit erziehen. Nur dadurch kann aus der Betätigung von heute Tradition und Stil für die Zukunft entstehen. Aus dem Gebrauch unseres musischen Gutes entsteht schließlich unter Wahrung der Zusammenhänge das (heute noch so oft auf falschen Wegen erstrebte) *W r a u c h - t u m*. Dieser Gebrauch, dieser lebendige Umgang mit unserem Kulturgut ist nicht an Literatur gebunden und immer wieder schöpferisch.

Die Betätigung auf irgendeinem musischen Gebiet, sei es Singen, Spielen, Tanzen oder ähnlichem, ist jedem Menschen möglich. Das bloße genießerische Dabeisein der Lauen und die Ablehnung durch Kommissemenschen, die diese Dinge aus einer Krampfhaltung heraus als weich und unsoldatisch bezeichnen, während das zerhackte und auf das Kommando „Drei — — vier!“ herausgebellte Marschlied ihr ganzer Nest angewandter Musik für die Marschkolonnen ist, wird im Reichsarbeitsdienst mit Erfolg bekämpft.

Als gemeinschaftsbildende und disziplinierende Kraft gehört die Musik zum Leben im Lager. Sie ist nicht auf bestimmte Stunden beschränkt. Der ganze Tag im Arbeitsdienst klingt wieder! Die Musik begleitet die Männer vom Morgen bis zum Abend. Sie hat damit ihren alten Platz wieder eingenommen.

Wenn in der ersten Zeit für die neuen Arbeitsmänner einzelne Stunden im Dienstplan zum Einüben und Liedsingen angesetzt sind, so ist dabei klar, daß wir uns zunächst bei unserer musikalischen Arbeit in einer Notlage befinden: Es müssen die 200 Männer einer Reichsarbeitsdienstabteilung, die noch dazu aus verschiedenen Lebenskreisen und Landschaften kommen, erst einmal einen Stamm von Liedern regelrecht üben, weil organisch überliefertes Liedgut kaum noch besteht, und das in der Hitlerjugend erworbene noch nicht stark genug in Erscheinung tritt. Der Dienstplan gibt in zweifacher Hinsicht für den Uneingeweihten ein falsches Bild. Erstens müßte z. B. hier hinter „Abrücken zur Baustelle“, „Leibeserziehung (mit Kundengewichten), „Bekanntgabe der Losung“, „Einholen

der Flagge“ usw. jedesmal vermerkt stehen: mit Lied, mit Musik. Zweitens ist das dort angeführte Singen in der ersten Zeit viel mehr ein „Organisieren des Singens“, bei dem in Wort und Weise gleiche Liedfassungen eingeübt werden. Es ist offensichtlich, daß hierbei die Führung durch Auswahl der Lieder und Ausnutzen der Gelegenheiten zum Singen eine ausschlaggebende Rolle spielt.

Im Reichsarbeitsdienst läßt sich das musikalische Leben in drei Hauptgebiete unterteilen: in das Singen, in das Musizieren im Lager und in die Instrumentalmusik, die von besonders dazu ausgebildeten Einheiten ausgeführt wird. Für die Ausübung dieser Instrumentalmusik sind die Gau- und Gruppenmusikzüge aufgestellt. Das Ziel der musikalischen Arbeit ist auf den ersten beiden Gebieten vor allem nach innen, auf den Arbeitsmann selbst, gerichtet. Die Musik soll seinen Werk- und Dienstag ebenso wie seine Feiertage und Feiern durchdringen. Sie wirkt nur bei verhältnismäßig seltenen Gelegenheiten nach außen, in die Öffentlichkeit. Das Marschlied gehört zum Marsch zur Baustelle und wird nicht Zuhörern vorgesungen. Das schließt jedoch nicht aus, das es durch die Ortschaften besonders kräftig klingt. Ebenso gehört das Feierlied an eine ganz bestimmte Stelle einer Feier, die sich aus dem Aufbau derselben ergibt; es kann niemals dazu dienen, etwa als „Punkt sieben“ bei einem „Bunten Abend“ vorgetragen zu werden. Wird gelegentlich in der Öffentlichkeit gesungen oder musiziert, so bedeutet das nur einen für die betreffende Gelegenheit zusammengestellten Ausschnitt aus unserem gesamten musikalischen Können und Leben. Einen wahrhaft begeisternden Eindruck hinterlassen die 40 000 gemeinsam singenden Arbeitsmänner jedes Jahr bei der Feier des Reichsarbeitsdienstes auf dem Reichsparteitag in Nürnberg, handelt es sich doch hier um Lieder, die wie die erdbraune Uniform und der Spaten zum Reichsarbeitsdienst gehören, und die für diesen Zweck nicht erst besonders eingeübt zu werden brauchen. Das gleiche gilt für die Lieder, die jeder Gau beim Vorbeimarsch am Hotel des Führers in Nürnberg singt. Um hier ein treffendes Wort anzuführen: Wir brauchen kein Gesicht zu machen, wir haben es.

Das Singen nimmt unter allen Arten musikalischer Betätigung den größten Raum im Reichsarbeitsdienst ein. Es ist neben der Arbeit und dem Marsch in der Kolonne das stärkste Gemeinschaftserlebnis.

Zur Art unseres Singens und zur Auswahl der Lieder heißt es im Vorwort unseres Liederbuches¹ „Singend wollen wir marschieren“, das im Auftrage des Reichsarbeitsführers von Arbeitsführer Scheller herausgegeben wurde.

„Zunächst müssen wir grundsätzlich unterscheiden zwischen dem Marschlied und dem Lagerlied. Es ist eine falsche Auffassung vom Wesen des Soldatischen, wenn jedes Lied dadurch marschmäßig gesungen wird, daß es an den Zeilenenden abgehakt wird. Ja, es ist sogar falsch, dieses Abhacken des Marschliedes dann zu machen, wenn es im Lager beim Zusammensitzen oder in der Singstube gesungen

¹ Erschienen im Woggenreiter-Verlag, Potsdam.

wird. Es kann „gezackt“ werden, wenn die Marschritte den Takt mitklopfen, wenn diese Marschritte aber fehlen, dann entsteht ein Loch im Lied, es wird zerrissen in Einzelstücke. Womöglich wird noch mitten in einem Wort abgehackt. Also kurz und scharf im Marsch, aber sinngemäß und gebunden im Lager.

Lautes Singen ist noch kein gutes Singen!

Auf dem Marsch wird das Lied, das gesungen werden soll, vorher für alle vernehmbar angesagt¹. Dann heißt es „Anstimmen!“. Darauf beginnt die Spitze des ersten Zuges zu singen. Es ist gut, einen tonsicheren Unterführer oder Arbeitsmann im ersten Zuge für immer zum Anstimmen zu bezeichnen. Es wird dann sofort nach hinten durchgesungen. Zwischen zwei Strophen empfiehlt es sich, eine Pause von acht Vierteln (sieben Viertel beim Auftakt) oder vier Doppelschritte einzulegen. Angestimmt wird so, daß die schweren Takte auf den linken Fuß fallen (nicht bei Liedern im $\frac{3}{4}$ -Takt möglich), bei Liedern mit Auftakt wird auf dem rechten Fuß mit Singen begonnen.

Feierlieder können nicht auf dem Marsch gesungen werden. Z. B.: „Gott, segne die Arbeit“, „Heiliges Feuer . . .“, „Wenn alle untreu werden“ usw.

Zum Singen muß man leicht und locker sein, deshalb darf es nicht nach Kommando und exerziermäßig geübt werden. Der Gang der Einübung der Lieder ist etwa folgender: Zunächst werden die Liedworte vorgesprochen, und zwar alle Strophen. Wenn es notwendig ist, werden die Arbeitsmänner mit den Gedanken vertraut gemacht, die das Lied ausdrücken soll. So ließen sich z. B. über die letzte Strophe des Liedes: „Und wenn wir marschieren . . .“, „. . . Du Volk aus der Tiefe, du Volk in der Nacht . . .“ gewiß ein paar Worte über die russische Herkunft „Aus der Tiefe“, dem Blut und über die vierzehn Jahre Nacht, in der unser Volk war, ehe der Nationalsozialismus es frei machte, sagen. Das darf nicht Schulmeisterei werden, sondern soll das Lied zu einem Erlebnis machen. Auch ist es manchmal angebracht, darauf hinzuweisen, wie jedes richtige Lied sich aufbaut, daß es in der ersten Strophe hineinführt in den Liedgedanken und in der letzten Strophe noch einmal alles fest zusammenfaßt. Beispiele: „Und wenn wir marschieren . . .“, „Singend wollen wir marschieren . . .“, „Weit laßt die Fahnen wehen . . .“. Die Kampflieder, die teilweise auf Melodien der Kommunisten umgedichtet sind, um den Feind mit seiner eigenen Waffe zu bekämpfen, sind ebenfalls lebendige Geschichte, ebenso die Soldatenlieder und die im Liederbuch unter „Sang und Sage“ zusammengefaßten Lieder.

Nach dieser Einführung wird die erste Strophe noch einmal vorgesprochen und im Sprechchor von allen nachgesagt. Die Jungen müssen die Worte lernen, das Liederbuch dient nur zur Unterstützung. Jetzt wird eine Strophe vorgesungen, noch besser auf einem Melodieinstrument (Geige, Flöte oder Klavier) vorgespielt. Dann erst singen die Arbeitsmänner mit. Hierbei empfiehlt es sich, nicht die ganze

¹ Vgl. Stumme, „Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß“ (Kallmeyer-Verlag).

Strophe in eins, sondern Stück um Stück singen zu lassen, bis die ganze Strophe „stht“.

Man kann auch den umgekehrten Weg einschlagen: Man gibt die Melodie und läßt die Arbeitsmänner mitsummen oder mitpfeifen, bis ihnen die Melodie geläufig ist. Dann schreibt man den Text an die Tafel oder übt ihn im Sprechchor und singt dann das ganze Lied. Das Summen empfiehlt sich immer dann, wenn es darauf ankommt, auf die Melodie zu horchen, z. B. beim Einüben mehrstimmiger Lieder kann die erste Stimme gesummt werden, damit die zweite Stimme nicht übertönt wird. Zu Marschliedern entsteht bald eine Oberstimme. Doch soll man sich davor hüten, die Oberstimme zum Lied werden zu lassen, wie dies bei einigen Liedern schon geschehen ist, z. B. bei den „Blauen Dragonern“, „Wir traben in die Weite . . .“, „Weit läßt die Fahnen wehen . . .“.

Vorsehen sollen wir uns im Arbeitsdienst vor dem vierstimmigen Männerchor und den schwülstigen Sätzen, die so gar nicht zur soldatischen Haltung oder zum Lager passen. Besser sind die zweistimmigen oder dreistimmigen Lieder, von denen unser Liederbuch einige enthält.

Bei mehrstimmigen Liedern sollen zunächst alle die erste Stimme lernen, damit ihnen die Weise geläufig ist, erst dann lernt die zweite und dritte Stimme ihren Teil. In der Stärke sei die zweite und dritte Stimme zusammen so stark wie die erste. Oberstimmen werden nur von einigen gesungen, weil sie sonst den Gesang übertönen.

Das Kanonsingen ist die beste Möglichkeit, zu mehrstimmigem Singen zu ziehen. Es darf nur nicht jede Stimme die andere zu übertönen versuchen. Jeder muß auf die anderen Stimmen horchen. Zunächst singe man Lieder im Kanon wie: „Ein Jäger aus Kurpfalz . . .“ (zweiter Einsatz beim 2. Takt), „Es, es, es und es, es ist ein harter Schluß . . .“.

Man muß eine Reihe von Kanons für alle möglichen Gelegenheiten auf Lager haben, z. B. „Wachet auf“, „Kaffee“, Mittagskanon, Fahnenlied, Geburtstagskanon, Zapfenstreich.

Das Lager muß singen und klingen.

Und nun zum Selberschaffen von Liedern: Es ist ein Zeichen für die Form und Bildkraft des Lagerlebens, daß überall neue Arbeitsdienstlieder entstehen. Und es trifft sich so gut, daß sich Spaten, Soldaten und Laten reimen. Und so entsteht in jedem Lager ein Lied, und einer findet auch eine Weise dazu, und dann wird frisch darauf los gesungen. Das ist gut und richtig. Aber mit der Zeit müssen die Lieder in Wort und Weise wertvoller werden, wir müssen auswählen. „Prüfet alles, aber das Beste behaltet“. Vorläufig sind die meisten Lieder noch über einen Leisten geschlagen. Die Erlebnisse sind noch zu jung, und so wird immer in Schlagwörtern wie: „Wir schwören, wir reichen uns die Hände zum Bunde“ usw. dahergerauscht. Beispielhaft muß uns das alte Soldatenlied sein,

daß aus dem Leben herausgewachsen ist und aus einem Guß in Wort und Weise besteht. Trotzdem muß weiter gedichtet und komponiert werden, aus der Menge der Lieder finden sich dann auch die guten Lieder vom Arbeitsdienst, die Gemein- gut des ganzen deutschen Volkes werden können.“

Fast immer läßt das Singen Rückschlüsse auf die Arbeit und auf den Geist der Arbeitsmänner zu. Auch kann man umgekehrt aus dem Einsatz und der Geschicklich- keit beim Arbeiten auf der Baustelle auf das Singen der Arbeitsmänner schließen. Ein Zeichen, wie eng diese Dinge miteinander zusammenhängen! Eine Abteilung, die gut singt, arbeitet gut, marschieret gut, ist frisch und lebendig in ihrer ganzen Art. Von hier aus ist zu bedauern, daß manche Bauzüge mit Fahrrädern zu ihren Baustellen fahren müssen. Das Marschieren und das Singen ist hier un- gleich schlechter als in Abteilungen, die täglich zur Baustelle marschieren können.

Es wird gesungen beim Marsch zur Baustelle, zum Sportplatz oder beim Übungsmarsch, zu Beginn und zum Schluß der staatspolitischen Unterrichts- stunden, während der Puz- und Flickstunden auf den Truppstuben, zum Kar- toffelschälen, zum gemeinsamen Feierabend der ganzen Abteilung, bei Feierstun- den, bei Dorfabenden und vielen Gelegenheiten, bei denen unser Lied, von irgend- einem angefangen, der treffendste Ausdruck der Stimmung ist.

In vielen Abteilungen kommen noch Lieder und Kanons zum Aufziehen und Einholen der Lagerflagge, zum Mittag und zum Zapfenstreich hinzu. Ein be- sonderer Platz ist den musikalisch „anrühigen“ Männergesängen, den Kartoffel- schälliedern, im Liederbuch gewidmet. Jeder kennt zur Genüge die Stimmung beim Kartoffelschälen, die sich in den nicht auszurottenden Songs und schaurigen Moritaten niederschlägt. Sie ist geradezu erhebend, denn während dieser, ach — so schönen, abendlichen Stunden hat die ganze Abteilung außer dem Kartoffel- schältrupp meist dienstfrei. Hier versammelt sich das über-abgenutzte, gesunkene Kulturgut der „langen Bärte“, „trüben Lämpchen“, der „totgesungenen Lore“ usw. Bei jeder Neuauflage des Liederbuches wird ausfortiert und durch inzwischen „reif“ gewordene Früchte werden die Kartoffelschällieder ergänzt.

Das Erlebnis des Arbeitsdienstes ließ eine Vielzahl neuer Lieder entstehen. In wenigen Jahren seines Bestehens ist hier eine Entwicklung festzustellen: Sie führt von den ersten Liedern „zu singen auf die Weise“ bis zu solchen, die heute weit über den Ursprungskreis des Arbeitsdienstes hinaus vom ganzen Volk gesungen werden. Das Liederbuch enthält 54 im Arbeitsdienst entstandene Lieder. Um einen Stamm von Liedern zu schaffen, die im ganzen Volk gesungen werden, hat der Reichsarbeitsführer in einem Erlaß zehn Lieder als Pflichtlieder des Reichsarbeitsdienstes bestimmt. Dieser Erlaß sei hier wörtlich wiedergegeben:

Pflichtlieder im Reichsarbeitsdienst

Hierdurch bestimme ich folgende zehn Lieder als Pflichtlieder¹ für den Reichsarbeitsdienst:

1. Es tönt auf grüner Heide	Nr. 53
2. Heiliges Feuer	„ 17
3. Wir tragen das Vaterland	„ 18
4. Grüßet die Fahnen	„ 10
5. Gott, segne die Arbeit	„ 23
6. Siehst du im Osten das Morgenrot	„ 81
7. Singend wollen wir marschieren	„ 61
8. Unfre Spaten sind Waffen im Frieden	„ 55
9. Es zittern die morschen Knochen	„ 65
10. Nun ist der Tag entschwunden	„ 94

Die vorstehenden Lieder müssen mit jedem Ersatz so eingeübt werden, daß ihre Weiterverbreitung auch nach dem Ausscheiden der Arbeitsmänner aus dem Reichsarbeitsdienst gewährleistet ist.

Dadurch wird weitesten Kreisen unseres Volkes der Geist des Reichsarbeitsdienstes, sein Denken und Fühlen nähergebracht.

H i e r l.

Schließlich seien über das Singen noch einige Erfahrungen angeführt, die von den Führern, die das Singen leiten, fast bei jedem neuen Ersatz gemacht werden.

1. Ein verhältnismäßig großer Teil der Arbeitsmänner kommt erst durch den Reichsarbeitsdienst zum Singen.
2. Es sind nur wenige Lieder so bekannt, daß von Anfang an alle mitsingen können. Besonders gering ist der Anteil an Heimatliedern, am stärksten der Anteil an Liedern der Bewegung und — an rührseligen Liedern.
3. Jrgendein Lied wird plötzlich das „Modelied“, d. h. es wird in allen Lagern mit Begeisterung gesungen, ohne daß sich irgend jemand für das Lied besonders einzusetzen brauchte. Zertlich nicht zutreffende Stellen werden willkürlich „richtig“ gestellt („Westerwald“, aus dem nach² Bedarf ein „Thüringer-Wald“ oder „Fankenwald“ wird; Lied vom „Fuldatal“, das auch Lied vom „Saaletal“ oder Lied vom „Donaustrand“ usw. heißt). Die Lieder werden nach einiger Zeit totgesungen, sie sterben an „allgemeinem Überdruß“.

Zum Singen gesellen sich im Lager die verschiedensten Instrumente. Der eine bringt eine Geige mit, der andere eine Klarinette, wieder andere Gitarren, Man-

¹ Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des RAD. Verlag Ludwig Vöggenreiter, Potsdam.

² Vgl. S. 140 ff.

dolinen, Flöten, Ziehharmonikas. Fast jede Abteilung hat ihre Lagerkapelle. Sie begleitet das Lieder-singen, spielt zu Volkstänzen auf und wirkt bei Feiern mit. Eine vollständige Besetzung kleiner Orchester ist natürlich selten beisammen. Aus dieser Not muß eine Tugend gemacht werden, wenn das Instrumentalspiel der Arbeitsmänner nach dem ersten freudigen Anfang nicht bald wieder einschlafen soll. Die Musikanten werden also zusammen genommen und lernen, meist ohne Notenkenntnis, nach dem Gehör Lieder, die dann später, wenn die ganze Abteilung das Lied einübt, von der Kapelle vorgespielt und begleitet werden können. So wurden auch als kleine Tanz- und Feiernusiken für Geigen und Flöten dreistimmige Sätze aus dem „Aufrecht Fähnlein“ und dem „Spielmann“ stimmweise ohne Notenkenntnisse eingeübt. Die Vorteile dieser mühevollen Arbeit sind Unabhängigkeit von Noten und damit freieres, freudvolleres Musizieren. Phrasierungsfehler sind außerdem dabei recht selten. Marschlieder wurden von kurzen Fanfarenrufen eingeleitet und zwischen den Strophen durch Zwischenrufe der Fanfaren unterbrochen. Diese Fanfarenrufe werden rechtzeitig vor dem Singen erfunden und vorher eingeübt. Oder es werden von der Kapelle einzelne Strophen als Vor- und Zwischenspiele musiziert. Dieser kantatenmäßige Aufbau kann noch durch Einleitungsworte und Vorsprechen von Textstellen erweitert werden. So entsteht allmählich eine Form des Liederübens, die überzeugend dem alten, sturen Singedienst gegenübergestellt werden kann. Handharmonika, Geigen und Flöten werden zu den rhythmischen Übungen der Leibeserziehung mit Mundgewichten, Baumstamm oder Kugel, oder zu den Ausgleichsübungen zur Arbeit auf der Baustelle (der Schwunggymnastik) hinzugezogen. Sie haben sich hier unentbehrlich gemacht. Auch hier werden meist bekannte Weisen im $\frac{3}{4}$ Takt (oder im $\frac{4}{4}$ Takt zur Lauffchule) nach dem Gehör ein- bis zweistimmig gespielt. Dieses ganze Gebiet des Instrumentenspielens im Lager und sein richtiger Einbau in Singen, Tanz, Leibesübungen, in Fest und Feier ist mehr als irgendeine fachliche musikalische Angelegenheit eine Frage der Tatkraft des Führers und seines Könnens. Das Klavier ist für die Musikarbeit im Reichsarbeitsdienst wegen der Kosten und wegen der sorgsamten Pflege, die zu diesem Instrument gehört, wenig geeignet. Statt eines Klaviers können viele andere, leicht zu spielende und leicht zu transportierende Instrumente angeschafft werden.

In der Reihe der Feierabendhefte¹ erscheint unter anderem ein Heft „Die Handharmonika im Lager“. Das Heft bringt eine Einführung in das Handharmonikaspiel für die Arbeitsmänner. Als Proben für richtiges Begleiten von Liedern sind die 10 Pflichtlieder hier für Handharmonika bearbeitet. Ferner werden in diesem Heft Hinweise gegeben, wie die Handharmonika sinnvoll in das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten einbezogen werden kann².

Neben dieser Musikarbeit bestehen im Reichsarbeitsdienst die Gau- und Gruppenmusikzüge, die als Blasorchester 36 oder 24 Musiker stark sind. Zum

¹ Verlag „Der nationale Aufbau“, Leipzig C 1.

² Wgl. S. 125.

Teil sind diese Musikzüge inzwischen auch für Streichmusik mit Instrumenten versehen. Sie haben ein großes Aufgabengebiet, denn es gilt nicht nur, einwandfreie Marschmusik zu machen, sondern auch Volksmusik vorbildlich zu betreiben. Es wird im Reichsarbeitsdienst in Zukunft keinen Musiker mehr geben, der ausschließlich Spezialist auf seinem Instrument ist und dem Singen und Volksmusik nichts bedeuten neben seiner „großen“ Kunstmusik.

Dieser Forderung tragen auch die Lehrgänge für die Musikzugführer¹ des Reichsarbeitsdienstes Rechnung. Neben Theorie, Instrumentenkunde, Musikgeschichte, Repertoirekunde und Gehörbildung werden Chorsingen, Volksinstrumentenkunde und Liederkunde betrieben. Jeder Lehrgangsteilnehmer muß ein Volksinstrument beherrschen und Singabende durchführen können. Als Beweis für die Wandlung, die in der Ausbildung der Musikzugführer eingetreten ist, sei folgendes Beispiel herausgegriffen: Für jede Woche wird ein Lied bestimmt, zu dem die Lehrgangsteilnehmer Vorspiele, Zwischenpiele, kleine Musiken für alle möglichen Besetzungen von der bescheidensten Lagerkapelle bis zum großen Streich- oder Blasorchester auszuarbeiten und selbst praktisch zu erproben haben. Als äußerst wichtiger Punkt wird ferner die Frage der Programmgestaltung durchgearbeitet. Hier werden grundsätzliche Fragen und der Aufbau und Inhalt von Programmen für Konzerte eines Musikzuges im Rundfunk, im Standort einer Reichsarbeitsdienstabteilung und in einer Abteilung selbst, für Singabende unter Mitwirkung des Musikzuges, für Dorfabende usw. besprochen.

Die Musikzüge betätigen sich in der Öffentlichkeit hauptsächlich auf den Gebieten der Marschmusik, Konzertmusik und Unterhaltungsmusik. Neben den vielen Liedern, die bisher im Reichsarbeitsdienst entstanden und die zum Teil für Blasorchester gesetzt sind, wird jetzt der erste Sammelband von im Reichsarbeitsdienst geschriebenen Märschen erscheinen². Ebenfalls werden Vorbeimärsche, die vor allem für die Veranstaltungen in Nürnberg geschrieben wurden, herausgegeben². Für festliche Gelegenheiten, bei denen meist ein Vorbeimarsch der Arbeitsdienstabteilungen stattfindet, soll später einmal jeder Arbeitsgau seine eigene Vorbeimarschmusik besitzen.

Für die Arbeitsmänner ist es ein ganz besonderes Erlebnis, wenn der Musikzug in einer Abteilung spielt. Um den kostspieligen und umständlichen Transport in die Abteilungen voll auszunutzen, bleibt der Musikzug meist einen ganzen Tag im Lager. Die Arbeitsmänner werden mittags mit Musik von der Baustelle abgeholt. Hierbei wechseln Lieder der Arbeitsmänner und Spiel des Musikzuges ab. Bei Märschen, die als Trio ein bekanntes Lied haben, wird mitgesungen³.

¹ Durchgeführt an der Hochschule für Musik in Weimar. Vgl. S. 83 ff.

² Als Manuskript gedruckt.

³ Vgl. S. 39–40.

Während des Mittagessens spielt der Musikzug im Speiseraum der Abteilung, nachmittags beim Plakonzert im Standort und abends wirkt er bei geselligen Veranstaltungen, zu denen die Bevölkerung eingeladen ist, mit. Hier liegt die besondere propagandistische Bedeutung der Musikzüge. Oft spielen sie in Orten, in denen solche Veranstaltungen kulturelle Ereignisse sind. Das gilt z. B. für unsere östlichen Grenzgebiete in Pommern, in der Grenzmark und in Schlesien. Hier zeigt sich die enge Verbindung zwischen der Bevölkerung und dem Reichsarbeitsdienst in schönster Form.

Aus dem Angeführten ist der Stand der Musikarbeit im Reichsarbeitsdienst und ihre Bewertung in der Gesamterziehung ersichtlich. Die Musik ist nicht mehr schmückendes Beiwerk, von Spezialisten einer Zuhörerschaft dargeboten, sondern sie ist als kulturelle Betätigung wieder „täglich Brot“ geworden. Diese Stellung muß noch verstärkt werden. Sie darf uns nie wieder verlorengehen. Wenn unser Volk erst wieder mit der alten Begeisterung und Kraft mit seiner Musik lebt, werden wir jeder Art bindingsloser Kulturkonstruktionen auf diesem Gebiet, die äußerlich schon beseitigt sind, auch die inneren Voraussetzungen genommen haben. Der Reichsarbeitsdienst trägt dazu bei durch sein Singen und Musizieren und durch die Heranbildung einer Führerschaft, die in den Trupps, Zügen und Abteilungen neben den sonstigen Aufgaben auch musikalisches Leben erwecken, erhalten und mit sicherem Instinkt bereichern kann. Für diese Führerschaft ist musikalisch folgendes Erziehungsziel gesetzt: Nach seiner Dienstzeit soll der Arbeitsmann einen Besitz an Liedern mitnehmen, der sein in der Hitlerjugend erworbenes Gut um das typisch Arbeitsdienstmäßige erweitert und der sich vor allem in seinem späteren Familienleben und in seiner Arbeit in den Gliederungen der Partei auswirken kann. Dazu gehört planmäßige, sehr viel Zeit beanspruchende Ausbildung von Zug- und Truppführern, die auch als Sings- und Musikleiter einsatzfähig sind. Bei guter Zusammenarbeit mit den Organisationen wird dann die Kette der Erziehung nicht abreißen und Gewähr dafür geben, daß einst Gelerntes durch spätere Einflüsse nicht wieder verlorengehen kann. Es ist wenig damit erreicht, wenn der Mann, der im Reichsarbeitsdienst ein halbes Jahr lang eine, ihn reiflos befriedigende und ausfüllende Kulturarbeit erlebt hat, bei seiner Rückkehr in die Großstadt alles schlagartig wieder aufgibt, sich in den übelsten Swingrummel stürzt, nur weil er nicht sofort wieder irgendwo eingespannt wird. Die Forderung heißt also — noch mehr als bisher: Tuchfühlung der Formationen, Unterstreichen, Herausarbeiten der gemeinsamen Aufgaben vor aller Abgrenzung, die durch besondere Aufgaben nötig ist. Der Anfang ist bereits gemacht. Der Arbeitsdienst singt begeistert die alten Soldatenlieder, die Lieder der Bewegung und der Hitlerjugend. In Hitlerjugend, Wehrmacht und Partei erklingen die Lieder des Arbeitsdienstes. Arbeiten wir weiter in dem Sinn, der zu uns aus dem Geleitwort des Reichsarbeitsführers zum Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes spricht:

„Und darum wünsche ich, daß sein Inhalt weiterklingt über Arbeitsdienst und Arbeitsdienstzeit hinaus und ein helles Echo findet bei allen, die gleich uns und mit uns singend in die neue Zeit marschieren.“

Volksmusikalische Praxis in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“

Von Gerhard Nowotny

Volkstumsarbeit halten manche Leute, deren Seltenheitswert allerdings von Tag zu Tag steigt, immer noch für eine mehr oder weniger romantische, auf jeden Fall aber verhältnismäßig unwichtige Kunst.

Wer einmal Grenzkampf im unmittelbaren geopolitischen Sinne, wer einmal den geistigen Grenzkampf auf weltanschaulicher Ebene wirklich geführt hat, der weiß, daß es sich bei der Volkstumsarbeit um eine entscheidende politische Realität handelt.

Wir können nicht Arndt zitieren und verkünden: „Ein Volk zu werden (und zu bleiben!) ist die Religion unserer Zeit!“ ohne die klare Einsicht, daß dies bloß auf dem Wege über das lebendige Volkstum möglich ist!

Durch keine schöpferische Äußerung seines Brauchtums vermag unser Volk so stark zu sprechen, durch nichts wird es umgekehrt selbst so im Tiefsten „angesprochen“, wie durch sein Volkslied.

Wenn unsere Volksmusikarbeit einer — im letzten Sinne des Wortes grünlischen — Erneuerung dienen soll, so muß vor allem eine musikalische Betätigung wieder schlechthin lebensnotwendiger Ausdruck jedes Volksgenossen, lebendiger Bestandteil des gemeinsamen Daseins unseres ganzen Volkes werden.

Otto Schmidt,

Leiter der Abteilung „Volkstum — Brauchtum“
im Amt „Feierabend“ der NSG. „Kraft durch Freude“.

„Kraft durch Freude“ ist nach Ursprung, Aufgabe und Ziel der Inbegriff nationalsozialistischer Lebenshaltung. „Kraft durch Freude“ ist das schöpferische Element zwischen Arbeit, Feierabend und Freizeit, zwischen dem schaffenden Menschen, seinem Volkstum und seiner Kultur.

Das nationalsozialistische Deutschland ist das Deutschland der Arbeit, der Lebensbejahung und der Lebensfreude geworden. Der Schlüssel zu seinem Erfolg liegt in einer grundsätzlich neuen Anschauung vom Sinn der Arbeit.

Arbeit ist nicht ein „Fluch der Menschheit“. Diese alttestamentarische Anschauung, die im vergangenen Jahrhundert ihre politische Ausformung im Marxismus wiederfand, ist im Nationalsozialismus überwunden. Arbeit ist uns Leben in sich. Wir schaffen, daß unser Volk ewig lebe. Der Schweiß, den

der Bauer hinter dem Pflug, der Bergmann unter Tage vergießt, der dem Soldaten unter dem Stahlhelm hervorrinnt — alle diese Mühen und Opfer haben nur den einen tiefen Sinn:

Jeder strebe, daß Deutschland lebe!

Und so ist das deutsche Lied von der Arbeit heute mehr denn je Spiegel einer neugewonnenen Weltanschauung:

- Die Arbeiter — „Wollt ihr, werkende Maschinen
neuen Volkes Helfer sein?
Euer Rattern, euer Dröhnen
klingt wie freudig Ja-Geschrei.
Kampf ist Arbeit, Arbeit Liebe,
kämpfend schaffen wir uns frei!“
- Die Bauern — „Wir sind die junge Bauernschaft,
des Volkes Mark, des Landes Kraft;
wir sind des Bodens Hüter!“
- Die Soldaten — „Und setzet ihr nicht das Leben ein,
nie wird euch das Leben gewonnen sein.“
- Denn sie alle — „Arbeiter, Bauer, Soldaten
tragen und bauen das Reich . . .“

*

Das kann fürwahr keine geringe Freude sein, die Kraft genug spendet, in diesem Lebenskampf zu bestehen. Da genügt es nicht, wie sich einige die Sache mit „KdF.“ leicht denken, „Massen zu organisieren“, große Veranstaltungen, Reisen und Volksfeste aufzuziehen. Es genügt auch nicht, mittels Masse ausschließlich wirtschaftliche Verbilligungen und erhöhten Umsatz zu erreichen. Es gilt vielmehr dadurch, daß man den einzelnen an den Fortschritten der Zivilisation (z. B. KdF.-Wagen) und an den Früchten deutscher Kultur (Schönheit des Dorfes und der Arbeit, Konzert und Theater) teilhaben läßt und ihn so an die Schicksalsgemeinschaft seines Volkes innertlich zu binden sucht. Diese Gestaltung des Einzellebens in der Arbeit und am Feierabend beruht auf der politischen und kultur-politischen Ausrichtung auf die ewigen Werte seines Volkstums. Erst aus dem Erlebnis des einzelnen erwächst der Wille zur größeren Gemeinschaft in Dorf oder Stadt, im Arbeitslager oder Betrieb, vom Kreis aus über den Gau bis endlich zum ganzen Reich.

Das Leben unseres Volkes ist von Anfang an in den natürlichen und politischen Jahreskreislauf eingebettet. Im Wechsel der Jahreszeiten, im Auf und Ab des Lebens der Natur spiegelt sich der Lebenslauf des einzelnen wie des ganzen Volkes wider; im Daseinskampf und dem politischen Ringen des Volkes zeigen sich die Tiefen- und Höhenpunkte vollklichen Lebens. In diesen Gesetzmäßigkeiten lebt der einzelne Mensch wie die durch das gleiche Blut aneinander

gebundene Volksgemeinschaft. Aus dem gleichen Erleben wird das, was wir **Volkstum** nennen, spürbar, und aus dem, wie es alle erleben, wie sie sich allgemein gültige Begriffe und Bilder schaffen, **Sitte** und **Brauchtum**.

Aus der besonderen rassischen Veranlagung unseres Volkes hat sich von Anfang an eine Gestaltungsform als die ursprünglichste und zutiefst gehende gezeigt: die **musikalische**. Kaum in einem anderen Volke als dem deutschen ist der Begriff des „**Volksliedes**“ so klar und allgemein gültig herausgewachsen. Von Anfang an ist das Volkslied der umfassendste Zeuge für das Wachsen und Werden deutscher Volkskultur. Und wenn im neuen Deutschland im Zeichen der weltanschaulichen Forderung von „**Kraft durch Freude**“ eine neue Epoche deutscher Kultur wächst, dann wird sie nicht zum geringsten Teil aus dem Lied und der Musik unseres Volkes erstehen. Von da aus bestimmt sich nicht nur die gesamte Fest- und Fei ergestaltung, sondern auch die umfassende Formung einer neuen, deutschen **Geselligkeit**.

*

In dem Riesenaufgabenbereich der **NS.-Gemeinschaft** „**Kraft durch Freude**“ liegen die Ansatzpunkte für eine musikalische Erneuerungs- und Erziehungsarbeit vor allen Dingen in der Feierabendgestaltung, organisatorisch gesprochen im Amt „**Feierabend**“ mit den beiden Abteilungen „**Volkstum — Brauchtum**“ und „**Kunst und Unterhaltung**“. Der wesentliche Teil der schulungsmäßigen Aufgaben liegt beim „**Deutschen Volksbildungswerk**“ mit seinen „**Musikalischen Arbeitskreisen**“ und den „**Musikschulen für Jugend und Volk**.“ (Vergleiche den besonderen Beitrag.)

In der musikalischen Feierabendgestaltung ergeben sich naturgemäß die beiden Grundarten des Erlebens: die eigene aktive **musikalische Betätigung** und das **Hören** musikalischer Kunstwerke. Im Idealfalle würde, wie in der Jugendmusikerziehung, das eine aus dem anderen wachsen. Aus dem Erlebnis des eigenen Musizierens formt sich im einzelnen die nachschaffende Kraft zum Verständnis für die entfaltete Kunst. Indem der einzelne im Singen oder Spielen seine besonderen musischen Kräfte entfaltet, nimmt er Schritt für Schritt Besitz von der unendlich vielseitigen Welt deutscher Musik als dem hervorragendsten Schatz ewiger deutscher Kultur.

Somit steht die **Volksmusik**, die immer nur eine aktive, zu jeder Zeit und an jeder Stelle von **allen** darzustellende sein kann, am Anfang unserer Arbeit. Danach kann auch keine Rede von einer Pflege der **Volksmusik** sein. Wenn sie „**gepflegt**“ werden muß, dann ist sie schon irgendwie „**krank**“. Und alles noch so interessierte Darbieten und Vorführen durch besondere Vereinigungen hilft nichts für ihre wahre Verlebendigung. Wenn das Volkslied und die **Volksmusik** nicht in dem Sinne Besitz aller ist, daß auch jeder einzelne unmittelbaren tätigen Anteil daran hat, ist an der gesamten **Musikkultur** des Volkes etwas noch immer nicht in Ordnung.

Wir kennen die Schäden, die eine vorangegangene liberale Kulturepoche der gesamten Volkskultur, insbesondere aber der Volksmusik zugefügt hat. Wir wissen um die noch heute nicht überwundenen Schwierigkeiten, die aus der technisierten Welt des Films, des Rundfunks und der Operette bis in unsere Zeit herüberwirken. Der Schlager ist nicht tot, der internationale Tanz nicht überwunden.

Seitdem jedoch das Kampflied der Bewegung erwacht ist, befindet sich das Lied des Volkes im Vormarsch. Seitdem unsere Jugend aus dem Erlebnis der echten Volkslieder vergangener Jahrhunderte einen eigenen Schatz neuen politischen Liedgutes schafft, wird der Angriff auf der ganzen Linie wesentlich vorangetragen. Für die erwachsene Generation hat die NSG. „Kraft durch Freude“ die Aufgabe übernommen, diesen Kampf zu einem guten Ende zu führen.

*

Die Stoßtrupps in diesem Vormarsch sind die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, deren Arbeit im Zeichen jener – bereits gekennzeichneten – gründlichen Erneuerung steht und folgende Richtlinien von der Abteilung „Volkstum – Brauchtum“ erhalten hat:

Zum ersten, daß Musik wieder schlechthin lebensnotwendiger Ausdruck jedes Menschen, lebendiger Bestandteil des gemeinschaftlichen Daseins unseres Volkes werden muß.

Zweitens, daß die Sing- und Musikbetätigung der Gruppen sich aus diesem Grunde nicht ausschließlich auf einen festen Chorkreis beschränken darf. Um überhaupt wieder Keimzelle eines neuen Musizieren zu werden, tragen die Sing- und Musikgemeinschaften ihre Lieder mitten ins Volk. Sie singen nicht nur vor dem Volk, sondern in der Mitte des Volkes und mit dem Volk. Sie erfüllen diese Aufgabe vor allem dadurch, daß sie die Kerntrupps bilden, welche die großen „Offenen Liedersingen“ tragen und ausgestalten helfen, die von der NSG-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ meist in Gemeinschaft mit der Hitlerjugend veranstaltet werden.

Zum dritten, daß die Sing- und Musikgemeinschaften, wenn sie wirklich führend sein wollen, selbst stets ein Stück in ihren Erkenntnissen und in ihrem Können den übrigen voraus sein müssen, daß sie also die Aufgabe haben, als geschlossene Chorgemeinschaften musikalisches Neuland zu erobern und zu bearbeiten, um so tatsächlich mit innerer Berechtigung vor die übrigen Volksgenossen hintreten und Neues zeigen und lehren zu können.

Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ setzen sich aus Mitgliedern der DJF., bzw. der Organisationen, die korporativ der NSG. „KdF.“ angeschlossen sind, zusammen.

Die Genehmigung zur Gründung, bzw. Anerkennung als KdF.-Sing- und Musikgemeinschaft wird nur vom Amt „Feierabend“ erteilt. Bei Gruppen, die neu aufgebaut werden müssen, wird der Singeleiter ebenfalls vom Amt „Feier-

abend" eingefeszt und bestätigt, wodurch immer die Gewähr gegeben ist, daß die betreffende Gruppe das Gesicht erhält, das eine Sing- und Musikgemeinschaft der NSG. „KdF." nach den oben dargelegten Aufgaben haben muß.

Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" haben folgende Aufgaben zu erfüllen:

- a) Wöchentlich mindestens einmal wird ein Sing- oder Musizierabend durchgeführt, an dem sämtliche Angehörige der Sing- oder Musikgemeinschaften teilnehmen. An diesem Abend werden nach besonderen Vorschlägen des Amtes „Feierabend" neue Lieder, Kanons, Musikstücke usw. erarbeitet.
- b) Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" führen große „Offene Volksstingestunden" im Sommer im Freien, im Winter in den entsprechenden Sälen durch. Die Singgemeinschaften der Betriebe haben außerdem die Aufgabe, mindestens monatlich einmal anläßlich eines Betriebsappells ein Singen im Betrieb zu veranstalten.
- c) Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG. „KdF." sollen als Mitträger von Veranstaltungen des Amtes „Feierabend" in der NSG. „Kraft durch Freude" herangezogen werden. Sie gestalten einen Teil des Programms oder eine vollständige Veranstaltung mit ihren Kräften aus.
- d) Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG. „KdF." sollen jährlich zweimal im Rundfunk ein volksmusikalisches Programm durchführen, das selbstverständlich mustergültig sein muß.
- e) Einmal im Jahre sollen die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG. „KdF." entweder zu einer KdF.-Reichstagung oder zu einem Gau-Singetreffen zusammenkommen. Diese Treffen dürfen keinesfalls unterschätzt werden, denn sie gewährleisten in größerem Umfange eine einheitliche Ausrichtung der Sing- und Musikgemeinschaften, auch die propagandistische Schlagkraft der Sing- und Musikgemeinschaften wird dadurch gestärkt. Die Reisekosten zu diesen Treffen müssen die Teilnehmer selbst tragen. Es empfiehlt sich, für jeden Teilnehmer eine KdF.-Reiseparkarte zu besorgen.
- f) Besonders die in den Grenzlanden beheimateten Sing- und Musikgemeinschaften haben für Abwehr fremdländischer Kultureinflüsse nach einem besonderen Plan, der sich nach den Grundsätzen unserer Grenzlandarbeit ausrichtet, große Volksstingestunden usw. mit den Grenzlanddeutschen durchzuführen.
- g) Die Sing- und Musikgemeinschaften der NSG. „KdF." bereiten zusammen mit den Dienststellen die KdF.-Singewochen vor. Hierbei handelt es sich vor allem um die Teilnehmerwerbung aus allen Berufsständen unseres Volkes.

Im Einvernehmen mit der zuständigen Kreisdienststelle sollen die KdF.-Sing- und Musikgemeinschaften bei gegebenen Anlässen mit den Formationen der Bewegung, insbesondere mit der Hitlerjugend und mit den Fachverbänden der Reichs-

muskammer zusammenarbeiten. Volksmusik ist nicht die Aufgabe einer Organisation, sie ist Sache des ganzen Volkes.

*

So steht die Volksmusik bei „Kraft durch Freude“ ganz im Zeichen einer in die Breite und in die Tiefe gehenden Aufbauarbeit. Auf dem Dorf, wo Volkslied und Volksmusik noch am ursprünglichsten leben, ist auch der unmittelbarste Einsatzpunkt gegeben. Wo noch vor wenigen Jahren einzelne Liedsänger und -sammler aufs Land zogen, um — vorwiegend aus eigener Verantwortung und persönlichem Interesse — altes Liedgut, das in Vergessenheit zu versinken drohte, aufzuspüren und niederzuschreiben, da lebt heute das ganze Volk wieder in eben diesem Lied. Der Platz unter der Linde und der festliche Raum im neuen Gemeinschaftshaus ist Mittelpunkt ländlichen Lebens geworden, das Form und Kraft aus wiedererwachtem Volks- und Brauchtum gefunden hat. Die Zelle, aus der dies alles wuchs, war eine kleine Singgruppe, die der Kreiswart von „Kraft durch Freude“ ins Leben gerufen hatte. Ihr erstes Wirken nach außen ging von einem Offenen Singen unter dem Maibaum aus. Der Singeleiter, zugleich der junge Dorflehrer und Hitler-Jugendführer in einer Person, hatte dazu aufgerufen. Die Jungen vom Landjahr, die Mädel vom Arbeitsdienst, die Männer aus der SA. und politischen Leitung hatten die Anregung freudig aufgenommen, und als Knechte und Mägde, Bauer und Bäuerin am sonntäglichen Feierabend dazu erschienen waren, war schon auf den ersten Anstich der grundlegende Erfolg gesichert. Aus der Freude am Singen wuchs die Lust zum Tanz, vom Tanz her wurde die gute, alte Dorfmusik wieder lebendig. Gelegentlich der Feier der Sonnenwende, des Erntedankfestes, der deutschen Weihnacht und Fastnacht wuchs der Sinn und das Bedürfnis nach solcherlei Gestalten derart, daß binnen Jahresfrist auch von dieser Seite her eine ganz neue Gemeinschaft gewachsen war. Die kleine Singgruppe hatte sich unter Zusammenfassung aller Kräfte zu einer „KdF.-Sing- und Musikgemeinschaft“ erweitert, die nicht nur in Lied, Spiel und Tanz die ständig wachsenden Aufgaben übernommen hatte, sondern auch die lebendige Erneuerung von Sitte, Tracht und Brauch übernehmen konnte. Nun ist diese neue Volkstumsgruppe so weit, bei der KdF.-Reichstagung in Hamburg vor aller Augen, auch denen der ausländischen Volkstumsgruppen, das darzustellen, was wir deutsches Volks- und Brauchtum nennen. Das konservierende Streben früherer Chor-, Trachtenvereine oder Landsmannschaften ist in „Kraft durch Freude“ wieder zu wirklichem Leben im Volk erwacht.

Ähnliche Wege geht die Aufbauarbeit in den städtischen Lebensgemeinschaften. Und das ist der grundlegende Unterschied im Wachstum eines neuen Kulturlebens: Die Gemeinschaftsformen, an die das neue Gemeinschaftsleben sich anschließt, sind andere geworden. Es sind nicht mehr die irgendwie um ihrer selbst willen gegründeten Vereine, wie Skat- oder Kegellubs, Arbeiter- oder bürgerliche Gesangsvereine, die sich in ihrer internen Arbeit selbst genügen. Die

Partei und der nationalsozialistische Staat, die Deutsche Arbeitsfront und die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ haben in der einen politischen Erkenntnis alle Deutschen zu ihrem Höchsten geführt: zur Volksgemeinschaft. Diese demonstriert sich außerhalb der partei- und wehrpolitischen Formationen — HJ., Arbeitsdienst, SA., SS., Wehrmacht — in den lebensgebundenen Berufsgemeinschaften deutscher Arbeit. Der „Betrieb“ oder das „Werk“ sind neu in unser Bewußtsein getreten als die schöpferischen Lebenszellen, die nicht nur produktive Arbeit der Stirn und der Faust schaffen, sondern Gemeinschaft und Kultur zeugen. Weiderlei Streben erfaßte die DAF. dadurch, daß sie einerseits „die Front aller schaffenden Deutschen“ formierte, daß sie andererseits die kulturelle Betreuung im Sinne von „Kraft durch Freude“ auf sich nahm.

Aus dieser Erkenntnis ergeben sich die Gesetze für die besondere Art einer Volkstumsarbeit in der Stadt. Sie wächst von der Arbeitsgemeinschaft aus. Sie wird von der Arbeit her bestimmt, am Feierabend lebendig und bei den großen Demonstrationen und Höhepunkten der natürlichen und politischen Feste des Jahreslaufs zum allgemeinen Erlebnis.

Wenn wir wieder dem Wachstumsprozeß nachspüren, so finden wir in einem Betrieb als erste Keimzelle wiederum eine kleine Singgruppe, vielleicht auch einen alten Gesangverein, der seit einiger Zeit den Anschluß an das große Leben im Betrieb nicht mehr halten konnte. Der KdF.-Wart des Betriebes hat sofort den richtigen Ansatzpunkt gefunden. Der Leiter der Singgruppe wird beauftragt, bei nächster passender Gelegenheit, etwa der Einweihung des von der Betriebsleitung gestifteten Feier- und Gemeinschaftsraumes „etwas musikalisch vorzubereiten“. Dem KdF.-Wart wie dem musikalischen Leiter ist klar, daß man mit den „alten rauschenden Eichen“ nicht wieder kommen kann. Sie bestellen ein KdF.-Liederblatt mit dem kennzeichnenden Titel „Arbeit, Ehre, Freiheit“. Das sind ja die Begriffe, von denen im politischen Leben und in der Schulung der DAF. dauernd gesprochen wird. Hier finden sie die Brücke vom Sinn ihrer Arbeit zur feierlichen Darstellung in Wort und Lied. Also singen sie bei der nächsten Betriebsfeier diese neuen Lieder vor. Der erste Vorstoß gibt weitere Anregungen. Viele von denen, die in der Rolle der Zuhörenden ein oder das andere Lied von der HJ., der SA. oder Werksschar bereits kennen, hätten den Wunsch selbst mitzusingen. Es kommt bei der nächsten Gelegenheit zu einem weiteren Singen, das nicht nur von der kleinen Singgruppe allein bestritten wird, dem sich vielmehr die uniformierte Mannschaft der Werksscharen anschließt. Es geht noch weiter: zur nächsten Feier des 1. Mai liegen auf allen Plätzen der Teilnehmer Liederblätter. Der Werksschar-Musikzug hat gleichfalls die neue Linie aufgenommen, und so klingt von der ganzen Belegschaft gesungen und dem Musikzug begleitet das neue Lied von der Arbeit auf, das zwar keine Zuhörer mehr hat, aber in jedem einzelnen — vom Lehrlingen bis zum Direktor — mitgesungen und miterlebt wird. Auf Grund dieses Ereignisses bestimmt der Betriebsführer den Einsatz eines nebenamtlichen Betriebsmusikwartes. Der ehemalige Gesangverein ist

überholt. Die Kerntruppe der ehemals kleinen Singgruppe ist mit Hilfe der Werkcharen zu einer „KdF.-Sing- und Musikgemeinschaft“ herangewachsen. Der Grundstein für eine neuwertige Kulturarbeit ist gelegt.

Es gibt heute bereits Betriebe, die hauptamtliche Musikleiter eingestellt haben. Es gibt unzählige Fälle, wo arbeitslos gewordene Berufsmusiker als Arbeiter in den Betrieb aufgenommen worden sind, um nicht nur in den Arbeitsprozeß eingereiht, sondern gleichzeitig ihrem ursprünglichen Beruf entsprechend als Instrumentalisten im Werkorchester eingereiht zu werden. Nachdem so in der Breite aller Schaffenden das Verständnis für die Musik vom Lied ihrer Arbeit her erweckt worden ist, ist der Boden bereitet zum Erlebnis der höheren Kunstmusik. Jetzt steht die Aufgabe der KdF.-Werkkonzerte ein. Jetzt kann ein großes Berufsorchester die Kunstwerke deutscher Komponisten darbieten in der Gewißheit, daß jeder einzelne soweit angeregt ist, den Sinn und Wert solchen Lebens in und für die Kultur zu ermessen. Es ist von jeher nicht die Frage des Eintrittspreises, allgemein gesprochen des wirtschaftlichen Opfers gewesen, ob der Arbeiter der Faust an dem Kulturleben seines Volkes, insbesondere der Musik teilhaben kann oder nicht, es ist vielmehr das innere Vermögen und die Aufgeschlossenheit, die allein die Erkenntnis jener Werte vermitteln können. — Von hier aus ergeben sich für KdF. und die ganze deutsche Kunst- und Musikausübung ganz große Aufgaben, die die Forderung erfüllen müssen, daß Kunst wirklich im Volk lebe. Die Grundlage dazu liegt, wie wir sahen, in der lebendigen Volksmusik, im Lied des Volkes und im aktiven Teilhaben jedes einzelnen. Damit ist auch die Aufgabe und Stellung eines Volksmusikleiters, wie sich der neue Begriff in der Arbeit des Amtes „Feierabend“ herausgebildet hat, vollkommen neu.

*

Um die einheitliche politische und kulturelle Ausrichtung der Volksmusikleiter in Stadt und Land, sowie aller beteiligten Führer in den Kreis- und Gaudienststellen, die mit volksmusikalischem Gestalten zu tun haben, zu gewährleisten, setzt das Amt „Feierabend“ laufend in allen deutschen Gauen musikalische Schulungslager an:

1. Reichsingewochen der NSG. „Kraft durch Freude“,
2. Reichschulungslager für Volksmusikleiter.

Nach der Aufgabenstellung ist es selbstverständlich, daß auch in allen benachbarten Arbeitsgebieten die Frage der Volksmusik eine wesentliche Rolle spielt, z. B. in den Reichsarbeitswochen für das gesamte Aufgabengebiet „Volkstum — Brauchtum“, in den Reichschulungslagern für Dorfbetreuung u. ä. m.

Zu den Reichsingewochen hat jeder deutsche Volksgenosse Zutritt, der von sich aus den Wunsch hat, sich auf dem Gebiete des Singens und Musizierens weiterzubilden. Es werden in diesen Lagern vor allem die Männer und Frauen, Jungen und Mädchen erfasst, die an irgendeiner privaten Stelle für die Volksmusikarbeit angeregt worden sind und nach Weitung ihres Arbeitsbereiches

und Einfaches streben. Nicht selten sind solcherlei Anregungen durch zunächst scheinbar ganz abseits liegende Erlebnisse zustande gekommen, wie z. B. einer Urlaubsfahrt auf einem KdF.-Schiff. Es ist selbstverständlich, daß bei diesem starken Gemeinschaftserleben einer Auslandsfahrt die jeweilige Urlaubskameradschaft greifbar in Erscheinung tritt. Dieses Erlebnis bringt nicht zuletzt das regelmäßige Singen auf dem Schiff mit sich, zumal bei jeder größeren Überseefahrt auf einem KdF.-Schiff ein Singeleiter an Bord ist. Man darf durchaus, ohne den Sinn dieser „volksmusikalischen Freizeitgestaltung“ einzuschränken, sagen, daß dieses Singen auf den Urlauberschiffen, wo die Herzen aller dieser Erholungsuchenden weit für diese Eindrücke geöffnet sind, mit zu den wesentlichsten „Schulungs“gelegenheiten gehört, die dazu hinführen, unseren schaffenden Menschen das Empfinden für all das zu öffnen, was zutiefst deutsch in ihnen ist. Und das ist am reinsten die Seele unseres Volksliedes.

Die Reichsschulungslager für Volksmusikleiter fassen in der Regel alljährlich die Sing- oder Musikgemeinschaftsleiter zur Schulung zusammen, die an irgendeiner Stelle bei KdF. leitend tätig sind. Da diese regelmäßigen Lager nach Möglichkeit in jedem Gau einmal stattfinden, kommen der Zahl nach jährlich über dreißig zustande. Die durchschnittliche Belegschaft beläuft sich auf vierzig Teilnehmer, so daß sich bei dem dauernden Ausbau der Arbeit eintaufend bis zweitaufend Volksmusikleiter und -leiterinnen in regelmäßiger Schulung befinden. Das bedeutet gleichzeitig, daß sich in dieser Tätigkeit ein neues Arbeitsfeld erschließt, dem zu widmen es sich lohnt, einen neuen Beruf heraus zu entwickeln. Der Forderung nach einer entsprechenden Berufsausbildung entspringt die Einrichtung staatlicher Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter in Berlin und Weimar. Diese von der Reichsjugendführung und der NSG. „Kraft durch Freude“ gemeinsam entwickelten Institutionen werden in Zukunft eine endgültige zentrale Bildungsstätte finden müssen in einer Reichsschule für Jugend- und Volksmusikleiter, die in Hirschberg geplant ist. So baut sich die Jugendmusikarbeit der Hitlerjugend organisch weiter in der Volksmusikarbeit der NSG. „Kraft durch Freude“ für die erwachsene Generation. Beide Aufgaben umschließen in diesem Sinn den neu gewachsenen Begriff: „Musik in Jugend und Volk“, der allein als Ganzes die deutsche Volksmusik umfaßt.

Die Hauptarbeitsgebiete in den Reichsschulungslagern für Volksmusikleiter sind folgende:

1. Das deutsche Lied,
2. Instrumentale Volksmusik,
3. Chorsingen,
4. Sing- und Spielmusik,
5. Offenes Singen,
6. Lied und Tanz,
7. Fest- und Feierngestaltung.

Das praktische Musizieren wird in erster Linie an Hand der Lieder- und Instrumentalblätter der NSG. „Kraft durch Freude“ und der Hitlerjugend durchgeführt. Wenn sich auf dem Gebiet der reinen Singarbeit vom einstimmigen Singen alten und neuen Volksliedgutes der Aufbau bis zu mehrstimmigen Chorliedern und zu instrumental begleiteten Kantaten erstreckt, so geht auf dem Gebiet des Muszieren der Weg vom einfachsten Volksmusikinstrument über die kleinen Volksmusikgruppen (etwa einer ländlichen Blasmusikgruppe von fünf bis zehn Mann) bis hin zum Musikzug einer Werksschar oder dem Laienorchester innerhalb eines großen Betriebes. Niemals jedoch und in keinem Falle wird die Grundlage aller volksmusikalischen Betätigung vergessen, die im Volkslied begründet ist, an dem allein das ganze Volk lebendigen Anteil haben kann.

Allmählich wächst die Arbeit, die sich weder kommandieren noch in ihrer Entfaltung terminmäßig festlegen läßt, dem Zustand entgegen, der bestimmte Leistungen nach außen ermöglicht. Der Gedanke der Leistung ist, wie auf allen Arbeitsgebieten der NSG. „Kraft durch Freude“, die Grundforderung! Laienmusizieren, Volksingen und Volksmusik sind keine minder wertigen Entscheidungen der deutschen Musik überhaupt. Sie sind vielmehr nur weniger entfaltete, im organischen Wachstum aber unbedingt notwendige Zweige einer Kultur, die wurzelhaft vom Volke aus wächst.

*

Diese Tatsache wird heute im offiziellen Musikleben Deutschlands mehr und mehr anerkannt. Die ersten Deutschen Musiktage, die das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im Jahre 1938 in Düsseldorf veranstaltete, begriffen zum ersten Male auch die Volksmusik im offiziellen Musikleben unserer Zeit ein. Die NSG. „Kraft durch Freude“ hat auf ihren Arbeitsgebieten der Volksmusik und der Hinführung zur deutschen Kunstmusik die hohe Aufgabe, die schaffenden Menschen unseres Volkes in den Besitz der Kunst- und Kulturwerte der Musik zu bringen. Die künftigen deutschen Reichsmusiktage werden alljährlich Zeugnis davon ablegen, inwieweit die allgemein erhobene Forderung im Zeichen der Musik wahr geworden ist:

„Kunst im Volke und für das Volk!“

Musikerziehung im Deutschen Volksbildungswerk

Von Siegfried Goslich

Deutsche Volksbildung ist Menschenformung aus völkischem Erbgut und rassistischer Anlage, Urbarmachung aller geistigen Kräfte des werktätig Schaffenden, Hinführung zur Erkenntnis der ewig gültigen Gesetzmäßigkeiten in Leben und Natur und damit eine Handhabe der Menschenführung eines hoch entwickelten Kulturvolkes im Sinne einer stetig sich erneuernden Volkbildung.

Inhalt und Art unseres völkischen Bildungsideals werden bestimmt vom Wertbegriff unseres Volkstums. Bildung ist getragen vom Gefühl völkischer Zugehörigkeit; sie ist im einzelnen bestimmt durch Charakter, Willen und Wissen. Volksbildung bedeutet mithin Charakterbildung, Willensbildung und Wissensvermittlung in lebendiger Wechselwirkung. In dieser Tätigkeit des Volksbildners als Menschenformer liegen Verantwortung und Schönheit der Aufgabe zugleich beschlossen.

Den schaffenden Menschen hinzuführen zu den Gütern unserer Kultur und seine schöpferischen Fähigkeiten einzusetzen für das Volksganze ist ein Kernpunkt der idealistischen Denkweise des Nationalsozialismus. Punkt 20 des Parteiprogramms lautet:

„Um jedem fähigen und fleißigen Deutschen das Erreichen höherer Bildung und damit das Einrücken in höhere Stellungen zu ermöglichen, hat der Staat für einen gründlichen Ausbau unseres gesamten Volksbildungswesens Sorge zu tragen. Die Lehrpläne sind den Erfordernissen des praktischen Lebens anzupassen . . .“

Entscheidend hierbei war es, daß der Nationalsozialismus seine Bildungsbestrebungen an zwei verpflichtende Ideale kettete: an unser **V o l k s t u m** und an die werktätige **A r b e i t**. Der neue Bildungsbegriff des Deutschen ist damit losgelöst von Ideologien freidenkerischer oder internationaler Zielsetzung und von materialistischen Triebkräften, deren Bildungschwacher sich kundgab in dem Schlagwort „Wissen ist Macht“.

Das Recht zu geistigem Besitz ist gegründet auf dem Adel der Arbeit: So wurde die Deutsche Arbeitsfront mit ihrer Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ im Auftrage der Partei zur Trägerin der praktischen Volksbildungsarbeit in Stadt und Land, die sie im Einvernehmen mit dem Reichserziehungsministerium und dem Deutschen Gemeindetag wahrnimmt. 220 Volksbildungsstätten des Deutschen Volksbildungswerks sind bisher im Altreich als Schulungseinrichtungen mit umfassenden Lehrplänen für alle Wissensgebiete genehmigt worden, weitere sind im Aufbau begriffen. Daneben werden in Volksbildungsgruppen, örtlichen Arbeitskreisen und Schulungskameradschaften, Führungen, Besichti-

gungen und Kulturfahrten Millionen von Volksgenossen an das Bildungsgut der Nation herangeführt¹.

Der Musik kommt innerhalb der deutschen Volksbildung eine entscheidende Rolle zu. Die idealistische Grundeinstellung unseres Volkstums bedingt Liebe zur Musik und die Fähigkeit, in Klängen schöpferisch Werte zu gestalten. Als allgemeinsten und umfassendsten menschlicher Wesens- und Empfindungsausdruck bildet Musik einen der hervorragendsten Bestandteile unseres Brauchtums, in dem sich völkische Eigenart und deutscher Kulturwille verkörpern. Volksmusik ist somit elementarer Ausdruck nationaler Kultur². Sie wendet sich an die tiefsten und ehrlichsten Instinkte des Menschen, sie ist Ausdruck von Wille und Gemüt. Ihre Form und klangliche Erscheinung sind unmittelbare Wertmesser ihres geistigen Inhalts; ihr Wirkungsbereich entfaltet sich da, wo derjenige der Sprache aufhört.

*

Aus dieser Festsetzung eines volksmusikalischen Wertbegriffs im Rahmen eines völkischen Erziehungsideals entspringen Zielgebung und Organisation der Musikarbeit des Amtes Deutsches Volksbildungswerk.

Alle werktätig-schaffenden, erwachsenen Deutschen sind es, in deren Leben Kraft durch Freude an der Musik hineingetragen werden soll. Die Musik soll indessen nicht nur besinnliche Unterhaltung für das Ausspannen, den Feierabend sein: sie soll das ganze tägliche Erleben durchpulsen und harmonisch gestalten. So begleitet sie den Werktag vom Weckruf am Morgen („Wacht auf, wacht auf, es kräht der Hahn!“) über die Fahnenhissung („Auf, hebt unsere Fahnen in den frischen Morgenwind!“) zur Arbeit („Schwinge, Hammer, schwinge!“); sie leitet mit dem Tischkanon das Gemeinschaftsmahl ein („Ist dein Brot!“), sie läßt am Tageschluß zur fröhlichen Gemeinschaft („Guten Abend euch allen hier beisamm!“) und beendet den Tageslauf mit dem Abendlied („Kein schöner Land in dieser Zeit“). Singen und Spielen gehören zu jeder Feierstunde im Betrieb (Lieder der Werksscharen), Musik begleitet die marschierende Kolonne (Lieder der Bewegung), den Heimabend der Formationen, den Abend in der Familie; Musik umspannt als klingendes Brauchtum den Jahresablauf vom Frühling (Maienansingen) zum Winter („Hohe Nacht der klaren Sterne“), von der Saat („Im März der Bauer“) zur Ernte („Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit“), von der Geburt zum Sterben, von der Arbeit zum Fest, vom Ernst zum Scherz. Im Jahresring schließt sich das „Rad“ unseres musikalischen Lebensausdrucks.

¹ Vgl. den Jahresbericht 1937 des Amtes Deutsches Volksbildungswerk; Eigenverlag Berlin.

² Vgl. Goslich, „Volksmusik als Wertbegriff“, Deutsche Musikkultur, 1938, Heft 4, Oktober – November.

Unendlich breitet sich die Fülle musikalischen Brauchtums aus. Aus zahllosen verschütteten Quellen, aus Liederbüchern, Tabulaturen und Stimmheften ist ein Reichthum echter Volkslieder und -tänze neu erweckt worden, in denen deutsche Landschaften, deutsches Schaffen, deutsche Empfindung und deutsche Fröhlichkeit wirksam sind. „Jungbrünnlein“ heißt eines der schönsten davon aus Schlessien, ein Jungbrünnlein deutscher Art lebt in dieser Volksmusik, die Volksgenossen über trennende Grenzen hinweg zusammenbindet, die da erst voll wirksam wird, wo politischer Unverstand das offene Wort versagt oder wo in feierlicher Stunde Worte nichts mehr zu sagen vermögen.

Klar grenzt diese Wesensbestimmung unsere Volksmusik im engen Sinn des Wortes ab gegen alles, was dem Volke als „volkstümliche“ Musik im Sinne einer „populären“ Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik angeboten wird. Alle ihre Spielarten vom fremdrassigen Schlager bis zum Charakterstück sind nicht volksbildend, weil sie in keinem Volkstum wurzeln. Sie scheiden aus jeder verantwortungsbewußten Volksmusikerkziehung als entartet aus.

Das Wort „Lied“ als Ausdruck echten deutschen Wesens ist in den Sprachschak des Franzosen übergegangen, der dem nichts Ähnliches entgegenzusetzen weiß. Das Volksliedsingen öffnet Herz und Seele. Es ist volksbildend im reifsten Sinn als Ausdrucksgebung gemeinsamer Charakterhaltung, gemeinsamen Willens, gemeinsamen Wissens um die wertvollsten Güter des Volkstums. Gemeinsames Singen bezeichnet demnach auch die Grundlage aller musikalischen Volksbildungsarbeit. Es bildet im Deutschen Volksbildungswerk die Voraussetzung jeder Betätigung am Instrument.

*

Hausmusik, Betriebskonzert und musikalische Feier sind undenkbar ohne Musikinstrumente. Der Weg zu ihrer technischen Beherrschung freilich ist kein voraussetzungsloser. Viele haben in der Schule oder im Elternhaus z. B. Klavierspielen gelernt, aber sie scheitern an der kleinsten Aufgabe — zuweilen aus Unvermögen, weitaus häufiger aber, weil die Aufgabe falsch gestellt wurde.

Beherrschung der Musik hinsichtlich des künstlerischen Ausdrucks erfordert stets neben ausgesprochener Veranlagung emsiges Spezialstudium. Aufgaben, die dem Berufskünstler gestellt werden müssen, um ihm die Höhe der Ausdruckskraft zu erschließen, pflegen den Musikliebhaber zum sofortigen Mißerfolg zu führen: er verliert die Lust, gibt das Kennen auf und geht der musizierenden Gemeinschaft verloren. Häufig werden ferner die sogenannten Volksinstrumente in der Hand des Musikliebhabers zur musikalischen Unfruchtbarkeit verurteilt — wiederum dadurch, daß die Aufgabe von vornherein falsch gestellt wird. Versucht man z. B., durch ein andauerndes Tremolo auf der Mandoline ihr den Charakter eines wirklich melodiefähigen (kantablen) Instrumentes zu verleihen, so geht man ebenso am Kern der Sache vorbei, als wenn man zwanzig Harmonikas aus dem-

selben Klavierauszug Operettenpotpourris spielen läßt: in beiden Fällen werden *Scheinwirkungen* erzielt. Auf die Frage, ob dies erlaubt sei, gibt die eingangs erwähnte Wesensbestimmung der Volksbildung als Charakterbildung eine eindeutig verneinende Antwort. Auch hier aber eröffnet sich ein neuer Reichtum an Möglichkeiten, wenn einmal vorurteilslos daran gegangen wird, das Grundproblem neu zu stellen: jedes Volksinstrument als individuellen, charakteristischen und charaktervollen Klangträger zu erkennen und einzusetzen. Auf diese Erkenntnis gründet sich die programmatische Forderung nach *instrumentengerechter Volksmusik*¹.

Die musikalische Volksbildungsarbeit hat nach dem Vorangegangenen auf dem Gebiet des Instrumentenspiels folgenden Forderungen zu genügen, wenn sie Rückschläge vermeiden will: 1. jedem Spieler sind Aufgaben zu stellen, die sein Interesse in Anspruch nehmen, ohne seine Leistungsfähigkeit zu übersteigen; 2. jedes Instrument muß als selbständiger Klangträger so gelehrt und angewandt werden, daß sein Spieler lebendigen Ausdruck zu gestalten vermag, und daß es den höchsten Grad seiner ureigenen spezifischen Ausdrucksfähigkeit erlangt.

Hieraus ergibt sich im einzelnen die Lehrweise des im Deutschen Volksbildungswerk vermittelten Musikunterrichts:

Hinlenkung zum lebendigen Musizieren auf der Grundlage musikalischen Brauchtums ist erstes Gebot. Volkslied und -tanz bezeichnen den Ausgangspunkt alles Lernens: sie „bilden“ im haltungsmäßigen ebenso wie im spieltechnischen Sinne. Sachlich baut die gesamte musikalische Theorie auf ihnen auf; Melodie- und Bewegungslehre, Rhythmik und Metrik, Harmonie- und Formenlehre und musikalische Rassenkunde finden im überlieferten Volksmusikgut ein ideales Anschauungsmaterial. Der Bildungswert erstreckt sich jedoch auch auf die reine Spielfähigkeit am Instrument: ausgehend von tonischem Dreiklang und Fünftonraum werden die technischen Möglichkeiten, das Lagenspiel, die Fingerfäße usw. am Instrument Hand in Hand mit der ersten musikalischen Begriffsbildung erlernt. Es hat sich gezeigt, daß die Fülle vorhandener Volksmelodien eine Auslese nach jeder nur denkbaren Richtung erlaubt: jedes in der musikalischen Grundlehre praktisch vorkommende Beispiel etwa der motivischen Führung, der einfachen oder zusammengesetzten Rhythmen läßt sich an Volksweisen belegen, jeder Saitenwechsel auf der Geige, jeder Fingeruntersatz auf dem Tasteninstrument an Volksweisen verdeutlichen; für jede Eigenart der charakteristischen Thematik der Zupf- oder Balginstrumente läßt sich eine Wendung aus einer Volksmelodie als Muster anführen. Die Volksweise übernimmt im Anfangsunterricht weitgehend die Rolle der früheren Etüde. Ihre ungleich eingänglichere melodische Gestalt sichert ihr die lebendige Anteilnahme des Schülers, die beim bloß konstruktiven Spielwerk nur in Ausnahmefällen geweckt werden kann.

Unmittelbar wegweisend in musikerzieherischer Hinsicht wirkt sich weiter die in

¹ Vgl. Jahrbuch der Volksmusik 1937, Berlin, Junfermann & Dünnhaupt, S. 27 f.

jeder echten Volksweise liegende *g e m e i n s c h a f t s b i l d e n d e K r a f t* aus. Die Grundsätze der Mehrstimmigkeit, die Aufteilung in Melodie und harmonische bzw. rhythmische Stücke drängen bereits im Anfängermusizieren zum Gemeinschaftsunterricht. Schon die ersten Intonationsübungen etwa auf der Geige können durch abwechselndes rhythmisches Streichen als Gemeinschaftsaufgabe angefaßt werden¹; bald darauf werden das Singen, das rhythmische Klatschen, die Bordun- und Dudelsackbässe einbezogen, bis über das zwei- und mehrstimmige Musizieren sich der Ausblick auf das spätere Kammermusikalische und chorische Spiel eröffnet.

Unversehens ist damit freilich der Laienmusikunterricht in ein ganz neues Fahrwasser geraten. An Stelle des Einzelschülers nimmt er die musizierende Gruppe zum Ziel, statt der Etüden und Vortragsstücke erscheint die chorische Spielmusik für verschiedene Besetzungen als Aufgabe der Musikübung. Vor dem Laienschüler steht nicht mehr die beängstigende Aufgabe, etwa als Solist Chopin „vorspielen“ zu sollen, sondern vielmehr die Aussicht, in der Laienmusikgemeinschaft als *M i t w i r k e n d e r* einen fest umgrenzten Anteil am klingenden Ergebnis zu gestalten.

Der Volksmusikerziehung als solcher ist damit überhaupt grundsätzlich die Aufgabe neu gestellt. Der Erfolg ist ein unmittelbar sinnfälliger: Jeder kann mittun, für jede Leistungsstufe gibt es die Möglichkeit, im Gemeinschaftsspiel Musizierende und Zuhörer durch eine abgerundete saubere Leistung zu erfreuen. Ein Beispiel mag das Gesagte erläutern: Einem Klavierschüler wird nach einem halben Unterrichtsjahr nun nicht die Aufgabe gestellt, allein und dadurch ohne Stücke etwa ein Weihnachtsliederpotpourri (die übliche Frucht früheren Musikunterrichts!) vorzutragen: er musiziert vielmehr zusammen mit Blockflöte, Geige, Gitarre und einigen Sängern unter der Anführung des Lehrers eine kleine, aus Volksweisen selbst gebildete Kantate. Er wird getragen von der Kameradschaft, braucht also nicht unter den natürlichen Hemmungen des Solospiels zu leiden; die Aufgabenteilung unter mehrere Ausführende ergibt die Möglichkeit, eine durchgefesselte Gemeinschaftsleistung zustande zu bringen. In weiterer Erfüllung der hiermit gesteckten Ziele winkt das Zusammenspiel in der Laienspielgemeinschaft, in Spielschar, Spielgruppe für Volksinstrumente, Blaskapelle oder (als höchste Steigerung) im Liebhabersinfonieorchester. Diese durchaus erreichbare Stufe stellen die bestehenden zwölftausend deutschen Laienorchester aller Besetzungen dar, für deren Nachwuchs das Deutsche Volksbildungswerk sorgt. Und abermals schließt sich hier ein tieferer Zusammenhang. Diese Laienorchester erfüllen kraft der in ihnen zutage tretenden Kameradschaftsleistung selbst volksbildnerische Aufgaben vornehmster Prägung: sie dienen als Kapellen der Partei und ihrer

¹ Vgl. Alfred von Horn, Leiter der Musikschule Würzburg des Deutschen Volksbildungswerks: Grundlagen des Gruppenunterrichts. Musik in Jugend und Volk, 1937/38, Heft 4, S. 138 f.

angeschlossenen Verbände, der Kleinstadt- und Dorfgemeinden und der Industriebetriebe als Kulturrepräsentanten der Volksgemeinschaft¹.

Es ist also tief begründet, wenn das Deutsche Volksbildungswerk den Musikunterricht in erster Linie als Gemeinschaftsunterricht erteilt. Die Begabtenförderung im Einzelunterricht bleibt dadurch ebenso unangetastet wie das notwendige Studium technischer Einzelheiten durch den angehenden Berufsmusiker. Aus der dargelegten inneren Gesetzmäßigkeit des Gemeinschaftsmusizierens aber ergibt sich zwangsläufig die Begründung für die Notwendigkeit der straffen organisatorischen Zusammenfassung der neuen Musikerziehung in Arbeitsgemeinschaften und, wo angängig, in Musikschulen. Die Eingliederung in eine musikalische Gemeinschaft vermag nur die großzügige Organisation zu verbürgen, während dem Privatmann in dieser Hinsicht natürliche Grenzen gesteckt sind. So mag es verstanden werden, wenn heute vielfach von einer Umwandlung der „Privatmusikerziehung“ zur „Volksmusikerziehung“ gesprochen wird.

Von den im Deutschen Volksbildungswerk einzusetzenden Lehrkräften wird demgemäß die praktische Kenntnis des deutschen musikalischen Brauchtums, der Feier- und Programmgestaltung, der Literaturauswahl, der Methodik des Gruppenunterrichts, des Einsatzes und der verantwortungsbewußten Verwendung der Volksinstrumente sowie der Leitung von Sing- und Spielgemeinschaften verlangt. In enger Zusammenarbeit mit der Fachschaft Musikerziehung in der Reichsmusikkammer trägt das Deutsche Volksbildungswerk der Notwendigkeit Rechnung, die einsatzbereiten Musiklehrkräfte durch Schulungsveranstaltungen auf ihre vielseitigen neuen Aufgaben vorzubereiten².

Im Rahmen dieser Bestrebungen und zur Neugestaltung des volksmusikalischen Schulungsmaterials gibt das Amt Deutsches Volksbildungswerk in Zusammenarbeit mit mehreren Verlegern eine

V o l k s m u s i k a l i s c h e W e r k r e i h e

heraus, die in folgenden Serien angelegt ist:

- I. Werkschulen für den Gruppenunterricht;
- II. Studienwerk (Spielbücher);
- III. Spielblätter für den Gruppenunterricht;
- IV. Volksmusikalische Lehrbücher;
- V. Volksmusikschallplatten.

Die Herausgabe der Werkreihe bot den willkommenen Anlaß, insbesondere der oben erhobenen Forderung nach instrumentengerechter Gestaltung der Volksmusik Aufmerksamkeit zuzuwenden. So wurden zunächst grundlegende Schulwerke für die beiden z. B. umstrittensten Volksinstrumente geschaffen. Konrad

¹ Vgl. Heinz Brandes, S. 160.

² Vgl. Musik in Jugend und Volk, 1937/38, Heft 8, S. 356 f.; Deutsche Musikkultur 1938, S. 172 f.

W ö l k i entwickelt in seiner „Deutschen Schule für Mandoline“¹ in Anlehnung an die alten Originalkompositionen deutscher Meister für das Instrument eine tremololose Spielweise und erschließt in der individuellen „Zupfthematik“ einen selbständig neuen Klangbereich. Ernstguido N a u m a n n gründet die Methodik der „Deutschen Schule für wechselftönige Harmonika“² auf die Eigenheiten der Tonbildung dieses Zungen- und Balginstrumentes und weist unter Ausschaltung der stereotypen Begleitungsformeln der Bassseite die Eignung des Instruments für Musiklehre und Konzert nach. Beide Verfasser verwenden ausschließlich echte Volksweisen im Sinne der eingangs entwickelten Begriffsbestimmungen und richten ihre Schulwerke kompromißlos auf Gemeinschaftsmusizieren und musikalisches Brauchtum aus; ähnliche Wege geht Lilli F r i e d e m a n n in ihrer „Eigenschule für den Anfang“³, mit der sie den praktischen Nachweis der Vorteile des Gruppenunterrichts auf den Streichinstrumenten erbringt. Platten- und Aufnahmen vorbildlicher chorischer Spielmusiken für Zupf- und Balginstrumente geben die praktischen Klangbeispiele zu den beiden erstgenannten Schulen⁴. Ein Lehrwerk für chorisches Gambenspiel und eine Klavierschule für den Anfang befinden sich in Vorbereitung; die Spielblätter für das Gruppenmusizieren in verschiedenster Besetzung schaffen ein billiges Schulungsmaterial insbesondere für die Übungskameradschaften auf dem Lande.

Die praktische Form des Musikunterrichts im Deutschen Volksbildungswerk ist vor allem die der Arbeitsgemeinschaft oder Übungskameradschaft. Solche Arbeitsgruppen werden im Dorf ebenso durchgeführt wie z. B. im Industrierwerk der Stadt; ihre Gesamtzahl im Arbeitsabschnitt Winter 1937/38 betrug über 570, dazu traten 165 Vortragsreihen aus dem Gesamtgebiet der Musikkultur (Einführung in Musiklehre, Musikgeschichte, Geschichte der Musiker, Geschichte einzelner Gattungen, Operneinführungen usw.). An mehr als dreißig Stellen wurden außerdem musikalische Arbeitsgemeinschaften dieser Art zu Musikschulen bzw. Musikabteilungen im Rahmen der Volksbildungsstätten zusammengeschlossen. Eine Reihe dieser Schulen verfügt bereits über den erforderlichen geschlossenen Lehrplan; die älteste von ihnen in Stuttgart hat unter Leitung von Dr. Adolf Seifert eine Schülerzahl von nahezu 1000 erreicht⁵, die Schulen in Halle (Leiter: Carl Schmidt), Magdeburg (Dr. Donat-Wilkens) und Würzburg (Alfred Frhr. v. Horn) gingen bald danach daran, nach dem Stuttgarter Vorbild Schulungspläne aufzustellen, deren Ergebnisse im untenstehenden Muster-

1 Verlag Hans Nagoky, Berlin N 65; vorliegend: Heft I und II, Studienwerk und methodische Anweisung für den Lehrer.

2 Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

3 Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

4 Firma Kristall, Berlin, West.-Nr. 5164-66, 5171, 5172.

5 Vgl. Dr. D. Soffa, Gaumusikfachbearbeiter Württemberg des DVB, „Das Deutsche Volksbildungswerk als musikalische Kraftquelle“ (mit Arbeitsbericht der Stuttgarter Musikschule), Die Volksmusik, Dezember 1937, S. 444.

Lehrplan verwertet sind. Weiterhin konnte der Aufbau der folgenden Musikschulen des Deutschen Volksbildungswerks so gefördert werden, daß im Winterabschnitt 1938/39 mit einer erheblichen Vergrößerung des Wirkungsbereichs gerechnet werden kann: Aachen, Alzey, Bernburg, Bielefeld, Bonn, Bremen, Dresden, Duisburg, Essen, Freiberg, Heidelberg, Kassel, Kitzingen, Köln, Konstanz, Landshut, Limburg, Nürnberg, Oldenburg, Pforzheim, Stettin und Wiesbaden. Gemeinsam mit der Hitler-Jugend¹ und den Gemeinden wurden „Musikschulen für Jugend und Volk“ eingerichtet in Frankfurt a. d. O., Freiburg, Hannover, Karlsruhe, Kiel und Pirmasens, gemeinsame Projekte sind in Vorbereitung für Breslau, Darmstadt, Görlitz, Osnabrück, Stralsund und Waldburg. In der Reichshauptstadt und in der Hauptstadt der Ostmark sind die Vorbereitungen abgeschlossen, um die musikinteressierten Volksgenossen in einer Reihe von „Musikschulen für Jugend und Volk“ zusammenzufassen, die in der Hauptstadt der Ostmark um eine zentrale Ausbildungsanstalt gruppiert werden sollen. Die Musikarbeit des Deutschen Volksbildungswerks in der übrigen Ostmark ist im Aufbau begriffen.

*

In Zukunft werden im Deutschen Volksbildungswerk zwei Hauptformen der Musikarbeit als verbindlich angesehen:

a) die musikalische Arbeitsgemeinschaft oder Übungs-kam-
er-a-b-sch-a-f-t in Dörfern, Stadtbezirken oder Industriebetrieben. Der Inhalt dieser Arbeitsgemeinschaften erstreckt sich wahl- und bedarfsweise über das Gesamtgebiet volksbildnerischer Musikübung und Musikeinführung (vgl. unter b);

b) die Musikschule (Musikabteilung) der Volksbil-
dungs-stät-te. Musikschulen (Musikabteilungen) werden nur dort errichtet, wo die folgenden Mindestanforderungen für den Lehrplan erfüllt werden können:

L e h r p l a n.

I. Musikunterricht:

A. Gemeinschaftssingen.

B. Instrumentaler Gruppenunterricht:

Streichinstrumente (einschließlich der Gamben und Kurzhaßgeigen)

Holzblasinstrumente

Blasblasinstrumente

Klavier, Cembalo, Klavichord

Blockflöte

Zupfinstrumente (Laute, Gitarre, Mandoline und Mandola, Zither)

Walginstrumente (Wandionion, wechselfönige und gleichfönige Harmonika)

Schlaginstrumente

¹ Vgl. den Beitrag von Wolfgang Stumme, S. 21.

- C. **Musiklehre** (für die Teilnehmer von A und B verbindlich):
 Noten- und Melodielehre
 Rhythmik und Metrik
 Harmonielehre
 Saklehre
 Formenlehre
 Musikalische Werklehre (Denkmälerkunde)
 Stimmbildung und Sprachpflege
 Rhythmische Erziehung und Volkstanz
 Einführung in die Musik- und Musikergeschichte
 Einführung in Wesen und Bedeutung der musikalischen Gattungen
 (insbesondere Konzert und Oper)
 Musikalische Massenerziehung
 Musikpolitik
- II. **Schulmusikgemeinschaft** (für alle Teilnehmer von I verbindlich):
 Schulchor
 Schulorchester (kleines oder vollständiges Streich- oder Kammerorchester,
 möglichst Sinfoniebesetzung)
 Spielschar (Sänger und Spieler)
 Spielgruppen für Volksinstrumente
 Spielkreis für alte Musik
- III. **Querverbindungen zu benachbarten Organisationen:**
 Dirigentenkurse für Leiter von Laienmusikvereinigungen, Werkkapellen,
 Chören usw. im Einvernehmen mit dem Amt für Chorwesen und Volks-
 musik in der Reichsmusikkammer.
 Fortbildungskurse und Schulungslager für Musiklehrkräfte im Einver-
 nehmen mit der Reichsmusikkammer, Fachschaft Musikerziehung.
 Jeder Schule sind anzugliedern: eine Notenbücherei und Musikbibliothek
 mit Leihstelle, Schallplattenarchiv, Sammelstelle bodenständiger Volks-
 musik.

Die Einbeziehung der Musikschulen (Musikabteilungen) der Volksbildungs-
 stätten in die Musikschulen für Jugend und Volk wird von Fall zu Fall örtlich
 nach den Richtlinien über den Aufbau und die Errichtung von Musikschulen für
 Jugend und Volk (s. „Musik in Jugend und Volk“ 1938, Heft 9/10, Georg
 Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) vorgenommen.

Heeres- und Volksmusik

Musik im Heer

Von Ernst Lothar von Knorr

Ein Regiment zieht zur Parade auf, an der Spitze die Musik. Es ist immer wieder das gleiche schöne Erlebnis, wie es Liliencron in Bild, Klang und Stimmung so vollendet wiedergegeben hat: Schellenbaum, blinkende Blechinstrumente mit schmetterndem Klang, dunkle und helle, weiche und klare Klänge der Holzinstrumente, die große Trommel mit dumpfem Grundrhythmus, die kleine mit Wirbeln und festem Mataplan, Becken, Triangel und das klingende Glockenspiel. So zieht's vorbei, Regimentshornist und Spielleute vorweg, die Fahne und die marschierende Truppe hinter dem klingenden, blinkenden Zug. So kennen wir es seit der ersten Begegnung unserer Kindertage, so kannten es die Eltern schon und manche Generation vor ihnen. Da ist alles festgefügte Form, und der kleinste Junge am Straßenrand empfindet unbewußt etwas von der Kraft der Tradition.

Und doch bedeutet diese Tradition wesentlich nur etwas Haltungsmäßiges, nicht aber eine Starre, die in Ausdruck, musikalischer Form und Instrumentarium etwa Jahrhunderte unverändert überdauert hätte. Zusammensetzung und Klangcharakter des Infanteriemusikkorps und des Trompeterkorps der berittenen Truppenteile können nicht ewig die gleichen gewesen sein. Sie haben sich entwickelt, und diese Entwicklung war an die allgemeine Entwicklung der Instrumente gebunden. Die musikalischen Gebrauchsformen waren abhängig vom jeweiligen Soldatentum ihrer Zeit: der Art und Stärke der Formationen, der Marsch- und Bewegungsordnung, des Lagerlebens und der Kriegstechnik, des Liedgutes und Brauchtums des Krieges. Sie waren weiter beeinflusst durch die Stil- und Formenentwicklung der Kunstmusik und durch die Berührung mit anderen Völkern und Kulturen. Die Heeresmusik hat magere und reiche Zeiten erlebt, je nach dem Interesse, das ihr die Fürsten, Feldherren und Kommandeure entgegenbrachten, und je nachdem, ob die Völker in Not oder Wohlstand lebten.

Die Entwicklung mußte den Weg eines Jahrtausends gehen, um zu den

heutigen Formen zu gelangen. Das frühe Mittelalter kannte als Signalinstrument nur das einfache Stierhorn ohne Mundstück und das lange, metallene Heer- oder Schlachthorn. Von seinem tiefen, kräftigen Klang wissen die alten Schriften Wunderdinge zu berichten. Doch kann es sich hier nur um kurze Signale aus rohen Naturtönen handeln, die während der Schlacht den entfernten Heerhaufen Befehle zum Vorrücken, zum Angriff oder Rückzug gaben. Dann kamen die Vorläufer unserer heutigen Trompeten, mit vieler Kunst aus langem, dünnem Metallrohr gezogen. Auf ihnen blies man neben den Signalen schon kleine Melodien zum Marsch, das „reisenot“. Bunt-prächtig flatterten an den Instrumenten die Standarten des ritterlichen Herrn. Trommeln kamen hinzu, Flöten und Schalmeyen, und manches ritterliche Turnier wurde von einer stattlichen Spielleuteschar eröffnet, in der alle diese Instrumente vertreten waren. Ja, der Ritter selbst trug neben Schwert und Wappen als eines der stolzesten Zeichen seiner Abkunft ein elfenbeinernes oder reich vergoldetes Signalhorn. — Prächtiger wurde der Klang der Trompete. Sie zu blasen war „adelig ritterliche freie Kunst“, durch kaiserliches Dekret jedem Ratspfeifer und Stadtmusikanten bei strenger Strafe verwehrt. Die Hof- und Feldtrompeter aber bildeten mit ihren Heroldstrompeten und Posaunen, auf denen sie eine Anzahl von Signalen und Stücklein zu blasen wußten, eine stolze, exklusive Zunft. Sie waren prächtig gekleidet, reich besoldet und mit vielen kaiserlichen und fürstlichen Privilegien ausgestattet, die erst das neunzehnte Jahrhundert beseitigt hat.

Die Zeit der Landsknechte war die Zeit der vielen Lieder und der reichen Volkspoesie. Ihre Feld- und Heeresmusik ist wohl als der eigentliche Beginn einer Entwicklung zu unserer heutigen Militärmusik anzusehen. Feldtrompeter und Heerpauker bildeten den Kern der Reiter-Musik, Trommler und Pfeifer den Kern der Fußvolk-Musik. Damit aber zeichnen sich unsere Trompeterkorps der berittenen Truppenteile und die Spielleute der Infanterie schon deutlich ab. Natürlich fehlten in der Reitermusik großer fürstlicher Aufzüge auch die Zugposaunen und Schalmeyen nicht. Zu jedem „Fähnlein“ des Fußvolks gehörten zwei oder drei „Spil“. Ein Spiel bestand aus je einem Trommler und einem Pfeifer. Sie hatten auf dem Marsch, im Lager und während des Gefechts Signale zu geben. Ja, lange, rhythmisch prägnante und dumpf erregende Trommelstücke leiteten das Gefecht ein. In die Trommelrhythmen hinein sind unzählige Landsknechtlieder gedichtet worden, und die Pfeifer nahmen die bekanntesten der darauf entstandenen Lieder in ihren Melodienschatz auf, um die Truppe auf dem Marsch oder im Lager zu erheitern. Volksmusik und Soldatenmusik sind hier noch nicht getrennt, wie auch das Leben des Soldaten in seinem täglichen Ablauf noch nicht die klare Scheidung brachte, die unserem menschhaftlichen Denken von heute eigen ist. Folgten doch dem Regiment von etwa 3000 Mann (um nur einen Zug dieses Lebens zu zeichnen) 2000 Weiber nach.

Deutlich aber wird schon zu dieser Zeit, wie der Krieger mit seiner Musik und wie sie mit ihm verwächst.

Mit den stehenden Heeren kam die einheitliche Ausrüstung und die feste Reglementierung des gesamten Heeresmusikwesens. Die alte Holztrommel der Landsknechte ging auch in die kleine brandenburgische Armee des Großen Kurfürsten ein. Sie war „insgesamt rot angestrichen und darauf Ihr Hochfürstlich Durchlauchtes Wappen gemalt“. Unter dem Soldatenkönig wurde sie durch die Messingtrommel ersetzt und mußte „allezeit Spiegel-Blank gepußt sein“. Hoboisten und Fagottisten traten hinzu, und überblickt man das Infanteriemusikkorps der friderizianischen Zeit, so findet man bereits eine der unseren ähnliche Besetzung: Trompeten, Waldhörner, Oboen, Klarinetten und Fagotte. — Die Berührungen mit den Türken brachten eine Erotenschwärmerei, die in den einzelnen Jahrhunderten und an den verschiedenen Höfen mehr oder minder stark war. „Janitscharenmusik“ hieß die neue Losung. Aus den Geräuschkapellen des Sultans wurden die großen Trommeln, die Becken, Triangeln und (in sinngemäßer Fortentwicklung) das Glockenspiel entlehnt und den vorhandenen Trommeln hinzugefügt. Sieht man von den Verirrungen des 17. und 18. Jahrhunderts ab, die z. B. im Trenkschen Pandurenkorps der Maria Theresia oder im Pandurenbataillon Augusts des Starken zur Kopie ganzer Janitscharenkapellen führten, so kann man sagen, daß sich diese Instrumente, im richtigen Maß und in der richtigen Verteilung angewendet, bei uns gut assimiliert haben. Sie sind es, die der Heeresmusik die Prägung und Festigkeit des Rhythmus verleihen, ihr den Schwung und das Anfeuernde des Klanges geben. Auch der Schellenbaum mit Rößschweifen, Glocke und Schellen kam von den Türken her zu uns. Er wird heute sehr oft als die „Fahne der Regimentsmusik“ angesehen. Wir haben dieses Instrumentarium also in unserem Sinne abgewandelt und verwendet. — Merkwürdig ist es, daß sich der musikalisch feingebildete Große Friedrich verhältnismäßig wenig um die Weiterentwicklung der Heeresmusik bemüht hat. Ihm lag die Kunstmusik näher, und es zeugt für den universalen Geist dieses großen Soldaten, daß er nicht nur ein guter Instrumentalist und Komponist war, sondern auch mit den größten schaffenden Musikern seiner Zeit Umgang und geistigen Austausch pflegte. — Ungezählt sind seither die technischen Vervollkommnungen der Instrumente, die ihnen einen edleren Klang, eine reichere Tonkala, reinere Stimmung und damit auch eine reichere kompositorische Verwendungsmöglichkeit gaben. Geblieben aber ist von allem Anfang her die soldatische Haltung dieser Musik, ihr Eingebettetsein in das Leben des Soldaten als Ausdruck seiner ernstesten und heiteren Stunden, seines hohen Berufs, seines Alltags und seiner soldatisch geformten Feier.

Dem Beruf des Soldaten, seinem Handeln in Übung und Gefecht, auf dem Marsch und im Lager, geben am stärksten die Signalhörner Ausdruck. Ihr schmetternder Klang formt die Bewegungen der Truppe; in eherner Sprache ist er Kommando, Ruf, Warnung oder Anfeuerung. Mannigfaltig ist diese

Sprache; schön und sinnvoll drücken die melodischen Motive die Bedeutung der Kommandos aus. Auch hier ist Tradition spürbar. Manches Signal findet sich in unserer heutigen oder einer sehr ähnlichen Form schon vor Jahrhunderten und manches hat in schicksalsschwerer geschichtlicher Stunde Entscheidungen herbeigeführt. Wie vielen alten Soldaten vergangener Kriege mögen nicht aus solchen Stunden die Klänge ewig wach im Bewußtsein geblieben sein: ein Weckruf vor einem entscheidenden Gefecht, ein Marschkommando, ein Feuerbefehl, ein „Seitengewehr pflanzt auf“ und ein „Sammeln“! Wie vielen Gedienten klingen sie nicht in ihre Garnisonserinnerungen hinein, die Gefechtssignale, der Achtungsruf, „das Ganze Halt“ und dann ihr Kompanie- oder Schwadronsruf, der Offizier-ruf, die Alarmsignale und Wachsignale? Wer von den alten Reservisten konnte sie nicht mehr: Bergatterung und Wecken, den abendlichen Zapfenstreich und das Locken dazu? Signale drücken das berufliche Leben des Soldaten aus und formen es. Dies Stück Leben und seine Musik sind nicht voneinander zu trennen.

Und wie die Hörner, so sind die Trommeln und Pfeifen in das Leben des Soldaten einbezogen, die Musik- und Trompeterkorps. Eine ermüdete Truppe kommt von der Nachtübung heim. Die Beine wollen nicht mehr. Da empfängt sie das Musikkorps draußen vor der Stadt und setzt sich an die Spitze. Ein Kommando ertönt. Die Pfeifen und Trommeln locken, und schon setzt der schmetternde Klang der Trompeten und das jubelnde Figurenwerk der Flöten, Klarinetten und Oboen ein; die große Trommel reißt den Rhythmus fest zusammen, und über allem klingen Glockenspiel, Triangel und Becken. Nun geht es wieder; die Gesichter werden hell, die Augen leuchten auf, die Körper straffen sich. So rücken sie ein, „die Grenadier“ im strammen Tritt, in Schritt und Tritt und Tritt und Schritt“. — Am Werktag nachmittag gibt es auf dem Kasernenhof zwischen 17 und 19 Uhr eine Plakmusik, abwechselnd vor den Revieren der einzelnen Kompanien. Da pukt es sich nochmal so schön. Auch die kranken Kameraden im Garnisonlazarett werden nicht vergessen. — Die Wache zieht auf. Durch die Straßen klingen die vertrauten Märsche, und hinter der Musik erscheint, klar ausgerichtet und mit sauberer Gewehrlage, die tadellose Kompanie. Alle Fenster öffnen sich, ein Schwarm von Menschen zieht mit der Truppe. An besonderen Tagen präsentiert sich die Ehrenwache noch stolzer: am Heldengedenktag, am Stagerrakttag etwa, oder wenn es einen alten, verdienten General des Weltkrieges zu ehren gilt. — Der Höhepunkt eines soldatischen Festes aber ist der Parademarsch. Geburtstag des Führers: Schneidig marschieren die Regimenter an ihrem Obersten Befehlshaber vorbei. Die einschwenkenden Musikkorps bieten ein Bild der Kraft und Disziplin, und der klingende Rhythmus fährt den Kompanien in die Beine.

Mannigfaltig sind die Gelegenheiten, bei denen die Musik eingesetzt wird. Ein Kompaniefest oder ein Sportfest werden gefeiert. Beim Aufmarsch, zum Plakonzert und zum Abschluß mit den Gästen schafft die Musik Frohsinn und festliche Stimmung. Eines schönen Morgens wird dem Standortältesten oder dem Kom-

mandeur ein Ständchen gebracht. Dann wieder gilt es, einen hohen Gast zu empfangen. Eine Kranzniederlegung wird in ein gemessenes, soldatisch knappes und darum um so schöneres Zeremoniell gekleidet. Auch bei Wehrmachtgottesdiensten oder militärischen Feiern mit religiöser Weihe fehlt die Musik nicht. — Ernst, würdig und breit ausladend ist der musikalische Rahmen einer Heldengedenkfeier. — Wie schlicht, männlich und soldatisch ist die musikalische Form des Trauerkondukts. Zum Präsentieren schlagen die Trommeln gedämpft die Grenadiermärsche. Das Musikkorps bläst einen Choral, und während die Trauerparade antritt, schlagen die Trommler in fortlaufenden, immer wieder akzentuierten, gedämpften Wirbeln den Totenmarsch. Ein Locken der Trommeln folgt; dann setzt die Musik mit dem Totenchoral ein. — Der Große Zapfenstreich, der nur bei ganz besonders feierlichen Anlässen oder als Abschluß eines Wehrmacht-Großkonzertes gespielt wird, hat sich in jahrhundertelanger Entwicklung zu einer vielseitigen musikalischen Form ausgebildet: Locken der Pfeifer und Trommler, Großer Zapfenstreich, Zeichen zum Gebet, lange Wirbel, die vom Fortissimo bis ins leiseste Piano verklingen, Gebet, Abschlagen und wieder Wirbel.

Das alles ist Musik aus wehrhaftem Geiste und als Gebrauchsform aus der Lebensform des Soldaten erwachsen. Wenn man bedenkt, daß die ganze junge Mannschaft Deutschlands Generation um Generation durch diese Lebensform hindurchgeht, so wird klar, was dieses Leben an sinnvoller Hinführung zum musikalischen Ausdruck und zum sinnvollen Umgang mit der Musik enthält¹. Musikalisch gesehen, tritt so die Wehrmachtsmusik neben die alte traditionsgebundene Macht der Kirchenmusik. Sie bedeutet (freilich nur für ihren Lebenskreis) nicht weniger, als eine gute und lebendige Schul- und Jugendmusik bedeuten kann, die aus dem Geiste der Jugend geformt wird. Was sich die wandernde Jugend — in Verbindung mit dem Volkslied gedacht — erst wieder neu schaffen mußte, die tatsächliche Lebensform, die diesem Gehalt entspricht, das ist im Leben des Soldaten von vornherein als große Gleichung vorhanden: Musik aus seinem Geiste und Leben in ihrem Geiste. Dies aber ist — hier wie auf jedem anderen musikalischen Erziehungsgebiet — für das Eindringen der Musik ins Volk (der Musik als einer formenden Kraft) stärker als alles akademische Kommentieren.

Sehr häufig wird das Volk bei dem Auftreten von Musikkorps der Wehrmacht, wie sie oben beschrieben wurde, zu Zuschauern und Hörern. Die Wehrmacht läßt es aber dabei nicht bewenden. Sie läßt auch zu musikalischen Aufführungen ein. So veranstaltet sie in den Garnisonen oder während des Manövers Platzkonzerte. — Die Wehrmachtsgroßkonzerte in den Sportarenen wenden sich mit ihren schönen Bildern, der Kraft, Klarheit und Präzision des Klanges an Zehntausende von Zuhörern und begeistern sie. Sie sind von großer wehrpropagandistischer Bedeutung. Man denke nur an das Großkonzert auf dem Reichssportfeld anläßlich der Olympiade oder des Mussolinibesuches. Musikkorps befreundeter

¹ Vgl. den Beitrag von Helmut Majewski, S. 34.

Nationen werden zur Veranstaltung von Großkonzerten in Deutschland oder zu Gemeinschaftskonzerten mit deutschen Musikkorps eingeladen. („Italien, Ungarn, Deutschland“ in der Deutschlandhalle zu Berlin.) Andererseits werden unsere Musikkorps ins befreundete Ausland geschickt. (Frühjahr 1938: Rom.) Ihr Auftreten wirkt für Deutschland und erhält damit politische Bedeutung. Ist hier die Wehrmacht meistens selbst die Trägerin der Veranstaltung, so nimmt sie darüber hinaus an allen großen Festen des Volkes teil. Ihre Musik erklingt am 1. Mai, dem Feiertage der nationalen Arbeit; sie erklingt zum Parteitage (und zwar nicht nur am Tage der Wehrmacht, sondern überall und immer in diesen festlichen Stunden, wo sie gebraucht wird). Sie ist mitten im Volk am Erntedankfest und an den großen Tagen des Bekenntnisses zum deutschen Volkstum: dem Tag der Auslandsdeutschen, dem Sängerbundestag und dem Deutschen Turn- und Sportfest. Sie setzt sich mit ein am Tag der nationalen Solidarität und bei vielen Veranstaltungen des Winterhilfswerks. Sie beteiligt sich am Tag der Deutschen Kunst in München. Sie wird in eigenen und in Gemeinschaftsprogrammen aller Art durch den Rundfunk gesendet. Sie hilft, die Morgenfeiern auszugestalten und wirkt in vielen Singstunden der Hitlerjugend mit. Sie schickt bei großen, repräsentativen Veranstaltungen und Konzerten ihre besten Musiker zur Verstärkung der Bläserkorps. (Heraklesaufführung anlässlich der Olympiade in Berlin u. a.) Sie bestreitet ferner eine Unzahl von Unterhaltungskonzerten und Kurmusiken. So strahlt sie ihre Wirkung in das Leben der Volksgemeinschaft aus und wird zu ihrem Teile auch hier Mitträgerin unseres Musiklebens.

Bisher war nur von der Instrumentalmusik in der Wehrmacht die Rede. Einen ebenso starken und ardehnten Ausdruck aber findet das Leben des Soldaten in seinen Liedern¹. Der Soldat singt oft und gern. Diesen Zug teilt sein Leben mit allen Lebensformen, die ihren höchsten Wert in der kämpferischen Kameradschaft finden. Es ist daher kein Zufall, wenn die Soldatenlieder in ihrer textlichen und musikalischen Haltung den Liedern der neuen Jugend so ähnlich sind. Auf dem Marsch, während der Rast, in den Arbeitsstunden und bei jedem kameradschaftlichen Zusammensein wird gesungen: vom Einsatz des Lebens, von Feind und Sturm, vom Soldatenstand, vom guten Kameraden, von der Ehre der Waffen, von Freud' und Liebe, von Scherz und Spott. Unendlich reich ist dieses Liedgut. Manches von dem heute noch Gesungenen ist im 16. und 17. Jahrhundert, in der Zeit der Landsknechte, entstanden. Die Zeit des Großen Friedrich, die Freiheitskriege, die Kriege der deutschen Einigung und der Weltkrieg haben Neues hinzugebracht. Und die Dichter und Sänger waren neben einzelnen Großen ihrer Zeit die vielen unbekanntem „Neutter“, Landsknechte und Soldaten, die sich in den letzten Strophen oft selber erwähnen, ohne sich mit Namen zu nennen. Wovon sie auch singen und sagen: immer sind diese Lieder einfach und schlicht, männlich und soldatisch in ihrer Haltung. Oft haben alte Lieder textlich und melodisch ihre

¹ Vgl. Gerhard Paßmann, S. 140.

Fassungen gewechselt. Manchmal sind sie freilich auch überwuchert vom Beiwerk angehängter Strophenteile, die aus dem Bedürfnis entstanden, den Gesang zu verlängern, um frischer marschieren zu können. Sie sind wohl auch einmal ins Sentimentale abgeglitten. Doch hat unsere Zeit der Besinnung auf die echten Werte unseres Volkstums auch hierin Wandel geschaffen. Mit höchstem Verantwortungsbewußtsein werden neugefasste Sammlungen herausgegeben, die das alte und neue Echte stark in den Vordergrund rücken, um uns alle wieder hellhörig zu machen. Diesem Zweck der Reinigung, dem weiteren der Verbreitung guten Liedgutes überhaupt und der Einführung neuer Lieder, Lieder unserer Zeit, dient auch die Schaffung von besonderen Singgruppen innerhalb der Wehrmachtverbände. Sie geben Vorbild, helfen die Feiern auszugestalten und wenden sich in gelegentlichen und Reihenübertragungen durch den Rundfunk an die gesamte Wehrmacht und an das Volk. Der Parteitag der Freiheit 1935 gab zum ersten Male Einblick in dieses Streben, als am Tage der Wehrmacht das schöne, friederizianische Lied aufklang: „Ich habe Lust, im weiten Feld zu streiten mit dem Feind“.

Die neue Jugend, die HJ., formt ihr Leben am Vorbild des Soldaten. Sie empfindet sich als junge Mannschaft. So kam sie ganz selbstverständlich dazu, fast den gesamten Liederschatz des Soldaten in den ihren einzureihen. Das eigene Liedgut aber ist zum großen Teile in Form, Sprache und Gesamthaltung vom Soldatenlied her bestimmt. Es ist ein starker Strom, der herüber- und hinüberfließt, ein Nehmen und Geben; denn mit der heranwachsenden Jugend tritt auch ein Teil ihres Liedgutes in Arbeitsdienst und Wehrmacht ein und wird, einmal bewährt, mit seinen schönsten Liedern in die Sammlungen aufgenommen. Die soldatische Formung des Jugendlebens hat es weiterhin mit sich gebracht, daß die Jugend auch instrumentale Formen der Heeresmusik entlehnte, ihren Bedürfnissen entsprechend fortentwickelte und in ihr Musizieren einbaute. Viele Soldaten- und Jugendlieder sind mit schlichten Bläserfäßen versehen worden. Das Klangideal des Bläserfäßes findet eben durch die Klarheit und Einfachheit seines Ausdruckes starke Vorliebe. So wurden in jüngster Zeit eine ganze Reihe feierlicher Fahnenmärsche geschrieben. Alte Märsche des 18. Jahrhunderts wurden für die Jugend herausgegeben. Es entstanden Fest- und Feiermusiken in den Formen der Fanfare (man denke nur an die schöne Olympia- und Großdeutschland-Fanfare), der Intrade, der Turmmusik, der Hymne, des Bläseraufzugs und der Suite (mit Trauermarsch, Jagdstück, Aufruf usw.). Zu den Liedfäßen entstanden Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Hier wird die Jugend und nicht nur sie, sondern mit ihr auch der Arbeitsdienst und die Werksschar durch ihre klaren Bedürfnisse zu Anregern und Auftraggebern für die junge Komponistengeneration. Schon läßt sich erkennen, wie auch in diesem Schaffen eine starke Besinnung einsetzt, eine Besinnung auf echten, unverfälschten Bläserklang, und sicherlich wird mit dem allmählich wachsenden Musiziergut der Unsumme von schlechter Pseudobläsermusik, wie sie zum Teil in Originalkompositionen und in vielen Bearbeitungen aller Art heute noch vorhanden ist, der Garaus gemacht werden. Daß die Rückwirkung auf

die Heeresmusik nicht ausbleiben wird, ist klar. Das Ganze ist ein schönes Beispiel für die innige Verflechtung unseres volkskulturellen Schaffens: Neue und alte Lebensformen beeinflussen sich gegenseitig, und im Zusammenwirken von Schaffenden, Musizierenden und Hörenden, im Hinüber und Herüber von kritischer Überprüfung, Anregung und Neuschaffen wächst wieder ein Stück musikalischer Kultur, fest verwurzelt im Leben unserer Zeit.

Zum Schluß seien noch ein paar Worte über die Heeresmusiker und ihre Ausbildung gesagt. Nur Berufsmusiker oder musikalisch gut vorgebildete junge Menschen können Heeresmusiker werden. (Die körperlichen und militärischen Voraussetzungen sollen in unserer Darstellung außer acht bleiben.) Sie werden entweder durch freiwillige Meldungen oder bei Erreichung des wehrpflichtigen Alters durch die Wehrbezirkskommandos erfasst. Auch wird durch Stellenangebote in Fach- und Tageszeitungen geworben. Die Musiker werden von Musikmeistern des Heeres auf ihre Eignung geprüft. Dabei müssen sie ihr Hauptinstrument so gut beherrschen, daß sie dessen Stimme gegebenenfalls sofort vertreten können. Nach einer militärischen Ausbildung treten sie in das Musikkorps ein. Die musikalische Weiterbildung leitet der Musikmeister. Werden Planstellen frei, so werden sie nach Unterschreibung des zwölfjährigen Verpflichtungsscheins in diese eingewiesen und können bei guter Eignung zur Musikerunteroffizierslaufbahn zugelassen werden. Diese Zulassung ist von einer entsprechenden Beurteilung durch den Musikmeister abhängig. Voraussetzung ist neben einer Reihe theoretischer Kenntnisse die Beherrschung eines Haupt- und Nebeninstrumentes, in der Regel eines Streichinstrumentes. Zeigen sie überdurchschnittliches Können und Eignung zum Führen, so stehen ihnen noch zwei weiterführende Wege offen. Sie können — ohne Rücksicht auf ihr Dienstalter — zu Korpsführern ernannt werden. Als solche vertreten sie den Musikmeister und bekleiden den Rang eines Musikeroberfeldwebels oder Musikeroberwachtmeisters. — Der zweite Weg ist die Laufbahn des Musikmeisters. Hierfür werden sie von ihrem Musikmeister vorgeschlagen. Er übernimmt auch die Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung zur Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, und sie erhalten während dieser Zeit durch dienstliche Erleichterungen Gelegenheit zum Vorstudium. Die Hochschulausbildung umfaßt sechs Semester, also drei Jahre. Die Heereshochschüler studieren nach einem festgelegten Plan, der eine ganze Reihe von praktischen und theoretischen Haupt- und Nebenfächern enthält. So werden sie für ihre vielseitigen Aufgaben vorbereitet, zu denen auch die Leitung des allgemeinen Singens und des Soldatenchores gehören. Neben diesem reinen Musikstudium werden sie zur militärischen Führung des Musikkorps und der Spielleute herangebildet. Den Abschluß bilden ein musikalisches und ein entsprechendes militärisches Examen. Vor dem Beginn des Studiums müssen sich die Heereshochschüler zu einer sechsjährigen Dienstzeitverlängerung (über die zwölfjährige Dienstzeit hinaus) verpflichten. Den Musikmeistern steht die Beförderung zum Obermusikmeister und Stabsmusikmeister offen. — Alles in allem ist es eine erfreuliche Tatsache, daß der Musikerberuf durch den starken Bedarf seit der

Wiederaufrichtung der Wehrhoheit in der Lage ist, vielen jungen Menschen Arbeit und Zukunftsaussichten zu bieten.

Ernst geschieht die Auswahl und die Ausbildung der Heeresmusiker. Groß sind die musikalischen Anforderungen und ernst ist demgemäß auch die Arbeit der täglichen Proben. Immer vielseitiger wird die Verwendung der Musikkorps. Selbstverständlich wird der reinen Heeresmusik mit weitem Abstand vor allen anderen Aufgaben immer die oberste Bemühung gelten, wird der Armeemarsch als ihr wesentlichster Ausdruck auch die gepflegteste Form bleiben. Der einmal beschrittene Weg aber, darüber hinaus auch in anderen Formen dem Volke zu dienen, wird weitergegangen werden. Es ließe sich denken, daß die Heeresmusik eine schmerzlich spürbare Lücke in unserem Musikleben ausfüllt. Viele kleine Städte sind aus sich heraus nicht in der Lage, ein Konzertleben auszubauen, das der großen musikalischen Tradition unseres Volkes würdig wäre. Hier könnten die Musikkorps eintreten. Sie könnten die Kammermusik in allen Formen pflegen, das Kammerorchester und das Sinfonieorchester der Garnisonstadt aufbauen und so in eigenen Programmen und im Zusammenwirken mit guten Chorvereinigungen und Solisten den Kern eines musikalischen Kulturkreises am Standort der Truppe und in seinem näheren Bereich bilden. Für solche erweiterten Anforderungen wären freilich in der literaturmäßigen und fachlich-technischen Ausbildung noch Ergänzungen nötig. Der Streichmusik müßte schon bei der Auswahl bzw. der Musikausbildung vor dem Eintritt in das Heer mehr Raum gegeben werden. Dies müßte schon deshalb geschehen, weil die neuen Aufgaben die wehrmachtmusikalischen natürlich niemals zurückdrängen dürften. Sicher wäre solche Aufgabenerweiterung für gute Musiker ein weiterer starker Anreiz, ins Heer einzutreten. Die Besserstellung der Musikmeister wird sich in der gleichen Richtung auswirken. Seit dem 1. April 1938 bilden die Musikmeister des Heeres eine Ranggruppe für sich zwischen den Offizieren und Unteroffizieren.

Im Dienstgrad und Dienstrang entsprechen:

der Obermusikinspizient	dem Oberstleutnant,
der Musikinspizient	dem Major,
der Stabsmusikmeister	dem Hauptmann,
der Obermusikmeister	dem Oberleutnant und
der Musikmeister	dem Leutnant.

Das erste Ziel wird immer sein, die Militärmusik in ihrem eigensten Bereich zu fördern und weiterzuentwickeln. Wie aber der Soldat der erste Kamerad seines Volkes ist, so wird er gelegentlich auch Aufgaben übernehmen, die nicht unmittelbar zu seinem Berufe gehören. Der Eintritt in das Gebiet der Konzerte und der musikalischen Feierstunden könnte eine solche schöne und kameradschaftlich erfüllte Aufgabe sein.

Singen in der Wehrmacht

Von Gerhard Pallmann

Wenn man einen gedienten Mann fragt, in welcher Zeit seines Lebens er am meisten gesungen hat, und wo er den größten Teil seines Liederschatzes gelernt hat, der ihn oft bis an sein Lebensende begleitet, so wird er immer antworten: „Bei den Soldaten“. Und in der Tat gibt es bis auf den heutigen Tag kaum einen Beruf oder Stand im Volke, dessen Tagewerk auf Schritt und Tritt so innig von Liedern begleitet ist, wie der Wehrstand. Jeder echte Führer in der Truppe weiß das, und darum läßt er keine Gelegenheit vorübergehen, seine Männer zum Singen anzuregen. In keiner gut geführten Einheit wird man zum Beispiel die Kaffeeholer ohne Gesang zur Kantine ziehen sehen, und bis zum Regimentskommandeur hinauf fühlt jeder wirkliche Offizier sofort, daß die Stimmung der Truppe gut und freudig ist, wenn er bei seiner Arbeit von früh bis abend den frohen Gesang der Mannschaften vom Kasernenhof und aus den Korridoren und Stuben des Bereiches seiner Einheiten herüberklingen hört.

Während Singen und Lied bei den meisten anderen Berufen mehr oder weniger in die Freizeit gehören, bilden sie im Leben des Soldaten einen Teil des Dienstes selbst, und schon deshalb wäre es völlig abwegig, das Singen in der Truppe etwa aus dem Tagewerk hinaus und in eine gerade für den Soldatenberuf von vornherein fragwürdige „Freizeitgestaltung“ hineinzumanöverieren. Wer sich das klargemacht hat, der wird grundsätzlich von einer ganz anderen Einstellung an das Singen der Truppe herantreten, als jemand, der unbewußt seine in der Freizeitarbeit gewonnenen Gesichtspunkte auf die Truppe übertragen möchte. Wenn wir mit Volksgenossen aus einem Zivilberuf des Abends zum offenen Singen zusammenkommen, so muß uns in erster Linie daran liegen, ihnen ein Liedgut nahezubringen, das ihnen sonst und bis dahin verschlossen war, ihnen im echten Volksliede neue Kraftquellen zu erschließen, und sie damit immer mehr an die ewigen Kraftströme deutschen Seelentums heranzubringen. Die Aufgabe der offenen Singstunde ist also im letzten Grunde eine erzieherische: Durch das gemeinsame Singen soll unter den einzelnen erst eine Gemeinschaft hergestellt werden, und das Verpflichtende in dieser Gemeinschaft, das in jedem einzelnen auch nachträglich noch fortklingt, ist der Dienst am Volksliede und ein damit verbundenes allmähliches Hineinwachsen in ewige deutsche Wesensart. In der Truppe dagegen ist die Gemeinschaft von vornherein da, ja, sie wurde durch eine eiserne Kameradschaft besonders gehärtet. Man hat schon ganz andere Sachen erlebt, als bloß einige schöne Lieder zusammen gesungen, man hat sich während der Ausbildungszeit oft bis zum Zusammenbrechen angestrengt, und doch hat die Kameradschaft diese Anstrengungen

immer wieder zu einer Selbstverständlichkeit gemacht, man hat gemeinsam Tag für Tag vom Wecken bis zum Zapfenstreich das zusammen getan, was man nach dem Dienstplan zu tun hatte. Man hat auch in den Dienstpausen und abends vor dem Einschlafen im engsten Kameradenkreise „auf Stube“ so manches Mal über diesen Zwang und über die Anstrengungen des Dienstes geschimpft, und man hat sich gegenseitig an die Vorzüge und Schwächen des Vorder-, Hinter- und Nebenmannes gewöhnen müssen. Wie lächerlich würde man sich machen, wenn man vor eine solche soldatische Gemeinschaft, die sich schon in Hunderten von frohen und schweren Stunden aneinander geschliffen und aufeinander eingespielt hat, hintreten würde und ihr verkünden würde, daß man sie im Liede zu einen gedächte!

Singen und Lied haben in der Wehrmacht ihre eigenen Gesetze, und es gilt, diese Gesetze und ihre inneren Triebkräfte aufzuspüren und einzusehen, wenn man die Singfreudigkeit und den Liederreichtum der Truppe heben will, nicht aber von außen her mit vorgefaßten Meinungen und Zielen an das Wehrmachts-singen heranzugehen. Das Auffinden dieser eigenen Gesetzmäßigkeit soldatischen Singens ist nicht immer einfach, denn man muß dabei viel Verschüttetes und unter der Oberfläche Verborgenes aufzuspüren wissen. Und damit wird niemand Erfolg haben, der nicht von vornherein von einer völligen Bereitschaft des Lernens und von einer von allen vorgefaßten Meinungen freien Aufgeschlossenheit getragen ist, und sich von hier aus allmählich immer tiefer in die Truppe einzufühlen weiß. Dann aber wird er Schritt auf Schritt mehr überrascht von der Fülle und Eigenart des unter der Oberfläche schlummernden soldatischen Liedgutes. Hatten wir nicht alle geglaubt, daß, abgesehen von den Grenzen, an denen aus der täglichen Gefahr heraus unablässig um das Volkstum gekämpft wurde, unser Volkslied dem zersetzenden Ansturm des internationalen Schlagers schon beinahe erlegen sei und gleichsam künstlich durch Singkreise und offene Singstunden wieder zum Leben erweckt werden müsse? Wie wenig haben wir dabei geahnt, wie stark und unmittelbar und wie so ganz aus der ersten Hand das Volkslied bis auf den heutigen Tag in der Truppe lebendig war und ist. Auf dieser Überlieferung kann allein jede Singarbeit in den Formationen der Wehrmacht aufgebaut werden. Es fällt einem sofort das außerordentliche Beharrungsvermögen auf, womit jeder neue Rekrutenjahrgang wieder die alten bewährten traurigen und lustigen Lieder in sich aufnimmt, die schon Vater und Großvater gesungen haben, als sie dienten. Dieses Beharrungsvermögen ist so groß, daß man Gefahr läuft, mit neuen Liedern überhaupt nicht vorwärts zu kommen, wenn man sich einfach darüber hinwegsetzen zu können glaubt.

Das mag seinen Grund darin haben, daß das Singen jeder soldatischen Einheit meistens in erster Linie abhängig ist von ihren Unteroffizieren. Sie bilden nicht nur das Rückgrat der Armee, sondern auch das jeder einzelnen Batterie und Kompanie. Selbstverständlich könnte man das Singen in der Truppe durch

Befehle und Verordnungen regeln. Aber damit würde man ihm seinen ganzen Reiz und seine innere Kraft nehmen. In dem Augenblick, wo ein Lied ohne innere Überzeugung nur deswegen gesungen wird, weil es befohlen ist, ist es schon kein echtes Soldatenlied mehr. Man muß daher zuerst die Unteroffiziere einer Einheit gewinnen, wenn man es im Singen mit dieser Einheit zu etwas bringen will. Die heute auf dem Offizier ruhenden Aufgaben sind so umfangreich, daß ihm kaum Zeit und Kraft bleibt, sich um das Singen im einzelnen zu kümmern. Er wird selbstverständlich alles tun, um das Singen zu fördern und zu erleichtern, soweit es irgend in seiner Kraft steht, er wird im Dienst auch die regelmäßige Singstunde nicht vergessen und sich irgend woher einen guten Singeleiter besorgen, er wird auch gern das eine oder andere schöne Lied, das er selbst kennt, in seiner Kompanie einführen, aber was dann in der Singstunde getan wird und was die Truppe Stunde um Stunde während des täglichen Dienstes an Liedern singt, das im einzelnen vorzuschreiben, verbietet ihm schon die alte soldatische Erfahrung, daß man möglichst nur da mit Vorschriften eingreifen soll, wo die Dinge nicht mehr von allein gehen. Das Singen aber geht überall von selbst, wo ein Unteroffizierkorps vorhanden ist, das sich dafür einsetzt und das für den Gedanken des Singens und des Soldatenliedes gewonnen und begeistert ist.

Das mag seinen Hauptgrund darin haben, daß das soldatische Singen sich fast ausschließlich von Mund zu Mund fortpflanzt und nicht nach geschriebenen oder gedruckten Liederbüchern. Denn im allgemeinen ist Notenkenntnis nur in Ausnahmefällen vorauszusetzen, und die Melodien werden meist so weitergegeben, wie man sie im Ohr hat. So erklärt sich auch die häufige Erscheinung, daß Oberstimmen allmählich zur Hauptstimme werden, wie man es z. B. bei dem Liede „Wir traben in die Weite“ beobachten kann. Überhaupt hat jede Kompanie ihre eigenen Besonderheiten beim Singen, und das Unteroffizierkorps wacht streng darüber, daß diese Besonderheiten erhalten bleiben. So haben manche Einheiten den Ehrgeiz, um jeden Preis immer auf dem guten Takteil kurz abzubrechen, weil sie das für besonders schneidig halten. Man wird diese Unsitte nicht aus einer Kompanie herausbringen, wenn man es nicht versteht, das Unteroffizierkorps davon zu überzeugen, daß die Lieder dadurch verschandelt werden, besonders dort, wo durch hartes Abbrechen Worte auseinandergerissen und unbetonte Silben sinnlos betont werden. In einer Beziehung freilich wird man das Machtwort des Offiziers nie ganz entbehren können: im Kampf gegen den Schlager. Unteroffiziere und Mannschaften unterscheiden anfangs in ihrer naiven Freude am Singen nur selten zwischen Volkslied bzw. Soldatenlied und Schlager internationaler Prägung. Sie singen beides unbeschwert nebeneinander und sind sehr erstaunt, wenn man sie auf den Unterschied aufmerksam macht. Sobald der Offizier hier eingreift, indem er eindeutig erklärt, wo es sich um einen Schlager und nicht um ein Soldatenlied handelt, folgt ihm die Truppe blind. Ich habe Einheiten kennengelernt, auf deren Kameradschaftsabenden und Weihnachtsfeiern etwa vor vier Jahren noch ausschließlich Schlager gesungen wurden, sobald der

offizielle Teil vorüber war. Bei den gleichen Einheiten wäre es heute völlig unmöglich, bei einem Kompaniefest auch nur ein einziges schlagermäßiges Lied, wie etwa die „Lore“ seligen Angedenkens singen zu lassen, selbst nicht in vorgerückter Stunde. Denn wenn der Soldat einmal begriffen hat, worum es dabei geht, so vermag ihn auch nichts von dieser Überzeugung abzubringen. Aber man muß sich die Mühe machen, ihm diese Dinge wirklich auseinanderzusetzen. Es ist nicht immer leicht, die Truppe auf diese Weise zu einer bestimmten Haltung im Singen zu erziehen, und es dauert oft Jahre, ehe man sicher sein kann, die letzten inneren Widerstände überwunden zu haben. Aber dann kann man sich auch felsenfest auf eine solche Einheit verlassen und darf überzeugt sein, daß jeder einzelne, der aus ihr hervorgegangen und etwa an eine andere Stelle versetzt worden ist, dort wieder zäh und eifern für das von ihm als richtig Erkannte einzutreten weiß.

Auch in anderer Hinsicht kann man ohne die Hilfe des Unteroffizierkorps nicht auskommen. Es geschieht oft, daß aus einer gewissen Trägheit heraus den ganzen lieben langen Tag immer wieder die gleichen fünf bis sechs Lieder heruntergegröhlt werden, so daß dasselbe Lied oft drei- bis viermal gesungen wird. Hier muß der Unteroffizier eingreifen und zunächst einmal dafür sorgen, daß ein Lied nur einmal am Tage gesungen wird und auf diese Weise der Liederschatz der Truppe niemals auf ein Minimum einschrumpft. Denn nirgends werden Lieder schneller abgegriffen und entwertet, als wenn man sie bis zur Besinnungslosigkeit wiederholt. Da der Offizier gar nicht jedem Dienst beiwohnen kann, muß er sich in dieser Hinsicht auf seine Unteroffiziere verlassen können. Das Aufnahmevermögen des jungen Rekruten für Melodien und Texte ist unbegrenzt, und ich habe in vielen Fällen ausprobieren können, daß vierzig bis fünfzig Lieder bequem zum eisernen Bestand einer Einheit werden können, wenn sie richtig gelernt worden sind. Ja, es ist mir häufig vorgekommen, daß mir selbst der Text eines etwa ein halbes Jahr früher mit einer Einheit geübten Liedes entfallen war, und mir dann die Männer freudestrahlend aus ihrem Gedächtnis Wort für Wort genau wieder einhalsen. Da fast jede Kompanie in ihren Texten ein wenig von der anderen abweicht, kann man ja als Singeleiter auch nicht immer alle Fassungen im Kopfe haben. Man wird aber in allen diesen Fällen mit tödlicher Sicherheit die kompanie-eigene Fassung eines Liedes, sofern es zum Soldatenlied geworden ist, jederzeit wieder aus der Mannschaft entwickeln können. Ja, in den meisten Fällen vererben sich diese Texte auch auf den nächsten Rekrutenjahrgang, und man ist dann manchemal aufs höchste überrascht, wenn man von einem jungen Rekruten die Fassung eines lange nicht mehr wiederholten Liedes aufgesagt bekommt, die man vielleicht zwei Jahre früher mit seiner Batterie einmal geübt hat.

Unererschöpflich ist auch im Unteroffizierkorps der Reichtum an Liedern, die man außerhalb der Truppe kaum noch findet. Diese Lieder sind ganz vereinzelt gedruckt worden, und es gelingt oft nur mit Mühe, ihre Herkunft zu bestimmen. Freilich muß man es verstehen, dem altgedienten Mann die Zunge zu lösen, wenn man diese verborgenen Schätze heben will. Die schönste Ausbeute habe ich davon

getragen, als ich die Unteroffiziere und Wachtmeister einer Batterie einmal an einem nebligen und kalten Januarabend um eine Feuerzangenbowle versammelte, bei der jeder ein Lied vorsingen mußte, das mir noch unbekannt war. Ich habe Text und Weise eines jeden dieser Lieder im Scheine der blau brennenden Bowle aufgeschrieben, und diese mit bunten Rotweinspritzern illustrierten Manuskripte zählen zu meinen liebsten Erinnerungsstücken. Als wir dann diese Lieder später einmal im Rundfunk zu Gehör brachten, war der Widerhall der Sendung bei der Hörerschaft, besonders auf dem Lande, ein ungewöhnlich lebhafter, ein Beweis, daß es uns geglückt war, eine Anzahl wirklich lebendiger und verbreiteter, wenn auch kaum je gedruckter Volkslieder festzuhalten. Oft sind es auch nur Bruchstücke, an die sich ein Gewährsmann erinnert, und man muß dann durch briefliche Anfrage bei seinen Bekannten aus dem gleichen Jahrgang und der gleichen Ausbildungseinheit das Fehlende zu ergänzen trachten. Auf diese Weise gewinnt man dann oft ein ganzes Netz von Gewährsmännern in den verschiedensten Einheiten, an die man sich immer wieder wenden kann, wenn man auf der Suche nach einem Liede ist. Auch der Funk hat sich als ein gutes Mittel bewährt, vergessenes Liedgut wieder aufzufinden und die Herkunft von Liedern zu bestimmen, über deren Entstehung nichts bekannt war. Denn der in der Truppe erworbene Liederschatz begleitet den gebienten Mann auch ins Zivilleben und bleibt ihm oft erstaunlich lange gegenwärtig. Hunderte alter Soldaten haben uns geschrieben, bei welchen Gelegenheiten im Felde und hinter der Front sie ein bestimmtes Lied und einen bestimmten Vers gesungen haben und in welcher Einheit der alten Armee sie es gelernt haben. Und immer klingt aus diesen Briefen die Erschütterung wider, die diese Männer ergriff, wenn sie plötzlich aus dem Lautsprecher von unserer jungen Wehrmacht ein Lied singen hörten, wie sie es einst selbst als Soldaten gesungen hatten. So ist es oft gerade das Lied, das die Brücke schlägt von der alten Armee der Vorkriegszeit und vom Feldheer zu unserer Wehrmacht.

Der Soldat bevorzugt heute noch ebenso wie einst das wehmütige Heimatlied und das meist nicht von Nährseligkeit freie Liebeslied. Er singt noch genau dieselben endlosen Potpourris wie in der Vorkriegszeit und im Felde. Noch heute wählt er für seine Reservistenlieder bekannte Volksmelodien, wie „Ich hab' mich ergeben“, „In einem kühlen Grunde“ und „Ihr Kinderlein kommet“. Noch heute dichtet der Soldat am liebsten jedes Volkslied auf seine eigene Waffe um. So z. B. macht er aus dem Wanderburschen in dem Liede vom Schweizermadel¹ gern einen Kanonier, Panzerschütz, Pionier oder Infanterist. Fast alle neu entstehenden Soldatenlieder — und es ist erstaunlich, welche Fülle neuer Lieder fast jeden Tag im Volke gedichtet werden — verherrlichen eine bestimmte, natürlich meist die eigene Waffe. Während früher auf die Weisen des heimkehrenden Feldheeres

¹ Vgl. „Soldaten, Kameraden!“ Liederbuch für Wehrmacht und Volk. 2. Aufl. Herausgegeben von Gerhard Pallmann und Ernst Lothar v. Knorr. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg 1938, S. 96.

die ältesten politischen Kampflieder der nationalsozialistischen Bewegung entstanden sind, wie etwa „Im Sachsenland marschieren wir“ auf die Weise „Argonnerwald um Mitternacht“, oder „Es zog ein Hitlersmann hinaus“ auf die Weise „Zwei Freunde zogen Hand in Hand“, so entstehen heute auf die Weisen alter nationalsozialistischer Kampflieder neue Waffenlieder unserer jungen Wehrmacht. Das bekannteste Beispiel dieser Art ist etwa das Lied unserer Panzertruppe. Seine Weise entstammt dem alten im Feldheere weit verbreiteten Lied von der Luiska „Weit über den Klippen des Meeres daher“. Darauf bildete sich zunächst ein neuer Text in der SA. „Es wacht an der Grenze die eiserne Schar“, und am Jahrestage der Unterzeichnung des Versailler Vertrages, dem 28. Juni 1933, dichtete der damalige Oberleutnant der Panzerwaffe Wiehle auf einer Fahrt von Königsbrück nach Mecklenburg auf die gleiche Weise das inzwischen außerordentlich weitverbreitete Lied der Panzerwaffe „Ob's stürmt oder schneit“¹, das durch unsere Aufklärungseinheiten beim Einmarsch in Österreich mit Windeseile bis ins letzte Dorf getragen wurde und das man alsbald überall auf den Straßen und Plätzen der Ostmark zu hören bekam. Auf die gleiche Weise entstand das erste Waffenlied der motorisierten schweren Artillerie, gedichtet von dem Gefreiten Lorenz bei der 4. Batterie des Artillerieregimentes 50². Ähnlich verhält es sich mit dem bekannten Kampfliede „Hakenkreuz am Stahlhelm“, dem Waffenlied der ehemaligen Brigade Ehrhardt. Seine Weise entstammt dem vor dem Kriege häufig gesungenen Liebeslied „Blau-Auglein, ich muß scheiden“, und auf die gleiche Melodie singen heute die Panzerabwehrschützen ihr Waffenlied:

„Mit Proßen und Kanonen
 sausen wir durchs Land,
 Panzerabwehrschützen
 werden wir genannt.“

Auf die Weise des „Wiener Jungarbeiter-Liedes“ „Es pfeift von allen Dächern“ haben die Reiter der 3. Schwadron des Reiterregimentes Nr. 3 in Göttingen mit der Tradition der Stendaler Husaren ihr Waffenlied gedichtet:

„Wir sind die grünen Reiter
 vom besten Aufgebot,
 sind unseres Führers Streiter
 getreu bis in den Tod.
 Wie einst vor hundert Jahren
 sind überall dabei
 die grünen Husaren
 der deutschen Reiterei.“

¹ Vgl. „Soldaten, Kameraden!“ a. a. O., S. 85. — ² Ebenda, S. 85.

Auch Wanderlieder liefern häufig die Melodien zu neuen Waffenliedern. So singt die 14. (Panzerabwehr-)Kompanie des Infanterieregimentes Nr. 103 auf die Weise „Der Wind weht über Felder ums regennasse Zelt“:

„Es zieht auf staubiger Straße
die Infanterie ins Feld,
und neben ihr im Graben
die Abwehr Wache hält.
Taritarei, taritara,
die Panzerabwehr ist stets da.“

Eine schwere Mörserbatterie hat ihr Lied dem nach dem Kriege entstandenen Postillionsliede „Hoch auf dem gelben Wagen sitz' ich beim Schwager vorn“ nachgebildet und singt nun auf die gleiche Weise:

„Hinter dem Zugkraftwagen
rollt unser schweres Geschütz.
Mag es der Feind auch wagen,
wir sind daran wie der Blitz.
Jagen ihm hurtig entgegen,
zahlen's mit blutigem Gold,
mag es auch Kugeln um uns regnen,
doch unser Wagen, der rollt.“

Der Dichter dieses, auch in den weiteren Strophen wohl gelungenen Textes ist der Unteroffizier Brecht, 1./U.N. 84. Ja, sogar, die von Karl Liebleitner im Metnigtale in Kärnten lange vor dem Kriege aufgezeichnete schwungvolle steirische Jägerweise „Auf, auf zum fröhlichen Jagen“ hat eine soldatistische Umdichtung erfahren. Gotthard Steglich in Oderan im Erzgebirge dichtete während einer Übung im Jahre 1934 in Bauken einen schönen soldatistischen Text darauf, der sich bald weit in der Wehrmacht verbreitete und den ich zum erstenmal in der Neuausgabe von „Soldaten, Kameraden!“ (S. 54) zum Druck gebracht habe. Überhaupt ist der Anteil an Liedweisen der Ostmark im Liedererschatz unserer Wehrmacht keineswegs gering. Besonders verbreitet hat sich Max Depolos „Kaiserjägerlied“, das schon Horst Wessel als Student aus Wien mitbrachte und zu einem Kampflied seines Berliner Sturmes umdichtete. 1932 dichtete der damalige Truppführer Eberhard Hübner im Arbeitsdienstlager Döberitz auf die gleiche Weise sein „Werksoldaten-Lied“, das heute zum Hauptslied unseres Arbeitsdienstes geworden ist. Auch in der Wehrmacht finden sich zahlreiche verschiedene neue Texte auf die gleiche Weise etwa für die Nachrichten, für die Artillerie („Kanoniere, laßt erschallen“) und die Panzer.

Auch das in der HJ. neu entstandene Liedgut beginnt überall in den Liedererschatz der Wehrmacht einzubringen. Am weitesten verbreitet hat sich zweifellos „Es zittern die morschen Knochen“, das heute zu den meist gesungenen Soldatenliedern

gehört. Auch „Kameraden fragen nicht lange woher“, „Horch auf, Kamerad, die Trommel ruft“, „Jetzt müssen wir marschieren“, „Im ganzen Land marschieren nun Soldaten“, „Unsere Fahne um tausend Tote brennt“ sind in der Truppe heimisch geworden.

An weiteren Neuschöpfungen waren es besonders Heinz Nautenbergs Soldatenlieder, die sich in der Truppe glänzend durchgesetzt haben, etwa „Deutsche Soldaten, die boten Truß der Welt“¹, „Das zweite Bataillon“², „Weißt du, was das heißt, der Trommel zu folgen ins Feld“³, „Zu Danzig auf dem langen Markt“⁴ und das „neue Kameradenlied“⁵ des Kronacher Heimatdichters Andreas Bauer.

Unter dieser Fülle neuen Liedgutes lebt aber das alte eingewurzelte Soldatenlied ebenso unverwüßlich fort. Es ist unmöglich, einem unsoldatischen Menschen klarzumachen, was Soldatenhumor ist, und gerade so wenig kann man ihm erklären, warum der Soldat, wenn er ganz sich selbst überlassen ist, eine bestimmte Sorte von Liedern anzustimmen liebt, die man selten gedruckt findet, die sich aber gleichwohl von einem Jahrgang auf den nächsten von Mund zu Mund fortpflanzen und daher zum meist gesungenen deutschen Volksliedgut unserer Tage gehören. Wer mit ästhetischen Maßstäben an diese Lieder herangeht, wird ihnen nicht gerecht. Verstehen wird sie immer nur, wer sie schweißtriefend auf langen Märschen oder mit müden schmerzenden Knochen beim Gewehrreinigen und Koppelpußen abends „auf Stube“ im Kameradenkreise selbst mitgesungen hat. Einen Niederschlag dieser „Lieder aus der Puß- und Flickstunde“ findet man in der Liedforschung nur in den Sammlungen John Meiers und seiner Schule wieder. Jedenfalls zeigt es sich dabei, daß die Wehrmacht einer der besten Träger des deutschen Volks- gesanges überhaupt ist, und wenn bisher viele jener Lieder, welche die Mannschaft am liebsten anstimmt, ohne daß Singen befohlen ist, von den meisten anderen Liedersammlungen totgeschwiegen worden sind, so vermutlich deshalb, weil man sich ihres geringen künstlerischen Wertes schämte. Wer jedoch ernsthaft den Kampf gegen die Internationalisierung und Zersetzung des Volks- gesanges aufgenommen hat, wie sie durch den Schlager jüdischer Prägung in den Systemjahren auch weit ins flache Land hinausgetragen worden ist, der muß zu der Überzeugung gelangen, daß diese im Volke noch ganz unmittelbar lebendigen Lieder, mögen sie auch künst- leri- sch selten wertvoll sein, den besten Bundesgenossen bilden, wenn man die Singfreudigkeit überhaupt wieder heben will. Wir wollen uns daher auch nicht jener Lieder aus der Puß- und Flickstunde schämen, die oft mit einem lachenden und einem weinenden Auge gesungen sein wollen, und in denen echte Schwermut mit schmalzigster Nährseligkeit und derbem Humor häufig auf das seltsamste verquickt ist. Ein solches haben wir etwa in dem folgenden vor uns:

¹ „Soldaten, Kameraden!“ a. a. O., S. 22. — ² Ebenda, S. 49. — ³ Ebenda, S. 13. — ⁴ Ebenda, S. 58. — ⁵ Ebenda, S. 44.



1. { Schwer mit den Schü - hen des D - ri - ents be - la - den, zie - het ein
Si - het ein Mäd - chen am U - fer des Mee - res, flü - stert der



Schiff - lein am Ho - ri - zont da - hin. } Fra - ge doch das Meer, ob's die
Freun - din ganz lei - se was ins Ohr: }



Lie - be kann schei - den, fra - ge doch das Herz, ob's die Treu - e bre - chen kann!

2. Schifflein, sie fuhren, und Schifflein, sie kamen,
einst kam die Nachricht aus fernem Heimatland,
aber es waren nur wenige Zeilen,
daß er 'ne andere sich auserkoren hat.
Frage doch das Meer, ob's die Liebe kann scheiden,
Frage doch das Herz, ob's die Treue brechen kann.
3. Zeure Alwine, so schrieb er mir im Briefe,
Zeure Alwine, so nannte er mich stets,
Ewige Treue gelobten wir uns beide,
aber das Schickal hat anders es gewollt.
Frage doch das Meer, ob's die Liebe kann scheiden,
Frage doch das Herz, ob's die Treue brechen kann.

Noch besser kommt der eigentümlich schwere Rhythmus unseres Soldaten-
gesanges etwa in einer Melodie, wie der folgenden, zum Vorschein:



1. Ann - chen, lie - bes Ann - chen: uns - re Lieb - schaft,



die ist aus, denn mein Va - ter, der hat mir ge - schrie - ben,



Ähnliche Rhythmen begegnen uns etwa in den Liedern „Ich bin der Bub' vom Elstertal“ bzw. „Ein armer Fischer bin ich zwar“¹, „Das schönste Blümlein, das ich kenn“ (Edelweißlied)², „Ein Tiroler wollt' jagen“³, „Was scheint der Mond so hell auf dieser Welt“⁴, „Von dem Berge fließt ein Wasser“⁵, „Soll ich euch mein Liebchen nennen“⁶, „Im grünen Wald, dort wo die Drossel singt“⁷, „Im Feldquartier, auf hartem Stein“⁸, „Köln, am Rhein, du schönes Städtchen“⁹, „Wenn des Sonntags früh um viere die Sonne aufgeht“¹⁰, „Kehr' ich einst zur Heimat wieder“ und „Argonnerwald um Mitternacht“¹¹. Aus diesen Beispielen ergibt sich beinahe zwangsläufig, daß der dem deutschen Heere eigene Rhythmus nicht der Vierviertel-, sondern der Dreihalbe- bzw. Sechsvierteltakt ist. Es sind die gleichen Rhythmen, die wir von dem vom schweren Schritt der Landsknechtsheere geprägten Marschlied des 15. und 16. Jahrhunderts her kennen, etwa aus dem „Paffierton“¹² oder dem Lieblingston Georg von Frundsbergs „Mein Fleiß und Müß' ich nie hab' g'spart“, den ich hier folgen lasse.

Das Marschlied des Soldaten muß auch in seiner Eigenschaft als Arbeitslied gewürdigt werden¹³. Man muß deswegen darauf hinweisen, damit auch im Kreise

1 „Soldaten, Kameraden!“ a. a. D., S. 119. — 2 Ebenda, S. 118. — 3 Ebenda, S. 117. — 4 Ebenda, S. 116. — 5 Ebenda, S. 115. — 6 Ebenda, S. 113. — 7 Ebenda, S. 111. — 8 Ebenda, S. 110. — 9 Ebenda, S. 104. — 10 Ebenda, S. 96. — 11 Ebenda, S. 80. — 12 Ebenda, S. 14.

¹³ Vgl. Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 6. Aufl., Leipzig 1924, S. 266, sowie auch Wilhelm Schuhmacher, Leben und Seele unseres Soldatenliedes im Weltkrieg, Frankfurt a. M. 1928, Verlag Moritz Diesterweg, Heft 20 der „Deutschen Forschungen“, hg. von Fr. Panzer und J. Petersen, S. 101–118, vgl. besonders die Notenbeispiele auf S. 232 ff.

unserer jungen Komponisten, welche dem Soldatenlied eine immer stärkere Aufmerksamkeit zuwenden, allmählich die Einsicht zum Durchbruch kommt, daß es keinen Zweck hat, Marschlieder für den Soldaten zu komponieren, in denen die für ihn unerläßlich notwendigen Marschpausen entweder ganz fehlen oder zumindest nur ganz unzureichend vertreten sind. Als einziger hat, neben den oben genannten Heinz Rautenberg und Hans Baumann, Ernst Lothar von Knorr dieser Notwendigkeit in einigen seiner Vertonungen Rechnung getragen, so etwa in dem lustigen Regenlied aus dem Schützengraben, dessen Text der Kriegsfreiwillige Karl Seifert im Felde gebichtet hat¹.

Lebendig ist bis auf den heutigen Tag die Wechselwirkung des Singens im Volke auf das Singen der Wehrmacht und umgekehrt geblieben. Denn ebenso, wie das Lied wegen der Verwurzelung fast sämtlicher Kampflieder des Nationalsozialismus im Melodiengut des Schützengrabens den unlösbaren Zusammenhang zwischen Bewegung und Feldheer immer aufs neue dokumentiert, so ist es auch eine der besten Brücken zwischen Wehrmacht und Volk. Der Soldat singt, was das Volk singt, und das Volk singt, was ihm seine Soldaten vorsingen. Wer die Tage noch nicht vergessen hat, in denen wir während des Einmarsches unserer Truppen in die Ostmark alle von früh bis abend am Lautsprecher hingen, der hat einen unvergeßlichen Eindruck vom gemeinsamen Singen des Volkes mit seinen Soldaten erhalten. Und wenn in der Manöverzeit unsere Batterien und Kompanien weithin übers Land durch Dörfer und Städte ziehen, dann ist es immer wieder der Ruf „Singen, singen, singen!“, der ihnen aus der Bevölkerung entgegenschallt. Besonders der deutsche Arbeiter auf dem Dorfe kann nicht genug darin tun, seine Einquartierung mit besonderer Herzlichkeit und einer vor keinem Opfer scheuenden Gastfreundschaft aufzunehmen. Und wie oft werden dabei wieder die gemeinsamen schönen alten Soldatenlieder gesungen! Mögen Dienstzeit und Kriegserleben manchem alten Soldaten viele schwere und zermürbende Stunden gebracht haben, sie sind vergessen, sobald er die Lieder wieder klingen hört, die ihn in jener Zeit begleitet haben, und sein Herz schlägt höher, wenn er die gleichen Weisen und die gleichen rührenden und derben Texte wieder bei seinen jungen Gästen entdeckt. Das zähe Festhalten des überlieferten Liedgutes, das die Wehrmacht vor allen übrigen singenden Gruppen im Volke auszeichnet, ist daher zugleich eines der Geheimnisse, auf dem seine unwiderstehliche Gewalt über die Menschenherzen und sein unererschöpfliches Fortleben beruht.

Diese Fähigkeit im Festhalten überkommener Formen zeigt sich auch in der langsamen und gedehnten Vortragsweise und in der improvisierten Mehrstimmigkeit, die Kennzeichen für den Soldatengesang sind. Meist sind es Terzen, Quinten und Sexten, gelegentlich auch einmal eine Quarte, womit der Soldat nach unten wie nach oben seine Weisen auszusmücken liebt. Überraschend wirkt besonders

¹ Melodie und Text siehe „Soldaten, Kameraden!“ a. a. O., S. 64.

die ungewöhnliche Höhe der Oberstimmen, die man fast in jeder Kompanie bei einigen besonders fangesfreudigen „Spunden“ vorfindet. Die Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit dieser Erscheinung in fast allen Waffengattungen und den verschiedenen Wehrmachtsteilen erinnert unwillkürlich an die ganz ähnlich angelegten, nur weniger affordisch und mehr polyphon geführten Oberstimmen der Landsknechtsheere des 16. Jahrhunderts, wie sie uns etwa in dem bei Georg Forster gedruckten Satz „Wir zogen in das Feld“ begegnen.

Unlösbar zeigen sich Wehrmachtsingen und Volksingen ineinander verwachsen. Man kann dieses Wachstum, wenn man seine Gesetzmäßigkeit kennt, durch behutsame und vorsichtige Hilfen lenken, aber man kann es nie zu etwas zwingen wollen, was seiner Natur nach nicht in ihm liegt. Damit würde man nur zerstören und im Endeffekt unser Volks- und Soldatenlied den zerstörenden Kräften internationaler jüdischer Massenmusik schutzlos preisgeben. So kann uns der Gesang der Wehrmacht, wenn wir ihn richtig zu verstehen und zu deuten wissen, wirksam helfen beim Wiederaufbau eines arteigenen und bodenständigen deutschen Musiklebens vom Volksliede her. Und wenn das Soldatenlied zunächst hineinzuwachsen beginnt in die militärische Blasmusik, jedoch nicht in der abgestandenen Vorkriegsform des Potpourris, sondern in Gestalt des gesungenen und strophisch wiederholten Trios im Militärmarsch¹, so darf hieran vielleicht die Hoffnung geknüpft werden, daß es einstmals auch in unsere Symphoniemusik Einzug halten möge. Wer den Reichtum etwa der englischen und der finnischen sinfonischen Musik an Motiven aus dem heimatlichen Volksliedgut kennt, der weiß, welche unerschöpfliche Fülle von Melodien und sinfonischen Einfällen und Anregungen der Kunstmusik beider Völker aus ihrem Volkslied zugeflossen sind. Die Wehrhaftmachung unserer ganzen Nation bringt auch heute in einem ganz anderen Maße als in der Vorkriegszeit sämtliche Schichten und Stände des Volkes in die eiserne Schule der Truppe. Darum muß schon in wenigen Generationen die Nase eines jeden Mannes viel empfänglicher als je zuvor für den Duft der Kasernensstube, für Stiefelwische, Erbsensuppe und Strohsack geworden sein — und dementsprechend auch für Klänge aus dieser Atmosphäre. Das Soldatenlied scheint demnach heute erst am Anfang der Entwicklungsmöglichkeiten zu stehen, die in ihm schlummern und die sich erst dann voll entfalten werden, wenn seine Kenntnis weiter verbreitet sein wird, als sie es heute ist. Erst wenn wir alle erkannt haben, welche unerschöpflichen und unverwüßlichen Kräfte im Soldatengesang und Soldatenlied unserer Wehrmacht beschlossen liegen, werden wir diese Kräfte für den Neuaufbau unserer musikalischen Kultur planmäßig einsetzen können.

¹ Vgl. S. 31 ff.

Die deutschen Laienorchester

Von Heinz Brandes

Die deutsche Musikkultur hat ihr Gepräge nie durch den Berufsmusiker allein erhalten, sondern sie ist auch in starkem Maße durch die Musikpflege der Laienspieler bestimmt worden. Ein großer Anteil dieser Musikpflege fällt auf die Laienkapellen aller Instrumentengattungen, wie Streich-, Blas-, Mandolinen-, Zither-, Handharmonika- und Bandionnorchester, und zwar nicht nur auf Grund der Tatsache, daß die Anzahl der Einzelmitglieder dieser Kapellen die Anzahl der beruflich Musizierenden bei weitem übersteigt, sondern besonders deshalb, weil ihre musikalische Tätigkeit nicht nur gelegentlich, sondern ständig an genau festgesetzten Terminen ausgeübt wird, nachdem die Voraussetzung zum gemeinschaftlichen Musizieren durch eine sachungsmäßig festgelegte Organisation der einzelnen Kapelle geschaffen worden ist. Man hatte sich Jahrzehnte hindurch daran gewöhnt, die Laienorchestermusikpflege nach rein gewerkschaftlichen Gesichtspunkten als eine Gefahr für den beruflich tätigen Musiker zu bewerten und abzulehnen und hat ihr daher, dem damaligen abwertenden und dem Klassengeist entspringenden Begriff des Volkes entsprechend, die Bezeichnung „Volksmusik“ gegeben¹. Es wurde eine möglichst scharfe Grenze gezogen zwischen dieser „Volksmusik“ und der sogenannten „Kunstmusik“. Mit der durch den Nationalsozialismus vollzogenen Umwertung der Begriffe „Volk“ und „Volkstum“ fielen auch die alten Schranken zwischen der Laienorchestermusikpflege und dem berufsständischen Musikleben, und es zeigte sich, daß die Volksmusik durchaus kein gesunkenes Kulturgut zu sein braucht, ja, daß gerade von der Laienmusik aus starke Fäden überall hin in das gesamte Musikleben laufen, deren Nichtbeachtung zu einer schweren kulturellen Schädigung führt und eine einheitliche Planung des öffentlichen Musiklebens unmöglich macht.

Die Laienkapellen haben heute wichtige politisch-kulturelle Aufgaben innerhalb der Volksgemeinschaft zu erfüllen. Sie können diesen Aufgaben aber nur gerecht werden, wenn neben der bereits auf breiter Grundlage in Angriff genommenen Klärung zahlreicher stilistischer, musikalisch-technischer und rechtlich-organisatorischer Fragen das Hauptproblem der Laienorchestermusik überhaupt zufriedenstellend gelöst wird, nämlich die Dirigentenschulung und -beaufsichtigung. Bis zur Gründung der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer gab es keine staatliche Stelle, die sich um die Tätigkeit der Dirigenten der etwa 10 000 Laienkapellen gekümmert hätte. Wie folgenschwer und entwicklungshemmend diese Tatsache war, ergibt sich daraus, daß mit der Gründung der Fachschaft, mit der Auflösung der Bünde und der Zusammenfassung aller Kapellen zu einer einheitlichen Organisation und mit der auf dieser Grundlage durchgeführten musikalischen

¹ Vgl. Gotthold Frottscher, S. 229 ff.

Arbeit die Laienorchestermusik plötzlich einen starken Auftrieb bekam und in kurzer Zeit eine musikalische Entwicklung durchmachte, die sich bereits in großem Umfange auf das öffentliche Musikleben auszuwirken beginnt.

Es soll nun an Hand eines Überblickes über die Entwicklung der Laienorchestermusik gezeigt werden, wo die Ansatzpunkte für die Erziehungsarbeit auf diesem Gebiete liegen. Die sehr verschiedenartige Struktur der heutigen Laienkapellen läßt sich nur aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus verstehen. Man gründete z. B. Musikvereinigungen, um unter berufener Führung Meisterwerke der Orchesterliteratur kennenzulernen und sie konzertmäßig aufzuführen. So entstanden an den Universitäten die „collegia musica“ und im 19. Jahrhundert in den Städten die großen Laiensinfonieorchester, die sich als Liebhaberorchester zu bezeichnen pflegten. Die musikalische Tätigkeit dieser Vereinigungen war ausschließlich ideell, d. h. der Einzelspieler erhielt keinerlei Entgelt. Die Einnahmen der Konzerte dienten der Notenbeschaffung und häufig einer angemessenen Entschädigung der musikalischen Leiter, die zum großen Teil Berufskapellmeister waren.

Die zweite Gründungursache von Musikvereinigungen war der Zusammenschluß zum Zwecke der Geselligkeit und der musikalischen Unterhaltung. Die überwiegende Anzahl der Kapellen verdankt diesem Zwecke ihre Entstehung. Ganz besonders trat er aber in Erscheinung bei den zahlreichen Musikgruppen von Sport-, Wander- und Theatervereinen oder auch von kaufmännischen Vereinigungen, Werkvereinen und ähnlichen Gebilden. Häufig haben sich diese Kapellen unter der Führung eines befähigten Leiters so weit entwickelt, daß sie ihre ursprüngliche Abhängigkeit von ihrem Träger aufgaben und sich als Kapelle selbständig machten.

Die dritte Gruppe bildeten diejenigen Laienkapellen, die zum Zwecke der Befriedigung des starken Musikbedürfnisses innerhalb einer abgegrenzten Bevölkerungsschicht, in die die Musikkultur des Berufsmusikers aus wirtschaftlichen und auch künstlerischen Gründen keinen Eingang fand, gegründet wurden. Das waren auf dem Lande, wo fast keine Berufsmusiker vorhanden sind, weil sie dort keine Lebensmöglichkeit finden, die sogenannten Dorf- und Gemeindegapellen und seit Beginn unseres Jahrhunderts in den großen Städten und Industriezentren die damals sogenannten Volksmusikvereine, deren Mitglieder ausschließlich Arbeiter waren. Der Nebenverdienst durch die musikalische Tätigkeit spielte in diesen Volksmusikvereinen, besonders in den Bandonionvereinen, zeitweise eine gewisse Rolle, weil die Arbeiter hier einen Weg sahen, sich zu ihrem kleinen Lohn etwas hinzuverdienen oder sich über die Sorge der Arbeitslosigkeit notdürftig hinwegzuhelfen.

Bei der Zunahme der Vereinsbildungen im Anfang unseres Jahrhunderts kam man zu der Einsicht, daß die musikalischen Interessen der einzelnen Kapellen gleicher Instrumentengruppen durch den Zusammenschluß zu Bänden in bedeutendem Maße gefördert werden könnten. Während bis zu dieser Zeit die Musikpflege der Laienkapellen nur durch verhältnismäßig wenig Spitzenleistungen einzelner hervorragender Orchester die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregte, traten

jetzt die Bünde mit dem Anspruch auf, die gleichen Rechte an der Verbreitung deutschen musikalischen Kulturgutes zu haben. Damit teilte sich das bis dahin unübersichtliche Laienmusikwesen in drei große, scharf voneinander getrennte Schichten. Die erste Schicht bildeten die bundesmäßig zusammengefaßten Liebhabersinfonieorchester, deren Konzertveranstaltungen je nach der Größe der Stadt auch mehr oder weniger gesellschaftliche Angelegenheiten waren. Da die Anforderungen an das Musikverständnis ihrer Hörschaft oft recht hohe waren, ergab sich eine gewisse Exklusivität. Beziehungen zu den übrigen Laienbünden bestanden zunächst nicht; dafür waren die Bindungen an die Konzertveranstaltungen der Berufsorchester sehr stark, und die Kreise dieser Musikliebhaber bildeten die Kernhörerschaft in den Konzerten der großen Kulturorchester. Die zweite Gruppe der Bünde bildeten die sogenannten Volksmusikvereine, in erster Linie die Bandonion- und Mandolinverbände. Ihre Mitglieder kamen aus dem „Volk“, wie man damals die werktätige Bevölkerung zu nennen pflegte. Genau wie der Begriff „Volk“ wurde auch „Volksmusik“ von Außenstehenden als etwas Zweitklassiges, wenn nicht gar Minderwertiges angesehen, während die Arbeitermusikvereinigungen „Volksmusik“ als eine Art Sonderrecht betrachteten und schätzten. Gerade in diesen Bünden wurde zeitweise außerordentlich fleißig gearbeitet. Man errichtete z. B. eine Bundesschule, in der in vierzehntägigen Lehrgängen die Laien-dirigenten geschult wurden, man gründete einen Fachverband der Bundeslehrer und -dirigenten und schuf eine Prüfungsordnung für Bundeslehrer. Es wurden Wettspiele nach sportlichem Vorbild zwischen den Vereinen veranstaltet, um sich gegenseitig zu höherer technischer Leistungsfähigkeit anzuspornen, und schließlich regte man Komponisten durch Preiswettbewerbe zur Schaffung einer geeigneten Literatur für die Vereine an.

Die Musikpflege dieser Bünde ist bis auf wenige Einzelfälle haltungsmäßig vom politischen Geschehen unabhängig gewesen. In den sehr genau ausgearbeiteten Bundesstatuten findet sich der ausdrückliche Hinweis: „Musikpflege unter Ausschluß jeder religiösen und politischen Richtung“. Zu dieser Laienmusikpflege fanden sich also Angehörige verschiedener politischer Parteien zusammen und erkannten damit die Musik als etwas über den damaligen Parteien Stehendes und irgendwie Volkverbindendes an, auf das sie unter keinen Umständen verzichten wollten. Freilich legte man damals innerhalb dieser Vereine kaum eine vollkommene Wertung an das gespielte Musikgut. Man spielte nach wie vor Ouvertüren längst verschollener Opern, Potpourris, Fantastien, Charakterstücke und Märsche. Das ergab sich daraus, daß die musikalische Leitung dieser Vereine vorwiegend in der Hand des ehemaligen Militärmusikers lag, der die Musikpflege des damaligen Militärs in die Laienmusik hinübertrug.

So bildeten die Liebhabersinfonieorchester und die Volksmusikvereine in den Städten zwei Pole der Laienmusikpflege. In den ländlichen Gegenden dagegen, vor allem in Baden und Württemberg (ähnlich lagen die Verhältnisse auch in Österreich) schuf sich die Landbevölkerung ihre Musizierform in tausenden von

kleinen und großen Blasmusikkapellen, die in verschiedenen Bünden zusammengefaßt waren. Diese Kapellen waren und sind die einzigen Träger der Orchestermusikkultur in den Gemeinden unter 20 000 Einwohnern. Sie werden meistens von dem einzigen örtlichen Fachmusiker und Fachdirigenten geleitet, der als Angestellter der Gemeinde die Verpflichtung übernimmt, die Kapelle zu einem Klangkörper heranzubilden, der jederzeit bei öffentlichen Anlässen innerhalb der Gemeinde eingesetzt werden kann. Die Spieler dieser Kapellen sind keine Fachmusiker. Der Nachwuchs wird herangebildet, indem junge Leute neben ihrem Beruf als Handwerker auf drei oder vier Jahre zum regelmäßigen Besuch der Proben und strenger Befolgung der musikalischen Anweisungen des Dirigenten oder ihrer Stimmpartner verpflichtet werden. Diese Art der Musikerziehung hat sich übrigens in sozialer Hinsicht insofern günstig ausgewirkt, als in diesen Gegenden weder durch den Tonfilm noch durch den Rundfunk eine soziale und berufliche Schädigung der Musiker eintrat. Die Gemeinde hatte nach wie vor bei ihren öffentlichen Festlichkeiten ihre Musikkapelle. Den Spielern der Gemeindekapellen bot sich vielleicht weniger Gelegenheit zum Nebenverdienst durch musikalische Tätigkeit, sie waren jedoch als Handwerker und Arbeiter nie brotlos. Auf diese Weise gab es in diesen Gauen trotz der sehr großen Musizierfreudigkeit und der starken Kapellendichte kein soziales Musikerproblem.

Zusammenfassend kann man von den musikalischen Bestrebungen der Volksmusik- und besonders der Blasmusikbünde sagen, daß sie ihre Hauptaufmerksamkeit der Erhöhung der technischen Fähigkeiten widmeten. Eines der wichtigsten Erziehungsmittel in dieser Hinsicht bildete damals das Wett- oder Preispiel, und es ist bezeichnend, daß hierbei die künstlerische Leistung nach sportlichem Vorbild nach Punkten bewertet wurde, was übrigens nicht selten zu den gefährlichsten Feindseligkeiten nicht nur zwischen den Kapellen, sondern auch den Gemeinden geführt hat. So entwickelten sich die Kapellen dieser Bünde in technisch-organisatorischer Hinsicht zwar in bedeutendem Maße, musikalisch und haltungsmäßig dagegen blieben sie jahrzehntelang auf gleicher Stufe stehen.

So war die Lage der Laienkapellen, als im April 1934 die in regionaler und fachlicher Hinsicht bedeutendsten Bünde in dem Reichsverband für Volksmusik als ihrer Spitzenorganisation zusammengefaßt wurden. Der auf Grund des Reichskulturkammergesetzes gegebene Anspruch der Reichsmusikkammer auf die kulturelle Betreuung des gesamten organisatorisch zu erfassenden Musikwesens führte weiterhin über die Auflösung der Bünde und des Reichsverbandes zur Gründung der „Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer“. Die Eingliederung der Kapellen in die Fachschaft geschah zunächst nach Instrumentengruppen: Liebhaberorchester, Blasmusikkapellen, Handharmonikaorchester, Mundharmonikaverene, Konzertina- und Bandonionvereine, Mandolinen- und Gitarrenvereine und Zithermusikvereine. Damit wurde die frühere soziale und musikalische Schichtung innerhalb der Laienmusikpflege aufgehoben und ihr ein einheitliches, verpflichtendes Ziel gesetzt: Die Pflege wertvoller deutscher Musik.

Entsprechend der nationalsozialistischen Wertung des Volkes erhielt der Begriff „Volksmusik“ eine programmatische Bedeutung in dem umfassenden Sinne einer typisch deutschen musikalischen Gestaltungsform, die nicht nur künstlerischer Ausdruck des einzelnen Schöpfers ist, sondern die auch als Ausdruck eines allgemeinen musikalischen Volksempfindens im Volkstum verwurzelt ist, d. h. vom Volk verstanden und entsprechend gewertet wird. Das Programm lautet also: Wertvolle deutsche Musik der deutschen Volksgemeinschaft. Aus dieser Aufgabenstellung mit der starken Betonung des Gemeinschaftsgedankens bei der Musikpflege ergaben sich die Grundsätze für die von der Fachschaft Volksmusik weiterhin durchgeführte Planung des Laienorchesterwesens. Nicht mehr die Instrumentengruppen konnten jetzt für eine sinnvolle musikalische Betreuung der Kapellen maßgebend sein, sondern nur die Berücksichtigung der Tatsache, an welche Gemeinschaften die Kapellen gebunden waren und welche Funktionen sie innerhalb dieser Gemeinschaften zu erfüllen hatten. So wurde das gesamte Gebiet der Laienorchestermusik aufgeteilt in die Gemeindekapellen, die Werkkapellen, die Musikabteilungen und angeschlossenen Vereine von Verbänden und Körperschaften und schließlich die Gruppe der freien Vereine. Die Kapellen sind jetzt nach ihren Funktionen geordnet und können den praktischen Erfordernissen gemäß musikalisch betreut werden. Jede der Gruppen hat ihre besonderen Richtlinien für ihre musikalische Tätigkeit, die nicht nur organisatorische und rechtliche, sondern auch entscheidende musikalische Gesichtspunkte enthalten. Bei der ersten Gruppe der Gemeindekapellen konnte im wesentlichen an die Praxis vieler süddeutscher Kapellen angeknüpft werden, die bereits im kleinen schon durchgeführt hatten, was jetzt in allgemein gültiger Fassung als Richtlinie aufgestellt wurde. Hauptgesichtspunkte sind darin die Dirigentenwahl und -anstellung, die von der Gemeinde vorgenommen wird, die Festlegung der bei öffentlichen Anlässen zu spielenden Kompositionen, die Anzahl der öffentlichen Konzertveranstaltungen und die Frage der Heranbildung des Nachwuchses. Bedeutend schwieriger war dagegen die Aufstellung der Richtlinien für Werk- und Werkscharkapellen, die sowohl vom Präsidenten der Reichsmusikkammer als auch vom Oberstwerkscharführer gezeichnet sind. Zunächst mußten die Begriffe „Werkkapelle“ und „Dienstmusik“ geklärt werden. Musikalisch entscheidend ist die Überprüfung der Kapellen auf ihre Besetzung und Leistungsfähigkeit entsprechend den besonderen Aufgaben innerhalb des Betriebes. Die Besetzungsfrage der Werkkapellen, die übrigens bei den von der Reichswerkscharführung bestätigten Werkscharkapellen bereits seit dem Jahre 1936 durch strenge Vorschriften, die sich gut ausgewirkt haben, geregelt worden ist, drängte zu einer grundsätzlichen Regelung. Es hatte sich nämlich in letzter Zeit neben großen und musikalisch leistungsfähigen Spielförnern innerhalb der Betriebe auch eine ganze Reihe von wahllos zusammengefügten sogenannten Hauskapellen gebildet, die gelegentlich einer Tanzveranstaltung gegründet worden waren, ohne Notenkenntnis und ohne geeignete Führung musizierten und nicht die innere Kraft

zu einer organischen und festen Orchesterbildung in sich tragen. Die Ausführung von Tanzmusik ist aber grundsätzlich nicht Aufgabe der Werkkapellen. Die Aufgaben der Werkkapellen liegen dagegen in der musikalischen Umrahmung der Betriebsappelle, der Feiern und Kundgebungen und ferner in der Ausführung von frohen und besinnlichen Feierabend-Veranstaltungen. Diese Aufgaben können aber nur von solchen Kapellen befriedigend gelöst werden, die eine gewisse Mindestbesetzung aufweisen, um den klanglichen und musikalischen Anforderungen zu genügen. Auch die vorhandene Literatur spielt bei der Besetzung eine nicht zu übersehende Rolle. So ist die Musikpflege in Werken und Betrieben zum erstenmal in eine bestimmte Richtung gewiesen, und die weitere Erziehungsarbeit, die vom Amt Werkschar und Schulung der Deutschen Arbeitsfront in Zusammenarbeit mit der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer durchgeführt wird, hat eine klare Zielsetzung erhalten.

Die Richtlinien der beiden übrigen Gruppen sind im wesentlichen rechtlicher Natur. Sie können also in diesem Zusammenhange übergangen werden.

Es sei hier versucht, aus der Fülle der erzieherischen Kleinarbeit und aus den sich daraus ergebenden grundsätzlichen Erziehungsfragen einige Kernpunkte herauszuheben. Der wichtigste Faktor in der Erziehungsarbeit auf dem Gebiete der Laienorchestermusik ist der *Dirigent*. Es ist entscheidend, ob er Fachdirigent oder nur ehemaliger oder noch berufstätiger Fachmusiker ist, ob er über eine stilistisch und weltanschaulich sichere Einstellung zur Musik und Musikausübung verfügt, ob er aufnahmebereit ist für neue Anregungen und schließlich, ob er überhaupt in der Lage ist, der musikalischen Tätigkeit der von ihm geführten Laienkapelle ein künstlerisches Gepräge zu geben. Da sich bis vor etwa zwei Jahren keine staatliche Stelle um eine auf breiter Basis und zielbewußt durchgeführte Schulung von Laiendirektoren gekümmert hat, so sind die Leistungsfähigkeit der musikalischen Leiter und ihre musikalische Vorbildung sehr ungleich. Ein kleiner Teil der Dirigenten setzt sich zusammen aus ehemaligen Militärmusikmeistern, Fachdirigenten und Musikdirektoren. Ein anderer Teil besteht aus Musikliebhabern, die sich während ihrer Tätigkeit im Laienorchester durch besondere Führereigenschaften ausgezeichnet und schließlich die Leitung übernommen haben. Diese Laiendirektoren haben sich für neue Anregungen zum größten Teil freudig aufnahmebereit gezeigt und keine Mühe gescheut, um an den von der Fachschaft Volksmusik durchgeführten Dirigentenschulungen teilnehmen zu können oder sich selbst an Hand von geeigneten Lehrwerken für ihre Tätigkeit als verantwortlicher Leiter entsprechend zu bilden. Die dritte Gruppe der Laiendirektoren wird gebildet von ehemaligen Militärmusikern. Die Tatsache, daß Tausende von ehemaligen Militärmusikern, die zwar als Fachmusiker, aber nicht als Fachdirigenten anzusprechen sind, die musikalische Leitung von Laienorchestern, besonders Blaskapellen, übernahmen, war bestimmend für den kulturellen Stand der Mehrzahl der Laienkapellen. Wir haben heute erst die Möglichkeit, die kulturellen Auswirkungen dieser Tatsache in ihrer ganzen Tiefen-

wirkung zu übersehen, indem wir die musikalische Arbeit derjenigen Laienorchestergruppen, in die der ehemalige Militärmusiker aus technischen und musikalischen Gründen keinen Eingang fand, mit der musikalischen Arbeit der von ehemaligen Militärmusikern jahrelang geleiteten Kapellen vergleichen. Während der Militärmusiker innerhalb der Laienblasmusik und auch der Mandolinen- und Bandonionmusik kulturell bestimmend war, nahm die musikalische Entwicklung der großen Laiensinfonieorchester, die zum Teil von Berufsdirigenten geleitet wurden, und die sich die musikalische Ausrichtung der großen Kulturorchester, soweit es ihren technischen Möglichkeiten entsprach, zum Vorbild nahmen und andererseits die Zithermusik, zu der der Militärmusiker keine Beziehungen hatte, einen anderen Verlauf. Es konnte an Zehntausenden von Vortragsfolgen der Laienkapellen festgestellt werden, daß überall dort, wo der ehemalige Militärmusiker führt, das stilistisch eng begrenzte Einheitsprogramm: Marsch, Ouvertüre, Fantasie, Charakterstück, Walzer, Potpourri und Schlussmarsch vorherrscht, unabhängig davon, ob im Norden oder Süden, im Westen oder Osten des Reiches musiziert wird. Wertvolles wird neben Wertloses gestellt, Deutsches neben Ausländisches, kurz, es fehlt jede innere Einheit in dieser Programmgestaltung. Weder das Muszierungut solcher Kapellen noch ihre musikalische Haltung wird daher den heutigen politisch-kulturellen Aufgaben der Laienmusik gerecht.

Aus diesem Tatbestand ergab sich die Form der *Dirigenten* s c h u l u n g , die nun, soweit es bei den schwierigen Verhältnissen möglich war, seitens der Fachschaft Volksmusik einsetzte. Das Schwergewicht dieser Schulung liegt nicht in der Steigerung technischer Fähigkeiten wie Partiturlesen oder Kenntnis der Harmonielehre, sondern in erster Linie in der weltanschaulichen und musikalisch-stilistischen Ausrichtung der Dirigenten. Diese Schulung wird nicht nur auf direktem Wege, also durch Zusammenfassung der Dirigenten in einem Lehrgang oder Lager, durchgeführt, sondern auch auf dem Wege über die Bezirksfeste, an denen die Dirigenten des Bezirkes teilnehmen müssen, um sich dort von den besten Kapellen Aufführungen neuer Werke anzuhören, und ferner auf dem Wege über das Wertungsspiel. Das Wertungsspiel ist eines der wichtigsten Erziehungsmittel auf dem Gebiete der Laienorchestermusik. Es steht in engem Zusammenhang mit den neuartigen Aufgaben der Laienkapellen im nationalsozialistischen Staat und in einem gewissen Gegensatz zu dem von einigen Bünden früher durchgeführten Wettspiel. Diese Wettspiele, deren Durchführung vom Präsidenten der Reichsmusikkammer verboten ist, hatten das Ziel, die besten Kapellen herauszufinden. Gewertet wurde nach sportlichem Muster nach Punkten in rein mechanischer Weise. Es gab auch Wertungsspiellisten, in denen die im Wertungsspiel vorzutragenden Stücke allein nach technischen Schwierigkeitsgraden geordnet waren. Eine Ausrichtung der dort angeführten Werke auf die musikalische Tätigkeit der Kapelle in der Öffentlichkeit interessierte nicht. In den heutigen Wertungsspielen ist sowohl dem Wettspielgedanken als auch einer Wertung nach rein musikalischen Gesichtspunkten und einer gleichzeitigen Ausrichtung

auf die Aufgaben der Kapellen Rechnung getragen. So enthalten die Wertungsspiellisten vier Gruppen von Werken:

1. für politische Feiern und Kundgebungen,
2. für Werkfeiern,
3. für den besinnlichen Feierabend und
4. für den frohen Feierabend.

An jedes Wertungsspiel schließt sich eine Besprechung zwischen den Wertungsrichtern und den Dirigenten der Kapellen, die im Wertungsspiel aufgetreten sind, an. Hier wird entweder in einer Aussprache oder in einer mehrstündigen praktischen Schulung alles Fehlerhafte besprochen und in Übungen beseitigt oder wenigstens der Weg zur Beseitigung gewiesen.

Neben diesem ersten großen Fragenkomplex, der sich aus der Notwendigkeit einer systematisch durchgeführten Dirigentenschulung ergibt, steht ein zweiter ebenso wichtiger Fragenkomplex, der die Schaffung einer technisch leichten aber wertvollen deutschen Musik umfaßt, die den Besetzungsgegebenheiten und den kulturellen und politischen Aufgaben der Laienkapellen gerecht wird und insofern von einem überkommenen Bearbeitungsschema abweicht, als in der Instrumentierung die Eigenart der Instrumente möglichst deutlich zum Ausdruck gebracht werden soll. Für die Laiensinfonieorchester war die Literaturfrage noch am leichtesten zu lösen, weil hier das kulturelle Niveau im allgemeinen ziemlich hoch ist und dementsprechend auch das Verhältnis und die Aufnahmebereitschaft für neue Anregungen. Bekanntlich haben die großen Laiensinfonieorchester stets Besetzungsschwierigkeiten mit ihren Bläsern. Entweder muß der meist unvollständige Blaskörper bei den Aufführungen durch Berufsmusiker ergänzt werden, die dann tariflich bezahlt werden müssen, was unter Umständen die Kapellenkasse schwer belastet, oder ein Teil der vorhandenen Laienbläser muß auf die Mitwirkung im Konzert verzichten. In dem Oktoberheft 1936 der Zeitschrift „Die Volksmusik“ hat Kurt Zimmerreimer in einer Statistik die Besetzungsverhältnisse dieser Orchester einmal dargelegt. Nur etwa eine von hundert Kapellen verfügt danach über vollständiges doppeltes Holz, acht von hundert über vollständiges einfaches Holz, zehn von hundert über zwei Flöten und zwei Klarinetten und die übrigen über eine Flöte und eine Klarinette¹. Etwas günstiger sind die Verhältnisse bei den Trompeten, Posaunen und Hörnern. Auf Grund dieser Ergebnisse wurden einerseits die Komponisten und Verleger zur Herausgabe typischer Werke für Laiensinfonieorchester angeregt, andererseits wurden nur Werke in die Wertungsspiellisten aufgenommen, die den Besetzungsverhältnissen soweit wie möglich gerecht werden. Musikalisch stilistisch ergibt sich daraus eine starke Verlagerung auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts mit besonderer Bevorzugung Händels, Telemanns und der frühen Klassiker und auf die moderne Orchestermusik für kleine Besetzung. Nicht ohne

¹ Siehe Werbung für das Spielen von Blasinstrumenten in der Hitlerjugend, S. 36.

Zufall ist aber diese Musik auch für die Ausgestaltung von Appellen, Kundgebungen und Feiern am besten geeignet.

Viel verwickelter als bei der Musik für Laiensinfonieorchester ist die Lage auf dem Gebiete der *L a i e n b l a s m u s i k*¹. Vorbild für die Laienblasmusikpflege war in vieler Hinsicht die Militärblaskapelle, obwohl schon rein besetzungsmäßig grundlegende Unterschiede zwischen den Heeres- und den Laienblaskapellen bestehen. Eine Statistik² zeigte auch hier, daß die Besetzung in den Laienkapellen wesentlich kleiner ist. Der Durchschnitt beträgt zwei Klarinetten, zwei Waldhörner, zwei Trompeten, Posaune, zwei Flügelhörner, zwei Tenorhörner, Bariton, Tuba und Schlagzeug. Bei größeren Kapellen kommen an weiteren Instrumenten zunächst eine Flöte und Es-Klarinette hinzu, während die anderen teilweise verdoppelt werden. Auf dieser Grundlage von 14 Spielern mit einer Ad-libitum-Flöten- und Es-Klarinettenstimme ist es gelungen, eine neue Blasmusik zu schaffen, die wirklich den Anspruch auf die Bezeichnung einer originalen, d. h. für diese feste Besetzung geschriebenen Musik machen kann. Verleger und Komponisten haben diese Vorschläge sofort aufgegriffen, und wir verfügen heute über eine ganze Reihe von vorbildlichen Werken für Laienblasmusik (z. B. Ambrosius, v. Beckerath, Grabner, v. Knorr, Klein, Uldall, Werner, Wittmer u. a.). Damit wurde die Blasmusik von der Laienmusik aus von der Stagnation befreit, die zum Teil auf das bei den Veröffentlichungen angewandte Prinzip der beliebigen Besetzung zurückzuführen ist. Auf Grund dessen konnte man entweder ein Instrument durch ein anderes gleicher Höhenlage ersetzen, ganz gleich, ob es zu demselben Register gehörte oder nicht, oder man konnte die Stücke in einer beliebigen Besetzung bis zu sechs oder acht Spielern herab spielen. Es handelt sich also hier um Bearbeitungen von Bearbeitungen. Hand in Hand mit diesen Bestrebungen zur Schaffung einer typisch bläserischen Originalmusik, die auch den Gegebenheiten auf dem Gebiete der Laienmusikpflege gerecht wird, gehen selbstverständlich die Bemühungen um die Schaffung einer haltungsmäßig sauberen und leichten Gebrauchsmusik für Feiern und Appelle und einer musikalisch wertvollen und im Volkstum verwurzelten Unterhaltungsmusik. Man muß sich nämlich nicht nur vor Augen halten, daß etwa 50 vom Hundert aller Laienkapellen Blaskapellen sind, sondern auch, daß etwa $\frac{4}{5}$ ihrer musikalischen Tätigkeit sich auf die Ausführung von Musik zum frohen Feierabend erstreckt. Anknüpfungspunkte für die neue fröhliche Musik liegen im Volkslied und im Volkstanz, die in der Form wie z. B. in den Variationen über „Im März der Bauer“ von Walter Klein und „Firtlesei-Variationen“ von Hermann Grabner zur Grundlage einer instrumentalen Fassung gewählt werden können.

¹ Vgl. „Die Volksmusik“, Juli-Heft 1936, S. 236; Oktober-Heft 1936, S. 356; Oktober-Heft 1937, S. 383.

² „Die Volksmusik“, Oktober-Heft 1936, S. 356.

Zusammenfassend kann über die Laienblasmusik gesagt werden, daß heute auf Grund dieser dargelegten Erziehungsarbeit die Blasmusik von der Laienmusik aus einen großen Auftrieb erhalten hat, der sich bereits auf das allgemeine Musikleben insofern auswirkt, als die Blasmusik als musikalisch gleichwertiger Faktor an die Seite der Sinfoniemusik zu rücken beginnt. Der Kreis der Blasmusikkomponisten ist heute ein anderer als noch vor wenigen Jahren. Führende Komponisten befassen sich eingehend mit den Fragen der Blasmusik und erkennen ihre kulturpolitisch wichtige Funktion innerhalb der heutigen Volksgemeinschaft als eine Verpflichtung für ihr künstlerisches Schaffen an.

Die jüngste Gruppe innerhalb der Laieninstrumentalvereinigungen bilden die *Handharmonikaorchester*. Die Organisation dieser Vereinigungen unterscheidet sich grundsätzlich von der der anderen Kapellen. Die Mehrzahl der Handharmonikaorchester wurde nicht aufgestellt mit Spielern, die bereits über ein gewisses Können verfügten, wie es in den anderen Laienkapellenformen der Fall ist, sondern sie setzten sich anfangs zusammen aus Interessierten, die in der Vereinigung erst die Grundlagen zum Spielen überhaupt erlernten. Aus diesem Grunde konnten auch keine Bläser oder Streicher in die Handharmonikaorchester aufgenommen werden, so daß diese sich lediglich aus Akkordeons und diatonischen Instrumenten zusammensetzten. Diese einseitige und künstlich gelenkte Orchesterbildung führte sehr bald zu einem heftigen Streit um die Frage, ob die Handharmonika überhaupt zu einer derartigen Orchesterverwendung geeignet sei, und ob es nicht musikalisch richtiger sei, mit Streichern und Bläsern gemischte Vereinigungen zu bilden, in denen die Handharmonika entweder im kammermusikalischen Sinne oder als neuzeitliches Generalbasinstrument verwendet wird. Zahlreiche Versuche haben bestätigt, daß die Verwendung der Handharmonika im kammermusikalischen Rahmen besonders in Verbindung mit Holzbläsern in hohem Maße künstlerisch verfeinert werden kann, ohne daß dabei der klangliche Eindruck einer Salontanzkapelle mit Akkordeonsolisten erweckt zu werden braucht. Demgegenüber sind die klanglichen Ausdrucksmittel eines reinen Harmonikaorchesters beschränkter, auch wenn es aufgeteilt wird in Gruppen von diatonischen und chromatischen Instrumenten, wenn Solostellen eingeflochten werden und die chromatischen Instrumente nur auf der Diskantseite spielen. Die Entwicklung wird sicher dahin gehen, daß zunächst, wie es schon vereinzelt geschehen ist, die Oberstufenorchester auch andere Instrumente zu ihren Aufführungen hinzuziehen und das kammermusikalische Spiel in kleinen Gruppen pflegen werden. Auf diesem Wege wird im Laufe der Zeit das Musikleben der Handharmonikaorchester entscheidende künstlerische Änderungen erfahren.

In einem gewissen Gegensatz zum Handharmonikaorchester steht das *Vandonionorchester*, obwohl es sich auch hier um Balginstrumente handelt. Das Vandonion ist durch seine musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die im Gegensatz zur Handharmonika sowohl ein polyphones als auch ein harmonisches Spiel erlauben, ein vielseitig zu verwendendes Instrument. Es eignet sich schon

auf Grund seines charakteristischen Tones hervorragend für Kammermusikalisches Musizieren in Verbindung mit Streichern und Bläsern, ebenso aber auch für das Orchesterspiel in reiner Bandonionbesetzung. Das Spiel in reiner Besetzung ist zwar schon in den früheren Bänden vereinzelt befürwortet worden, es hat sich aber bei der Mehrzahl der Vereinigungen nicht durchsetzen lassen. Einer der Hauptgründe für diese Ablehnung liegt in der Notierungsweise der Bandonionliteratur. Die meisten Spieler spielen auch heute noch nach Buchstaben- und Zeichennotation und kennen die gewöhnliche Notenschrift nicht. Aus dieser Tabulatur geht weder der Verlauf der Melodie hervor, noch sind sonstige musikalische Anhaltspunkte gegeben. Es handelt sich um eine ganz mechanische Bezeichnung der Griffe. Daher bevorzugt der Bandonionspieler Kompositionen, die er bereits oft von anderen Kapellen gehört hat und belebt sich so aus dem Gedächtnis heraus die tote Tabulatur. Will er nun nach dieser Notierungsart polyphone Stücke spielen, so fehlt ihm zunächst der musikalische Zusammenhang, er muß ihn sich erst erarbeiten. Um diese Schwierigkeiten zu umgehen und gleichzeitig eine Anregung zum Spielen nach Noten zu geben, werden Neuauflagen in beiden Notierungen herausgegeben, und zwar in der Form, daß über jeder Note die Griffziffer steht, also beide gleichzeitig im Blickfeld liegen.

Die Bandonionorchester spielen heute vorwiegend in gemischter Besetzung, und zwar in folgender Form: Die Bandonions spielen alle aus dem gleichen Bandonionauszug, der schon vollständig das für Orchester zu spielende Stück enthält. Dazu musizieren die übrigen Instrumente, Geigen, Flöten, Klarinetten, Trompeten, Posaunen und Schlagzeug, aus Salonorchesternoten, die in Einzelheiten mitunter sogar anders harmonisiert sind als die von den Bandonions vortragenen Stimmen. Daß die Eigenart des Bandonions bei dieser Praxis keinesfalls zur Geltung kommen kann, ist klar. Es wurde daher folgender Ausweg gewählt. Die Werke müssen so beschaffen sein, daß sie entweder in reiner Bandonionbesetzung spielbar sind, wobei jedes Instrument einen zweistimmigen Satz, der rechts und links zu spielen ist, übernimmt, und gleichzeitig so beschaffen, daß auch einige Stimmen Streichern oder Bläsern überlassen werden können. Es kommt nun darauf an, daß die Bandoniongruppe den Streichern musikalisch gegenübergestellt wird, also gewissermaßen zwei Register entstehen. Zwei vorbildliche Werke dieser Art sind die „Bunte Folge“ von Hermann Ambrosius und „Jan Hinnerk, Variationen über ein Althamburger Volkslied“ von Helmut Paulsen.

Verhältnismäßig sehr weit fortgeschritten ist die Arbeit mit den Mandolinorchestern. In den letzten Jahren ist eine Literatur entstanden, durch die die Mandolinvereinigungen innerhalb der gesamten Musikpflege eine ganz andere Stellung einnehmen als früher, was auch deshalb besonders bemerkenswert ist, weil die Spieler zum größten Teil der werktätigen Bevölkerung angehören. Das Bestreben der Mandolinorchester, ganze Sinfonien mit Bläsern dergestalt aufzuführen, daß die Zupfinstrumente einfach die Streicherstimmen über-

nehmen, wurde rechtzeitig unterbunden. Dann wurde die Frage des Mißbrauchs des Tremolos als Ersatz für romantische und ausschließlich für Blas- und Streichinstrumente gedachte Melodik aufgeworfen. Die Mandolinervereine sollten eine den Zupfinstrumenten eigene Ausdrucksweise erhalten und damit eine Musik, die auf keinem anderen Instrument klanglich besser hervorgebracht werden kann. Die Anlehnung an die Cembalomusik gab das Vorbild, das von den Komponisten schnell aufgegriffen wurde. Es ist dabei keineswegs beabsichtigt, das Tremolo abzuschaffen; erstrebt wird nur eine musikalisch sinnvolle Anwendung. Unter Berücksichtigung dieser Forderungen hat die Mandolinemusik in den letzten beiden Jahren einen nie dagewesenen Fortschritt gemacht und ein Niveau erreicht, das neben dem der Sinfonieorchester bestehen kann. Es ist heute zum Beispiel möglich, concerti grossi von Händel und seinen Zeitgenossen in der Form aufzuführen, daß der Cembalopart von einem Mandolinenorchester übernommen wird. Neben zahlreichen älteren Werken besitzen wir heute aber auch eine ganze Reihe moderner Kompositionen, von denen besonders diejenigen von Hermann Ambrosius, Walter Kretschmar, Hans Uldall und Konrad Wölfl hervorgehoben seien.

Unter allen Gruppen führen die Zithermusikvereine ein besonders stark ausgeprägtes Eigenleben. Hier hat sich die musikalische Romantik unabhängig von allem äußeren musikalischen Zeitgeschehen fast rein erhalten. Es wurden das Mondweben, der Lichtenstein und die deutsche Landschaft in kleinen sinfonischen Dichtungen besungen. Erst in neuester Zeit haben sich die besten Vereinigungen dafür eingesetzt, von dieser romantisierenden Richtung abzugehen und neuzeitliche Zithermusik zu pflegen.

Die Zither ist genau wie die Handharmonika ein Soloinstrument. Trotzdem haben aber die Vereinigungen das Bestreben, möglichst große Chöre zu bilden, und zwar in gemischter Besetzung. Da die Streicher aber die Zitherstimmen mitspielen, wird der Zitherklang vollständig übertönt. Es gibt hier nur zwei Wege, entweder in gemischter kammermusikalischer Besetzung zu spielen, dann müssen aber die Zithern von den Streichern in melodischer Hinsicht scharf getrennt werden, oder in reiner Besetzung in Form des Zithertrios oder Zitherquartetts. Die musikalische Arbeit auf dem Gebiete der Zithermusik ist leider sehr erschwert, weil der Neudruck sehr kostspielig ist und der Absatz verhältnismäßig gering. Deshalb spielen die fortschrittlichsten Kapellen heute vorwiegend aus Manuskripten, die ihnen die wenigen Komponisten gern zur Verfügung stellen. Ein Außenstehender kann sich keinen Begriff von den Schwierigkeiten machen, die diesen Vereinigungen entstehen, bis sie in der Lage sind, ein Konzert zu geben. Gerade hier wird mit zäher Energie und Hingabe des Einzelnen gearbeitet.

Der Ueberblick über die Entwicklung der deutschen Laienorchestermusik hat gezeigt, daß die neue Einordnung der Laienkapellen in das öffentliche Musikleben und die Betreuung gemäß ihren kulturellen Aufgaben nur auf der

Grundlage einer einheitlichen und sinnvollen Erziehungsarbeit durchgeführt werden können. Aus dieser Erkenntnis ergeben sich für alle Einrichtungen, die sich mit Musikerziehung befassen, gewisse Verpflichtungen. Es wurde z. B. darauf hingewiesen, welchen Einfluß der ehemalige Militärmusiker auf die Laienkapellen in erzieherischer Hinsicht ausgeübt hat, und es ist jetzt zu untersuchen, an welcher Stelle und mit welchen Mitteln der ehemalige Militärmusiker zur Erfüllung seiner kulturpolitischen Aufgaben als Dirigent einer Laienkapelle ausreichend vorzubilden ist. Diese Ausbildung muß schon begonnen sein, bevor der Militärmusiker die musikalische Leitung einer Laienkapelle übernimmt. Der Weg führt uns dabei über die Musikpflege der Heereskapelle weiter bis zum Hochschulstudium des Musikmeisteranwärters. Wenn dieser bereits während seines Studiums auf der Hochschule die Probleme der Laienmusik kennenlernt und die Ergebnisse der Arbeit auch in die musikalische Tätigkeit der Militärmusik übernimmt, so macht der Militärmusiker auf diesem Wege die Bekanntschaft mit neuer Blasmusik in technisch einwandfreiem Vortrag, und er wird schon hier vertraut mit der Literatur, die die Grundlage der Laienmusik bildet. Ebenso muß der Musiklehrer in größerem Maße als bisher einen Einblick in das Aufgabengebiet der Laienkapellen erhalten. Er soll ja die Einzelspieler Vorbilden oder die Leitung einer Kapelle übernehmen. Ein weiterer Weg führt von der Laienorchestermusik hin zu den Hochschulen für Lehrerbildung. Hier müssen die Lehrer, die später in den ländlichen Gegenden wichtigste Kulturträger sind, mit den Aufgaben der Laienmusik vertraut gemacht werden, damit sie weit mehr als bisher in der Lage sind, die Leitung von ländlichen Laienkapellen zu übernehmen. Neben dem Musiklehrer, dem Lehrer und dem Fachmusiker kann aber auch die Arbeit des Musikwissenschaftlers für die Laienorchestermusikpflege von Nutzen sein. Schon allein auf dem Gebiet der Volkstumsforschung könnte die Laienmusik von der Musikwissenschaft aus entscheidende Anregungen erhalten. Voraussetzung für eine kulturell führende Tätigkeit innerhalb der Laienorchestermusik ist jedoch für alle diese Kreise eine genaue Kenntnis der laienmusikalischen Praxis, die nicht auf theoretischem Wege, sondern nur durch praktisches Musizieren mit Laienkapellen erworben werden kann.

Das Singen in den gemischten Chören

Von Eberhard Preußner

I. Grundlagen des Chor-singens

Als Goethe die im Elsaß von ihm gesammelten, „den alten Müttergens abgelauschten“ Volkslieder an Herder sendet, nennt er sie: „die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat“. Das wäre nun zwar für den nichts als Wissen-

schaftler eine etwas naiv anmutende Herkunftsbestimmung des Volksliedes, aber im Grunde ist es die höchste, die es gibt. Volk — Lied — Gott, das ist die Kette, die fester als Eisen geschmiedet ist, und die über Wesen, Herkunft und Sinn des Liedes mehr aus sagt, als lange wissenschaftliche Abhandlungen es könnten. Sie faßt alle weiteren Begriffe in sich und setzt das Lied auch sofort in eine enge Parallele zu jener kunstvollen Musik, die, um Beispiele zu nennen, ein Bach erfand, der den Tönen das Signum hinzufügte: *Soli deo gloria*, und die ein Bruckner schuf, der seine Neunte Sinfonie dem lieben Gott widmete. Genau genommen bildet die Dreiheit Volk — Lied — Gott die Grundlage für das gesamte Schaffen dieser beiden Männer, die für uns das Deutsche in seinen beiden möglichen Entsprechungen ideal verkörpern. Das Volkslied aber ist die Grundlage des Chor singens schlechthin.

Von dieser einen Bemerkung Goethes her, die hier ganz zufällig gewählt stehen mag, könnte man nun etwas vorschnell geneigt sein, die Einheit der deutschen Musik der Idee nach als Gesetz zu verkünden, wenn sich nicht bei einer entschiedenen Hinwendung zum Thema Chor singen gerade eine solche Fülle der sich gegenseitig oft völlig ausschließenden Erscheinungen auftäte, daß man sofort vorsichtig wird und zunächst an die Stelle der Einheit getrost wieder den entgegengesetzten Begriff der Vielheit setzen möchte.

Allerdings auch für das Chor singen gibt es eine Einigungsformel, die Einheit in der Idee, die seit einer Reihe von Jahren jede singende Chorgruppe für sich in Anspruch nimmt. Der Satz, um den alles kreist, lautet etwa: Der Chor ist die ideale Form der Gemeinschaftsmusik. Da haben wir den schwerwiegenden Begriff: Musik der Gemeinschaft. Es ist unnötig, ihn hier weiter zu erläutern, da er heute allgemein gültiges Programm ist; es genügt, ihn in voller Schärfe anzuerkennen, mit einigen notwendigen Einschränkungen allerdings, die man nennen muß, um sich und anderen Irrwege zu ersparen. Gewöhnlich wird die Gemeinschaft und der Chor als fest in der Erscheinungen flucht stehende Form absoluter Größe aufgefaßt. Das Gegenteil ist der Fall. Es gibt nichts Labileres als die Gemeinschaftsform eines Chores. Sie ist einem dauernden Wandel ausgefakt. Der Chor von heute ist nicht mehr der von gestern, und der von morgen wird nicht mehr der von heute sein. Und das hat sein Gutes. Denn der Chor muß sich so, mag das Beharrungsvermögen der Einzelmitglieder noch so groß sein, naturnotwendig stetig erneuern. Das gilt für den Chor wie für die Chorgeschichte; auch zwischen der Geschichte des Ganzen und der Gegenwart des Teiles bestehen enge lebensvolle Beziehungen, die sich in dem Satz ausdrücken lassen: Die Entstehungsgeschichte des Chor singens ist die Entstehung des Chores. Das will sagen: in jedem Akt der Neugründung eines Chores muß sich die ganze Entstehungsgeschichte des Chor singens innerlich-konzentriert, und sei es auch nur latent, wiederholen. So erneuert sich die Form stetig, und die Idee kann sich in jeder neuen Form wach erhalten. Stetig sich erneuernd, das ist das Lebensgesetz des Chores. Wo dieses Gesetz zu einer Zeit

oder von einer Gruppe — und nenne sie sich auch Gemeinschaft — nicht befolgt wird, setzt unweigerlich der Zerfall ein.

Also scheint es gewisse Grenzen der Gemeinschaft für den Chor zu geben? Selbstredend, denn ohne Grenzziehung ist kein Ding. Man überschreitet im Chorsingen die Grenze, wenn man aus dem Wort Gemeinschaft das Wort Masse macht. Es gibt eine Grenze der Zahl in der Musik, sowohl in der Wirkung wie in der Ausübung. Wer also glaubt, es sei wichtig oder gar erforderlich, Chöre zusammenzuwerfen, um möglichst große Chorgruppen, den Massenchor — das schöne Trugbild e i n Chor für e i n e Stadt — zu erhalten, der ist auf dem Holzweg, wenigstens dem musikalischen. Denn die Natur sagt: es genügt vollauf, wenn in einem gemischten Chor 200 Stimmen singen, um den sattesten Chorklang herauszubeschwören; die Erfahrung lehrt, es genügt für unsere größten Hallen, wenn der Chor der musikalischen Kundgebung 500 Sänger und Sängerinnen umfaßt; und auch der dritte Rückschluß ist erlaubt und wohl auch schon bestätigt, es genügt für die größtmögliche Kundgebung im Freien einen Gemeinschaftschor von 1000 Stimmen aufzustellen, denn das ist das Äußerste, das sich über das Bildmäßige hinaus auch klanglich irgendwie realisieren läßt. Was darüber geht, ist nicht einmal mehr Füllstimme. Wohlverstanden, diese Zahlen 200, 500, 1000 sind die äußersten Grenzen. Die rechte Harmonie des Chorklanges ruht in den Massen 50 — 200 singende Stimmen; und daß schon mit einer Chorgruppe von 25 ausgewählten Stimmen Vollwertiges, ja Vorbildliches geleistet werden kann, zeigen so manche Madrigal- und Auswahlchöre, zeigen vor allem die Singkreise, jene Gebilde, die den Grundlagen des Chorsingens am nächsten stehen.

Diese naturgewollte Beschränkung der Chorgruppe kann auch anders als durch das Klangliche begrifflich gemacht werden. Sie liegt im Wesen des Chors als Gemeinschaftsform begründet. Eine Gemeinschaft, die kulturell aktiv tätig ist, kann niemals anders wachsen als durch eine kleine Gruppe, die sich kennt, die Gemeinsames denkt, gemeinsam handelt, fast ohne Befehl, in Kulturdingen zumal. Ohne die Zellenbildung wächst nichts in der Natur und auch nichts in der Kultur. Man kann später wohl die Keiser aufspießen, aber wohlgemerkt, nur um zu veredeln. Deshalb halte man sich an die leicht überschaubare Gruppe im Chor und, statt sich an Sängermassen zu berauschen, halte man es mit der Kulturzelle. Nicht eher kann man das sich Bildende verpflanzen oder, um auf den Chor anzuspielen, in Formen pressen, bis sich nicht feste Form von selbst gebildet hat. Das Wachstum selbst aber ist das Schönste, es ist auch das, was allein in erheblichem Maße zu beeinflussen ist, nämlich durch die Bodenbereitung. Urbarmachen aber ist die eigentliche Aufgabe der Erziehung.

Um diesen Kern des Volksliedes und der Gemeinschaftsmusik herum bewegen sich die physiologischen und psychologischen Grundlagen des Chorsingens. Sie wenigstens aufzuzählen ist notwendig, um die Weite der erzieherischen und musikalischen Aufgaben auf diesem Gebiet annähernd zu umreißen.

1. Die stimmlichen Grundlagen. Hierzu gehört nicht nur das Gebiet, das wir unter dem Sammelbegriff „Chorische Stimmbildung“ verstehen, sondern weiter und tiefer gefaßt: Kultur des Atems, damit aber Körperschule und von da aus wieder rhythmische Erziehung. Im Grunde gilt auch hier der Satz, daß Musik überhaupt und Chorsingen insbesondere nichts Festes und Starres sind, sondern etwas B e w e g t e s. Musik ist zeitliche Bewegung im Raum. Chorsingen aber ist die natürlichste Form, diese Bewegung innerlich mitzuerleben. Dynamik und Ausdruck ergeben sich von der richtig verstandenen Bewegung. Was kommt heraus, wenn ich starr und unbewegt ein Wanderlied im Konzertsaal singe und nun durch überbetonten Ausdruck die fehlende innere Bewegung ersetzen möchte? Sentimentalität und unechte Stimmung. Innerer und äußerer Rhythmus aber sind unentbehrlich, damit das Lied „bewegt“ werde. Wie die Bewegung mit dem Atem, dieser mit dem Körper, beides mit der Stimme zusammenhängen, das ist oft genug in den Stimmbildungsbüchern niedergelegt worden. Damit es verwirklicht werde im Volk, dazu ist mehr als das Buch, dazu ist die praktische Lehre selbst notwendig. Wo der Anfang auf diesem Gebiet gemacht wird, das braucht nicht weiter gesagt zu werden; es genügt, auf die musikalischen Schulungslager, die Freizeiten für Chöre hinzuweisen. Aber aus dem Anfang muß bald ein Mehr werden, damit das, worum es geht, die Volkserziehung, verwirklicht werde¹.

Eine Einschränkung muß noch gemacht werden: das Wunder wird nicht der Kunststimmbildner, nicht der Rhythmiker, nicht der Atemgymnastiker allein schaffen, sondern nur der aufs Totale gehende Erzieher, der zwar selbst auf den einzelnen Gebieten geschult sein muß, der aber das Gelernte und das Bestätum nicht als Spezialist weitergibt, sondern als Sämann, als Schöpfer, als Menschenbildner, wenn der Ausdruck des großen Pestalozzi am Platze ist.

2. Die Grundlagen der Materie. Wort und Ton bilden das Lied. Nichts wäre falscher, als das Wort als nur Hinzukommendes zu betrachten. Es ist zumindestens mitschöpferisch beteiligt. Das Wort, das gesungen wird, muß u n s e r Wort sein, unser Bekenntnis! Alles andere ist Leerlauf. Die Chorgemeinschaft muß sich also auch am Wort bilden, muß zu dem durch Worte Ausgedrückten restlos stehen. In diese Wort-Bildung mag sich dann eine Art Sprecherziehung einfügen. Auch hier steht obenan das Gesetz des Schöpferischen, des Erlebnismäßigen; ihm hat der Spezialist zu dienen.

Die Bildung des Tones ist naturgemäß die Hauptarbeit für den Chor; sie vollzieht sich in der musikalischen Schulung. Die Forderung heißt nach wie vor Bekämpfung der Unwissenheit auf musikalischem Gebiet. Notenlesen, vom Blatt Singen und Auswendig Singen sind Etappenziele. Verbindet sich dann die harmonische Bewegung mit der Kenntnis der musikalischen Elemente, so ist die

¹ Vgl. S. 45.

Bahn für die Chorkultur frei. Aber eines ist noch not, damit Vollkommenes entstehe:

3. Die Schulung durch den Willen. Kultur trägt in sich eine Richtung. Es ist nicht notwendig, daß jedem diese Linie ständig bewußt vor Augen stehe, aber es ist notwendig, daß die Führer sich um so bewußter der Richtung sind, in der der Marsch geht. Hier ist noch weniger als sonst irgend- etwas mit dem Reden getan. Im Gegenteil: fester Wille wird schweigend in die Tat umgesetzt. Und so genüge auch hier nur die „stille“ Andeutung, daß dies der Punkt ist, wo sich der Chormusik wieder dem Befehl der Gemeinschaft unterordnet. Hier haben wir sie, die Dreieit: Volk — Lied — Gott. Der singende Mensch aber ist das Instrument dieser Dreieit.

II. Aufbau des Reichsverbandes der gemischten Chöre

Wenn heute viele Stellen im Chorsingen dem gemischten Chor den Vorzug geben, so tun sie das nicht aus polemischer Haltung heraus, sondern aus kultureller Einsicht. Die Grundlagen des Chorsingens lassen sich am leichtesten im gemischten Chor verwirklichen. Musikalisch gesehen bieten allein die vier Stimmen im Lagenabstand Sopran, Alt, Tenor, Bass die Möglichkeit zu selbständiger und kunstvoller Stimmführung; unzählige Kombinationen von der Drei- bis zur Vieltimmigkeit sind im Tonfaß des gemischten Chores gegeben. Soziologisch gesehen stellt der gemeinsame Gesang von Frauen und Männern die ideale Form der Gemeinschaftsmusik dar, solange man hierunter auch eine Kulturleistung versteht. Die bisherige Entwicklung des gemischten Chorsingens lehrt denn auch, daß in ihm musikalische und kulturelle Gesichtspunkte allein entscheidend sind. Zwischen der Musikgeschichte der großen Werkstile — A-cappella-Zeitalter, Niederländer, Monodie, Messe, Protestantischer Choral, Oratorium Händels, Oratorium Haydns, Chormusik der Romantik — und der Geschichte des gemischtchörigen Singens — Kirchen- und Schulchöre, Liebhabervereine, Singakademien, Volkshöre, A-cappella-Chöre, Oratorienvereine, Chorgemeinschaften — besteht eine enge Wechselbeziehung. Das Werk schafft hier den Chor. Es ist nicht so, daß der Chor das Literaturbedürfnis erst mühsam wecken und der Komponist sich um die Schaffung des entsprechenden Chorstiles kümmern müßte (was dann oft zu Bekümmernis führt), sondern der schöpferische Wille ist primär vorhanden. An ihm wächst dann der Chor.

Die Einschnitte in der Geschichte der Musik sind verbunden mit gewaltigen Laienrevolutionen. Eine der umfassendsten war die Laienbewegung, die zur Bildung der deutschen Chöre geführt hat. Diese Bewegung ist in Teilschüben vor sich gegangen; in einem dieser Prozesse befindet sich heute noch das Chorleben. Während im 19. Jahrhundert der Männerchor dominiert, verschiebt sich jetzt das Gewicht zugunsten des gemischten Chores. Man kann es auch anders ausdrücken: ein neuer Strukturwandel hat eingesetzt. Von dem Vereinsmäßigen

geht eine Entwicklungslinie fort und erstrebt als Zelle des neuen Chorideals die Chorgemeinschaft. Daß diese Feststellung an sich nichts Polemisches enthält, muß hervorgehoben werden; sie ist völlig sine ira et studio gemeint.

In diese Bewegungslinie sah sich der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands hineingestellt, als er begann, die Kulturrichtung der gemischten Chöre zu bestimmen. Der Anfang dieses Verbandes ist im Grunde mit der Schaffung der Reichsmusikkammer gleichzusetzen; denn erst von diesem Zeitpunkt an hatte er die Möglichkeit der tatsächlichen Einwirkung auf die Chöre. Vorher gab es hie und da große blühende gemischte Chorvereinigungen, sie lebten aber für sich, beinahe als private Körperschaften ihrer Chorleiter.

Wenn nun der Aufbau des Reichsverbandes geschildert werden soll, so muß am Anfang der Satz stehen: der „Reichsverband der gemischten Chöre“ ist kein Organisationsverband mit dem Ziele größter Mitgliedszahlen, kein wirtschaftlicher Interessenverband, sondern ein Kulturverband. Deshalb beginnt seine Leistung auch im Kulturellen mit der Ausrichtung in der Chorliteratur. Was fand man vor? Ein wild durcheinander wucherndes Chorleben mit Spitzenleistungen der klassischen Oratorien und Durchschnitts- oder auch Unterdurchschnittsleistungen der Feld-, Wald- und Wiesen-Chorromantik schlechter Sorte. Eine Verbindung gab es vom städtischen Chor etwa zum Landchor überhaupt nicht. Kunst- und Volksmusik standen sich wie feindliche Brüder gegenüber, ja, daß das Chor-singen eine Laienbewegung sei, schien von den sogenannten repräsentativen Chören oft ganz vergessen; sie sahen auf die einfachen Volksliedchöre herab, sie waren ja die Kunstchöre. Hier schob der Kulturverband einen Kiegel vor. Er erneuerte die Chorliteratur und gab am Werk für alle Chöre die Möglichkeit zur inneren Ausrichtung. Daß er sich zunächst bereits geleisteter Arbeiten bedienen konnte, war Glücksfall und doch auch Verdienst. Denn nicht jeder hätte damals die chorische Erneuerungsbewegung, die unter dem Namen „Lobedabewegung“ lief, zum Ausgangspunkt für die Kulturrichtung aller gemischten Chöre gewählt. Es gehörte einiger Mut dazu, diese für die damalige Zeit weit vorgestößene Chorliteratur in zwei Bänden als „Der Volk chor I und II“ (Hanseatische Verlagsanstalt) den gemischten Chören als ihre Literatur vorzustellen. Damit war der Marsch angetreten, und jene Art der zu nichts verpflichtenden, oft dazu noch kitschigen Chorliteratur wurde weit hinter sich gelassen. Es wäre übertrieben zu behaupten, nun sei mit einem Schlage alles gut gewesen, auch der letzte Chor hätte das neue Liedgut mit Begeisterung aufgenommen. Dazu war der Vorstoß zu weit vorgetrieben und im übrigen, in Chorsachen gilt nicht der Befehl, sondern nur die Gefolgschaft aus freiem Willen, aus innerem Antrieb. Also mußte ein zweiter Schritt nachgeholt werden. Das geschah im nächsten Liederbuch des RV., im Singebuch für gemischten Chor (Kistner & Siegel). Diese Chorsammlung, die sich mit zwei Fanfarenstößen ankündigte, der Einfachheit und der

Neuartigkeit, hat das Wesentliche auf dem Wege der Kulturausrichtung der gemischten Chöre geleistet. Der zeitgenössische Chorsatz hatte sich mit Hilfe des Volksliedes durchgesetzt. Sowohl der städtische Chor wie der ländliche Chor konnten aus dem gleichen Liederblatt die gleichen Lieder mit der gleichen Begeisterung musizieren. Die Trennung in Kunstchöre und Volkshöre war mit einem Schlage aufgehoben. Es gab nur noch Singgemeinschaften, die sich durch Leistung, aber nicht durch ihre Struktur unterschieden. Vor der Literatur waren sie alle gleich.

Jetzt erst wurde der letzte Schritt nachgeholt, das Heranholen der rückwärtigen Verbindungen. Das Liederbuch „Deutsche Chormusik“ (Kistner & Siegel) erschien und stellte das allezeit verpflichtende große Erbe der deutschen Chormusik von Isaacs klassischem Satz des „Innsbruck, ich muß dich lassen“ über die Kanons der Klassiker bis zum Chorlied der Romantiker, vom Volkslied des 15. und 16. Jahrhunderts bis zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts als ewige Richtschnur für die Leistungshöhe der gemischten Chöre auf. Auch hier war eine strenge Auswahl erfolgt. Originaliter singen und sich auf die hochwertigen Stücke beschränken hieß das Lösungswort.

Es hat sich von selbst ergeben, daß sich um diese Aktion der Erneuerung des Chorliedes auch die führenden Chorkomponisten der Gegenwart scharten. Seit dieser Zeit kann man von einer Gemeinschaft der Komponisten im Rahmen des Reichsverbandes sprechen; zu ihr gehören als ständige Vertreter Armin Knab, Walter Rein, Kurt Thomas, und als tätige Mitarbeiter für alle Gelegenheiten der Aufführung, des Auftrags und der Auswahl: Fritz Büchtger, Hermann Grabner, Ernst Lothar von Knorr, Paul Höffer, Hans Lang, Gerhard Maas, Karl Marx, Helmut Jörns, Hermann Simon, Heinrich Spitta, Bruno Stürmer u. a. Und ein anderes ist kennzeichnend: die sofort einsetzende Verbindung mit der Jugend. Allein schon die Komponisten waren zum großen Teil die gleichen, die auch in den Reihen der HJ. anerkannt und gefördert wurden. Das gleiche Streben in der Schaffung neuer Chorliteratur, das sich etwa in der neuen Form der Volksliedkantate begegnete, hat zu einer immer größeren Annäherung des Kulturwillens geführt, so daß in jüngster Zeit bereits der Plan der gemeinsamen Herausgabe eines Frauenchorbuches durch Reichsjugendführung und M.V. auftauchen konnte und nun verwirklicht werden wird (Kallmeyer-Verlag).

Die Literaturerneuerung brachte auch eine Erneuerung der Formen der Chordarbietung mit sich. Selbstverständlich bleibt die konzertmäßige Darbietungsform im Chorleben bestehen. Immerhin gibt es auch eine Reform des Konzertes, sie setzt nur am springenden Punkt ein, in der Programmreform. Aber neben das weiter gültige Konzert tritt eine neue Form: die Chorfeierstunde. Aus der Tatsache, daß sich eine singende

Gemeinschaft im Lied, in Wort und Ton bekennt, ist diese Form erwachsen, die an die Stelle der ästhetischen Wertung das innere Glühen echter Begeisterung, den Begriff „Musik als Kraft“ gesetzt hat. Auch hier trafen sich HJ. und NW. ganz selbstverständlich zu gemeinsamem Tun. Vorbild wurde für die gemischten Chöre die Feierstunde im Reiter der Ordensburg Marienburg unter dem Motto „Auf der Erde“¹. Im Rahmen dieser Feierstunde bilden die gemischten Chöre die Träger, die das übrige Programm stützen; die von ihnen gesungenen Chorstücke stehen nicht mehr als absolute Worte beziehungslos für sich da, sondern haben eine bestimmte Funktion der Sammlung und der Besinnung, der verpflichtenden Aussage.

Eine Großform, deren Bildung der NW. für sich in Anspruch nehmen kann, ist das „Fest der deutschen Chormusik“. Von sonstigen Musikfesten und Sängertreffen unterscheidet sich dieses erstmalig in Augsburg durchgeführte und nun 1939 für Graz geplante Fest durch den Zusammenklang von Musikalischem und Politischem, der, was das Entscheidende ist, vom Musikalischen herbeigeführt wird. Der Zusammenklang ist vollkommen und harmonisch, und der Schwerpunkt liegt hier bei der kulturellen Leistungshöhe. Musik ist tonangebend, und sie durchdringt mit ihren Werken und Werten alle Teile des musikalischen und politischen Lebens. Musikalische Kundgebung, Volksingen, Chorfeierstunde, Konzerte, Musik im Freien, Serenaden und Nachtmusiken werden gestaltet mit Werken der Gegenwart. Was der einzelne für die Gemeinschaft leistet und wie die Gemeinschaft das Werk des einzelnen durchsetzt, das ist im Grunde der schönste Ertrag dieser festlichen Veranstaltungen des NW. Auch hier sind Kultur und Volksleben nicht unvereinbare Größen, sondern Elemente, die sich bedingen. Daß diese Feste nicht am starren Schema sich erschöpfen, dafür sorgt die Planung, die wechselnd in der Akzentgebung, aber stetig in der Idee bleibt. Hätte man dem Augsburger „Fest der deutschen Chormusik“ den Untertitel „Lob der Musik“ geben können, so wird das Grazer Fest das Bekenntnis zu „Volk und Musik“ sein.

Alle diese Kulturleistungen sind im Grunde Erziehungsaufgaben. Darin sieht der NW. gerade seine Aufgabe, eine großzügige Chorerziehung nicht schulmäßig vorzunehmen, sondern an der Kultur selbst lebensmäßig durchzuführen. Die Erziehung der Chöre muß gleichsam als reife Frucht der Kulturleistungen abfallen. Aber auf einem Gebiet wird die Erziehung primär zu leisten sein, auf dem der Erziehung der Chorleiter. Was uns nützt, ist auch hier weniger der in allen Sätteln gerechte, aber im Grunde doch als Spezialist wirkende Chordirigent, sondern der Volksmusikerverzieher², der von den hier ge-

¹ Vgl. Walter Klein, „Chorkonzert und Chorfeier“ in „Die Musikpflege“, 8. Jahrgang, Heft 7. Die Feierstunde fand in Marienburg im Sommer 1937 im Rahmen einer Grenzlandkundgebung statt.

² Vgl. S. 19 ff.

schilderten Grundlagen aus, vom Volkslied und der Gemeinschaftsmusik, an die Kulturarbeit herangeht. Daß er ein Fachmann sein muß, das allerdings ist unerläßlich. Doch nicht ein Fachmann für den Beruf im abgesteckten Rahmen, sondern für die weite Welt des musikalischen Talentums, das in Paragraphen und Dienstsanweisungen nie zu bannen ist. Dem Talentum muß er sich anpassen können. Zwei Seelen müssen in seiner Brust wohnen, die eine, die der „berufenen“ Kunst, und die andere, die der Laienmusik zugewandt ist; doch wehe, wenn es ihm nicht gelingt, an die gemeinsame Wurzel beider Erlebniszentren vorzustößen. Diese menschliche Beweglichkeit ist notwendig, damit durch ihn der Laie überhaupt an die Musik herangeführt werden kann.

Der Chorleiter muß sich seinen Chor in jedem Falle selbst bilden; das liegt in der Natur der Gemeinschaftsgruppe begründet. Führeranspruch will erworben sein. Autorität ist die Folge menschlicher Haltung, nicht des abgegebenen Kommandos. Wenn gesagt wird, daß sich mit diesen Fragen die Chorleiterkurse, die der N.B. selbst veranstaltet oder an deren Einrichtung er sich beteiligt, beschäftigen, so darf auch hinzugefügt werden, daß zu tun noch manches übrig bleibt. Auch hier wird die Lösung vermutlich in einer gemeinsamen Anstrengung der mit der Erziehung und Schulung kraft inneren Anspruches beauftragten Stellen erfolgen. Der Chorleiter eines gemischten Chores wird sich hier ganz einer höheren Idee der Volksmusikerverziehung unterordnen und von da aus schnell seinen eigenen Weg als Chorleiter einer besonders gearteten Gemeinschaft finden.

III. Zukunftsaufgaben der gemischten Chöre

Zu verschiedenen Malen ist auf die Wandlungsfähigkeit des Chorwesens hingewiesen worden. In der Tatsache der sich ablösenden Epochen des Chor singens ruht mit die Begründung einer neuen Zukunft der Chormusik. Wie gründlich eine Epoche zu Ende gelaufen sein kann, ohne daß deshalb ihr absoluter Wert zu leugnen ist, lehrt die letzte Epoche, die romantische. Man höre eine Schilderung einer besonders liebenswerten Abart, des *intimen Romantischen*, und man wird zugeben müssen, daß diese Zeit, so schön sie gewesen sein mag, hinter uns liegt. „*N e i c h a r d t* hatte seinem Kutscher und seinen Bedienten Unterricht geben lassen im Waldhornblasen, seine Töchter bildeten zusammen Gesangschöre, die in ihrer einfachen Weise großen Eindruck machten. Nicht allein um das Klavier versammelt hörte man sie gerne singen. Wenn, oft an schönen lauen und stillen Sommerabenden, die alten wehmütigen, lyrischen deutschen Gesänge, von dem Waldhorn begleitet, in dem stillen Garten erklangen, war der Eindruck hinreichend.“ Bei aller Anerkennung des gewiß löblichen Tuns bleibt für uns heute ähnlich wie gegenüber dem häuslichen Singkreis bei Goethe der Eindruck des Privaten und, wenn die Bezeichnung erlaubt ist, des Zusätzlichen zur übrigen Lebenshaltung bestehen. Das aber sind gerade die Gegenpole zum heutigen Wollen.

Öffentlich und hauptsächlich vollzieht sich heute das verpflichtende Chorsingen, nicht mehr privat und zusätzlich. Wie zu dem öffentlich wirkenden Chorsingen zu erziehen ist, das wurde schon bei der Erwähnung der Grundlagen angedeutet. Daß aber zu ihm erzogen werden kann und daß dadurch die zukünftige Entwicklung zwar nicht völlig vorausgesagt, aber in dem Strombett der Entwicklung bestimmt werden kann, ist bei der nun folgenden Aufzählung der Zukunftsaufgaben der gemischten Chöre als zutreffend angenommen worden. Was wäre denn auch Erziehung ohne ihren Anspruch auf künftiges Werden!

Das Chorsingen als Teil einer allgemeinen Volksmusikerverziehung aufzufassen, ist zwar auch nicht ganz neu, aber doch bisher meist nur gedacht worden. Unsere Zeit will die totale Erziehung, und so geht auch der Zug der Zeit dahin, das Chorsingen in den Kreis der musischen Erziehung einzubeziehen. Von da aus, ja, nur von da aus leitet der N.W. seinen Anspruch auf Förderung der gemischten Chöre durch alle der musischen Erziehung des Volkes dienende Stellen ab.

Die Ablösung aus der romantischen Chorepoche — muß es noch einmal gesagt werden, daß damit nichts gegen ihren Wert an sich gesagt ist? — erfolgt schrittweise, da in Kulturfragen behutsame organische Entwicklung Voraussetzung für jede Leistung ist; sie erfolgt auf einem Wege, der oft so bezeichnet wird: vom Chorverein zur Chorgemeinschaft. Allerdings, man klammere sich nicht zu sehr an die Worte, sondern man achte auf den Geist. Mit der Namensänderung ist es noch nicht getan. Das ganze Leben des Chores muß auf die Gemeinschaft gerichtet sein; die Forderung ist um so eher erfüllt, als die Zelle in sich in vorbildlichem gemeinschaftlichem Geiste lebt; und die Verwirklichung offenbart sich über das Medium des musikalischen Werkes. Ohne Leistung keine Tat für die Gemeinschaft! Das Gegenstück, eine für sich beziehungslos dastehende Leistung, bleibt auch ohne Bedeutung für die Lebensgemeinschaft. Deshalb ordnet sich das Chorwesen immer mehr höheren Lebensgemeinschaften unter. Wir erkennen für die Zukunft zwei besonders wichtige Ordnungen höherer Art für das Chorsingen: die städtische Kultur und die Dorfgemeinschaft. Der gemischte Chor in der Stadt entwickelt sich immer mehr zum festen Bestandteil städtischer Musikkultur; meist nimmt er gar den Namen städtischer Chor an. Und auf dem Dorf entspricht dieser öffentlich wirkenden städtischen Chorzelle die dörfliche Singgemeinschaft des gemischten Chores, der fest im Brauchtum des Dorfes wurzelt. Landchor und Stadtchor sind keine Gegensätze mehr, wenn der Gedanke der Chorgemeinschaft ihr tragendes Fundament bildet. Daß daneben noch Raum für viele Spielarten bleibt, wie A-cappella-Chöre, Volkshöre, Jugend- und Frauenchöre, wird besonders für größere Kulturzentren immer zutreffen. Aber die allgemeine Linie wird von den Chorgemeinschaften in Stadt und Land bestimmt werden. Diese Chöre werden innerlich zu einem Klangkörper so sehr verschmelzen, daß sie wie eine der Musik verschworene Gemeinschaft dastehen und ihr Einsatz jederzeit für

Feste und Feiern, Konzerte und Gemeinschaftssingen erfolgen kann. Ohne eine gewaltige Erziehungsarbeit menschlicher und musikalischer Art läßt sich dieses Ziel nicht erreichen. Gewiß, vom Chor aus gesehen, könnte man sich manches einfacher vorstellen. Das Ideal wäre es z. B., daß der Chor einfach in jedem Sinne fertig geschulte junge Stimmen erhält, die gewohnt sind, vom Blatt zu singen und sich den Anforderungen des Chorsingens in jeder Richtung unterzuordnen. Aber das wird vermutlich Wunschbild bleiben, oder sollte die allgemeine Schulbildung das, was sie bei den Schriftzeichen als selbstverständlich ansieht, nämlich ihre Erlernung durch jeden, auch endlich für die Tonzeichen durchsetzen? Doch was sich auf jeden Fall verwirklichen lassen muß, das ist, daß nicht mehr diese furchtbare Kluft zwischen Musik der Schule und der Laienmusikpflege der Erwachsenen besteht. Hier ist ein Wort über die brennende Frage des Nachwuchses für die Chorvereinigungen am Platz. Zunächst einmal ist es notwendig, darauf hinzuweisen, daß nicht alle Chöre unter den Sorgen um den ausbleibenden jungen Stamm neuer Sänger und Sängerinnen zu leiden haben. Gerade diejenigen Chöre, die sich dem neuen Musizierwillen gegenüber aufgeschlossen zeigen, finden auch schnell Anhänger unter der Jugend; sie kennen das Problem des Stimmangels nicht. Wenn dagegen andere Chorvereinigungen sich in der Arbeit selbst abkapseln, nichts als nur Tradition pflegen, so können sie sich nicht wundern, daß die Jugend ihren Reihen fernbleibt. Da helfen dann auch nicht noch so großzügig angelegte Werbeaktionen, von denen man sich Wunderdinge erhofft; geradezu naiv erscheint mir der Fall, der kürzlich erst in einer großen Tageszeitung geschildert wurde, daß eine angesehenere Chorvereinigung mit Werbebriefen sich an Tausende von Menschen gewandt hatte, und zwar an solche, die ihrer „Gesellschaftsschicht“ angehörten, um sie zum Eintritt in den Chor zu veranlassen. Die Tatsache, daß kein einziger auf den Brief überhaupt auch nur mit einer Zeile geantwortet hat, wurde vom Chor scheinbar noch als merkwürdig verbucht, wo sie doch selbstverständlich war. In Chöre kann man Mitglieder nicht auf die „Keil“-Methode holen, hier kann nur die Leistung als solche Gleichgesinnte und Gleichgestimmte heranziehen. Das aber hat wieder mit der veralteten, angeblich zu einem gehörigen „Gesellschaftsschicht“ nichts zu tun. Im großen und ganzen sind diese Fälle im Abklingen. Das Leben hat die Chöre zu neuer Aktivität gezwungen.

Wenn die gemischten Chöre eine Bitte an die Jugend richten, so ist es diese: unvoreingenommen ihre Arbeit und ihre Leistungen zu betrachten und sich später zu prüfen, ob hier nicht auch für sie ein Feld zur Betätigung vorhanden ist. Was den gemischten Chören die Hoffnung gibt, daß die Jugend, die durch die Musikarbeit der Hitlerjugend geschult und fürs Leben eingestimmt ist, später den Weg zu ihnen finden wird, das ist das gleiche kulturelle Wollen, der gleiche Dienst an Musik und Volk. Die Zusammenarbeit ist schon in vollem Gange, ohne daß man lange Verabredungen getroffen hätte. Sie ergab sich von selbst im Zuge der Arbeit. Es ist bezeichnend, daß heute kein Fest der gemischten Chöre mehr denkbar ist, bei dem nicht auch die Hitlerjugend zur Mitarbeit aufgefordert würde. Je enger diese Ge-

meinschaftsarbeit sich gestalten wird, je mehr gleiche Werke gleicher Richtung — hie Bresgen — hie Knab; — hie Spitta — hie Mein — hüben und drüben erklingen werden, um so mehr wird erkennbar werden, daß H.J. und gemischte Chöre sich in ihrer Kulturarbeit ergänzen. Für die H.J. heißt die Aufgabe, den Weg zum chorischen Lied, zur Mehrstimmigkeit weiter auszubauen, für die gemischten Chöre heißt sie, den Quellstrom des Volksliedes und die Kraft des Volkhaften überhaupt unverlegt zu erhalten. Die Forderungen an die Zukunft, die bald selbstverständlich sein werden, lauten also: In der musikalischen Erziehung braucht ein Gegensatz zwischen Jugend- und Erwachsenen-erziehung nicht zu bestehen. Es müßte ein großer Strom musikalischer Erziehung und Betätigung durch alle Zweige der Laienmusik fließen. Der Kreislauf müßte ohne Stockung ständig von neuen lebensfähigen Elementen durchblutet sein. Für alle Teile des Chor-singens, dem man den Namen neuartig dann allerdings kaum zubilligen möchte, gilt ja schließlich eine Grundlage: das V o l k s l i e d.

Volk, Lied, Gott, diese Dreieheit hatte sich aus einem Ausspruch Goethes für unsere Betrachtung als Ausgangspunkt ergeben; sie führt zu einer kurzen Schilderung der Stellung zur geistlichen Musik. Der gemischte Chor bezieht auch in sein Singen jene Literatur ein, die Gott preist. Aber er hat an sich mit liturgischer Haltung nichts zu tun. Dort aber, wo Gott, Natur, Schöpfung den geistigen Hintergrund eines musikalischen Werkes abgeben, werden die gemischten Chöre auch dieser Musik dienen. Mit anderen Worten: Bachs und Schüß' Matthäuspassion, Bruckners Te Deum gehören auch zu den künftigen Aufgaben der gemischten Chöre. Neben diese Werke aber werden die neuen Volkssoratorien, die Liedkantaten, wird eine neue Tanzchormusik, Musik zum Singen und Spielen treten, auf daß der ganze Jahres- und Lebenskreis von Mensch und Volk mit Musik erfüllt werde. Ansätze zeigen sich schon, ob in der Dietrich-Eckart-Bühne Chorgemeinschaften Händel zum chorischen Tanz singen oder ob sich in Höffers „Lob der Gemeinschaft“ der Aufmarsch der Formationen im Zeichen des Liedes vollzieht.

Im Grunde kann der Chorgesang der musikalische Beitrag zum deutschen Idealismus genannt werden. Dieser Geist wird auch in den neuen Formen bestehen bleiben. Es ist jener deutsche Geist, den ein Chor-sänger namens Theodor Körner, der Sänger von Feier und Schwert, nach der Wiener Aufführung von Händels Alexanderfest 1812 in die Verse schmiedete:

„Der hohe Saal wird jeder Brust zu enge,
 Ein Hochgefühl bewegt das ganze Haus,
 Und unaufhaltsam bricht die weite Menge
 Jetzt in bacchantische Entzückung aus.
 Seht! Seht! — Es übt der Zauber der Gesänge
 Die alte Macht auf alle Herzen aus! —
 Das Volk ist mit der Zeit noch nicht gesunken,
 Das so erweckt wird durch der Schönheit Funken!“

Grundfragen der Musikerziehung

Deutsche Stimm- und Sprechbildung

Von Friedrich Karl Koedemeyer

Daß die Behandlung der Stimm- und Sprechbildung in jüngster Zeit stärker beachtet wird, ist zu einem guten Teil auf den Einbau der mündlichen Sprachpflege in die Lehrerbildung und in die Schule zurückzuführen. Aber auch sonst lenkt vielerlei Anlaß heute mehr denn je die Aufmerksamkeit auf das gesprochene Wort und seine Pflege. Nicht zuletzt beginnt die Überzeugung, daß die Gesundheit von Stimme und Sprache ein wichtiges Stück Volksgesundheit ausmacht, sich allgemein durchzusetzen.

Die sich im Fachschrifttum spiegelnden Anschauungen und Verfahren der Stimm- und Sprachpflege bedürfen jedoch einer Überprüfung. Sie geht das ältere Fachschrifttum und die in ihm verankerten Anschauungen und Verfahren so gut an wie das neuere Fachschrifttum, das dem steigenden Bedürfnis an mündlicher Sprachpflege gerecht werden möchte, aber auch die reine und die angewandte Forschung, der die stimm- und sprechbildnerische Praxis eine sichere Grundlage verdankt.

Die Überprüfung muß darauf hinzielen, in den Darstellungen der Verfahren auszuschalten, was Sachkenntnis vermissen läßt. Gerade auf dem Gebiet der Stimm- und Sprechbildung ist reichlich viel Unzulängliches und oft geradezu Unsinniges vorgebracht worden. (Verdächtig ist immer, wenn es heißt: „Die einzig richtige Methode, um . . .!“) So muß denn die Überprüfung sorgfältig die Spreu vom Weizen scheiden. Dies ist eine um so vordringlichere Aufgabe, als das Auftauchen neuer Forderungen, Anweisungen oder Maßnahmen — so auch auf dem Gebiet der Stimm- und Sprachpflege — mancherlei auf den Plan ruft, das, genauer betrachtet, fachkundiger Beurteilung nicht standzuhalten vermag. Oft wird versäumt, sich gründlicher mit den Dingen zu befassen, die uns eine fortschreitende Forschung bereitstellt. Wir treffen in vielen jüngeren Schriften über Stimm- und Sprechbildung auf längst Überholtes. Auch dünkt es uns kein sonderliches Verdienst, allzusehr zu wiederholen, was bereits nicht nur hinlänglich bekannt ist,

sondern auch andernorts methodisch erheblich glücklicher gefaßt war. Stellenweise werden mit den Wiederholungen unbedenklich Fehler (sogar Druckfehler!) aus anderen Werken übernommen.

Diese Lage muß gekennzeichnet werden. Sie erklärt sich z. B. aus der geringen Beachtung, die einer Pflege des Mündlichen früher geschenkt wurde, und sie erklärt sich auch aus dem verhängnisvollen Nebeneinander (und wohl auch Gegeneinander) von Forschung und Praxis, einem Dualismus, den hier wie vielerorts zu überbrücken unsere Zeit sich ernstlich bemüht.

Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf die drei Abteilungen des „Archivs für die gesamte Phonetik“ (Verlag Metzner & Co., Berlin), insbesondere auf die dritte Abteilung, die als „Sprechkunst und Sprechkunde, einschließlich der Stimmkunst und Stimmkunde“, Organ des Kulturamtes der Reichsjugendführung ist und in Zusammenarbeit mit vielen Ämtern und Stellen erscheint. Das gesamte „Archiv“ hat es sich u. a. zur Aufgabe gemacht, einmal jene genannten Überprüfungen vornehmen zu lassen, dann die notwendige Verbindung von Forschung und Praxis herzustellen und enger zu knüpfen.

Was nun jedem, der seine Stimme und Sprache zu pflegen hat — sei er Berufs- oder Laiensänger, Berufs- oder Laiensprecher — klarwerden muß: die Stimm- und Sprechleistung liegt in dem begründet, was wir uns Gesang und Lied, was wir uns Sprache heißen, d. h. für unseren Gegenstand: deutsches Lied, deutsche Sprache. So wenig, wie es Sprache ohne Sprechen gibt, so wenig gibt es Sprechen ohne Sprache. Und genau so ist es mit dem Singen einerseits, dem Gesang und Lied andererseits. Was alles zu geschehen hat, um richtig deutsch singen und sprechen zu können, kann allein unter dem Gesichtspunkt aufgeführt werden, unter dem das sprachliche und gesangliche Vermögen des einzelnen als einmündend in das sprachliche und gesangliche Leben des Volkes — aus dem der einzelne kommt — erblickt wird.

Unsere Sprache, unser Gesang, unser Lied setzt die Art unseres Sprechens und Singens ebenso voraus wie unser Sprechen und Singen unsere Sprache und unser Lied bedingt. Das geschichtlich Gewordene steht in enger Verbindung mit dem gegenwärtig Seienden, dem Vorgehenden, dem werdenden. Und das, was uns lebendiges Wachstum und lebengebendes Wachsen ist, steht in inniger Wechselbeziehung und Wechselwirkung zueinander.

Der Grad unserer Stimm- und Sprechleistung ist naturgemäß verschieden. Daß dieser Grad abhängig ist von der Anlage des Singenden und Sprechenden, sowohl der stimmlichen und sprecherischen, als auch der des Ausdrucks, der Gestaltung und deren Entwicklung, ist selbstverständlich. Es geht aber nicht an, daß ein schönes Organ, eine geläufige Sprechtechnik, eine saubere und richtige Aussprache, ein gutes Ausdrucksvermögen sich gleichsam selbstständig machen (bis zur virtuosen, artistischen Stimm- und Sprechfertigkeit). Es gibt stimm- und sprechtechnische Anweisungen und Lehrbücher, die angelegt sind, in einer geradezu atomistischen Weise Singen und Sprechen auszubilden, besser: es zur bloßen Fertigkeit zu ent-

wickeln. Gewiß, Kleinarbeit — und zwar gründliche und unermüdlige — ist nötig. Es kommt aber darauf an, daß jedes Stück des stimm- und sprechbildnerischen Lehrgebäudes auf die ganzheitliche Beziehung von Singen, Gesang und Lied, von Sprechen und Sprache gegründet ist.

Lange Zeit war Gegenstand der Untersuchung der einzelne Laut, losgelöst von der phonetischen Einheit des Satzes, bzw. des Satzteilcs, losgelöst von den melodischen und rhythmischen Wesenheiten, von den durch diese mitbedingten Ausspracheschwankungen, also von Erscheinungen, die auch zu den Sinnträgern der Sprache gehören. Zwangsläufig mußten die aus den einzelnen Lauten zusammengesetzten Wörter, Satzteile, Sätze nur ein vermeintliches Sprachbild ergeben. Alles „paßte“ zwar zueinander, aber es ergab ein Sprachbauwerk starr und ohne Leben, wie ein Aufbau nach den Vorlagen eines Bausteinkastens.

Aus der Praxis sind die billigen und oft so törichten Ausspracheübungen und Geläufigkeitsübungen immer noch nicht verschwunden: „Anna saß am klaren Bache . . .“, um a-Laute zu üben; „Zitternde Zähne zeigte der Jagende . . .“, um z-Laute zu üben — bis zu den lächerlichsten Pseudo-Stabreimen. Das heißt nicht, daß schwierige Laute, oder Laute, die dem Üben besondere Schwierigkeiten verursachen, nicht in geeigneter Weise geübt werden können. Auch Geläufigkeitsübungen haben ihren Sinn. Indessen kommt es darauf an, wie solche Übungen gestaltet sind, an welcher Stelle des Übungsganges, zu welcher Zeit des Ausbildungsganges sie stehen, nicht zuletzt, welches Ziel in der stimm- und sprechbildnerischen Ausbildung verfolgt wird. Stimm- und Sprechbildung geben eine allgemeine Grundlage mit besonderer Berücksichtigung der Anlagen des einzelnen. Stimm- und Sprech er z i e h u n g prägen die Verfahren, die vom Zweck und Ziel her bestimmt werden: neben die allgemeine Grundlage tritt die zielbestimmende Methode, tritt jeweils die Stimm- und Sprechpflege als Grundsatz. Je nachdem, ob es sich um Sprecherziehung als Unterrichtsgrundsatz in der Schule handelt, ob es sich um die Sprecherziehung des Berufssprechers oder des Sängers handelt, des Schauspielers, des Redners, des Rundfunkredners usw.

In der Natur der Sache liegt es, daß das stimm- und sprechbildnerische Lehrgebäude hinreichende Beweglichkeit besitzt, damit die auf die erzieherischen Ziele gerichteten Methoden gesichert sind. Dies gefährdet in keiner Weise die Festigkeit des Lehrgebäudes, wohl aber sorgt solche Ausrichtung dafür, daß die Entfaltung des Lebendigen, daß die Mannigfaltigkeit und das stetige Wachstum der gesprochenen Sprache nicht eingeengt werden.

Über den Aufbau der Stimm- und Sprechbildung, über die Stimm- und Sprecherziehung unterrichtet das einschlägige Fachschrifttum (siehe die Auswahl am Schluß unserer Darlegungen). Hier sei in Kürze nur einiges Wichtige aufgeführt.

In dem, was wir *Betonung* heißen, ist enthalten das Auf und Ab der Tonhöhen von Silbe zu Silbe (mit dem melodischen Akzent und der Sprechmelodie), das Stark und Schwach der Tonstärken von Silbe zu Silbe (mit

dem dynamischen Akzent und dem von den Druckfolgen mit bestimmten Sprechrhythmus), das Lang und Kurz der Silben (mit dem temporalen Akzent). Zur Betonung gehören noch Pausen und Tempo, die mit dem psychologischen Akzent, der dem Gesprochenen den eigentlichen Sinn gibt, diese vervollständigen. Wie in jeder Sprache, so verleihen auch in der deutschen Sprache die Akzente mit der Betonung jener ein Wesentliches, sofern Akzent und Betonung im Satzganzen sich voll auswirken. Und innerhalb der deutschen Sprache zeigen wiederum die Mundarten ihre Akzenteigenheiten — ohne jedoch ihre deutschen Grundwesenheiten aufzugeben.

Hinzukommt, daß die Aussprache (als saubere Aussprache, d. h. frei von Nachlässigkeit und Trägheit, als reine Aussprache, d. h. richtig hinsichtlich der mundartlichen, umgangssprachlichen, hochsprachlichen Ausspracheregeln) sich natürlich in Akzent und Betonung einfügt — und umgekehrt.

Wir können hier nicht näher ausführen, sondern nur darauf hinweisen (s. a. das Schrifttum am Schluß), daß Atem und Atmung eine wichtige Rolle für Akzent und Betonung spielen und den Rhythmus in seiner Prägung und Führung stark bestimmen. So kommt zu einer physiologisch richtigen Atmung und deren Pflege die psychologisch und damit auch stilistisch bestimmte. Das Zusammenwirken von Atemrhythmus und Puls, die Beziehung von Atem, Stimmcharakter und Sprachgestalt haben die Grundlagen und die Verfahren unserer bildenden und erziehenden Arbeit mit zu festigen. Gerade hier liefert die Forschung Erkenntnisse von wachsendem Wert. Wir verweisen u. a. auf die Konstitutionstypenforschung, auf den Röntgentonfilm, die Schallplatte, das Pneumogramm (die Atemkurvenaufzeichnung) — Mittel, die uns neue Erkenntnisse ermöglichen, und die uns gestatten, ältere Anschauungen und Verfahren zu überprüfen. Der richtigen Atempflege und -übung, der auch im Zusammenhang mit den Leibesübungen große Bedeutung zukommt, wünschen wir alle Aufmerksamkeit der Stimm- und Sprechpflegenden.

Wie viel falsche Stimmbehandlung erspart wird, wie viel Stimmermüdung vermieden werden kann, wenn die Atmung richtig durchgebildet ist, das wird am eigenen Leibe erfahren, wer sich hier mit der nötigen Sorgfalt führen läßt oder sich selbst bemüht.

Über aller Kleinarbeit, zu der Atem-, Stimm- und Lautübung gehören, sei nie der Zusammenhang von Sprechen und Sprache, von Singen, Gesang und Lied vergessen. Es muß an dieser Stelle gesagt werden, daß eine gute Sprech- und Aussprachebildung zwar dem deutlichen Singen und der Aussprache im Gesang zugute kommt, daß sich aber die „vokalische“ Leistung nicht in einer guten Gesangs-Aussprache erschöpft, in einer Sprech- und aussprachetechnischen Fertigkeit. Sprechbildung und Sprechziehung sollen ja auch die Sprache erschließen, und das Singen den Gesang, das Lied. Für den Singenden muß eine Sprechziehung ebenso eine Sprachziehung sein — wenn anders die musikalische Sprache des Liedes nicht ihren Sinn verlieren

folll. Vielleicht nehmen sich das auch manche Vertoner zu Herzen, die Sprache in Musik zu setzen vermeinen — während sie nur Laute „notieren“ und die Seele des Wortes nicht klingend machen. Kein Wunder, daß so etwas dann nicht zu singen ist! Und auch mancher Übersetzer fremdsprachlicher Notenterte sollte hier einige Überlegungen anstellen.

Schmerzskind der Aussprache — besonders im Gesang — sind die Konsonanten (die Mitlauter). In erster Linie hat die nachlässige und fehlerhafte Aussprache der Konsonanten jene Undeutlichkeit zur Folge, der wir auf Schritt und Tritt begegnen. Es ist ein in der Tat höchst seltener Fall, wenn man einen gesungenen unbekanntem Wortlaut versteht. Weinake Regel ist, daß man nur einen Teil versteht. Dazu kommt, daß unrichtige Verbindungen der Konsonanten mit benachbarten und mit den Vokalen (den Selbstlautern) die unsaubere und fehlerhafte Aussprache verstärken.

Nun wissen wir: die Konsonanten in der deutschen Sprache bestimmen die Lautgebärde wesentlich, sie sind oft überhaupt deren Träger, und sie führen die Anschaulichkeit, Gegenständlichkeit und Bewegung der Sprache kräftig herauf. Wir erkennen das an einem unsrer Sprache eigentümlichen Kunstmittel, dem Stabreim, und wir wissen, daß die so zur Bildhaftigkeit gesteigerte Wortkunst auch in der Musik eine Rolle spielt (Richard Wagner). Und es ist kein Zufall, daß der Tonkünstler Wagner auch sein eigener Textdichter war.

Erst die sorgfältige sprechtechnisch und aussprachlich gültige Behandlung der Konsonanten setzt den Singenden instand, Vokal und Konsonant in die richtigen Beziehungen zu bringen. Der noch so rein, richtig und schön gesungene Vokal bedeutet wenig, wenn nicht auch alle Feinheiten der Pflege auf den Konsonanten verwendet werden. Wiederum ist es nicht der einzelne Laut, sondern sind es Wort, Satzteil und Satz, ist es die Ganzheit des Sprachgebildes, das dem einzelnen Laut den Spielraum mit seinen Wichtigkeitsgrenzen setzt. Es gibt nicht ein N oder S oder L usw., sondern Landschaft, Sprech- und Sprachlage, Stimm- und Sprechanlage, Ausdrucksrichtung und seelische Bewegung greifen den Laut in dem ihm nach bestimmten Gesetzen zugewiesenen Bewegungsraum, innerhalb dessen er sauber und rein, richtig und befeelt erklingen kann und muß: Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Im Zusammenhang mit der praktischen Übung scheint uns noch ein Hinweis auf die Entwicklung von Stimme und Sprache angebracht, um so mehr, als gerade der geläufige Übungsstoff (der sich zudem in den Übungsschriften zu häufig wiederholt und oft recht mechanisch angelegt scheint) von einer richtig verstandenen Auswertung der Sprachentwicklungsbeobachtungen wenig verrät.

Das sprechenlernende Kind ist für uns ungemein lehrreich. Gerade der Übergang von der noch unartikulierten Gebärde zum Sprechen, von der bloß gestischen und mimischen Ausdrucksbewegung zum Ausfüllen des Wortes

und der Wortfolge mit feilischer Bedeutsamkeit und Dingbezüglichem zeigt, wie das Kind sich Sprechbewegungen an übt, und was es ausscheidet, und was es erreicht. Die Wiederholung bestimmter Sprechbewegungen, mit der stufenweise artikulatorische Schwierigkeiten überwunden werden, vereindringlicht unsere Beobachtung. Eine Darstellung der phonetischen Gestaltbildung beim Kinde kann sich nicht in der Aufzeichnung von lautlichen Unvollkommenheiten, Verwischungen, eigentümlichen Wortbildungen, vorlogischen oder a-logischen Wortfolgen und Wortbildern erschöpfen. Es ist vielmehr eine Methode vonnöten, die im Vorbild des Sprechens (wie der Erwachsene vorspricht) das Vorbild der Sprache (was das Gesprochene bedeutet) beim sprechenlernenden Kind auffindet. Der sorgfältige (und geduldige!) Beobachter wird die Entdeckung machen, daß das Kind in seinen stufenweise sich festigenden Sprechbewegungen sowohl von den funktionellen Voraussetzungen (der Atmungs-, Stimm-, Lauttätigkeit) geführt wird als auch von ruhenden (nach ruhenden) Sprachzuständen in dieser Führung bestimmt wird, Zustände, von denen es zwar nichts „weiß“, die aber der sprachliche Erbstrom ausgrub. Ja, oft wehrt sich das Kind geradezu gegen jenes alberne Laut und Wort verstümmelnde Vorsprechen, indem es von sich aus richtig spricht oder zu sprechen versucht. Es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal genau aufzuzeichnen, wie lange ein „kindertümlich“ verstümmeltes Wort, das dann vom Kinde auch so nachgesprochen wurde, haften bleibt, und wie schnell es einem richtig vorgesprochenen Wort weicht. Ferner: wie schnell das richtig vor- und nachgesprochene Wort dann artikulatorisch ähnliche Laute ebenfalls in die richtige Bahn überleitet. Daß dies geschieht, kann jeder Forscher und Lehrer, der sich hier richtig einarbeitet, feststellen.

Jedenfalls kann der stimm- und sprechbildnerisch sich Bemühende, vor allen Dingen der Praktiker, an Hand der organischen Sprechübungen des Kindes (und an dessen gerade im Spieltrieb überraschender Erfindungsgabe) die methodischen Sprechübungen so vieler Lehrbücher kritisch vornehmen. Nicht zuletzt gründet das Kind ja seine Sprechübungen auf Anschaulichkeit, so daß von vornherein ein Weg frei von Abgezogenheiten beschritten ist. Das Muskelgefühl, das Bewegungsgefühl, die Leiblichkeit des Übungsvorganges sind nicht nur wesentlich für die Sprechbewegung, sondern auch für den Sprachzustand, so daß Sprechgefühl und Sprachgefühl ihre echte und rechte Bezogenheit erhalten.

Schrifttum:

„Archiv für die gesamte Phonetik“, Abt. 1, 2, 3. (Insbesondere Abt. 3 „Sprechkunst und Sprechkunde — einschl. der Stimmkunst und Stimmkunde“. Organ des Kulturamtes der Reichsjugendführung.) Metten & Co., Verlagsanstalt, Berlin SW 61.

- „Das gesprochene Wort“. Zeitschrift des Reichsfachgebietes f. Sprecherverziehung im NSV. Deutscher Volksverlag, München.
- „Die Muttersprache“ (f. d. regelm. Abschn. über Sprecherverziehung), Zeitschr. des Deutschen Sprachvereins.
- E. Geißler: Vom deutschen Stil. Bibliogr. Inst. Leipzig.
- E. Geißler: Erziehung zur Hochsprache I. u. II. Verlag Max Niemeyer, Halle a. d. Saale.
- Th. Siebs: Deutsche Bühnensprache (Hochsprache). Verlag A. Ahn, Bonn am Rhein.
- N. Murtfeld: Handbuch f. d. Deutschunterricht. Verlag Jul. Belk, Langensalza (f. d. Kennworte: Stimmbildung, Sprechbildung, Sprecherverziehung usw.).
- W. Wittfack: Deutsche Sprechbildung. Katsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald.
- E. Drach: Sprecherverziehung. Verlag M. Diesterweg, Frankfurt am Main.
- Ft. Koedemeyer: Deutsche Sprechbildung und Aussprache. Verlag N. Oldenbourg, Berlin u. Leipzig.

Ursprung und Gestaltung des Offenen Volksliedsingens

Von Reinhold Heyden

Es ist schwer, bei der gegenwärtigen Vielgestaltigkeit des „Offenen Singens“ in den Formationen, im Werk, im Dorf und in der Stadt die gemeinsame Wurzel all dieser Erscheinungsformen zu erkennen — noch schwerer, ihren Sinn zu deuten. Besinnung tut aber Not besonders für denjenigen, der in der Volkstumsarbeit im allgemeinen oder in der musikerzieherischen Tätigkeit im besonderen zwangsläufig immer wieder auf diese Erscheinungsformen stößt. Er hat sich für oder wider zu entscheiden, und zwar in keinem Falle leichtfertig. Eine Ablehnung „obenhin“ aus Unkenntnis ist für die Sache, um die es geht, nicht schädlicher als ein kritikloses Annehmen von Formen, ohne die tiefere Notwendigkeit zu ihrer Anwendung verspürt oder erkannt zu haben.

I.

An die Wurzel dessen, was heute insgesamt als „Offenes Singen“ zusammengefaßt werden kann, kommen wir am ehesten auf dem Wege über einen zeitlichen Rückblick. Ich entsinne mich noch gut, wie ich um die Mitte der zwanziger Jahre unvermutet in die Turnhalle einer Volksschule im Zentrum Berlins geriet, in der am Abend viele junge Menschen zusammenströmten. Sie saßen dort dicht an dicht;

vor der Stirnwand des Raumes stimmten einige Streicher und Holzbläser ihre Instrumente. Im Augenblick ordnete sich das Bild, als vorn bei den Instrumenten ein Mann erschien und nach einem kurzen Vorspiel des Instrumentenkreises uns alle aufforderte mitzusingen. Daß das sofort und von Strophe zu Strophe des ersten Liedes an wachsend geschah, lag daran, daß man sich „gut aufgehoben“ fühlte, daß man spürte: der da vorn weiß, an welchen Stellen der bisher unbekanntes Weise man Schwierigkeiten hat. Gerade solche Wendungen, die anfangs vielen unklar waren, griff er heraus, erklärte sie räumlich und bewegungsmäßig, bis jeder das Gefühl hatte, „festen Boden“ unter den Füßen zu haben. Unwillkürlich wurde man als Teilnehmer gefesselt dadurch, daß ein „Ideenfaden“ die ganze Singstunde beherrschte. Es wurden Handwerkslieder gesungen. Und mit jedem Lied klang eine neue Seite des Handwerkertums auf, bis schließlich der echte Stolz des Handwerkers, der sich als ein notwendiges und sinnvolles Glied des Volksganzen fühlt, im Mittelpunkt stand. Zwischen den einzelnen Liedern ließ der Leiter gelegentliche Bemerkungen über den Sinn dieses gemeinsamen Erfingens von Volksliedern einfließen. Er sprach das aus, was im Verlaufe des Abends nach und nach sich in jedem Teilnehmer schon fast von selbst abzuklären begann: daß nämlich dieses singende „Erfahren“ unseres für die meisten verklungenen Liedschazes eine Beglückung in sich bedeutet, daß aber darüber hinaus das gemeinsame Tun einer großen Schar, diese gemeinschaftliche „Entdeckungsfahrt“, verbindende Kräfte zwischen den einander fremden Menschen löste. Schließlich — und der Bedeutung nach nicht zuletzt — richtete ein solcher Abend alle Anwesenden auf ein Stück unseres Volkstums aus. Die Männer, Frauen, Burschen und Mädchen, die dort zusammengekommen waren, suchten zumindest das erste: die Erweiterung ihres Liedschazes — und wurden von den beiden anderen Kraftströmen gepackt, sie erlebten die Erhebung des einzelnen durch das gemeinschaftliche Tun und kamen durch den Inhalt dieses Abends in Verbindung mit der größeren Ordnung ihres Volkes.

Dies alles entzündete sich an einem der beständigsten Werte unseres Volkstums, am Volkslied — und das in einer Umwelt, in der an diese Volkstumskräfte kaum noch jemand dachte, weil der eine von diesen, der andere von jenen ständischen, konfessionellen und sonstigen Parteiungen aufgefogen wurde. Wenn wir das bedenken, so wollen wir von dem Schaffen des Mannes, der zuerst den Begriff der „Offenen Singstunde“ prägte und diese Idee verwirklichte, von F r i t z J ö d e, nicht gering denken. Wie Friedrich Ludwig J a h n in einer anderen Notzeit im Zeichen der Leibesübungen, so strebte J ö d e durch das Volksliedsingen zur völkischen Gemeinschaftsbildung.

Schon in den Zeiten seiner Entstehung ist das „Offene Singen“ vielfach bekämpft worden. Einmal von solchen, die durch jede schlichte volksmusikalische Betätigung eine „Niveaufenkung“ unserer Musikkultur, eine Entfremdung des Volkes von den Werken unserer großen Meister befürchteten, statt vielmehr zu erkennen, daß jede solche Betätigung im Volkslied erst wieder

den Grund abgeben konnte für eine Empfänglichkeit weiter Schichten unseres Volkes (ohne Rücksicht auf Geldbeutel und gesellschaftliche Stellung) gegenüber den hohen Kunstäußerungen unserer Meister. — Eine andere Ablehnung kam damals aus dem Gesangsvereinswesen, in dem man irrigerweise in den offenen Singstunden Konkurrenzunternehmen für die Übungsabende der Vereine sah. Soweit durch das Volksliedsingen in schlichter Gestalt der Sinn für das Echte und die Ablehnung jeden Schwulstes in der mehrstimmigen Volksliedbearbeitung geweckt wurde, mochte bei manchem „Chorleiter“ das Gefühl der Bedrohung allerdings verständlich sein. Für ein lebensstarkes „geschlossenes Singen“ einer nach musikalischer und stimmlicher Begabung sich zusammenfindenden Chorgemeinschaft aber konnte und kann ein singendes Volk nur einen willkommenen, ja unentbehrlichen Nährboden abgeben.

Nach der Zeit der Bekämpfung durch ablehnende Geister kam mit geschichtlicher Folgerichtigkeit eine Epoche der Konjunktur für das „Offene Singen“. Manche „Musikerzieher“ vermuteten hier eine neue „Methode“, deren Handgriffe schnellstens zu erlernen seien, und wunderten sich, wenn die erst gutgläubig ihnen zuströmenden Menschen ebenso schnell wieder verschwanden, weil sie sich schulmeisterlich, trocken-lehrhaft oder mit falschem Pathos angedredet fühlten. Mancher Chorleiter wiederum hoffte die „Konkurrenzeinrichtung“ am schnellsten dadurch zu „erledigen“, indem er sich selbst äußerlich dieser Form bediente, um daraus eine Veranstaltung zur Nachwuchswerbung für seinen Verein zu machen.

Wirklichen Gewinn für ihre Arbeit zogen nur solche Chor- und Singkreisleiter aus dem „Offenen Singen“, die erkannten, daß das „Offene Singen“ als selbständige Grundform neben dem geschlossenen Chorsingen von Wichtigkeit war. Sie kamen zu einer richtig einstufigen Bewertung durch die Erfahrung, daß es einem Chor, der unter Umständen schwierigste Chorwerke meisterte, oft so unsäglich schwer fiel, ein einstimmiges Lied wirklich eindringlich zu gestalten. Sie traten daher etwa monatlich einmal im „Offenen Liedersingen“ mit einer größeren singenden Gemeinde in lebendige Beziehung, wobei sie ihrem Chor die Rolle des Ansingekreises zur Unterstützung des Singeleiters zuwiesen. Diese Chor- und Singkreisleiter merkten dann auch, wie heilsam nicht nur für ihren Chor, sondern auch für sie selbst die Meisterung der Aufgabe war, Singfreudigkeit in breiteren Schichten zu wecken und zu lenken. Sie erkannten, daß Chorleitung und Leitung eines „Offenen Singens“ ein absolut verschiedenes „Handwerkzeug“ erfordern, daß beide Formen ihre eigene Art verlangen, singende Menschen anzusprechen. Wie mancher Chorleiter verdankt dem „Offenen Singen“ die Rückkehr zur Ursprünglichkeit und Anschaulichkeit seiner Sprache!

So seltsam es nach allem bisher Gesagten erscheinen mag: Auch Juden, wie der in kommunistischen Versammlungen wirkende Hans Eisler, versuchten sich der Form des „Offenen Singens“ zu bedienen. Es blieb ein kläglicher Versuch!

Denn die Art, wie jeder Jude am Flügel sitzend und zwischendurch wild mit Armen und Beinen gestikulierend versuchte, die Refrains seiner eigenen, durch Jazzrhythmen belebten Klassenkampf-Songs deutschen Arbeitern einzupauken, blieb selbst in der Verheerungsatmosphäre der Jahre 1929–30 ohne Echo im Volke. Als Beitrag zur Rassenkunde bleibt diese Feststellung auch heute noch von Bedeutung. — Wenn allerdings Verneiner des „Offenen Singens“ ihre Ablehnung damit begründen, daß diese Form „kommunistischen Ursprungs“ sei, weil sie sie zufällig einmal in einer solchen kommunistischen Veranstaltung kennengelernt haben, so stehen sie mit ihrer Äußerung etwa in gleicher Linie mit jemandem, der deutsches Brauchtum deshalb grundsätzlich ablehnt, weil er es gelegentlich in der durch die katholische Kirche verfälschten und mißbrauchten Gestalt kennengelernt hat.

Alle die Arbeiter an der Verlebendigung echten Volkstums, die während der Nachkriegszeit den Dienst an der Verbreitung und Verwurzelung des Volksliedes im deutschen Volke zu verrichten suchten, schienen auf verlorenem Posten zu stehen. Sie klammerten sich damals an die Hoffnung, daß aus den Kräften des Volksliedes wieder ein Volk wachsen würde. Den Glauben an eine Volkwerdung, gewachsen allein aus der Vertiefung in die Äußerungen unseres Volkstums, sehen wir rückschauend als eine Art „Arbeitshypothese“ an. Immerhin brachte dies Bemühen um die dauernden Werte im Volkslied ungeahnte Schätze an überliefertem Volksgut zutage. Vornehmlich Walter Hensel und Fritz Jöde stellten sie in Liederbüchern und Blättern für den Gebrauch bereit. Aus ihnen können wir heute wiederum das auswählen, was für die breiteste volksmusikalische Arbeit im geeinten Volk taugt — was vor allem seine Lebenskraft zu behaupten vermag neben und mit dem aus der politischen Einigung neu entsprungenen Liedgut unserer Tage.

II.

Welche gewaltige erzieherische Aufgabe türmte sich seit der Machtübernahme auf! Die Parteien wurden zerschlagen; durch den Wandel der Gesinnung wurden die Stände aus einander befehdenden Interessengruppen zu sinnvollen Gliedern im Dienst des Volksorganismus gewandelt; ein neuer einigender Glaube brach auf — und fand seinen Niederschlag, seine Gestaltung im Lied.

Mit besonderer Begeisterung machte die Hitlerjugend das „Offene Singen“ zu ihrer Sache. Mit schier unstillbarem Hunger bemächtigte sie sich des neuen, in ihren Reihen entstandenen Liedgutes. Bei den regelmäßigen „Offenen Volkssingabenden“ in einer mitteldeutschen Großstadt wurde es notwendig, die Teilnahmemöglichkeit durch Ausgabe von Karten auf die aktive Führerschaft zu beschränken, da sonst die 1200 Plätze des Saales nicht ausreichten. Besonders in kleinen Städten kamen auch SA., SS. und Frauenschaft, die Eltern der Jungen und Mädchen zu den von der HJ. veranstalteten „Offenen Singabenden“.

Aus einer „Form zur Neubelebung“ wertvollen Volksgutes aus vergangenen

Zeiten wurde seit 1933 eine „Form neuen Lebens“ aus den Kräften einer starken Gegenwart. Aber so wie der stürmende Schwung politischen Geschehens bei der Machtübernahme eingelenkt wurde in eine Energiequelle stetigen Aufbaues, so ist es auch für die Lebensform des „Offenen Singens“ notwendig geworden, die spontane Begeisterung aller Beteiligten aus der Zeit des ersten „Sich-Entdeckens“ im Strom der Gemeinschaft hinüberzuleiten in das ruhigere, aber auf die Dauer kraftspendende Fahrwasser eines Brauchtums. Zur Meisterung dieser wichtigen Aufgabe in der kulturellen Betreuung des Volkes haben sich die HJ. und die NS. Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ eng zusammengeschlossen. Beide Organisationen geben *Liederblätter*¹ heraus, deren Liedfassungen auf Grund eines Abkommens genau übereinstimmen. Durch den systematischen Aufbau von HJ.-Spielscharen und KdF.-Singgemeinschaften, die es als eine ihrer wichtigsten und dauernden Aufgaben betrachten, als Vortrupp des „Offenen Singens“ sich einzusetzen, wird es immer seltener vorkommen, daß ein „Offener Singabend“ eine einmalige „Sensation“ bleibt. Die Sensationsucht steht der Erhaltung oder Neubildung eines Brauchtums am meisten im Wege! Vielmehr werden solche Abende sich in bestimmter Regelmäßigkeit (alle vier bis sechs Wochen etwa) wiederholen. Dabei ist dann eine bestimmte Planung von vorneherein möglich und nötig. Der natürliche Rhythmus des Jahresablaufs in seinen Gezeiten wird dabei ebenso maßgebend sein wie der Jahreskreis der politischen Feste. So wird auch ein gesunder Wechsel eintreten zwischen Singabenden ernst-verpflichtenden und heiter-beschwingten Charakters. Ohne jede dogmatische Festlegung könnte eine solche *Jahresfolge* etwa dieses Gesicht haben:

J a n u a r: Lieder vom Reich (30. Januar).

F e b r u a r: Lustige Lieder und Schnurren (Fastnacht).

M ä r z: Frühlinglieder.

A p r i l: „Der Führer“ (20. April) und „Das Lied der Arbeit“ (1. Mai).

M a i: Wander- und Fahrtenlieder.

J u n i: Lieder zur Sommer-Sonnenwende.

Dann tritt die Sommerpause von einem Vierteljahr Dauer ein. Für die HJ. bieten die Monate Juli und August in den Sommerlagern die schönste Gelegenheit, das Liedgut sinnvoll einzubeziehen und zu erweitern.

O k t o b e r: Erntedank.

N o v e m b e r: Gedächtnis der Gefallenen (9. November Feldherrenhalle und 11. November Langemark).

D e z e m b e r: Winter Sonnenwende – Weihnachten – Neues Jahr.

Damit sind längst nicht alle Möglichkeiten erschöpft. Es braucht auch nicht jeder Abend unbedingt an den Jahreskreis sich anzuschließen. Es gibt genügend Themen, die nicht an ihn gebunden sind, z. B. „Soldatenleben“, „Bauerntum“,

¹ „Liederblätter der HJ.“ im Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel. „Liederblätter der NSG. KdF.“ in der Hanseatischen Verlagsanstalt, Hamburg.

Jäger- und Handwerkerlieder, Seemanns- und Bergmannslieder. — Das sind alles Inhalte, die ihr neues Leben für uns durch die Weltanschauung des Nationalsozialismus empfangen.

Auch alle technischen Anweisungen, die sich im einzelnen zur Durchführung „Offener Singstunden“ geben lassen, wollen lediglich dem eigentlichen Sinn und Ziel des Offenen Singens dienen. Z. B. sollte man dem geschlossenen Raum bei der Durchführung „Offener Singstunden“ im allgemeinen den Vorrang geben. Denn es ist — besonders in den Anfängen — weit schwerer, einen Kreis von Menschen auf einem freien Platz, der keine klare Abgrenzung zuläßt, innerlich zu packen und zum Mittun zu bewegen. Erst das Vorhandensein eines stärkeren Stammes von „Eingewöhnten“ aus vorhergehenden Singstunden und eine Meisterschaft auf Seiten des Leiters ermöglichen es, gelegentlich auch einmal im Freien zu singen. Mit der Persönlichkeit des L e i t e r s steht und fällt die „Offene Singstunde“¹. Ob HJ.-Führer, KdF.-Singwart, Führer des NAD., Lehrer oder wer auch immer die Leitung hat: der Mann muß zunächst einmal — wie der Volksmund sagt — charakterlich „in Ordnung“ sein. „Offene Singabende“ sind kein Tummelplatz für „Betriebmacher“, ebensowenig aber die Stätte für das unechte Pathos einer pastoralen Feierlichkeit, von lehrhafter „Trockenheit“ ganz zu schweigen. Die Eignung zum Singeleiter muß man also mitbringen; sie fällt im wesentlichen zusammen mit der Führer-Eignung überhaupt. (Bei der Auswahl der Bewerber für den Beruf des „Volks- und Jugendmusikleiters“ wird diese Eignung deshalb als Vorbedingung für die Zulassung zur Aufnahmeprüfung angesehen. Das sei hier eingefügt, da die Heranbildung eines geeigneten Erziehernachwuchses für die aus der Volkstumsarbeit sich ergebenden musikalischen Aufgaben gerade das weitere Schicksal des „Offenen Singens“ mit bestimmt.)

Der Singeleiter muß im wesentlichen improvisatorisch gestalten, denn er hat nicht eine „gegebene Größe“ vor sich wie der Dirigent seinen Chor oder sein Orchester¹. Er merkt letztlich erst im Verlauf des Abends selbst, wie weit er mit seinen Anforderungen gehen kann. Mit der Zeit wird er aus der Erfahrung heraus Maßstäbe haben für die Aufnahmefähigkeit, das Mitgehen in städtischen Verhältnissen, auf dem Lande usw. Dieses Wissen kann er dann bei seiner Planung berücksichtigen. Die vorherige Planung braucht er wie der Dirigent sein Programm. Er muß aber gegebenenfalls in der Lage sein „umzubauen“. Das sind besondere Anforderungen, die jeder kennt, der sich einmal einer derartig „dynamischen“ Aufgabe unterzogen hat. Eine bedeutende Erleichterung für den Singeleiter ist es, wenn einerseits ein Ansingekreis, andererseits ein Instrumentalkreis ihm zur Hand geht. Der A n s i n g e k r e i s hilft ihm bei der Übermittlung des Liedes an die Gesamtheit, indem er entweder das ganze Lied oder zunächst eine Strophe oder nachher beim Erlernen auch einzelne Zeilen vorsingt. Das

¹ Vgl. Deutsche Liederkunde, Jahrbuch für Volkslied und Volkstanz. Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam; Wolfgang Stumme, Das Volkslied-singen.

erfordert ein feines Eingehen des Singkreises auf die Absichten des Leiters, ein „Mitdenken“ bei der Gestaltung des Abends. Dieses wechselseitige „Aufeinander-Eingehen“ ist natürlich am besten gewährleistet, wenn der Leiter des „Offenen Singabends“ zugleich der Leiter des Singkreises oder der Singchar ist. Diese Gruppe kann ferner an der Ausgestaltung des Abends mitwirken, indem sie zu einem von der Allgemeinheit gesungenem Lied eine Gegenstimme, einen mehrstimmigen Satz oder einzelne Strophen allein mehrstimmig im Wechselgesang mit den von allen einstimmig gesungenen Strophen des Liedes singt. — Der Instrumentalkreis hat seinerseits ähnliche Aufgaben. Neben der Begleitung des Singens trägt er durch kleine Vor-, Zwischen- und Nachspiele zur musikalischen Bereicherung und zur Hebung der Singfreudigkeit bei allen Beteiligten bei. Für ihn bietet sich die schönste Gelegenheit, den durch das gemeinsame Liedsingen aufgeschlossenen Teilnehmern der Singstunde zwischendurch etwas vorzumusizieren. Es ist also eine durchaus lohnende Aufgabe auch für Kammerorchester, die schon etwas leisten können, sich in den Dienst des „Offenen Singen“ zu stellen. Einige Märsche in einen Abend mit Soldatenliedern, einige Tänze in einen fröhlichen Singabend mit Tanzliedern und Kanons hineingestellt, finden hier eine ganz besonders aufnahmebereite Hörerschaft. — Bei „Offenen Singstunden“ in Freien wird man nach Möglichkeit einen Musikzug oder eine „Bläserkameradschaft“ heranziehen. (Für Blasmusik wie für Streicherbesetzung gibt es schon eine reiche Fülle von Instrumentalsätzen zu Liedern, die man sich nur zunutze zu machen braucht¹.)

Wenn der Singeleiter diese „Hilfstruppen“ erfolgreich mit einbauen will in seine Singstunden, so muß er gleichzeitig auch zur Chor- und Orchesterleitung, zum Einrichten von Instrumentalsätzen usw. befähigt sein. Wie irrig ist die Anschauung, daß ein Singeleiter „nur ein Dilettant“ zu sein brauche. Zwar stimmt es, daß aus Dilettantenzirkeln mancher fähige Singeleiter hervorgegangen ist, weil er in erster Linie ein Kerl war, der das Herz auf dem rechten Fleck hatte, der Kameraden und Volksgenossen anzusprechen und mitzureißen wußte. Er mußte sich dann später, um den wachsenden Aufgaben gerecht zu werden, die an ihn beispielsweise als Banmmusikreferent der HJ. oder als KdF.-Singwart herantraten, das musikalische Rüstzeug oft mühsam und mit Energie neben seinem Beruf aneignen. (Jetzt sind die Musikschulen für Jugend und Volk die Stätten, wo unter fachkundiger Leitung hier tatkräftig geholfen werden kann.) Andererseits haben viele Chorleiter, Privat- oder Schulmusiker an sich gearbeitet, um auch als Singeleiter im „Offenen Singen“ ihren Mann stehen zu können. Nicht zuletzt die Einordnung in die soldatische Zucht einer Formation hat so manchem unter ihnen erst den rechten Zugriff für die Meisterung dieses musikerzieherischen Zweiges seiner Tätigkeit vermittelt. Noch viel mehr Fachkräfte sollten diesen Weg beschreiten, sowohl um der gewaltigen Aufgabe willen, ein singendes, ein

¹ Vgl. S. 282.

seelisch wehrhaftes Volk schaffen zu helfen, als auch im eigensten Interesse der Ausweitung ihrer Persönlichkeit und der Bereicherung ihres sonstigen musikalischen Schaffens.

Einstweilen herrscht noch — gemessen an dem Hunger nach seelischer Führung im deutschen Volke — ein starker Mangel an solchen Singeleitern, bei denen alle Eignungsfaktoren zusammentreffen. So müssen vorläufig organisatorische Maßnahmen mithelfen, um an solchen Orten, wo kein geeigneter Leiter vorhanden ist, die Voraussetzungen zu schaffen, daß auch ein „Zugereister“ die Leitung übernehmen kann. Deshalb sollen hier einige Hinweise über die örtliche Vorbereitung eines Singabends ihren Platz finden, und zwar in knapper Zusammenstellung nach „Punkten“, so wie sie sich schon in der Praxis bewährt haben:

1. Bekanntmachung und Werbung über den politischen Hoheitsträger (Ortsgruppenleiter), über die Führer der Gliederungen und angeschlossenen Verbände der Partei. Zeitungsnotizen, gedruckte oder selbstgemalte Plakate! Sehr gut bewährt haben sich Propagandamärsche oder Werbesingen im Freien vor Beginn der Veranstaltung. Selbstverständlich ist die besondere Einladung der Eltern durch die HJ. In manchen Städten fährt der Lautsprecherwagen und wirkt mit immer neuem Erfolg.

2. Abgesehen von der möglichst einfachen Ausschmückung des betreffenden Raumes, ist in den Fällen, wo Gasthausäle in Anspruch genommen werden, folgendes mit dem Wirt auszumachen: Es werden keine Tische gestellt, vielmehr werden die Stühle im Halbkreis angeordnet. Es findet kein Ausschank statt (bei Dorfabenden ist dies in manchen Gegenden jedoch nicht völlig zu umgehen. Bei Abenden ernsten Charakters muß der Ausschank aber auch hier unterbleiben.) Instrumente und Ansingechor setzen sich nicht auf die Bühne, sondern davor, dem geöffneten Halbkreis der Stühle gegenüber. Bei langgestreckten Sälen empfiehlt es sich, die offene Seite des Halbkreises nach der Längsseite des Saales zu richten.

3. Die Erfassung aller am Ort verfügbaren Instrumentenspieler zur Begleitung der Lieder sollte von vornherein zur Bedingung gemacht werden. Proben der Sätze zu den Liedern unter verantwortlicher Leitung. Verständigungsprobe mit dem Leiter des Singabends (sofern dieser nicht selbst am Orte wohnt) 1^{1/2} Stunden vor Beginn unerlässlich. Auf diese Weise ist schon manche Spielschar im Ort entstanden.

Schließlich in Ergänzung zu den schon gemachten grundsätzlichen Ausführungen noch einige praktische „Handgriffe“ für den Singeleiter, die ihm bei der Durchführung des Abends in technischer Hinsicht von Wert sein können:

1. Grundsätzlich bekommt jeder Teilnehmer am Eingang sein Liederblatt; späteres Austeilen bringt unnötige Unruhe.

2. Die Liedauswahl kann nicht willkürlich sein. Man beginnt nicht sogleich am ersten Abend mit ernsten schweren Liedern verpflichtenden, bekenntnisthaften Inhalts. Doch muß spürbar werden, daß hier nicht nur zum Zeitvertreib ge-

fungen wird. Zu Eingang des Abendsingens und zur Auflockerung zwischen dem Erlernen unbekannter Lieder knüpft man an allgemein bekannte oder solche mit leicht faßbarem Rehrreim an. Wo bodenständiges Liedgut vorhanden ist, bildet dieses die Ausgangsebene.

3. Ist keine Singschar zum Ansingens vorhanden, so empfiehlt es sich, wenigstens einige Lieder mit einer kleineren Einheit schon vorher einmal durchzusingen. Dies insbesondere dann, wenn Instrumente überhaupt fehlen.

4. Ist ein Instrumentalkreis vorhanden, so eröffnet dieser den Abend mit einem Volksmarsch oder dergleichen. Bei Abenden mit politischen Liedern können Fanfaren eröffnen und beschließen. Auf alle Fälle ist ein längerer „Vortrag“ über Zweck und Sinn des „Offenen Singens“ am Beginn des Abends zu verwenden. Auch ist dies ein völlig ungeeignetes Mittel, um eine etwa im ersten Teil des Abends noch vorhandene „eisige Stimmung“ zu brechen. Für ganz „verzweifelte“ Fälle dieser Art soll man eine Reihe von „Eisbrechern“ auf Lager haben. („In dem Walde steht ein Haus“, „Als wir jüngst in Regensburg waren“ und andere Lieder, die mit Bewegungen dargestellt werden, auch Ländler oder Walzer zum Schunkeln.) Wichtig ist dabei, daß der Singeleiter Herr der Situation bleibt und das Ziel des Abends nie aus den Augen verliert.

5. Als Grundschema jedes Offenen Singabends kann gelten: im ersten Teil eine Reihe von Liedern ersingen, im zweiten Teil sie noch einmal zusammenfassen zu einer geschlossenen Liedfolge. Bei der Zusammenfassung sollen alle erläuternden Bemerkungen unterbleiben, und auch von den Teilnehmern des Abends darf man um der Geschlossenheit der Folge willen verlangen, daß zwischen den einzelnen Liedern keine privaten Gespräche mehr eingeflochten werden. Dies muß natürlich schon im ersten Teil so vorbereitet werden, daß es sich im zweiten Teil als selbstverständliche Folgerung ergibt. Zwischen beide Teile lege man keine Pause, in der dann etwa alles auseinanderläuft und die innere Sammlung wieder verlorengeht. Ein gewisses Ausruhen und Entspannen, ohne Verpuffen der vorhandenen Konzentration, wird erreicht durch Vorspiel von Instrumentalmusik, Vorsingen (eventuell kleine Chorstücke), Erzählen, durch Volksspiele u. a.

III.

Bei der Betrachtung des Offenen Singens weiten sich die Grenzen ganz von selbst über die eigentliche „Offene Singstunde“ hinaus. Die Stoßkraft, die der Idee des Offenen Singens innewohnt, bringt ein gesundes Wachstum neuer Formen auf diesem Mutterboden des Liedsingens und eine Verschmelzung mit Vorhandenem zustande.

Der „Volksgemeinschaftsabend“ in Stadt und Land bietet Raum zur Betätigung in allen Gemeinschaftsäußerungen unseres Volkstums. Das Volksspiel als „Laienspiel“ oder mit Handpuppen, das Volksmärchen, schließlich die Volksmusik, die dann auch schon die Aufforderung zum gemein-

schaftlichen Tansen bedeutet — alles vereinigt sich zu einem Abend des Frohsinns und der Besinnung. Die rechte Bereitschaft zum Mittun schafft jeweils das Offene Singen. Die innere Passivität, die Unterhaltungsabende kabarettistischer Prägung an sich haben (und in der viele Volksgenossen durch ein versandetes Vereinsleben und die Konjunkturausnutzung erwerbsmäßiger Spasimacher befangen sind), ist verflogen nach einigen gemeinsamen Liedern. Die Aufnahmebereitschaft für ein Spiel, die sich im „Mitspielen“ aller äußerst, das Verständnis für die Einordnung in einen Tanz der Gesamtheit (nicht einer chaotischen Häufung selbstgenügsamer „Zweifelhaftigkeit“), das Messen der Kräfte junger Burtschen und Männer in Bauernspielen unter lebhaftester Anteilnahme aller Anwesenden, kurzum, die Betätigung aller bisher teilweise verschütteten gesunden Gemeinschaftskünste mündet zwischendurch und am Abschluß des Abend immer wieder ein ins Lied. Eins fehlt an solchen Abenden, die u. a. den Ausklang der Feste des Volkes am 1. Mai und am Erntedanktag bilden, völlig: die Langeweile und das beschämende Gefühl, „nichts miteinander anfangen zu können“, das ja der Anlaß zu aller Hingabe an den monotonen „Schwof“ und den stumpfsinnigen Bierkonsum — auf dem Lande zugleich ein Grund zu jenem Schielen nach den Zerstreuungen der Stadt ist. Eine der Wurzeln der Landflucht treffen wir also, wenn wir vom Offenen Singen her die ganze Fülle sonstiger Gemeinschaftsbetätigung wieder einbeziehen.

Gilt es beim geselligen Volksgemeinschaftsabend, die lebenspendenden Säfte zeitloser Volkstumswerte zu erhalten, damit sie in unserem Volkskörper weiterhin oder von neuem kreisen, so tut sich in der F e i e r g e s t a l t u n g aus nationalsozialistischem Geiste ein Neuland auf, das wir von einer verantwortungsbewussten Gesamtschau aus zu bebauen haben. Der aufgezeigte Jahresplan für Offene Singstunden deutete in seiner Anlehnung an die politischen Feste schon darauf hin, wie sich das Offene Singen auf Jahre und Jahrzehnte hinaus in den Dienst der Schaffung eines Feierbrauchtums zu stellen hat. Unter den wesentlichen Bestandteilen unserer völkischen Feier (die wir einmal befreit sehen wollen von aller nur schmückenden Verbrämung) ist neben der Verkündigung eines Führerwortes und der zentralen Ansprache des Hoheitsträgers das gemeinsame Lied das Bekenntnis der Gemeinschaft zu dem verpflichtenden Inhalt der Feier. Ein Schatz von Kernliedern wird sich zu den beiden Liedern der Nation gesellen und es im Laufe der Jahre ermöglichen, daß am Erntedanktag Heinrich Spittas

„Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit“,

am 9. November Altendorfs

„Der Himmel grau und die Erde braun“

und bei Hochzeiten Hans Baumanns

„Haltet eurer Herzen Feuer
wach durch alle schwere Not“

als gemeinsamer Bekenntnisausdruck nicht nur der Hitlerjugend, sondern des ganzen verjüngten Volkes aufklingen.

Im gewaltigen Aufbau unserer Tage erfüllt das Lied, wo ihm der Boden bereitet wurde, zweierlei: es schließt die Einzelmenschen auf, läßt sie eingehen in die Einheit des Volkes, und zugleich ist es selbst der Ausdruck dieser gewonnenen Einheit. So nimmt es nicht wunder, daß neben den Singstunden in den Wohngemeinschaften des Dorfes und der Stadt, in den Mannschaften der Formationen und der Wehrmacht, das „*W e r k s i n g e n*“ in den Arbeitsgemeinschaften der Betriebe Fuß faßte. Alle Zellen unseres Volkes schöpfen Kraft aus dem Offenen Singen. Mögen alle diejenigen, die ihrer Vorbildung nach dazu berufen wären, erkennen, welche hohe Verantwortung im Werdeprozeß unseres Volkes ihnen zufällt: Es kann viel geholfen werden, wenn alle Musiker und Erzieher, die das Zeug dazu haben, mit anpacken. Die Entwicklung wird allerdings auch ohne diejenigen fortschreiten, die sich dieser dringenden Aufgabe der gegenwärtigen Generation aus Unverständnis entziehen.

Selbst der *R u n d f u n k* hat seine weitreichenden technischen Mittel auf dem Gebiet des Offenen Singens mit eingespannt. Im Volksliedsingen des Schulfunks¹ der deutschen Sender hat er eine stetige Auswirkung besonders auf ländliche Schulverhältnisse in Gegenden entfaltet, die durch Offene Singstunden unmittelbar noch nicht oder selten erfaßt werden.

Das Deutschtum im Ausland hat von jeher in zähem Behauptungskampf gegenüber vollkommener Überfremdung sein Brauchtum besonders rein bewahrt. Ein großer Teil des Liedschatzes, der heute durch das Offene Singen, insbesondere durch den Rundfunk, wieder seine Verbreitung findet, wäre längst verklungen und verloren gewesen, wenn er nicht da draußen weitergelebt hätte. All dies führt uns die volkerhaltende und -formende Kraft des Liedes klar vor Augen. Die Inbrunst und Begeisterung aber, mit der die vom Reich räumlich getrennten Brüder den Liedschatz des neuen Reiches aufnehmen, kann denen, die im sicheren Schutz dieses Reiches leben, nur um so deutlicher zum Bewußtsein bringen, was sie daran besitzen. Daß dieser „selbstverständliche“ Besitz (— ein Blick auf die Zeit vor der Machtübernahme zeigt, wie wenig er es in Wirklichkeit ist! —) an neuen starken Liedern immer seine ursprüngliche Wirksamkeit behalte, alle Müden und Gleichgültigen wachrüttelte, allen Ungläubigen ins Gewissen rede, das wird auf die Dauer eine wesentliche Aufgabe des Offenen Singens bleiben.

Das Dritte Reich ringt dem Meer und dem Moor neues Ackerland ab, es bildet darauf neues deutsches Bauerntum. So wollen wir in gleichem Geiste unser Volk wieder verbinden mit seinem Kulturboden, es festhaft machen in einem ihm allein eigenen Brauchtum. Wenn das ganze Volk in den Gliederungen der Bewegung und der Wehrmacht in körperliche und geistige Zucht und Ordnung

¹ Vgl. Hermann Roth, S. 262.

genommen wird, so wächst es durch eine Verwurzelung im Volkstum, dessen erste und stärkste Äußerung wir im Volkslied erleben, in eine seelische Ordnung hinein. Selbst in tiefster Notzeit ist trotz stärkster Überfremdung und Verflachung ein Funke dieser seelischen Glut eines ganzen Volkes erhalten geblieben im Weihnachtsfest. So wie an diesem Zeitpunkt des Jahres selbst der von der kommunistischen Ideologie gefangene Arbeiter seiner Familie den brennenden Lichterbaum nicht vorenthalten konnte, so wie alle Deutschen im Reich und in aller Welt zur Weihnachtszeit ein besonders starkes gemeinsames Empfinden bindet, so wird es auch im übrigen Jahreslauf wieder werden müssen. Dieser mütterliche Boden, diese Geborgenheit in der Wiederkehr wird für die Dauer dem vorwärtstürmenden Drang des männlichen Gestaltungswillens, der Führung und Volk beseelt, die nie versiegende Kraft spenden.

Rhythmische Erziehung

Von Wilhelm Zwittenhoff

Im heutigen Leben bestehen Erscheinungsformen nebeneinander, die sich eigentlich — nach nur gedanklichen Maßstäben gewertet — ausschließen müßten: Wir bauen unter Aufwand aller architektonisch-technischer Mittel große Bürohäuser und Ausstellungspaläste, und daneben wachsen in großer Zahl Wochenendhäuschen und schlichte Arbeitersiedlungen aus dem Boden. Wir bauen vielmotorige Flugzeuge mit unheimlicher Geschwindigkeitsgrenze, daneben bastelt der Junge sein kleines Segelflugzeug, und im Segelflug werden die Gesetzmäßigkeiten der Aviatik erprobt. Steigerung und Weitung der technischen Möglichkeiten schließen also keineswegs die eingehende Beschäftigung mit dem Elementaren, dem Primitiven und Ursprünglichen aus. Und keinem Vertreter höchster Technik fällt es ein, über den „Primitivismus“ des Bastelns zu spötteln. Weiß er doch, daß hier das Verständnis für seine Leistungen geweckt und gepflegt wird.

Ähnliches gilt für das Gebiet der Musik. Der große Aufwand an technischen Mitteln, den unsere Kunstmusik zumeist erfordert, beschwört die Gefahr der Verflachung und inneren Hohlheit herauf — sei es, daß ihre Interpreten zu bloßen „Virtuosen“ werden; sei es, daß das Publikum Aufbau und Spannungsbögen der hohen Musik nicht mehr mitzerleben vermag, da dieses Erlebnisvermögen nicht erzogen und geschult wurde. Das wirksamste Mittel gegen diese Gefahr bildet die stetige und bewußte Beschäftigung auch mit den ursprünglichen Formen und Gegebenheiten allen Musizierens, die Rückbesinnung auf das Elementare und die bewußte Erziehung von hier aus zum Verständnis und Erlebnis größerer Werke. Dies aber sind Aufgaben, die in gleicher Weise der Jugend- und Laienmusikpflege

wie der Musikerziehung überhaupt gestellt sind. Beide Gebiete stehen daher in enger Wechselbeziehung zueinander, und je mehr die Musikerziehung aus bloßer „Lehre“ zu lebendigem Tun wurde, um so fruchtbarer wurde ihr Verhältnis zur Jugend- und Laienmusik. Über diese Wechselbeziehungen beider Bereiche sei später noch einiges gesagt. Wir wollen uns zunächst der Frage zuwenden, inwieweit die Rückbesinnung auf das Elementare in unserer Musikerziehung Früchte trug und inwiefern ihr die Ausbildung einer besonderen „Rhythmischen Erziehung“ zu verdanken ist.

„Im Anfang war der Rhythmus“ — dieses im wesentlichen auf das praktische Musizieren gemünzte Wort Hans von Bülow's besteht auch dann zu Recht, wenn man die drei Elemente der Musik: Rhythmus, Melodie, Harmonie zu ordnen versucht. Vergleichende Musikwissenschaft und Kinderpsychologie zeigen es in gleichem Maße, wie am Anfang allen Musizierens die rhythmische Betätigung steht und wie zunächst rhythmische Sachverhalte aufgenommen werden. Man darf daher wohl mit einer gewissen Folgerichtigkeit verlangen, daß eine organische Musikerziehung mit der rhythmischen Erziehung zu beginnen habe. Wie steht es mit der Erfüllung dieser Forderung?

Fragen der Rhythmik und Metrik werden seit langem in breiten wissenschaftlichen Untersuchungen (M. Hauptmann, A. v. Dommer, H. Niemann, Th. Wieh-mayer) oder aber in sogenannten „Elementar-Musiklehren“ in dürftigster Trockenheit abgehandelt. Keines von beidem vermochte die musikalische Praxis und die Musikerziehung in entscheidender Weise zu befruchten. Versuchten die vielen Harmonie- und Kontrapunktlehren noch eine gewisse, wenn auch nur recht schwache Verbindung zur Praxis aufrechtzuerhalten — die Fragen der rhythmischen Bildung und Erziehung interessierten kaum einen Musiklehrer. — Nur auf eine Ausnahme wollen wir aus später ersichtlichen Gründen hinweisen:

1752 erschien aus der Feder des Thurn- und Tarischen Kammermusikus Joseph Nipel als 1. Buch seiner großangelegten „Tonsekkunst“ die Schrift „De Rhyth-mopoeia oder von der Tactordnung“. Nipel war ein „Bauern- und Bierwirts-sohn“ aus dem Oberösterreichischen. Er hatte in seiner Jugend mehr dem „Feldbau als der Musik obliegen müssen“, war nach einer „scharffen“ Erziehung und kurzer Lehrertätigkeit als Kammerdiener großer Herren durch halb Europa gezogen. Dann vervollkommnete er sich in der Musik und schrieb als Regensburger Kammermusikus und Kapellmeister das erwähnte Lehrwerk der Sakunst. Dieses fand längst nicht die Aufnahme und Verbreitung wie viele trockene Kontrapunkt-lehren berühmterer Zeitgenossen. Ein Grund hierfür ist wohl darin zu suchen, daß die mit vielen giftigen Pfeilen gegen die „Mathematicis“ und „Zirkel-Komponisten“ gespickten Schriften Nipels in ihrem Stil nicht den ehemaligen Bier-wirtssohn und den der Volksmusik entstammenden Musiker verleugneten, Nipel gab sich auch gar keine Mühe, seine eigene Herkunft wie seine Abneigung gegen alle bloß „gelehrten“ Komponisten und Tonsetzer seiner Zeit zu verhehlen. Alles war in seinen Schriften auf lebendige und anschauliche Unterrichtsweise abge-

stellt — daher der oft lustige Dialogstil zwischen Lehrer und Schüler, daher auch die Einführung praktischer Aufgaben vom ersten Blatte an. Denn die „Rhythmopoeia“ beginnt sogleich mit der Forderung an den Schüler, ein „ordentliches Menuett“ aufzusetzen: „Da aber ein Menuett, der Ausführung nach, nichts anderes ist als ein Concert, eine Arie oder Simphonie“, darum fängt man lieber „klein und verächtlich“ an — und wirklich muß der Lehrer sogleich am ersten Menuett des Schülers sieben Fehler in der „Tactordnung“ feststellen. Ihre Behebung bildet das Thema der ersten Stunde; so geht es weiter, in engster Verbindung zur Praxis und in stetiger Bezugnahme auf eine Spielweise, die damals sowohl dem „Volksmusikant“ wie dem „Kenner und Liebhaber“ bekannt und vertraut war.

Diese Schrift Niepels steht einsam da unter einem Wust von Satzlehren, die nur in der Hand begnadeter Lehrer ihre Trockenheit verloren. In ihnen allen war vom Rhythmus und von der Tactordnung kaum die Rede. Die glänzende Entfaltung des harmonischen Elementes konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die des rhythmischen in keiner Weise mit ihr Schritt hielt. Und erst über 100 Jahre später geschah auf dem Gebiet der Musikerziehung der entscheidende Vorstoß zum Elementaren, als Jaques-Dalcroze die sogenannte „Rhythmische Gymnastik“ zu einer Methode der Musikerziehung ausbaute. Ausgangspunkt seiner Bemühungen war die Erkenntnis, daß sonst durchaus bildungsfähige Schüler der Konservatorien in rhythmischer Hinsicht eine mehr als mangelhafte Vorbildung mitbrachten, daß aber auch während ihrer Ausbildungszeit kaum etwas zur Behebung dieses Mangels geschah. Es ist bekannt, wie er seine Methode der körperlichen Darstellung des musikalischen Rhythmus entwickelte; Schüler und Nachfolger (Bode, Hellerau-Larenburg, Rhythmikbund) bauten sowohl die mehr ausdrucks-gymnastische wie auch die musikerzieherische Seite seines Gesamtwerkes nach eigenen und zum Teil neuen Gesichtspunkten aus. Kein Geringerer als Klages gab durch seine geistvollen Untersuchungen diesen Bemühungen den philosophischen Unterbau. — Wie mannigfaltig auch diese weiteren, letzten Endes alle von Jaques-Dalcroze ausgehenden Richtungen sein mögen, immer bedeutet die Neuentdeckung der Zusammenhänge von Musik und Körperbewegung und damit die Neubewertung des Rhythmischen eine der wichtigsten Stationen in der Entwicklung unserer Musik- u n d unserer Körpererziehung.

Verlangten wir von einer organischen Musikerziehung, sie habe mit der rhythmischen Erziehung zu beginnen, stellen wir daneben die nicht weniger dringliche Forderung, sie habe nicht von der „Lehre“, sondern von der unmittelbaren Beziehung zum Leben auszugehen, so gilt es zu untersuchen, ob das heutige Leben des Jugendlichen und Kindes solche fruchtbaren Anfaßmöglichkeiten für eine rhythmische Erziehung bietet. Denn erst dann wäre ihre positive Bewertung zu rechtfertigen und ihre Einführung zu verlangen.

Die Tatsache, daß der Pimpf das In-Reih-und-Glied-Marschieren unter den dumpfen Klängen der großen Rührtrommel lernt, gibt jeder rhythmischen Unter-

weisung einen geeigneten Anfsatzpunkt. Denn hier spürt der Junge die Beziehung seines Schrittes zu einfachsten Rhythmen, die ihm bald geläufig sind und deren mannigfaltiger Ausbau den Stoff einer ersten rhythmischen Unterweisung abgibt. Zur Trommel tritt die Fanfare. Fanfarensignale verlangen, da sie mit nur wenigen Tönen auskommen müssen, rhythmische Prägung und Klarheit in der Form. An der schlichten Improvisation solcher Signale lernt man bereits die primitivsten Formgesetze kennen: Wiederholung, Frage-Antwort, Erweiterung, Verkürzung eines Motivs und dergleichen mehr. Bald aber wird zum Marschieren gesungen, und da werden der rhythmischen Unterweisung neue Anfsatzpunkte geboten und neue Aufgaben gestellt. Hat man schon die Koppelung schwerer Taktzeiten mit dem linken Fuß an Trommelrhythmen und Fanfarenmotiven aufweisen können, so wird diese Beziehung beim Lied noch weiter verdeutlicht. Volltaktigkeit und Auftaktigkeit in ihren verschiedenen Formen werden spürbar, und unversehens stößt man auf jenes Problem des Marschsingens, das alle am guten Singen ihrer Einheit interessierten Formationsführer beschäftigt: Bekanntlich wird vor dem Liedeinsatz einer Mannschaft mit lauter Stimme 3! – 4! vorgezählt, worauf alle einheitlich anzustimmen haben. Ist dieses Vorzählen beim Einsatz der ersten Strophe kaum zu umgehen, so lassen sich für den Einsatz weiterer Strophen doch andere Mittel und Wege finden. Wolfgang Stumme, der Musikreferent im Kulturrat der NJF., hat hierfür in einer kleinen Broschüre „Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß“ (Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbüttel) Vorschläge aufgestellt, die als Richtlinien für jede marschierende Formation gelten sollten. Sie lauten, die eben angerührte Schwierigkeit betreffend, folgendermaßen: Vor jeder neuen Liedstrophe wird eine Marschpause von vier Doppelschritten eingefügt, nach deren Verlauf der geschlossene Einsatz aller Singenden erfolgen kann. Die Zeit von vier Doppelschritten, also $2 \times \frac{1}{4}$ -Takten, entspricht der Dauer der schlichtesten Trommelrhythmen und ist jedem Pimpf auch ohne viel Zählen bald geläufig. Doch stößt man auf andere Schwierigkeiten: 1. Der Beginn der auftaktigen Lieder muß genau in die Marschpause eingebaut werden. Übungen mit verschiedenen Auftakten



beheben diese Schwierigkeit. 2. Länger dagegen muß man an der Behebung einer anderen arbeiten: Die Marschpause von vier Doppelschritten möchte jeder Musiker instinktiv erst mit dem Beginn des dem Liedschluß folgenden ersten Volltaktes zu zählen beginnen. Mit anderen Worten: Kommt der letztgesungene, betonte Ton eines Liedes auf das erste Taktviertel zu stehen, so dürfte der auf drei kommende Schritt des linken Fußes noch nicht als erster Schritt der Marschpause gerechnet werden, sondern erst der auf eins des neuen Taktes fallende Schritt. Da manche Lieder aber auf der dritten Taktzeit eines $\frac{1}{4}$ -Taktes endigen, hier also bereits nach einem weiteren Viertel (Schritt auf rechtem Fuß) die Marschpause beginnt, stößt jeder Laie – und um diese

handelt es sich ja bei den Singenden zumeist — auf unüberwindliche Schwierigkeiten. So sind die musikalischen Führer der Jugend übereingekommen, die Marschpause in jedem Falle vom ersten betonten Schritte an zu zählen, der nach dem letztgesungenen schweren Ton zu stehen kommt, ganz gleich, ob dies die erste oder dritte Taktzeit eines $\frac{4}{4}$ -Taktes ist. Diese Regelung geht zwar gegen das metrische Gefühl des Musikers, sie garantiert aber einen in allen Fällen sicheren Einsatz und ist dem unregelmäßigen Einsatz der Liedstrophen ebenso vorzuziehen wie dem — allen Zusammenhang des Liedes zerreißen — Dazwischenbrüllen 3! — 4!

Beim Marschieren handelt es sich um die schlichteste Form gemeinsamer Bewegung. Fällt hier schon dem Rhythmus die Aufgabe eines ordnenden Prinzips zu, so gilt dies in erhöhtem Maße bei den entwickelteren Formen gemeinschaftlicher Bewegungsgestaltung, bei Sport, Gymnastik und Tanz. Es bedarf in diesem Rahmen wohl kaum einer ausführlichen Darlegung, wo hier die rhythmisch-musikalische Erziehung ansetzen könnte. Der Bericht über eine von vielen Erfahrungen mag zeigen, wie es häufig noch an den primitivsten Voraussetzungen mangelt.

Ein Gau einer nationalsozialistischen Gliederung bereitete ein großes Sportfest vor. Dabei machten einige hundert Mann Freiübungen, die von etwa 50 Tambourinschlägern begleitet werden sollten. Diese 50 Mann wurden vorher in einem besonderen Lager zusammengefaßt, damit sie die Folge der zur Begleitung notwendigen Bewegungsrhythmen beherrschen lernten. Die Schwierigkeiten, auf die man hierbei stieß, lassen sich kaum beschreiben. Klappte die unmittelbare Wiederholung eines kleinen Rhythmus noch, so verwirrte sich alles schon bei der einfachsten Folge mehrerer Rhythmen. Ein Behalten war erst möglich, als durch Unterlegung von Liedanfängen — „Sah ein Knab' ein Röslein . . .“, „Siehste wohl, da kimmt er . . .“, „Stille Nacht . . .“ — aus abstrakten, wenn auch noch so einfachen rhythmischen Gebilden faßbare Erinnerungsmotive wurden. Diese Erfahrung, die jeder mit Sportlern arbeitende Musiker um eigene Beispiele wird vermehren können, möge hier genügen.

Mag man die Rolle, die die Musik beim Sport zu übernehmen hat, noch allgemein unterschätzen, so besteht auch in Laienkreisen kaum ein Zweifel über ihre Bedeutung in Verbindung mit Gymnastik und Tanz. In den Brennpunkt des Interesses aber wird diese Verbindung gerade für die Jugend durch zwei Tatsachen gerückt: einmal durch die Eröffnung des VdM.-Werkes „Glaube und Schönheit“ und zweitens durch die Bemühungen der Jugend, neue Formen unseres Gemeinschaftstanzes zu finden und zu verbreiten. Zu beiden Punkten sei in Kürze etwas gesagt.

Eine der Hauptaufgaben des VdM.-Werkes „Glaube und Schönheit“ besteht in der Erziehung des Mädchens zu weiblicher Anmut. Als wirksamstes Mittel hierzu wurde von vornherein die Gymnastik eingesetzt, und zwar nicht eine Gymnastik, die in der Stählung der Muskeln oder in anderen Nützlichkeitszielen ihre Aufgabe sieht, sondern eine Art der Gymnastik, die in enger Verbindung mit

Musik auf Schönheit und Anmut der Bewegung hinzielt, ohne dabei die gesundheitlichen Wirkungen außer acht zu lassen. So wurden kurz nach Eröffnung des BbM.-Werkes alle Gymnastiklehrerinnen zur Mitarbeit aufgerufen, und so nahmen bei vielen Eröffnungsfeiern in den einzelnen Obergauen die gymnastisch-tänzerischen Vorführungen einen bevorzugten Platz ein. Denn hier fühlt sich das junge Mädchen meist unmittelbarer angesprochen als bei noch so klugen und guten Vorträgen über Kunst, hier ist der unmittelbare Anknüpfungspunkt zu einer Führung und Erziehung gegeben, wie sie bei früheren Generationen niemals möglich war.

Die rhythmische Erziehung aber bildet das notwendige Bindeglied zwischen der körperlich-gymnastischen und musikalischen Schulung. Ihre bewusste Pflege vor allem vermeidet jene Gefahr, daß die Tänze, mit „Ausdruck“ überladen, den gesunden Instinkt der heutigen Jugend verbiegen.

Wenden wir uns dem zweiten ebengenannten Gesichtspunkt zu: der Formung eines neuen Gemeinschaftstanzes. Zur Erfüllung und Lösung dieser wohl schwierigsten Aufgabe müssen drei Voraussetzungen geschaffen werden: Erstens eine soziologische; die buntgewürfelte „Gesellschaft“ eines Tanzlokals muß zur Lebensgemeinschaft eines Dorfes oder eines anderen Lebensbereiches umgeformt werden — ein Ziel, an deren Verwirklichung die nationalsozialistische Bewegung von den verschiedensten Seiten her arbeitet. Zum zweiten muß die Bewegungsfreude und das Bewegungsgefühl der Jugend geschult und erzogen werden. Es geschieht durch bewusste Pflege alten Volkstanzgutes, durch Sport und Gymnastik. Vergessen wir dabei nicht, daß nahezu 2000 Jahre eine Weltanschauung für unser Denken und Fühlen bestimmend war, die dem Körper fremd, wenn nicht feindlich gegenüberstand. Die moderne Leibeserziehung mußte im Laufe des letzten Jahrhunderts dieser Weltanschauung geradezu abgetroßt werden. Und bis unsere Erziehung die organische Einheit von Leib, Seele und Geist als bestimmende Richtschnur nimmt, ist noch ein gutes Stück Arbeit zu leisten.

Drittens aber hängt die Neugestaltung unserer Tanzformen von der Frage ihrer musikalischen Begleitung ab. Tanzmusik bildet von jeher die lebendigste Art von Gebrauchsmusik. Auf diesem Felde tummelte sich immer die Freude an der Improvisation und Variation aus. Die Beliebtheit des modernen Gesellschaftstanzes hängt sicher nicht von dem „Reichtum“ seiner Bewegungsformen ab — darin wird er vom Volkstanz bei weitem übertroffen —, wohl aber zu einem Teil von dem geradezu raffinierten Musizierstil, der sich zu seiner Begleitung herausgeschält hat. Rhythmische, melodische und harmonische Variation gehören zur selbstverständlichen Ausgestaltung der Tänze. In Amerika verfaßte man viele Anleitungen, um diese Fähigkeiten zum Variieren zu lehren, und die auf diesem Gebiete erreichte Artistik zwingt auch solche zur Bewunderung, die mit der Art des Tanzes und seiner Musik nicht das geringste zu tun haben.

Eine ähnliche Vitalität und rhythmische Lebendigkeit haben wir — wenn auch auf ganz anderem Boden — bei jeder lebendigen Bauernmusik, wie wir sie vornehmlich in den Alpenländern noch heute hören können. Auch hier wird variiert

und improvisiert; es geschieht aber auf dem Boden einer lebendigen, volkstumsgebundenen und jahrhundertalten Tradition — einer Tradition, die wir für große Bezirke unseres Vaterlandes erst mühsam wieder einleiten müssen. Die Behauptung, daß bei Erfüllung dieser Aufgaben der rhythmischen Erziehung im Rahmen einer Gesamt-Musikerziehung entscheidende Bedeutung zufällt, wird im folgenden des näheren begründet. Wir wollen dabei gleichzeitig Stoff und Arbeitsweise andeuten, wie sie etwa in einem siebentägigen Musikschulungslager für die Gestaltung von täglich einer Stunde bestimmend sein mögen. Was dort in sieben Stunden nur gestreift wird, kann und muß natürlich in dem Vielfachen dieser Zeit ausgebaut und vertieft werden.

Das Ideal jeder rhythmischen Erziehung bildet ohne Frage die r h y t h m i s c h - gymnastische. Sie vermag reibungslos an die beim Kinde ursprünglich vorhandene Einheit von Singen — Spielen — Sichbewegen anzuknüpfen, sie vermag durch Behebung körperlicher Hemmungen und durch Entfaltung des Bewegungslebens auch beim Erwachsenen grundlegende Voraussetzungen eines freien und ungehemmten Musizierens zu schaffen. Häufig aber fehlen zur befriedigenden Durchführung einer rhythmisch = g y m n a s t i s c h e n Arbeitsweise die Möglichkeiten und Vorbedingungen. Arbeitet man mit vielen Menschen, so mangelt es an Raum. Oder aber die körperlichen Hemmungen sind so groß, daß man alle zur Verfügung stehende Zeit dazu benötigen würde, sie beiseitezuräumen. Da man die trockene Form des bloßen Diktates ablehnt, verzichtet man schließlich ganz auf irgendeine rhythmische Erziehung — nicht ohne Nachteil für die Musikerziehung überhaupt.

Im folgenden werden kurz Wege und Möglichkeiten einer rhythmischen Erziehung behandelt, die sich nicht auf Musikdiktat beschränken und auch die gymnastische Arbeit nicht unbedingt voraussetzen. Diese Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf Erfahrungen mehrerer Jahre, die in einer Reihe von Musikschulungslagern verschiedenster Zusammensetzung gesammelt wurden. Wenn hier vorwiegend die theoretische Seite dieser Erfahrungen dargelegt und die praktische nur flüchtig gestreift werden kann, so sei auf eine in Kürze erscheinende methodische Anweisung hingewiesen, die eine notwendige Ergänzung zum vorliegenden Aufsatz bilden wird¹.

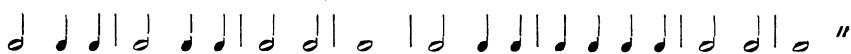
Erinnern wir nochmal an unseren Ausgangspunkt: Stoff und Arbeitsweise für etwa 6—7 Rhythmikstunden zu skizzieren. — An möglichst viel anschaulichen und dem Leben entnommenen Beispielen wird zunächst Notwendigkeit und Möglichkeit der Zeitmessung besprochen. Längst vor Erfindung irgendeines „Chronometers“ dienten diesem Zwecke die stets wiederkehrenden rhythmischen Vorgänge in der Natur: Wechsel der Jahreszeiten, Mondwechsel, Ebbe und Flut, Tag und Nacht, bis man schließlich zum kleinsten rhythmischen Naturvorgang gelangt: dem menschlichen Pulsschlag. Ihn verbindet man mit einer Grund-

¹ Siehe auch Wilhelm Twittenhoff, Einführung in Grundlagen und Aufbau des Orff-Schulwerkes, Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

bewegung des menschlichen Körpers, dem Schreiten, und bald wird der Schritt als Grundmaß auch für die Musik erkannt. Anknüpfend an die eingangs erwähnten Trommel motive bringt man das verschiedene Gewicht der Schritte zum Bewußtsein und führt damit zum Erlebnis metrisch-taktischer Sachverhalte. Zweier- und Dreiergruppierung führen zu den Grundtaktarten. Gruppen von zwei, vier und acht Takten werden in ihrer Zeitdauer belauscht. Durch Zusammenfassung mehrerer Schritte zu einer längeren Einheit oder durch ihre Unterteilung kommt man zu den verschiedenen Notenwerten; im Improvisieren findet man Rhythmen, in denen Mischungen aller Notenwerte auftauchen. — So hat man bald die Grundprinzipien der musikalischen Zeiteinteilung kennengelernt: die Einteilung in schwere — leichte und in lange — kurze Zeitwerte. Das unlösliche Verhältnis beider Arten von Einteilung wird an vielen praktischen Beispielen aufgewiesen, deren lebendige Darstellung und Behandlung den Stoff einiger Stunden ausmacht. Hierbei müssen wir auf zwei entscheidende Punkte für eine fruchtbare rhythmische Arbeit zu sprechen kommen.

Erst dann erziehen und schulen Rhythmen denjenigen, der sie ausführt, wenn man sie in ihrer *G a n z h e i t* lebendig zu machen versteht. Das geschieht nicht im Musikdiktat oder in der Analyse, sondern nur dadurch, daß man ihnen — als dem Gerüst — den lebendigen Leib klanglicher oder melodischer Umkleidung gibt oder sie mit der Bewegung bzw. einem Texte verbindet. Beginnen wir mit dem letzteren und denken nochmal an die oben geschilderte Erfahrung zurück, wo durch einfache Textunterlegung Rhythmen als Ganzheiten im Gedächtnis blieben. Jeder kennt die Neigung des schlichten Menschen, irgendwo auftretende Rhythmen — Glockenschläge, Eisenbahngeratter, Rhythmen von Instrumentalmelodien — durch Textunterlegung faßbar zu machen. Hier gilt es anzuknüpfen und in eigener Improvisation weiterzubauen. Nur e i n Beispiel für viele sei herausgegriffen:

In einer der ersten Stunden wird etwa der folgende achttaktige Rhythmus improvisiert:



Bald findet sich folgender Text dazu:

Karl will nichts tragen, der faule Wicht,
Haut ihm den Buckel voll, dann streift er nicht.

Seine sinngemäße Deklamation bestimmt von selbst die entsprechende Phrasierung des Rhythmus:



während etwa die folgenden Textfassungen auch sofort eine andere Phrasierung bedingen:

Karl, die - ser Wicht, ist wie im - mer faul,

Trägt nichts und hat da - bei - das größ - te Maul.

oder:

Karl trägt, das weiß man, nur un - gern was,

Liegt je - der - zeit am lieb - sten faul im Gras.

Unversehens hat man so die Elemente der Phrasierung eingeführt, die bei der melodischen Ausarbeitung des Rhythmus noch verdeutlicht werden. — Das Selbsterfinden und Erfindenlassen solcher Texte, die bei aller Anspruchslosigkeit doch Bezug haben sollten auf wirkliche Situationen und gemeinsame Erlebnisse, bedeutet für jede Stunde ein unschätzbares Mittel zu ihrer Verlebendigung. Und nur notfalls sollte man auf Verse zurückgreifen, wie sie uns das Kinderlied, der Abzählreim usw. in unübersehbarer Menge bereitstellen.

Daß jede rhythmische Arbeit organisch mit der Bewegung verknüpft sein sollte, sagten wir bereits oben. Aber wir wiesen gleichzeitig darauf hin, wie schwierig die rhythmisch - g y m n a s t i s c h e Arbeitsweise in Lager und Schule noch vielfach durchzuführen ist. Doch brauchen wir nicht ganz auf diese Verbindung zu verzichten, sondern können eine Art der Bewegung in die Unterweisung einbeziehen, die unbedingt zur rhythmischen Erziehung gehört: das elementare Dirigieren.

Jeder Leiter und jede Leiterin einer Sing- oder Spielschar erkennen die Notwendigkeit einer solchen elementaren Dirigierschulung aus ihrer eigenen Notlage an. Mögen sie zunächst manche anderen Übungen der Rhythmikstunde ohne Überzeugung von ihrer unbedingten Notwendigkeit mitmachen — sobald sie vor der Gesamtheit stehen und einen einfachen Rhythmus, mit oder ohne Melodie, in verschiedenem Tempo, verschiedener Phrasierung und Dynamik dirigieren sollen, merken sie, daß diese Art der Übungen sie wirklich angeht. Beherrscht doch mancher von ihnen nicht einmal die einfachsten Formen des Taktierens, geschweige denn jenes Mindestmaß an Ausdrucksgesten, mit dem er seine Vorstellung und seinen Willen einer Schar Jungen oder Mädchen klarzumachen vermag. Diese elementaren Gesten am Dirigieren schlichter Rhythmen und daraus entstandener Melodien zu schulen, erweist sich praktischer, als hierzu gegebene Musik zu verwenden. Ein Lied wie ein Instrumentalstück verlangen von vornherein ein bestimmtes Tempo, eine bestimmte Lautstärke und Phrasierung. Alles dies läßt sich nur in eng gesteckten Grenzen verändern, ohne daß dem Lied oder Instrumentalstück Gewalt

angetan wird. Rhythmen und auf Lautsilben gesungene Melodien dagegen sind nach allen Seiten hin kneibar. Am einfachsten Stoff und Material entzündet sich die Phantasie des Kindes, und eine elementare Schulung des Dirigierens sollte daher auch am einfachsten musikalischen Stoffe geschehen. — Dirigierübungen dieser Art schulen nicht nur den Dirigierenden, sondern ebenso alle von ihm Geleiteten; denn ihre Auffassungsgabe für Gesten und Zeichen muß ebenso geschult werden wie die Gabe des Sichverständlichmachens.

Für die klangliche Ausgestaltung eines Rhythmus kommen zunächst die primitiven Mittel des Stampfens und Klatschens in Frage, die aber doch nicht so primitiv sind, als daß sie nicht in ihren Grenzen gepflegt werden müßten. Sonst werden sie gerade bei jüngeren Menschen zu billigen Mitteln unkontrollierbarer Lärmerzeugung, während ältere sich ihrer schämen. Zu beidem liegt kein Anlaß vor. Man braucht nur darauf hinzuweisen, wie in vielen Tänzen und Liedern der Alpenländer gerade das Stampfen und Klatschen jene Unmittelbarkeit und Lebensfreude bewirken, welche auch Andersstämmige immer wieder mitreißt. Aber sowohl das Stampfen wie das Klatschen geschieht dort in strengster Disziplin und unter Ausnutzung der verschiedenen, wenn auch begrenzten Klangmöglichkeiten. Wie verschieden klingt das Klatschen, je nachdem ob es mit flacher oder hohler Hand geschieht, wie verschieden das Stampfen mit ganzer Sohle, Spitze oder Absatz. Ohne diesen Differenzierungen übertriebenen Wert beizulegen, schult sich doch an ihrer Beachtung ein erstes Klangempfinden und eine gewisse Disziplin im gemeinsamen Tun.

Zum Stampfen und Klatschen kommt die Unterlegung von Lautsilben. Jeder Musiker hat solche individuellen Lautsilben, mit denen er — häufig zum Ergötzen seiner Schüler — textlose Musik lebendig zu machen versucht. Wiederum müssen wir auf die Musikwelt des bayerischen Raumes hinweisen und denken dabei noch nicht einmal an die Jodlersilben, sondern an alle möglichen charakteristischen Ausrufe: „huiß“, „jau“, „kß“, die beim Tanzen oder auch sonst als „momentane Gefühlsäußerungen für Freude, Wohlbehagen usw. ausgestoßen werden“¹. Rhythmisiert und mit einfachen Melodiegängen versehen bilden sie die „Juchzer“, die Urform des Jodlers. — Die lebendige Deklamation solcher Folgen von Lautsilben auf gegebene Rhythmen führt ohne Schwierigkeiten zu Melodien, für deren Improvisation natürlich mehr Hilfen und methodische Anweisungen gegeben werden müssen als zur Erfindung einfacher Rhythmen.

Wichtig bleibt einzig und allein die Tatsache, inwieweit man den „Stoff“ der Stunde mit Kraft laden, d. h. lebendig machen kann. In dieser Art der Gemeinschaftsübung wird die Gabe der Improvisation in ihren schlichtesten Formen geschult. Ob man Verszeilen findet, ob aus der Unterlegung von Lautsilben zu einem Rhythmus die Melodie entsteht, ob man einen Rhythmus in Stampfen

¹ Ernst Hamza, *Folkloristische Studien aus dem niederösterreichischen Wechselgebiete*, in *Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereines* 1913.

und Klatschen laut werden läßt, ihn auf „Chor“ und „Solisten“ oder auf zwei Chöre aufteilt oder ob man durch Zusammenfassung aller Mittel und durch Hinzuziehung elementarer Instrumente (Schlagwerkzeuge, Glockenspiele, Blockflöten usw.) zeigt, wie sich aus einem einfachen rhythmischen Motive A-B-A Rondo- und Kehrreimform entwickeln lassen — immer gilt es, aus der Lehre eine „Übung“, aus dem Aufnehmen ein Tun werden zu lassen. Denn Übung und Tun erziehen den Menschen mehr als Belehrung und Ermahnung.

Die Schulung des Improvisationsvermögens gehört also unbedingt in den rhythmischen Unterricht hinein. Er dient damit der inneren Lockerung und der Behebung von Hemmungen, die sich dem eigenen Ausdruckswillen entgegenstellen. Man hört ab und zu Stimmen, die in der Entfaltung der Improvisationsgabe eine Gefahr sehen — so, als ob man nun jede im Augenblick erfundene Melodie eines Kindes als künstlerische Äußerung werte. Tatsache ist, daß in musikalischen Blütezeiten die Fähigkeit zur Improvisation in hohem Ansehen stand und bewußt gepflegt wurde, Tatsache ist ferner, daß in Landschaften, wo die Volksmusik bis in unsere Tage lebendig blieb, ebenfalls sehr viel improvisiert wird. Darin eine Gefahr für das künstlerische Niveau zu erblicken, ist ungefähr so, als wenn der Flugzeugkonstrukteur und Flieger um das Ansehen und das Niveau ihres Berufs bangten, nur weil jeder Pimpf das Modell eines Segelflugzeuges zu bauen vermag. Im 18. Jahrhundert hatte man Gesellschaftsspiele zur Erfindung von Menuetts und Polonaisen, ohne damit die Schönheit eines Haydn'schen oder Mozart'schen Menuetts zu beeinträchtigen. Und so wird auch heute Weckung und Pflege des Improvisationsvermögens den musikalischen Stand nur heben.

Doch greifen wir nochmal die Skizzierung des Stoffes auf, der uns in einem gedrängten Kurs beschäftigen soll. Haben wir bisher vornehmlich Rhythmen in Viertel-, Achtel- und Halben-Notenwerten unter ständiger Bezugnahme auf das Schrittmaß zur praktischen Arbeit verwandt, so treten hierzu bald die ersten Komplikationen: Punktierung und Triolierung, Bindungen, Synkopierung und Taktwechsel. An praktischen und der Improvisation entsprungenen Beispielen wird festgestellt, wie der musikalische Fluß durch sie gehemmt, beschleunigt, unterbrochen, verlebendigt wird. Sich in der Durchnahme dieser Erscheinungen einen systematischen Lehrweg vorzunehmen, ist nicht ratsam. Wenn der Unterricht die Improvisation in einem solchen Maße einbezieht, tauchen „neue“ Dinge immer gerade da auf, wo sie am wenigsten erwartet werden. Gewiß muß der Lehrende den Gang des Unterrichtes bestimmen. Aber gerade bei einer kurzfristigen Arbeit läßt sich dieser nicht in seinen Einzelheiten festlegen. Wichtig bleibt, daß das Auftauchen jeder Schwierigkeit und jedes neuen Problems die Veranlassung nicht zu theoretischen Auseinandersetzungen, sondern zu praktischen Übungen gibt. Das verlangt vom Lehrer mehr als die getreue Anlehnung an eine in Einzelheiten und Lektionen gegliederte Methode, wie ja überhaupt die Musikerziehung außerhalb der Schulstube an den Lehrer ganz andere Forderungen stellt, als bloßer „Unterricht“ es gewöhnlich tut.

Damit glauben wir die wichtigsten Gesichtspunkte aufgewiesen zu haben, die für Stoff und Arbeitsweise der rhythmischen Erziehung — sowohl bei kurzfristiger wie auch bei längerer Dauer — bestimmend sind. Manche dieser Gesichtspunkte mögen gerade für den Schulmusiker nicht neu gewesen sein; bedient sich doch der aufgeschlossene Lehrer aller Hilfen, die den Klassenunterricht lebendig zu gestalten vermögen. So wird er den offenbaren Mangel einer „Methode“ beanstanden und etwa jene Methoden zum Vergleich heranziehen, die für Takt und Rhythmus bestimmte Silben festlegten — die den Stoff in Lektionen und klare Abschnitte zu gliedern wissen und was die weiteren Vorzüge einer solchen Methode sind. Doch geht es hier nicht um die Propagierung einer Methode; ganz im Gegenteil: es führen viele Wege nach Rom und viele Methoden zum Musizieren. Ab und zu aber muß ihnen allen ein Schuß frischen Blutes vom Leben zugeführt werden. Ab und zu muß ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung an den Maßstäben des Lebens gemessen werden. Und wir glauben gezeigt zu haben, daß das heutige Leben des Jugendlichen auch in Aufbau und Arbeitsweise der rhythmischen Erziehung seine Wirkungen ausstrahlt. Die Richtigkeit dieser Meinung wird nicht nur von den verschiedensten utilitaristischen Gesichtspunkten bestätigt, die bisher angeführt wurden, sondern sie stützt sich in gleicher Weise auf Erkenntnisse führender Pädagogen der Gegenwart. Dies darzulegen sei Aufgabe des letzten kurzen Abschnittes dieser Betrachtungen. Doch vorher müssen wir zur Vermeidung von Mißverständnissen einen Gedankengang zusammenfassen, dessen einzelne Glieder im bisherigen Verlauf der Ausführungen an den verschiedensten Stellen auftauchten.

Wenn von Landstrichen die Rede war, in denen die Volksmusik auch heute noch elementare Gepflogenheiten aufweist, so wurde stets der bajuvarisch-österreichische Raum genannt. Ob es sich um die traditionsgebundene Übung der Improvisation oder um die Einbeziehung so ursprünglicher Äußerungen wie Stampfen, Klatschen und Singen von Lautsilben handelt, ob — in Ergänzung hierzu — rhythmisch-metrisch kompliziertere Tänze wie etwa die Zwiefachen gesucht werden, immer wird man seinen Blick auf diese Landschaften richten. Aus der gleichen Landschaft kommt auch der Tanz, den Deutschland der kultivierten Welt als seinen Beitrag zum internationalen Gesellschaftstanz schenkte, der Walzer.

Alle diese Erscheinungen gehen zurück auf die e i n e Tatsache, daß Musik, Tanz, Volksdichtung und Volksspiel, in engstem Zusammenhang stehend und sich gegenseitig befruchtend, immer wieder genährt werden von Kräften, die tief im Elementar-Rhythmischen verwurzelt sind. Wenn wir — als Andersstämmige — dies mit einem gewissen Neidgefühl feststellen und darin ein Vorbild erblicken, so heißt das nicht, als glaubten wir in anderen Landschaften eine Volksmusikpflege nach dem gleichen Muster aufbauen oder gar „organisieren“ zu können. Es würde dabei nur ein jämmerliches Zerrbild entstehen. Wohl aber glauben wir, diese Erscheinungen bayerisch-österreichischer Volksmusik immer

wieder als Belege anführen zu dürfen für die Richtigkeit gewisser Grundsätze, die ihren Niederschlag in der rhythmischen Erziehung finden sollten. Denn was bezweckt sie anders als die Schaffung einer solchen Voraussetzung, wie sie in Bayern und Osterreich eine volksmusikalische Tradition dieses Ausmaßes sicherten! Diese Voraussetzungen aber gelten nicht nur für die Volksmusik, sie gelten ebenso für die Jugend- und Laienmusik und damit lehten Endes auch für das Schicksal unserer hohen Musik.

Fachmusiker und zünftige Musikerzieher mögen diese Behauptungen als zu weitgehend ablehnen — in der irrigen Meinung befangen, das Schicksal der Musik hinge allein von ihr selbst und ihren beruflichen Vertretern ab, nicht aber vom Leben, von den Menschen; Musikerziehung habe also in erster Linie eine Erziehung z u r Musik zu sein, erst dann erfülle sie ihre höchste Pflicht. Im Gegensatz zu dieser fachmusikalischen Perspektive steht jene andere Blickrichtung, die in den Worten Ernst Kriedcks (Vorwort zur „Musischen Erziehung“) erkennbar wird: „Wir ahnen heute wieder die geheimnisvolle Urgewalt des Rhythmus zur Steigerung und seelischen Ausweitung, zur Stille und Bindung des Menschentums. Pestalozzi hat einst aus Instinkt vom Rhythmus in der Erziehung Gebrauch gemacht, um die Seelen der Kinder aufzulockern und in Schwingung zu versetzen, Jean Paul hat seine Macht geahnt, Fröbel auf sie verwiesen. Zur lebendigen Macht in der Erziehung ist der Rhythmus indessen erst wieder mit der Jugendbewegung geworden, und Klages hat sein Geheimnis zu deuten gesucht.“

Hier werden neben den musikalischen Vorteilen einer rhythmischen Erziehung jene anderen Werte aufgewiesen, die sich d u r c h Erleben des Rhythmus erschließen und die der Musik ebenso wie dem Leben überhaupt dienen: Lockerung u n d Disziplinierung der seelischen Kräfte zugleich! Wie kann zu gleicher Zeit etwas gelockert und doch gebunden werden? Gelockert wird die menschliche Gestaltungs- und Ausdruckskraft, das Ausdrucksvermögen wird von Hemmungen befreit und zu eigenen Erfindungen angeregt. Aber diese Lockerung führt nicht zu zügellosem Sichgehenlassen, denn zu gleicher Zeit geschieht die Bindung an die Gesetzmäßigkeit alles Rhythmischen, an den Wechsel von Spannung und Entspannung, der lehten Endes bestimmend ist für die kleinsten wie für die größten Formen in der Musik.

Die Musik ist das höchste Sinnbild des Lebens. Wer sich ihren Formen unterwirft, ihren lebendigen Ablauf spürt und erlebt, der wird nicht nur z u r Musik erzogen, sondern d u r c h sie auch für das Leben. Nichts anderes aber bezweckt die rhythmische Erziehung als das Lebendige in der Musik, ihren Fluß, ihr Auf und Ab schon in der kleinsten Folge zum Erlebnis werden zu lassen. In ihrer Mittlerstellung zwischen Leib und Seele wird sie in immer stärkerem Maße ein unentbehrliches Glied einer jeden Erziehung sein, die an die Einheit von Leib, Seele und Geist glaubt und diesen Glauben zum Maßstab ihres Tuns und Handelns nimmt.

Vom Privatmusiklehrer zum Volksmusikerzieher

Von Herbert Just

Der Privatmusiklehrer von heute ist gegenüber seinem Berufskameraden um die Zeit der Jahrhundertwende in einer wesentlich anderen Lage. Konnte der Musiklehrer von 1900 damit rechnen, daß die Söhne und vor allem die Töchter der bürgerlichen Gesellschaft, des Mittelstandes, in der Regel in einem gewissen Alter Musik-, meist Klavierunterricht bekamen, weil das zur allgemeinen Bildung gehörte, so kann heute von diesem Brauch als gesellschaftlicher Selbstverständlichkeit nicht mehr die Rede sein. Die Daseinsgrundlage „Gesellschaft“ ist für den Privatmusiklehrerstand zerbrochen, und aus dieser Umwandlung erklärt sich großenteils die tiefgreifende Krise, die der ganze Stand des freien Musikerziehers durchgemacht hat und in vielen seiner einzelnen Glieder heute noch erlebt.

Die neue Basis des Standes kann nicht mehr die Gesellschaft sein, sondern nur noch das Volk. Sollte dieses sich der Berufsarbeit des Privatmusiklehrers versagen, für sie kein Interesse aufbringen, so würde der Untergang des freien Musikerziehers als Stand unaufhaltsam sein, und nur wenige einzelne Lehrer würden auf Grund ihrer Beziehungen zu musikinteressierten und finanziell gut gestellten Kreisen noch Auswirkungsmöglichkeiten haben. Der Stand des Privatmusiklehrers würde aber im Rahmen des Volksganzen keine Rolle mehr spielen und auch wirtschaftlich sein Auskommen nicht mehr finden.

Manche Berufskameraden mögen tatsächlich der Meinung sein, die Lage sei wirklich so, daß das Volk für eine über den Schulunterricht hinausgehende Musikerziehungsarbeit an Kindern oder Erwachsenen keine Zeit und kein Geld übrig habe, und ihre bedrängte wirtschaftliche Lage scheint dieser Auffassung recht zu geben. Sie übersehen aber, daß der Ausgangspunkt der Berufsarbeit des freien Musikerziehers ein anderer ist als vor einem Menschenalter und daß das Volk, soll es sich für eigene musikalische Betätigung begeistern und damit die erste Vorbedingung für die Arbeit des Privatmusiklehrers bieten, andere Ansprüche an den Lehrer stellt, als es die Gesellschaft in der Regel tat, andere und keineswegs leichtere. (Es wird im folgenden stets von der Arbeit an Laien die Rede sein; denn sie war und ist das Fundament des Standes.)

Damit ist nicht gesagt, daß für die bisherige Arbeit des Privatmusiklehrers kein Raum mehr sei. Im Gegenteil, sie wird nur in Zukunft nicht mehr für sich allein stehen, sondern Glied, Teil — nicht selten auch Krönung — einer musikalischen Volkserziehung und auf ihr sich aufbauend frisches Blut, neue Kräfte und vertiefte Sinngebung erhalten. Darum ist es auch richtig, den freien Musikerzieher nicht mehr von seiner vereinsamten Arbeit aus als Privatmusiklehrer zu benennen, sondern als Volksmusikerzieher; denn dieser Begriff umfaßt das Ganze der Be-

rufsarbeit des Standes der freien in der Musik pädagogisch tätigen Kräfte, Privatmusikunterricht ein je nach der Lage des Einzelfalles größeres oder kleineres Teilgebiet, das aber immer aus der Verbindung zum Ganzen lebt.

(Bei dem Begriff „Volksmusikerverzieher“ muß vorerst noch das gelegentliche Mißverständnis mit in Kauf genommen werden, als ob es sich um einen Lehrer handele, der „nur“ zur Volksmusik erzeuge. Im gleichen Maße wie die leider noch immer weit verbreitete Auffassung von den zwei musikalischen Welten „Volksmusik“ und „Kunstmusik“ schwindet, wird auch diesem Irrtum der Boden entzogen.)

Wie vielfältig die Einsatzmöglichkeiten des freien Musikerverziehers in der volksmusikalischen Gegenwartarbeit sind, zeigt deutlicher als langatmige Aufzählungen die Inhaltsübersicht des vorliegenden Werkes. Die Ansatzpunkte sind so zahlreich, die Formen so vielgestaltig, wechselnd und immer wieder andersartig und neu, daß es schlechterdings ausgeschlossen ist, daß die Gesamtarbeit auch nur annähernd ausreichend durch Kräfte bewältigt werden könnte, die an anderer Stelle hauptamtlich musikerverzieherisch tätig sind, eine Befürchtung, die in der freien Musikerverzieherchaft gegenüber der beamteten Schulmusiklehrerschaft leicht laut wird. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß die Schule in hohem Maße unter einem Mangel an Musiklehrern leidet, ist die Gesamtaufgabe der Volksmusikerverziehung so groß und umfassend, daß sie den Einsatz aller geeigneten Menschen verlangt, und nur durch Zusammenarbeit der freien, der irgendwo beamteten und der — an ihrer Stelle ebenfalls unentbehrlichen — Laienkräften kann sie gelöst werden.

Bei aller Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, wie sie dieses Werk mit aller Eindringlichkeit zeigt, hat die musikalische Volkserziehung doch immer ein Grundmerkmal: Ihr Ausgangspunkt ist stets elementar, sie geht von den Grundelementen des Musizierens aus und verliert diese auch nicht in ihren verfeinertsten Ausprägungen ganz aus dem Auge, wie im Marsch auch in seiner höchsten künstlerischen Vollendung und Stilisierung immer noch der Schrittrhythmus marschierender Kolonnen nachklingen muß, wenn er seinen Namen mit Recht tragen soll. Der Einsatz in der volksmusikalischen Arbeit fordert daher vom freien Musikerverzieher eine völlige Vertrautheit mit dem elementaren Musizieren. Daß diese an sich selbstverständliche Verwurzelung in der schlichten Musikübung dem Privatmusiklehrer von gestern gefehlt hat und sie in seiner Ausbildung völlig vernachlässigt worden ist, das macht es in vielen Fällen so schwierig, ihn heute in der volksmusikalischen Praxis zu verwenden und ihn damit beruflich und wirtschaftlich wieder auf festen Boden zu bringen.

Der Musikerverzieher, der heute einen Instrumentalkurs im Deutschen Volksbildungswerk übernimmt, der in der M.C.-Frauenschar eine Singschar leitet, der in der H.J. mitarbeiten möchte, kann nicht damit rechnen, nur hochmusikalische Menschen in die Hände zu bekommen. Wohl aber kann er eine elementare Beziehung zur Musik, eine einfache, lebendige Freude an ihr und an schlichtester

musikalischer Betätigung voraussetzen. Selten wird er sich z. B. an die Singfreudigkeit eines Kreises heute vergebens wenden. (Jeder, der vor fünf oder mehr Jahren offene Singstunden geleitet hat, wird bestätigen, daß die Bereitschaft zum Singen in unserem Volk in den letzten Jahren außerordentlich gewachsen ist.) Das trifft für Erwachsene ebenso zu wie für Kinder und Jugendliche. Darum gilt Luthers Ausspruch, ein Schulmeister müsse s i n g e n können, sonst sehe er ihn nicht an, erst recht für den Muskerzieher. Er braucht kein gottbegnadeter Sänger zu sein, wohl aber muß er selbst mit schlichter, natürlicher Stimme singen und zu ebensolchem Singen anleiten können.

Elementares Musizieren ist stets körperhaft und ohne gleichzeitige Bewegung fast nicht zu denken. Die Freude, mit der alt und jung der Aufforderung zum „Schunkeln“ sofort nachkommt, beweist die ursprüngliche, selbstverständliche Einheit von Musik und Bewegung ebenso wie die belebende Wirkung der Marschmusik auf den müden Soldaten, auch wenn er meint, unmusikalisch zu sein. Es ist kein gutes Zeichen für die Muskerzieherschaft, daß es unter ihr so viele Nichttänzer gibt. Von der Bewegungsfreude aus fesselt man Menschen, vor allem Kinder, nicht selten noch leichter als durch Mitsingenlassen; und von der einfachen, gelockerten Bewegung über Summen und Singen führt ein organischer Weg in das Erlebnis musikalischer Grundelemente hinein. „Rhythmik“, wie die musikalisch bestimmte Körperbewegung fachlich genannt wird, sollte keinem Muskerzieher unbekannt und — was wichtiger ist — von keinem ungeübt sein; denn Kennen bedeutet hier wenig, Tun alles. Für den Nachwuchs, der in der Formation in Tanz und Marschlied aufwächst, ist diese Forderung weit selbstverständlicher und leichter als für die im Beruf Stehenden, die sich vieles erst erringen müssen, in was die Jugend ohne viel Nachdenken von selbst hineinwächst.

Eng verbunden mit Bewegung und Singen sind die Arten elementarer rhythmischer Betätigung, wie Klatschen und Stampfen, die in manchen Volkstänzen bis zur Virtuosität ausgebildet sind, aber in ihrer einfachsten Form ebenso rasch wie Singen und Tanzen — nur von einer anderen Seite her — einen Zugang ins Land der Musik bahnen. Beim Kinderunterricht wird dieser Weg ja von jeher beschritten, daß auch Erwachsene ihn mit Begeisterung gehen, wenn der Leiter es nur richtig und interessant anfängt, ist eine oft gemachte Erfahrung der letzten Jahre¹.

Und schließlich ist elementares Musizieren ohne *I m p r o v i s a t i o n* nicht zu denken. Damit ist hier nicht gemeint die hohe Kunst der Improvisation, wie sie bei unseren Meistern wie Bach und Beethoven von den Zeitgenossen bestaunt wurde, sondern die schlichteste Art eigenschöpferischer musikalischer Betätigung vom Singen einer zweiten Stimme nach dem Gehör, dem sinngemäßen Beantworten einer kleinen melodischen Frage, dem Variieren eines geklatschten Rhythmus bis zur improvisierten Begleitung eines Volksliedes am Klavier,

¹ Vgl. Dr. Wilhelm Twittenhoff, S. 202.

alles einfache Aufgaben, die in der volksmusikalischen Praxis jeden Tag vorkommen können, und die geübt und gekonnt sein wollen, um mit Sicherheit in den Dienst der Musikerziehung gestellt werden zu können.

Die verschiedenen Arten des elementaren Musizierens sind im Grunde eine Einheit, wie bei dem gesunden spielenden Kinde das Singen, Tanzen, Klatschen und Improvisieren gar nicht voneinander zu trennen ist, sondern ein lebendiges Ganzes bildet. Elementare Musikerziehung ist körperliche, seelische und geistige Erziehung, sie erfährt den ganzen Menschen und ist darum die gesunde, tragfähige Grundlage für jede höhere künstlerische Bildung, die bei Verkenning dieser Basis nur zu leicht artistisch, rein ästhetisch und volksfremd wird.

Zur elementaren Musikerziehung gehört mit Selbstverständlichkeit die Beherrschung des elementaren Musiziergutes durch den Pädagogen. Singen und Volkslied sind hier untrennbar, elementare Bewegungsfreude entzündet sich an Tanz und — Marsch. Dieses Spielgut ist der natürliche Ansatzpunkt auch der instrumentalen Unterweisung des Kindes wie des Erwachsenen. Ein pädagogisches Grundgesetz befiehlt, daß man vom Bekannten zum Unbekannten fortschreiten soll. Die Jugend lebt heute in einer Fülle von Liedern und Melodien, die ihr von Fahrt, Lager, Heimabend und Feier her vertraut und mit Erlebnisgehalt erfüllt sind, und auch der Erwachsene verfügt heute über einen erheblichen Liederschatz. Auf diesem musikalischen Grundbestand aufzubauen ist für einen volks- und lebensnahen Musikunterricht eine zwingende Forderung, die allerdings nur der Lehrer erfüllen kann, der im Volkslied der Vergangenheit und Gegenwart, im politischen Lied und Spruchkanon, in Volkstanz und -marsch ebenso zu Hause ist wie in der Welt der Klassiker unserer Kunst. Das gilt für das gemeindeutsche Musiziergut wie für das stammesgebundene; es ist nur von Nutzen, wenn es auch in der Klavierstunde spürbar ist, ob sie in Thüringen, Oberbayern oder Schlessien gehalten wird. In der Sprache, in der sich Lehrer und Schüler verständigen, klingt ja auch der heimatliche Dialekt unverkennbar durch; warum sollte er es nicht im Spielgut tun.

In innerem Zusammenhange mit der in unserem Volk aufgebrochenen Sing- und Spielfreude steht die überraschende Verbreitung, die die elementaren Musikinstrumente bei uns in den letzten Jahren gefunden haben und die ihre Höchstgrenze offenbar noch keineswegs erreicht hat. Anders ist der Siegeszug der Blockflöte, die sich in zehn Jahren von einem nur dem kleinen Kreis der Musikwissenschaftler und besonders interessierter Liebhaber bekannten, zu einem jedem Kinde geläufigen Instrument entwickelt hat, gar nicht zu erklären. Denn was z. B. bei der Verbreitung der Handharmonika eine so wichtige Rolle gespielt hat, die systematische und großzügige Reklame der Industrie, die hat der Blockflöte jahrelang völlig gefehlt. Sie hat für sich selbst geworben, indem sie einem elementaren Bedürfnis entsprochen hat. Eine ähnliche Entwicklung kann möglicherweise die Gitarre nehmen — wenn auch sicherlich nicht in gleichem Umfang. Sie war einmal das Modeinstrument des Wandervogels. Die damalige Lauten-

und Gitarrenbewegung versackte aber — im wesentlichen aus Mangel an sachlicher Führung.

Blockflöte und Laute sind hier als Beispiel elementarer Musikinstrumente genannt, weil sie das Wesen des elementaren Instrumentes klar erkennen lassen. Ein Instrument ist um so elementarer, je näher es den Elementen des Musizierens, dem Singen, dem Atmen und dem Körper steht; daher die unveränderliche Beliebtheit der Blasinstrumente im ganzen Volk, weil der geblasene Ton dem gesungenen am nächsten kommt. (Die Mundharmonika gehört nicht, wie man vielleicht denken könnte, in den Kreis der wirklich elementaren Instrumente — allenfalls in den der primitiven — weil ihr Spiel eine den elementaren Voraussetzungen des Singens widersprechende Atemführung erfordert.)

Ob ein Instrument mehr oder weniger oder gar nicht elementar ist, besagt selbstverständlich nichts über seinen Wert überhaupt. Es wäre völlig unsinnig, etwa die Blockflöte über das Klavier, das zweifellos kein elementares Instrument ist, zu stellen. Sicher ist nur, daß die elementaren Musikinstrumente in vielen Fällen ein befriedigendes Musizieren und den Beginn einer vollwertigen Musikerziehung ermöglichen, in denen aus den verschiedensten Gründen, wie Alter, Geld, Begabung usw., ein Instrument wie z. B. das Klavier nicht, noch nicht oder nicht mehr in Betracht kommen kann. Fest steht ferner, daß bei den weniger elementaren Instrumenten die Einbeziehung der anderen elementaren Dinge wie Singen, Spielgut usw. in den Unterricht ganz besonders wichtig ist, damit der Unterricht lebensnah bleibt.

Die Bedeutung, die die elementaren Instrumente gewonnen haben und weiter behalten werden, sollte für den Musikerzieher Veranlassung sein, sich mit ihnen ernsthaft zu befassen. Wenn sie auch verhältnismäßig leicht erlernbar sind, so bedürfen ihre Spieler doch, um sie wirklich beherrschen zu lernen, einer guten sachlichen Unterweisung, d. h. eines Lehrers, der sie selbst meistert. Außerdem sind Blockflöte, Laute usw. hochwertigen künstlerischen Leistungen keineswegs unzugänglich. Der bloße Hinweis auf die originalen Blockflötenwerke eines Bach und Händel und die hochentwickelte alte deutsche Lauten- und spanische Gitarrenkunst genügt, um das zu belegen.

Auf vielen Schulungslagern der Reichsmusikkammer ist der Blockflöte besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden, da hier der Bedarf an Lehrern besonders dringend war. Die Erfahrungen haben gezeigt — und sie können nicht nur für dieses Instrument als zutreffend angesehen werden —, daß es nicht eine Frage des Lebensalters ist, ob ein bereits im Beruf stehender Musikerzieher ein guter Blockflötenlehrer wird oder nicht. Ursprüngliche Musikalität, geistige Beweglichkeit und eine gewisse manuelle Begabung — die aber für jeden Instrumentalisten notwendig ist und darum hier eigentlich nicht erwähnt zu werden brauchte —, sind viel entscheidender als die Zahl der Lebensjahre. Auf dem Wege über Schulungslager, wo meist der entscheidende Anstoß erfolgte, weitergehende Kurse und Privatstudium sind so schon viele Blockflötenlehrer herangebildet und ist der musikalischen

Volksbildungsarbeit ein wichtiger Dienst geleistet worden. Mindestens ebenso wichtig ist aber der Dienst, der den Lehrern selbst damit getan ist. Oft verdanken sie der Blockflöte den wirklichen Zugang zu echter Volksmusik. Da es sich meist um Klavierspieler handelte, haben diese außerdem nicht nur einen völlig neuen Anknüpfungspunkt für ihr eigenes Musizieren gewonnen, sondern vor allem eine ganz neue Möglichkeit der Einordnung in ein musikalisches Zusammenspiel, das für nicht wenige den Eintritt in eine bisher verschlossene Welt bedeutete. Und schließlich, beinahe als Nebenergebnis, hat sich gezeigt, daß die Flötenunterrichtstätigkeit der Klavierpraxis sehr zu gute kam. Dem Zusammenspiel von Lehrer und Schüler erwachsen neue und reichere Möglichkeiten, der Schülerkreis konnte nun auch musikalisch bei besonderer Gelegenheit wirklich ein Kreis werden und Schüler, die z. B. mit sechs Jahren schon im Flötengruppenunterricht tapfer mitmachten — ein Alter, in dem normalerweise ein Klavierunterricht noch verfrüht wäre — wurden nach ein bis zwei Jahren Klavierschüler, woran weder Eltern noch Kinder bei Beginn des Unterrichts gedacht hatten. Das im Flötenspiel Gelernte erwies sich nachträglich als beste Vorbereitung für das Klavierspiel.

So hat es sich aus der Praxis ergeben, daß die Blockflöte heute weithin das übliche Nebeninstrument des Klavierlehrers geworden ist, eine Entwicklung, die einen wichtigen Fingerzeig für die Beurteilung der Frage des Nebeninstrumentes des Musikerverziehers gibt, ein Punkt, über den noch zu sprechen sein wird. Sicher ist auf alle Fälle, daß der Volksmusikerverzieher von morgen über die Verwendungsmöglichkeiten der elementaren Musikinstrumente Bescheid wissen muß.

Elementares Spielgut — Volkslied, -tanz, -marsch — und elementare Instrumente erhalten ihre wesensgemäße Verwendung im Rahmen elementarer Musizierformen wie Singkreis, Spielschar, Offene Singstunde u. dgl. Ebenso wie das elementare Musiziergut nicht auf eine bestimmte instrumentale oder vokale Besetzung festgelegt ist — ein Volksliedsatz läßt sich rein vokal, nur instrumental, mit Streichern oder Bläsern allein, gemischt oder abwechselnd gesungen und gespielt musizieren —, so bindet sich auch die elementare Spielform nicht an feste Normen; während etwa der traditionelle Männerchor vierstimmig singt und zu gelegentlicher Drei- oder Einstimmigkeit nur mit Schwierigkeiten zu bewegen ist, ist die Freizügigkeit und Beweglichkeit in der Ausführungsart ein Wesensmerkmal der elementaren Musizierform. (Zur Vermeidung von Mißverständnissen: Hier steht nicht der Wert der elementaren oder der entwickelteren Form in Rede, sondern nur ihre Verschiedenartigkeit; das Berliner Philharmonische Orchester ist bestimmt keine elementare Musiziergemeinschaft, dürfte das zur Erfüllung seiner besonderen Aufgaben gar nicht sein und steht in seinem Wert außer Frage.)

Die elementarste Musizierform ist zweifellos die musizierende Familie. Wenn die Hausmusik in Deutschland in den letzten Jahren einen sichtlich und erfreulichen Aufschwung genommen hat¹, so nicht zum wenigsten deshalb, weil

¹ Vgl. Wolfgang Stumme, S. 11 ff.

Lehrer und Eltern eingesehen haben, daß sie nur blühen kann — in weitesten Kreisen und nicht nur unter besonderen Kennern und Könnern —, wenn man sie als elementare Spielform behandelt, d. h. sie aufbaut auf dem schlichten Volkslied, ein- und mehrstimmig gesungen, am Klavier begleitet, mit einfachen Gegenstimmen durch Flöten und Geigen umspielt oder von ein paar Basslönen eines Celloanfängers oder einigen sparsamen Lautenakkorden gestützt. Diese Grundlage, die für jedes deutsche Haus brauchbar ist und auf der doch auf die Dauer an manchen und hoffentlich recht vielen Stellen auch das häusliche Streichquartett und Klaviertrio wieder zur Blüte kommen wird, behält aber ihren musikalischen und vor allem ihren Lebenswert auch, wenn sich auf ihr nicht nur Gebäude mit Türmen, Zinnen und kunstvollen Verzierungen, sondern schlichte Wohnhäuser aufbauen.

Die Praxis der elementaren Spielformen birgt viele Möglichkeiten, aber auch viele Fragen und erfordert ebensoviel fachliches Können und Stilgefühl wie Erfahrung. Sonst arten sie leicht in Spielerei und Stümperei aus. Da das Musikleben in den Gliederungen sich im wesentlichen in elementaren Muszizerformen abspielt, ist die Vertrautheit mit ihnen eine notwendige Voraussetzung für die Mitarbeit des musikerzieherischen Fachmannes. Er muß sie beherrschen vor allem, weil eine der elementaren Muszizerformen, die Hausmusik, ja stets eines der wichtigsten Arbeitsgebiete des freien Musikerziehers war und stets bleiben wird.

Nur am Rande sei bemerkt — weil im Grunde zu jeder musikalischen Berufsausbildung gehörend —, daß die Mitarbeit in der Volksmusikerverziehung auch die Beherrschung der *m u s i k a l i s c h e n E l e m e n t a r l e h r e*, der musikalischen Handwerkslehre und ihrer praktischen Anwendung verlangt. Der Erzieher braucht kein Komponist zu sein, aber Begleiten eines Volksliedes in einfachem harmonischem Satz, Erfinden einer instrumentalen Gegenstimme zu einer gesungenen Melodie, Bearbeiten eines Satzes für eine andere (und doch angemessene!) Besetzung usw., solche Anforderungen muß er zu erfüllen imstande sein.

Könnte es bisher vielleicht den Anschein haben, als würden die hier aus der volksmusikalischen Praxis entwickelten Anforderungen nur gewissermaßen von außen an den Privatmusiklehrer herangebracht, der eben doch in erster Linie seinen Privatunterricht geben will und — soweit er in ihm sein Auskommen findet — das volksmusikalische Leben mit mehr oder minder reserviertem Interesse betrachtet, so wird jetzt deutlich werden, wie nah all das Gesagte den pädagogischen Alltag des Privatmusiklehrers angeht. Denn zum elementaren Spielgut, den elementaren Instrumenten und den elementaren Muszizerformen gehört notwendigerweise die *e l e m e n t a r e U n t e r r i c h t s f o r m*, wie sie sich im Gruppenunterricht herausgebildet und in den letzten Jahren in rasch steigendem Maße an Bedeutung gewonnen hat. Elementar wird der Gruppenunterricht hier nicht deshalb genannt, weil er sich in der Regel auf den Anfangsunterricht beschränkt, sondern weil er nur dann lebendig und erfolgreich gegeben werden

kann, wenn er alle Elemente des Muszrierens in den Dienst der Unterweisung stellt. Ein Gruppenunterricht ohne ständige Einbeziehung von Singen, Sichbewegen, Improvisieren, Taktieren usw. ist — vor allem am Klavier — undenkbar; ohne die Lebensnähe des echten volksmusikalischen Spielgutes wird der Gruppenunterricht sehr leicht uninteressant für die Schüler, und auch die Autorität des Lehrers vermag die blutlose Unterrichtsliteratur und den bloßen technischen Drill einer Schülergruppe nicht aufzuzwingen. Gruppenunterricht ist selbst schon der Anfang einer elementaren Spielform und kann deshalb nur aus den gleichen Gesetzen leben wie diese, d. h. aus echter volksmusikalischer und kameradschaftlicher Haltung, in die auch der Lehrer einbezogen sein muß, will er die Gruppe wirklich führen. Als musikalische und selbstverständlich pädagogische Führungsaufgabe ist der Gruppenunterricht für den Lehrer erzieherisch ebenso wichtig wie für den Schüler.

Es ist hier nicht der Ort, die Vorzüge und Nachteile des Gruppen- und des Einzelunterrichts gegeneinander abzuwägen. Bestimmt hat jede Form ihre besondere Aufgabe und Bedeutung, die aber beim Gruppenunterricht noch nicht annähernd genügend erprobt ist, um ein endgültiges Urteil zu erlauben. In der volksmusikalischen Aufbauarbeit wird der Gruppenunterricht aus musikalischen, pädagogischen und — mit Absicht an letzter Stelle genannt — auch aus wirtschaftlichen und sozialen Gründen, insbesondere in der Anfangsunterweisung und im Unterricht der elementaren Instrumente, eine wichtige Rolle spielen.

Es liegt nahe, hier einzuwenden, daß die an den freien Musikerzieher gestellten Anforderungen als Voraussetzung für seine Einsatzfähigkeit in die musikalische Volkserziehung im Grunde für den beamteten Schulmusiklehrer wie für den hauptamtlich in der musikalischen Formationsarbeit Stehenden gelten. Der Einwurf ist richtig, besagt aber nichts gegen die an den freien Musikerzieher gestellte Forderung, ist vielmehr nur eine Bestätigung dessen, daß jede musikerzieherische Fachausbildung auf der elementaren Musikerziehung und ihrer Beherrschung aufbauen muß.

Diese Tatsache hat in der Ausbildung der freien Musikerzieher, der Privatmusiklehrer, bisher noch nicht die genügende Beachtung gefunden. Die Schulungslager der Reichsmusikkammer, die ausschließlich für freie Musikerzieher durchgeführt wurden, zeigten jedenfalls immer wieder, daß viel eher die Darstellung einer Beethoven-sonate als eine improvisierte Volksliedbegleitung am Klavier erwartet werden konnte, während man von einem wirklichen Klavierlehrer billigerweise beides verlangen muß. Die Lager bewiesen aber auch immer wieder, daß es — wie bei der Erlernung von elementaren Instrumenten — nicht eine Frage des Lebensalters ist, ob ein schon länger oder kürzer in der Berufspraxis stehender Musikerzieher in der Lage ist, sich die Kenntnisse und Fertigkeiten anzueignen, die die volksmusikalische Arbeit verlangt. Wichtig, aber nicht einmal entscheidend ist das rein fachliche Können. Ist es vorhanden, erleichtert es die Einarbeitung ungemein, fehlt es in erheblichem Maße, so ist der Fall schwierig,

wenn nicht gar hoffnungslos (allerdings dann auch in bezug auf die bisherige Privatunterrichtstätigkeit). Entscheidend sind aber letzten Endes die menschliche Haltung, die führerischen Eigenschaften und die Fähigkeit zu kameradschaftlicher Einordnung.

Da alle musikerzieherische Berufsarbeit in der Volksmusikerziehung beheimatet ist, liegt es nahe, für alle Musikerzieher von einer gemeinsamen Grundausbildung auszugehen, und erst nach dieser die Spaltung in die Ausbildung zum Schulumusiker, Jugend- und Volksmusikleiter, Privatmusiklehrer¹ usw. vorzunehmen. Aber auch wenn diese Forderung zur Zeit noch nicht verwirklicht werden kann, in der Neugestaltung des Studienganges des freien Musikerziehers muß die elementare Musikerziehung weit mehr als bisher Platz finden. Um nur einige Punkte herauszugreifen: „Rhythmik“ als musikalisch-bewegungsmäßige Grundlehre gehört in den Stundenplan jedes werdenden Musikerziehers, ein elementares Musikinstrument sollte jeder neben seinem Hauptinstrument beherrschen, eine gewisse Sicherheit in der musikalischen Gruppenführung — um das anspruchsvolle Wort Dirigieren zu vermeiden — und Vertrautheit mit der Methodik des Gruppenunterrichts muß von jedem Absolventen der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung verlangt werden. Diese Prüfung sollte nach einer angemessenen Übergangszeit obligatorischen Charakter erhalten, und zwar für das gesamte Reichsgebiet, wie es für Preußen bereits weitgehend der Fall ist.

Es soll hier selbstverständlich nicht einer Niveaufenkung in den Anforderungen der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung das Wort geredet werden. Den Forderungen der elementaren Musikerziehung läßt sich aber durchaus Rechnung tragen, ohne die Voraussetzungen einer künstlerischen Erziehung und die Ausbildung zu einem solchen Unterricht zu vernachlässigen. Das gilt auch für die Frage des Nebeninstrumentes. Natürlich muß der Privatmusiklehrer sein Hauptinstrument wirklich beherrschen und darf nicht auf zweien stümpfern. Was aber für den Orchester- und Unterhaltungsmusiker eine Selbstverständlichkeit ist, die Beherrschung von zwei Instrumenten, das sollte dem Musikerzieher, für den es zudem nicht auf virtuose Spielfertigkeit ankommt, kein unerreichbares Ziel sein.

Die Frage des Nebeninstrumentes ist noch in einem besonderen Sinne wichtig, der hier nur angedeutet sei. Der musikkulturellen Vernachlässigung und Sinnentleerung des flachen Landes und der Kleinstadt wird nur durch Musikerzieher begegnet werden können, die vielseitig ausgebildet und einsatzfähig sind. In einer Kleinstadt, wo eine reine Klavierlehrkraft nicht existenzfähig ist, hat möglicherweise ein Lehrer, der Klavier und Blockflöte unterrichtet, die Spielschar der HJ. und einen gemischten Chor leiten kann, sein Auskommen und eine kulturell entscheidendere Aufgabe als mit der gleichen Tätigkeit in einer Großstadt.

Was der Ausbildung des freien Musikerziehers noch völlig fehlt, ist eine dem Referendarjahr ähnliche Einrichtung, d. h. die Gelegenheit, nach Vollendung

¹ Vgl. Wolfgang Stumme, S. 11.

der eigentlichen Ausbildung unter Anleitung und Aufsicht eines erfahrenen Pädagogen in die Berufspraxis hineinzuwachsen. Für einen freien Beruf läßt sich eine solche Möglichkeit naturgemäß schwieriger schaffen als z. B. für den Schullehrer. Man kann von einem ganz auf sich selbst gestellten Lehrer schwerlich erwarten, daß er sich in einem Referendar oder Assistenten zugleich einen Konkurrenten heranbildet. Gewiß gibt es auch Lehrer mit privaten Assistenten, doch stellen sie stets einen Sonderfall dar und lassen sich nicht verallgemeinern. Aber beim Hineinwachsen des Standes in neue Bindungen — und darum handelt es sich ja im Grunde bei der Entwicklung vom Privatmusiklehrer zum Volksmusikszehrer — wird sich auch die Frage des Referendarjahres lösen lassen¹.

Aber noch so gute Ausbildung und Einführung in die Praxis ist kein Schutz dagegen, daß in der Kleinarbeit des pädagogischen Alltags der Lehrer allmählich müde wird, daß seine Spannkraft und seine Fähigkeit, Menschen zu begeistern und mitzureißen, nachläßt. Der Kraftverbrauch ist gerade beim Menschenbildner — und das soll jeder rechte Musikszehrer sein — größer als in jedem anderen Beruf, und es ist ein Irrtum, zu glauben, der menschliche Akkumulator lüde sich immer von selbst wieder auf, nachdem er einmal laut Prüfungszeugnis vollgeladen ins Leben hineingestellt worden ist. Die Schulungslager der Reichsmusikkammer sprechen auch in diesem Punkte eine eindringliche Sprache. Sie zeigen, daß fachliche und vor allem menschliche Wiederauffrischung der Kräfte in möglichst regelmäßigen und nicht zu langen Abständen für den freien Musikszehrer eine Lebensnotwendigkeit bedeutet. Sie muß erfolgen, fachlich durch Lehre und Schulung, menschlich durch die Kräfte der Gemeinschaft, die der freie Musikszehrer infolge der Eigenart seiner Berufsarbeit zu einem erheblichen Teil entbehren muß. Die Schulungslager der Reichsmusikkammer haben in diesem Punkte schon sehr viel wichtige Arbeit getan und werden weitere leisten. Was der freien Musikszeherschaft noch fehlt, ist eine Sammelstätte, ein Ort der ständigen Führerschulung, wo Kurse von längerer Dauer und intensiverer Einzelarbeit, als es auf den kurzen Schulungslagern möglich ist, die Auffrischung der in der Frontarbeit erlahmten Kräfte übernehmen können, kurz die eine der Aufgaben erfüllt, denen die Führerschulen auf dem Gebiet der politischen Schulung gewidmet sind.

Der Privatmusiklehrerstand ist auf dem Wege aus der liberalistischen Ungebundenheit, die ihm in der Hauptsache Abhängigkeit von gesellschaftlichen Meinungen und Vorurteilen, von mehr oder weniger verständigen Elternwünschen, von Konjunkturen der Wirtschaft und eine erschreckende Isolierung

¹ Hier sei auf die Möglichkeit hingewiesen, die Praktikantenzeit an den „Musikschulen für Jugend und Volk“ unter Aufsicht und Führung guter Musikszehrer abzubienen. Der Vorschlag Dr. Justs sei nachdrücklich hier empfohlen. — Es sei auch weiter an dieser Stelle erwähnt, daß der Beruf des Jugend- und Volksmusikleiters, wie er aus der Hitler-Jugend entstanden ist, eine einjährige Praktikantenzeit bei einem besonders befähigten Gebietsmusikreferenten vorzieht. Der Herausgeber.

gebracht hat, in neue Bindungen und Verantwortung im Organismus einer volksverbundenen Musikkultur, an der mitzuarbeiten er zu einem wesentlichen Teil berufen ist. Wo der einzelne seine Einordnung, seinen beruflichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Schwerpunkt findet, ist weithin eine Frage seiner besonderen Veranlagung, seiner fachlichen und menschlichen Kräfte. Das Arbeitsfeld ist unübersehbar groß. Der Musikerzieher von heute steht vor altem Kulturland, das beackert werden will und muß, vor weiten Flächen, die die Vergangenheit brach hat liegenlassen, und die reiche Ernte versprechen, und vor jungfräulichem Neuland, dessen Ertragsfähigkeit heute noch niemand mit Sicherheit einschätzen kann. Für die Gesamtheit der Musikerziehererschaft gilt heute der zukunftsgläubige Vers Hans Baumanns:

Wie ein blanker Acker ist die Erde jetzt,
her zu uns, daß wir die Saat beginnen.

Volkskunde und Musikwissenschaft

Zur Erkenntnis von Rasse und Volkstum in der Musik

Von Wolfgang Boetticher

I. Zur Lage der jüngeren Vergangenheit

1. Das geschichtliche Problem: Überschaute man einige musikgeschichtliche Untersuchungen der jüngeren Vergangenheit, so fällt die Abrihtung aller Einzelerkenntnisse auf bestimmte Begriffspaare auf. Angeregt durch E. Wölfflins kunsthistorische Grundbegriffe und Schillers Behandlung des Naiven und Sentimentalischen ging man daran, das musikgeschichtliche Geschehen in zwei gegensätzliche Stilformen einzuspannen. Ursprünglich war hierbei die richtige Einsicht leitend, daß die philologische Fachenerforschung nicht bei einer reinen Sammlung, Aufzählung und Beschreibung des Erfahrungstoffes stehenbleiben dürfe, sondern zu höheren Schichten historischen Verständnisses vorzudringen habe. Der geschichtliche Einzelgegenstand mußte, nachdem er für sich hinreichend raumzeitlich gesichert war, in das Rahmenbild eines Zeitalters, in das geistige Strukturgesetz einer Epoche eingeordnet werden. Man suchte musikgeschichtliche Typen auf, die in manchen Fällen über die „leeren Orte“ geschichtlichen Wissens hinweghelfen, ohne daß vorerst eine besondere Umfangsbestimmung der Begriffe angestrebt werden konnte.

Der Wissenschaftszustand der Gegenwart scheint jedoch dadurch gekennzeichnet, daß nunmehr das Interesse an solchen polaren Stilformen merklich zurückgetreten ist. Die Gründe hierzu liegen weniger im Prinzip als in der Methode. Denken wir etwa an die Arbeiten Curt Sachs¹ und Martin Friedlands²: hier wurde noch die Vermutung ausgesprochen, daß sich Musikgeschichte im steten Auf und Ab von „formaler Statik“ und „energe-

¹ E. Sachs, Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte, Arch. f. Musikwiss. 1924; ders.: Barockmusik, Peters Jahrbuch 1919 und: Vom Sinn der Stilvergleichung; Melos, IV, S. 297 ff.

² M. Friedland, Kritik als kulturphilosophisches Problem, Berlin 1925, S. 11.

tischer Dynamik“ vollziehe. Merkmale des musikalischen Barock wurden in kaum veränderter Form an der musikalischen Romantik beschrieben, was zur Voraussetzung hat, daß die Schritte Barock-Klassik und Klassik-Romantik im umgekehrten Verhältnis zueinander stehen. Hier aber zeigte sich die geringe Verlässlichkeit der Methode: Musikgeschichte ist Entwicklung¹, die sich zwar in einzelne Zonen fest abstecken läßt, deren Verlauf aber immer eine spezifische Richtung zukommt, die sich nicht einfach umgekehrt, auf dem Kopf stehend, denken läßt. Die Vertauschung der Vorzeichen hilft da wenig. Denn alles Schöpferische ist *ursprünglich und einmalig*, es verfährt synthetisch, d. h. führt über die rationale Summe seiner Teile hinaus, wurzelt in der Ganzheit einer Gemeinschaft oder einer einmaligen Persönlichkeit. Die Eigenschaften des Schöpferischen sind daher unvertauschbar und gestatten es nicht, sie in einen rationalen Zweitakt oder in das Wechselspiel absoluter Gegensätze einzuspannen², Jeder Zeit ist die Verwirklichung eines bestimmten Idealbildes aufgegeben, das nicht willkürlich in den Zusammenhang einer anderen Epoche hineinverpflanzt werden kann³.

Die Wurzeln jenes Mißverständnisses liegen darin, daß eine ungünstige Lösung einzelner Grundbegriffe von der musikgeschichtlichen Wirklichkeit eingetreten ist. Es gibt keine musikalische Romantik „an sich“, sondern nur jene einmalige, durch die *hic et nunc*-Bedingungen geschaffene künstlerische Gesamtlage im 19. Jahrhundert, die wir als „Romantik“ bezeichnen. Bei Sachs, Friedland und ihrer Nachfolge lag der Denkfehler nahe, Stilbegriffe und Musikgeschichte für identisch zu erklären⁴. Tatsächlich muß aber zwischen beiden immer auf Trennung geachtet werden: auf der einen Seite feingeschliffene Werkzeuge, Mittel und Anweisungen zur Systembildung; — und auf der anderen Seite der eigentliche Gegenstand, die lebendige Wirklichkeit. Streng genommen herrscht z. B. zwischen musikalischer Romantik und Klassik gar nicht jene „innere Kontrastausprägung“, wie sie bei den unzähligen polaren Begriffen, d. h. den künstlichen Richtpunkten des Denkens meist still-

1 Vgl. die vorzügliche Einführung durch K. G. Fellerer: Zur Frage des musikalischen Zeitstils, *MZ*. 1926, LIII/18, S. 365.

2 Vgl. hierzu die vorzügliche erkenntnistheoretische Untersuchung Erich Schenks, Zur Begriffsbestimmung des musikalischen Barock; *Zeitschr. f. Musikwiss.* 1935.

3 Schon Nybel forderte ein „männliches und herbes Ethos“ historischen Realitätsbewusstseins. (Über die Gesetze des historischen Wissens, 1864, S. 22.)

4 Sehr treffend schreibt Werner Dankert (Ursymbole melodischer Gestaltung, Beiträge zur Typologie der Personalstile . . ., Kassel 1932, S. 36), es sei wichtiger, „nach dem wirklichen Bestehen von Sinngebilden des geschichtlichen Daseins“ zu forschen, als nur die „kategorialen Ermöglichungsformen einer verarbeitenden Geschichtswissenschaft“ aufzugreifen. Beispielhaft hierfür sind etwa die Stilformen, die die Jüdin Kathi Meyer (Stilproblem in der Musik, *Zeitschr. f. Musikwiss.* 1922/23, S. 332) entdeckte: der historische Gegenstand wurde durch sie nur in seinem in Bezug auf einen künstlich hergestellten Begriffsapparat erweisbaren Sinn behandelt. Nur nach „freier Auswahl“ wurde sie sich historischer Tatsachen bewußt.

schweigend vorausgesetzt wird. Es dürfte sich hier um eine unkritische Übernahme naturwissenschaftlicher Forschungsgrundsätze handeln, die auf das Gesetz strenger Kausalität, rationaler Zweckerfüllung und Regelmäßigkeit gestellt sind.

2. Das ästhetische Problem; die Geltung einer „absoluten Musik“: Innerhalb einiger ästhetischer Untersuchungen des musikalischen Stilproblems nahm der Gedanke einen breiten Raum ein, daß die Musik eine Sonderart der „autonomen Kunst“ sei. Mit anderen Worten: alle wahrnehmbaren Eigenschaften, Zustände und Wirkungen des Tonwerks sollten aus dem Tonmaterial selbst hervorgegangen sein. Diese Feststellung gipfelte in dem Satz, daß die Musik eine völlig nach außen hin abgeschlossene und in sich gegründete Erscheinung darstellt, die sich ein ihr eigentümliches Wertgebiet fernab von allem Leben vorbehalten könne. Dort, wo mit Beharrlichkeit an jener Anschauung festgehalten wurde, mußten unüberwindliche Schwierigkeiten auftreten, zwei von ihnen seien im folgenden ins Auge gefaßt.

A. Die musikalische „Energetik“. Erhart Ermatinger¹ erschließt im Tonwerk ein „Urchänomen der Linie“ und einen „gradlinigen Bewegungsverlauf“. Die Abstrakta Linie, Fläche, Raum, „Formspannung“ herrschen bedingungslos, die Tonreihe wird nach Art des Kräfteparallelogramms als Spiel äußerlich zusammenwirkender Bewegungsursachen aufgefaßt, in hohem Maße gelten die Gesetze der Mechanik. Max Nussberger² spricht von einem ähnlichen Urprinzip der „häufung und Ordnung“³. Die „innermusikalischen Bildungsgesetze“ sollen zu den tragenden Kräften des Ausdrucks erhoben werden. Das ästhetische Wohlgefallen wird von einem ausdruckslosen mathematischen Wesen abhängig: „... die Wirkung (eines Tonstücks) beruht daher, genau wie beim Kaleidoskop, in den Relationen zwischen den einzelnen Takteln.“⁴. Fritz Weinmann⁵ glaubte, „daß die Melodie um so eindrucksvoller wird, je mehr und je fremdere und gegensätzlichere Töne sie als Bestandteile in sich aufnimmt.“

¹ E. Ermatinger, *Bildhafte Musik, Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst*, Tübingen 1928, S. 28 ff.

² M. Nussberger, *Die künstlerische Phantasie* . . ., München 1935, S. 96 ff.

³ Man beachte demgegenüber die schon 1930 von Friedrich Blume vorgetragenen Bedenken (*Fortspinnung und Entwicklung, ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, Peters Jahrbuch 1930).

⁴ Speiser, *Die mathematische Denkweise*, Zürich 1932; ähnlich: Ernst Bloch, *Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik*, Köln 1925, S. 37. Die (weniger starre) Bindung an die „Gravitationsgesetze“ bei B. Jaworsky (*Die Struktur des melodischen Geschehens*, Arch. f. d. gesamte Psychologie, 1934, Bd. 92, S. 314 ff.; ferner: B. Belaiew-Exemplarsky, *Experimentelle Untersuchung zur Struktur des melodischen Geschehens*, Arch. f. d. ges. Psychol., 1934, Bd. 92, S. 370.

⁵ Fr. Weinmann, *Die Struktur der Melodie*, Dissertation München 1903, Leipzig 1904, S. 90; zur Grundlegung vgl.: Theodor Lipps, *Zur Theorie der Melodie*, Zeitschr. f. Psychol. und Physiol. d. Sinnesorgane, 27/228, und ders.: *Die Quantität in physischen Gesamtvorgängen*; *Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wissensch.*, 1899, I/391 ff.

Von einer Auffindung sogenannter „immanenter“ Eigenschaften des Tonwerks kann hier jedoch gar keine Rede sein. Es erfolgt vielmehr eine mehr oder minder bewußte Einführung von Gesetzen der Dynamik, Physik und Geometrie¹, die ebenso „außermusikalischer“ Herkunft sind wie die weitestgreifenden sogenannten hermeneutischen Deutungsversuche, die meist im gleichen Atemzug angefochten werden. H. Pollnows Kritik² an der materialistischen Ausdruckserfassung der Persönlichkeit läßt sich recht gut mit der Sachlage der „Autonomieästhetik“ (so nannte und verherrlichte sie der Jude Felix Maria Gak³ vergleichen: „... die im 19. Jahrhundert zunehmende Orientierung des wissenschaftlichen Denkens an der Logik der Naturwissenschaft erlaubte nicht mehr, Kategorien der Ganzheit festzuhalten, vielmehr ging nun die Analyse alles Gegenständlichen, somit auch die des Ausdrucks, auf elementare Bestandteile und mechanische Abläufe. Man hatte nicht mehr die Möglichkeit, Symbole zu erleben .. man reflektierte schließlich nicht mehr auf Sinngebilde, sondern auf anatomische und physiologische Gegebenheiten, da die sinnliche Materie statt des sinnhaften Gehalts die empirische Forschung allein interessierte ...“

Die Naturwissenschaft beschäftigt sich mit dem Verhalten von Massen, Kräften, Energien; dies sind Hilfsbegriffe, zu deren Abstraktion wir bei Beurteilung der objektiven Erfahrung genötigt werden, und die das Gesetz von der Konstanz der Materie zur Voraussetzung haben⁴. Ein völlig anderes Bild entrollt sich aber in der Frage der psychischen Maßbestimmungen bei einem Tonwerk. Diese beziehen sich auf subjektive Werte und Zwecke. Ausdrücke wie „Stauung“, „Dichte“, „Formspannung“, „Masse“ usw., mit denen die musikalische Analyse eine Zeitlang umging, halfen — das läßt sich heute mit einiger Sicherheit überschauen — nicht weiter. Man berief sich auf ein „absolutes“ Wesen der Musik, das eine eigene überfinnliche Welt verkörpert, nur durch geistiges Schauen erfassbar wird und sich in Gegensatz zur natürlichen Erscheinungswelt stellt. Man war glücklich, damit einen methodischen Kunstgriff, nämlich das sogenannte Prinzip von Rousseau's Erkenntnis (Agnosie) gewonnen zu haben. In Wirklichkeit aber war man bald in Verlegenheit geraten, griff zu physikalischen Erklärungsbildern. Diese sind jedoch nichts anderes als eine niederrangige Hilfs-hypothese, die auch dann noch den Glaubenssatz von der „absoluten Musik“ ausflicken soll, wenn dieser

1 H. Weyl, Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft, im Handb. d. Philol., hrsg. von Alfred Baeumler und A. Schröter, München-Berlin 1926, II/109; ferner P. Plaut, Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit, Stuttgart 1929, S. 114 f.

2 H. Pollnow, Historisch-kritische Beiträge zur Physiognomik, in Jahrbuch für Charakterologie, 1928, V, S. 157 ff., S. 182 (abschließend über diese Untersuchung zu urteilen, ist hier nicht der Ort).

3 F. M. Gak, Musikästhetik, 1929, S. 21 ff.

4 Wilhelm Wundt, Grundriß der Psychologie, Leipzig 1914, 14. Aufl., S. 399 f.

durch die Erfahrung sich schon längst zu widerlegen droht und ins Wanken gerät. Diese geometrischen Formbilder einer Ästhetik, die vom artfremden Denken nicht unbeeinflusst sein dürfte, sagen weder über den Gegenstand „Tonwerk“ selbst etwas aus, noch zeigen sie dem Verstand die für den Zusammenhang des Erkennens bloß günstige Richtung an (ihnen fehlt „konstitutiver“ und „regulativer“ Wert).

B. Die Leugnung des Persönlichkeitsanteils im musikalischen Schaffen. Die Lehre von der „absoluten Musik“ läuft zugleich auf eine bedenkliche Leugnung des Persönlichkeitsanteils im Schaffen hinaus. Wir berühren damit einen noch in der Gegenwart mitunter erheblichen Schwankungen ausgesetzten Problemstand. Bezeichnend ist der folgenschwere Irrtum, den der Grundbegriff des Juden Heinrich Schenker¹ „Tonwille“ einschloß. Es hieß hier, daß sich die künstlerische Absicht des Schaffenden infolge der Herrschaft der „tonlichen Realität“ nur in engsten Grenzen auswirken könne. Das reale, menschliche Seelenleben wird so zu einer lächerlichen Nebenfigur, das frei handelnde und verantwortliche Ich, das doch erst die Sinngebung des zuvor gestaltlosen Tonstoffes im Schaffen vollzieht, wird beiseite geschoben. Für alles werden „kosmische“ Kräfte, die sich im inselhaften Reich der Töne regen sollen, verantwortlich gemacht². Die Materie aber besitzt keinen Willen, das Tonreich selbst weist keinen eigenen seelischen Gehalt auf, immer ist es das Kunstwollen des Schaffenden, das den Tönen das Gesetz aufprägt. Es ist eigenartig, daß eine solche materialistische und auf anderen Gebieten längst widerlegte Ansicht, die der gestaltlosen Materie unmittelbar Leben und Geistigkeit innewohnen läßt (Hylozoismus) sich auf dem Boden der musikalischen Analyse noch so lange erhalten konnte. — Siegfried Nadel³ betonte ähnlich wie Schenker, man dürfe den Schritt vom Künstlerischen zu den Niederungen des „Menschlichen“ nicht wagen, sonst werde die ganze Würde eines erhabenen „kosmischen“ Kunstseins verlekt. Auf den Menschen als Durchgangsstation aller kunstgeschichtlichen Vorgänge wurde verzichtet, es gab nur noch „psychische Randerscheinungen“. Man suchte — oft zwischen den Tönen! — nach mythischen oder „unendlichen“ Urvphänomenen, denen man es

1 H. Schenker, Analysen in „Der Tonwille“, 1924, Jg. III, Heft 8/9, S. 34 ff.; vgl. dazu auch E. G. Wolff, Grundlagen einer autonomen Musikästhetik, Straßburg 1934, S. 48 f.

2 Leider ist auf diesen Gegenstand Gustav Wierling (Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit; ein Beitrag zur Methodologie der Geisteswissenschaften, Dissertation Bonn, Würzburg 1931, S. 44 f.) nicht genügend eingegangen.

3 S. Nadel, Der duale Sinn der Musik, Versuch einer musikalischen Typologie, Regensburg 1928, S. 102; vgl. ferner A. W. Cohn (Das musikalische Verständnis, Zeitschr. f. Musikwiss., IV, S. 133): „... alle vermenschlichende Auslegung (eines Tonwerks) ist unmusikalisch...“ Die gleiche Problemlage auch bei Herbert Fleischer, Die philosophischen Grundanschauungen in der gegenwärtigen Musikästhetik, Dissertation Berlin 1929, S. 12 ff., 28, 48 u. 53. — Man beachte demgegenüber Georg Schünemanns scharfsinnige Entgegnung auf Wilhelm Werker (Zeitschr. f. Musikwiss., 1922/23, S. 461 f.).

fast zum Vorteil anrechnete, daß sie sich als rätselhafte „Überwölbungen“ normalen Empfindens wissenschaftlicher Feststellbarkeit entzogen¹. Der „objektive Geist“ wurde gesucht, einer transzendenten Wertwahrheit wollte man auf die Spur kommen, verlor sich aber in einem Rauschzustand „unterschwelliger“ Gefühle, der Dogmatik vorwissenschaftlicher Urteile, ja zuchtloser Schöngesteirerei. Es dürfte sich lohnen, einmal zu untersuchen, inwiefern es sich hierbei um mitgeführte Restbestände der nachromantischen Gefühlstheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts handelt.

So verherrlichte man eine „unpersönliche Formmusik“ und suchte diese in Frühperioden der Geschichte zu bestätigen, in denen die „objektiven Formgesetze“ noch nicht von subjektivem Lebensgefühl durchglüht waren. Man glaubte, eine abstrakte Form könne als entscheidende, stärkere Macht gegenüber der Gestaltungsabsicht des Künstlers auftreten, ja die letztere ganz überdecken. Wir halten demgegenüber fest: die Verwirklichung objektiver Ziele und Inhalte erfolgte in der Musikgeschichte immer durch Vermittlung bestimmter „Reagentien“², die auf gewisse Einflüsse hin in gesetzhafter Weise ansprechen. Dem Mensch, seinen Seelenzuständen, kommt hier vermöge der Höchstepfindlichkeit die entscheidende Vermittlerrolle zu, seine psychischen Eigenschaften sind es allein, die der neutralen Form einen künstlerischen Sinn verleihen. Alle schöpferischen Einzelakte können daher nicht Ausfluß eines unfaßbaren, „absoluten“ Wesens sein.

II. Grenzen, Wege und Aufgaben

Wir schließen damit die Darstellung und Kritik eines in bestimmtem Umfange fehlgeleiteten Musikbewußtseins neuerer Zeit ab, soweit das für den Zusammenhang des Folgenden notwendig schien. Es muß besonders darauf hingewiesen werden, daß eine Kennzeichnung aller Einzelbestände auf viel größeren

¹ Von diesem tiefeingewurzelten Irrtum hat sich auch Ehrenfried Muthesius (Logik der Polyphonie, Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie, Berlin 1934, S. 36 ff.) nicht befreien können. Ebenso Erich Wolff-Petersen, Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart, Berlin 1923, S. 56 ff.; Emil Mattiesen, Der jenseitige Mensch, eine Einführung in die Metapsychologie der Erfahrung, Berlin-Leipzig 1925, S. 705 ff.; die Leugnung des „physischen Faktors“ auch bei August Welter, Kritik des Gefühls, Prien 1923, Kap. II/3: „Die Auflösung der Musik“, S. 171 ff.

Eine mutige Stellungnahme zu jener „mystischen Einstellung“ verdanken wir dem Psychologen Heinrich Schöle (Okkultismus und Wissenschaft, eine Kritik okkultistischen Denkens und Forschens, 1929, S. 6 ff.), s. a. Besprechung im Philosoph. Jahrbuch 1929. — Besonders sei in diesem Zusammenhang auf die grundlegende Arbeit Arnold Scherings verwiesen (Das Problem einer Philosophie der Musikgeschichte, Kongr.-Ber. d. JMG., Basel 1924, Leipzig 1925, S. 311 f. und 315). S. auch W. Dankert in der Deutsch. Vierteljahrschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte, 1928, S. 242 f.

² Vgl. E. N. Jaensch, Wirklichkeit und Wert in der Philosophie und Kultur der Neuzeit. Prolegomena zur philosophischen Forschung auf der Grundlage philosophischer Anthropologie nach empirischer Methode, Berlin 1929, S. 239 und 251.

Raum angelegt sein will, — erst dann könnte auch — über unsere wenigen Randvermerke hinaus — auf die Kräfte, die frühzeitig und wirksam jenen Denkformen begegneten, eingegangen werden. Das bleibt einer anderen Untersuchung vorbehalten.

Erst im Augenblick, da wir den zentralen Wirkungszusammenhang im festen Erlebnisträger, der Persönlichkeit, anerkannt haben, kann die vordringlichste Aufgabe der Erkenntnis des Tonwerks fruchtbar in Angriff genommen werden: Freilegung der Lebensäußerungen eines Volkes, der Sinngehalte von Rasse und Landschaft. Folgende Überlegungen seien hierzu angestellt:

1. Die musikalische Massen- und Volkstumsforschung ist ein wirksames Gegengewicht zur einseitigen Abrihtung allen historischen Verstehens auf höhergeistige, rationale Kulturgehalte und theoretische Schönheitsbegriffe. Hierzu sei besonders auf die scharfe Zeichnung der Bedeutungsgrenzen einer „Kunstgesinnung im Großen“ durch Werner Korte¹ aufmerksam gemacht. Der Untersuchende ist angehalten, immer auf greifbare leibliche (somatische) Erscheinungen sich zu beziehen, mitunter ist es nicht einfach, zwischen bestimmten Bewußtseinslagen und Leistungen und den physiologischen Befunden eine feste Beziehung herzustellen, da es sich um verschiedene Ausprägungsgebiete des Charakters handelt. Schweifende Spekulation oder im voraus entworfene Systeme fallen fort, nur das planmäßig in der Erfahrung Vorgefundene kann zur Gewißheit erhoben werden.

2. Nicht selten hört man den Einwand, es liege im klingenden Stoff der Musik begründet, daß man sich einem Tonwerk — über die Beobachtung des äußeren Formplanes hinaus — überhaupt nicht auf wissenschaftlichem Wege nähern könne. Nur passives Genießen und schwelgerisches Erfülltfsein von einem Stimmungswogen sei statthast, die Vielfalt der Erscheinungen sei so unendlich groß, daß jede rationale Gesetzesauffindung Vergewaltigung des heiligen Kunstwerkes bedeute. Diese — namentlich von Skeptikern der Massenforschung vorgetragenen — Bedenken sind aber völlig gegenstandslos. Wie in anderen Forschungszweigen, reicht oft das sogenannte „relative Erklären“ aus, d. h. man begnügt sich mit der Sicherung dessen, was zwar nicht die Vollzahl aller Fragen ausschöpft, aber doch vermuten läßt, daß das Gesamturteil durch das Auftreten letztmöglicher, noch unbekannter Gesetze nicht wesentlich abgeändert wird. Man verlange daher von der musikalischen Massenforschung keine endgültigen Lösungen. — So kann auch der Einwand, der musikalischen Massenforschung der Gegenwart fehle es noch am methodischen Rüstzeug, nicht zu Recht bestehen: wir sind immer berechtigt, das „Daß“ einer Wahrheit früher zu vermuten und auszusprechen, als das „Warum“ dieser Wahrheit im einzelnen einzusehen ist (induktiv-heuristisches Denken). Nicht

1 W. Korte, Die Grundlagelkrifis der deutschen Musikwissenschaft, in „Die Musik“, 1938, Juli-Heft, S. 670.

Leichtfertigkeit, sondern Mut und Entschlußkraft bezeugt daher die wissenschaftliche Leistung Richard Eichenauers¹.

3. Die künstlerische Persönlichkeit muß als großer biologischer Ordnungszusammenhang gefaßt werden. Einzelne Begabungsfaktoren (wie das musikalisch schöpferische Vermögen) erhellen streng genommen nur das artistische Teilgefüge der Persönlichkeit², dies kann nicht herausgetrennt werden, zur Vervollständigung des Bildes gehören auch die außerkünstlerischen Interessen und Leistungen, die allgemeinen Lebensformen, alle können am schöpferischen Vorgang teilhaben, erst deren Gesamtbild konstituiert den künstlerischen Rassenotypus.

4. Nur dann können Rassenmerkmale ins Tonwerk eingegangen sein, wenn dieses Tonwerk als Ergebnis eines methodisch sinnvollen Verhaltens des Schaffenden anerkannt wird. Von hier aus scheint das Reich des Zufalls begrenzt. Gleichviel, ob der Künstler Diesseitiges oder Jenseitiges kündigt, Gestaltung — so sagt treffend Werner Dankert³ — heißt Bauen, Handeln, und dies enträt nicht der Mühsal und Strenge normativer Tätigkeit. Es ist ein Ringen um sinnvolle Bildungen, in der Ausdrucksgrammatik herrscht Ordnung. Gerade im beharrlichen Verfolgen einer Zielvorstellung erkennen wir den Leistungsvollzug und das aktive, männliche Ethos des Schöpferischen; die Bedeutung einer ästhetischen Urteilskraft für den Künstler hat schon Kant in seiner Genielehre hervorgehoben⁴.

5. Das Tonwerk ist Kundgebung seelischer Vorgänge, Widerschein eines Seelischen am sinnlich wahrnehmbaren Gebild. Wir nennen das „Ausdruck“. Jeder Ausdruck schließt nun eine „Bedeutung“ ein, d. h. enthält den Hinweis auf eine besondere Wirksamkeit, auf einen Sinn. Der Sinn aber ist am Zeichen erkennbar. Es wurde vom Schaffenden nicht willkürlich gegeben, sondern in der Absicht, daß es im Einzelfall nachher auch verstanden werde. — Der hochwertige Künstler sieht also seine Aufgabe nicht bloß in der Anregung eigenen Innenlebens, sondern trachtet danach, seine Gedanken allgemeingültig zu verwirklichen, seinen ästhetischen Wirkungsraum zu vergrößern. Im künst-

1 R. Eichenauer, *Musik und Rasse*, 2. Aufl. München 1937, s. seine Rechtfertigung, S. 10, notwendige Einschränkungen gegenüber Eichenauer nannte ich in einer Buchbesprechung in „Die Musik“, 1938, Oktoberheft.

2 Über die Grenzen wissenschaftlichen Erkennens auf diesem Felde unterrichtet Arnold Schering, *Musik und Musikforschung*, in: *Acta Musicologica*, Vol. III, Fasc. III, S. 99.

3 W. Dankert, *Stil als Gefinnung*, *Värenreiterjahrbuch V* (1929), S. 28; ferner vgl. Hans Freyer, *Theorie des objektiven Geistes*, 1. Aufl. Leipzig 1923, S. 78; Herm. Abert, *Über die Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, *Arch. f. Musikw.* 1920, S. 426. — Johannes Volkelt hat mit Recht besonders auf die sog. „erwägenden Hilfsakte“ des Künstlers, in denen dieser sich Wege zurechtlegt und das Bisherige überprüft, verwiesen (*Der Begriff des Stils*, in: *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.*, Bd. VIII, S. 221).

4 Vgl. Hermann Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Dissertation manuskript. Hamburg 1923, S. 81 ff.

lerischen Schaffen bestätigt sich demnach zu einem guten Teil das Gemein-
schaftsg Gefühl, das in den tiefsten Schichten schöpferischen Vermögens
verankert liegt. Das Bild vom schmerzlichen Selbstgespräch des an der Um-
welt leidenden Komponisten, der das Genußmoment des Unverstandenseins aus-
kostet (ein merkwürdiges Mißverständnis romantischer Seelenform), ist daher
ansechtbar! Unsere großen Meister der Musik waren ebenso wie die Staats-
männer im Sinne geistigen Führertums Erzieher und Beherrscher ihres Volkes.

6. Die Ansicht, die Hörer wie der Schaffende könnten nur zirkelförmig
sich selbst wahrnehmen, alles sei „subjektive Umdeutung“ und eigenem
Gutdünken überlassen, ist irrig. Wenn z. B. in der Sprachpsychologie längst
eine Übereinstimmung von Zeichengeber und -empfänger als Arbeitsgrundlage
gefordert wird, so besteht kein Anlaß, in der Musik von diesem ersten Gesetz
des Sich-Außerns abzuweichen. Die genannte Behauptung geht auf Plotins
Formbegriff zurück, demzufolge kein Kunstwerk seinen Inhalt zur vollen Er-
scheinung bringen könne, künstlerisches Schaffen sei der nie ganz geglückte Ver-
such, einem Erlebten bleibende Gestalt zu schenken. Wir entgegenen: das Geistige
ist nicht an sich schön, sondern bedarf immer erst der Darstellung in der meta-
ästhetischen Sinnen- und Erscheinungswelt¹. Nicht selten verfügt der Kom-
ponist sogar über ein verborgenes Wissen um die Gesetze des Hörens, von denen
es abhängt, ob ihn die Mitwelt begreift oder nicht.

7. Im einzelnen ist im Tonwerk ein „Mitteilungssinn“ (Dar-
stellung eines Sachlichen) vom „Äußerungssinn“ (unmittelbarer Aus-
fluß des Schaffenden, persönliche Gefühle) zu trennen. Konventionelle Rede-
formen können beide bis zu einem gewissen Grad verdecken. Dem Äußerungs-
sinn wendet sich die Massenforschung mit besonderem Eifer zu, die Kenntnis
des ersten Sinnes wird oft unerläßlich sein. Beide bestehen nicht unabhängig
voneinander.

8. Gegenwärtig steht die menschenkundliche (anthropologische und -metrische)
und geisteswissenschaftliche Methode im Vordergrund. Umstritten erscheint wohl
noch das Experiment der Psychologie. Experiment heißt Bindung an
eine Versuchsanordnung, mit der auf künstlichem Wege „Wirkungen“ her-
gestellt werden, um die zugehörigen Ursachen zu erforschen, wobei auf mögliche
Ausschaltung aller Nebenwirkungen geachtet wird.

¹ Die ansehbare Forderung eines zeitlosen „Geistes der Musik“ bei Kathi Meyer,
a. a. D., S. 332, und Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen
Kultur; Ver. üb. d. I. Kongr. f. Ästhetik, Stuttgart 1914. — Zur genannten Überein-
stimmung von Zeichengeber und -nehmer vgl. namentlich Carl Stumpf; in: E. N. Jaensch und
Georg Nothe, Die psychologische Akustik der Sprachlaute; Zeitschr. f. Psychologie, 1925,
S. 116. E. a. H. G. Fischer, Ausdruck und Persönlichkeit, Leipzig 1934, S. 22. — Dem-
gegenüber erstrebt eine ungünstige Bindung an eine absolute, wesenlose „Form“ W. Passarge,
Die Philosophie der Kunstgeschichte der Gegenwart; Philos. Forschungsberichte, Berlin 1930,
S. 10 f.

Zwei Fragen verdienen hier aber besonderes Augenmerk:

a) Die Verrechnung des experimentellen Befunds: Massenversuche ergründen das Bezugssein (die „positive Korrelation“) zwischen Versuchspersonen, die auf verschiedene Leistungen hin in gleicher Weise ansprechen. Das Ergebnis ist statistisch erfassbar. Eine solche Statistik jedoch führt zu keinen eigentlichen „Gesetzen“, sondern liefert uns vielmehr nur die konstanten Verhältnisse der Umstände, unter denen sich die gesetzmäßigen Wirkungen kombiniert haben¹. Die Eigenschaften eines Rassenotypus können daher in diesem Erkenntnisstadium noch verborgen liegen.

b) Die Voraussetzungen des Experiments: Eine weitere Schwierigkeit läßt sich am besten an folgendem Beispiele erläutern: Julius Wahle² hat in Experimenten einen „Ausdrucks-“, „Darstellungs-“ und drittens einen „Formtypus“ musikalischen Schaffens aufgewiesen, die für die Rassenkunde bedeutsam werden können. Diese Typen sind nun unmittelbar aus bestimmten Versuchsanordnungen, nicht aber aus dem Untersuchungsmaterial selbst hervorgegangen. In sogenannten „Ausdrucks-“ und „Darstellungsaufgaben“ war nämlich das zu Erkennende schon mehr oder minder offenkundig vorausgesetzt, alles war schon auf eine bestimmte Problemlösung abgerichtet, die die Versuchsperson bei einiger „Routine“ bewältigen konnte. So ermittelt Wahle keine Ursachen und Grundmöglichkeiten einer Regelmäßigkeit musikalisch-schöpferischen Verhaltens, sondern bestimmt nur Grade der Ansprachbarkeit der Versuchspersonen auf einige von ihm (allenfalls günstig) gestellte Aufgaben. — Dieser Mangel zeigt sich noch in zweiter Hinsicht an Wahles drittem Typus einer abstrakten „Formmusik“, für den er u. a. auch J. S. Bach in Anspruch nimmt: Alle negativ verlaufenden Fälle der „Ausdrucks-“ und „Darstellungsexperimente“ werden diesem dritten Typus zugewiesen, dieser wird damit zum übergroßen Sammelbecken aller an der Engräumigkeit der Voraussetzungen gescheiterten Unternehmungen. Er vereinigt in sich die verschiedensten Stellungnahmen, die nur in dem einen negativen Merkmal übereinstimmen, auf die beiden anderen Versuchsarten und Lösungswege nicht eingegangen zu sein³. Wahles „Formtypus“ erhellt daher kein besonderes Daseinsverständnis des schaffenden Musikers.

9. Ferner — und damit kehren wir zum Ausgangspunkt der Betrachtung zurück — darf bei einem musikalischen Rassenotypus der historische Lebens-

¹ Vgl. schon W. Windelband, Die Lehre vom Zufall, 1870, S. 45.

² Julius Wahle, Der musikalische Schaffensprozeß, Leipzig 1936; ders.: Psychologie des musikal. Gestaltens, Dissertation Mannheim 1930, Beiträge im Arch. f. d. gef. Psychol. und an anderen Orten.

³ Vgl. E. N. Jaenschs berechtigte Einschränkung der Typen, die aus einer künstlich hergerichteten „Situation“ hervorgegangen sind (Lage und Aufgaben der Psychologie, 1933), ferner H. Janke, Beiträge zur Psychologie der musikal. Komposition, Arch. f. d. gef. Psychol. 1928. Man beachte immerhin J. Wahles klare Abgrenzung seiner typologischen Maßnahmen.

zusammenhang nicht aufgegeben werden. Masse ist die schwebende Konstante, die in allen geschichtlichen Lagen durchscheint. Aber sie ist nie zeitlos oder bildet eine starre Größe, sondern sie bleibt immer mit dem geschichtlichen Stromkreis verbunden. Erst die Geschichte ermöglicht uns die Ausbeute konkreter Fälle zur planmäßigen Sammlung und Überprüfung. Eine gelegentliche historische „Einkleidung“ genügt nicht, denn mit ihr kann man nur veranschaulichen, nicht aber beweisen. Schon Carl Stumpf forderte eindringlich: Tonssysteme, Formen in der Musik unseres Kulturkreises sind „keine Grundqualitäten des Tonreichs schlechthin“, sondern „historische Qualitäten“ [Neuere Untersuchungen zur Tonlehre, in: Kongressbericht f. exper. Psychol. Göttingen; Leipzig 1914, S. 324].

Zudem gelingt erst auf dem Wege historischer Bestimmung die Lösung der brennendsten Frage: nämlich der nach den Symptomen der Entartung. Die Entfaltung des Deutschen in der Musik wurde zu bestimmten Zeiten unterbrochen, in denen die lebenstragende Kraft des Volkes abnahm und die natürlichen Abwehrstoffe gegen Verfall an Wirksamkeit einbüßten. Beispielsweise dürfte der Einbruch des „Zerfallenden“ mit dem seichten Salonstil des jüdischen Virtuositentums (Herz, Dreyschock u. a.) um 1830, dem Robert Schumann leidenschaftlich den Kampf ansagte, eine Vergleichsebene mit den Zuständen ein Jahrhundert später in mancher Hinsicht zulassen, unter die der Nationalsozialismus energisch den Schlußstrich gezogen hat. Bei solchen Parallelen sind bestimmte zeitlich eng umgrenzte und äußerliche Begriffe (Tonart, Dreiklang usw.) von selbst ausgeschaltet. Fruchtbar ist aber z. B. im einzelnen die Untersuchung, inwiefern der Auflösungsprozeß in die natürliche Ordnung der Ausdrucksgrammatik (s. oben Punkt 4) eingegriffen hat und zu einer abwegigen Koppelung einzelner Vorstellungen, Formelemente, Klangwerte usw. führte. Hierzu rechnet auch die zerfallende Satire, die Ironie, die sich — gegenüber dem gesunden Humor — darin gefällt, Würde mit Lächerlichkeit gleichzustellen und das Widersinnige großer Kontraste auskostet. — Eine klare Scheidung des Überalterten (Epigonenhaften) vom Problematischen aber Entwicklungskräftigen und eine saubere Trennung beider vom wirklich Kranken, Entwurzelten ist Vorbedingung. Die erste und dritte Eigenschaft ist abzulehnen, die letzte ist dabei die gefährlichste, weil sie Leistungshochstand vortäuschen kann. Die zweite muß nicht entartet sein. Denn ein Tonkünstler kann Krisen erleben, er ist keine farblose Durchschnitterscheinung. Entscheidend ist, ob ihm die rassischen Grundkräfte gegeben sind, zu überwinden. Dem suchenden Blick eröffnet sich hier ein reiches Feld verpflichtender Fragen. — Die musikalische Psychiatrie — im Augenblick noch kaum entwickelt¹ — läßt wichtige Einsichten erhoffen.

10. Von Bedeutung ist, daß alle rassischen Merkmale, gleichviel ob sie auf Blüte oder Entartung hindeuten, eine „Sichtgebundenheit“ zu er-

¹ Fr. Polik, Musikalische Leistungen eines Maniakalischen, Arch. f. d. gef. Psychol. 1934, Bd. 92, S. 345 ff.; Kentsch, Musik und Geistesstörung, Allgem. Zeitschr. f. Psychiatrie, Bd. 85,

kennen geben. Das heißt: es ist uns im allgemeinen verwehrt, willkürlich Zeilerkenntnisse, die in anderen Kunstgebieten gewonnen sind, sofort auf die Musik zu übertragen. Hier ist in jedem Fall Besinnung auf den musikalischen Sachverhalt notwendig.

11. Die musikalische Rassenkunde wird nicht nur an den wenigen Ausnahmeleistungen unserer *Großmeister* und paradigmatischen Fällen der Geschichte anzufügen haben. Das Genie ist Träger höchst reichhaltiger Seelenformen, bei denen sich oft nur schwer Zusammenhänge ans Licht ziehen lassen und deren Beobachtung daher wohl nur zum „inneren Ausbau“ schon bekannter Rassentypen geeignet ist. Ferner werden hier z. B. die Rasseneigentümlichkeiten von *individuellen Wachsstumsgeseßen* (etwa: Frühstil, Reifestil usw.) überlagert, die nicht nur eine einfache Leistungsabnahme oder -zunahme erwirken, sondern die künstlerische Erlebnisart qualitativ ändern, ja scheinbar die rassistischen Grundlinien durchkreuzen. Hinzu kommt der Wechsel äußerer Lebensumstände, endlich Umwelteinflüsse, besondere Bedürfnisse, bewusste Selbstgestaltung; — alles in einem weitgespannten Lebenshorizont. Doch ist es nur eine Frage der Zeit, dann sind auch diese Zugangsschwierigkeiten beseitigt¹. Es hat sich aber als zweckmäßig herausgestellt, vorerst den im Normalen liegenden Mittelbereich sorgfältig abzutasten² — hier ist es das Volkslied, das alle Schichten umspannt, dem sich die deutsche Gegenwart besonders zuwendet.

Diese Erkenntnis haben sich auch die Arbeitsgemeinschaften des *NSD.-Studentenbundes* an den Universitäten angeeignet, die sich um den Nachweis der Gültigkeit nordischer Eigenschaften im *deutschen Volkslied* bemühen, ihnen fällt die Aufgabe zu, in Lehrfahrten mit Tonaufnahmegeräten die Materialgrundlage der Volksliedforschung zu verbreitern, die im Augenblick noch in beträchtlichem Maße auf ältere Sammelwerke angewiesen ist, deren Dokumentwert entweder dauernd strittig bleibt oder über deren Zuverlässigkeit erst nach besonderem, oft umständlichem Arbeitsgang klar entschieden werden kann. Den Mannschaften des *Nordisches Berufsstudenten*, in die sich Studenten

¹ Siehe namentlich Ludwig Schemanns Vorbemerkung in: Die Rasse in den Geisteswissenschaften, München 1930, II, S. XI f.; ferner vgl. Eichenauer a. a. O., S. 19.

² Namentlich E. N. Jaensch, Über die Methode der Psycholog. Forschung, Zeitschr. Psychol. 1928, Bd. 108; E. Seashore, A survey of musical talent, University of Iowa 1920, S. 36, und Heinrich Schöle, Tonpsychologie und Musikästhetik, Art und Grenzen ihrer wissenschaftl. Begriffsbildung, Göttingen 1930, S. 125, auch S. N. Steinmes, Der erbliche Rasse- und Volkscharakter, Vierteljahrschr. f. wiss. Philosophie u. Soziologie, Leipzig 1902, I, 124. — Recht oberflächlich die Darstellung des Juden Emil Utik (Grundlegung der allgem. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1920, II, 78). Eine vortreffliche Untersuchung über das Wesen des Nordischen hat neuerdings Kurt Nau vorgelegt [Rassenpsychologie nach typolog. Methode, Dissertation Marburg 1936, namentlich S. 56 ff.]. — Nur erwähnt sei aus dem neueren Schrifttum: Albert Wellek, Zur Typologie der Musikalität der deutschen Stämme, Kongressber. d. D. Ges. f. Psychol. 1935, S. 134 f.; E. Günther, Mus. Begabung und Rasseforschung, Arch. f. Musikwiss. 1937, S. 329 ff. [bort eine vorläufige Sichtung des Schrifttums].

der Musik, Germanistik, Phonetik und Musikwissenschaft an mehreren Orten eingereicht haben und denen von der Reichsstudentenführung das Thema „Das deutsche Volkslied als geschichtliches Zeugnis, als Lebensäußerung von Landschaft und Rasse“ gestellt ist, kann die Erschließung neuer Quellen gelingen — schon liegen erste Ergebnisse vor. So wird der Reichsberufswettkampf, der in anderen Sachgebieten und Berufsgruppen die gesamte werktätige Jugend aller Gliederungen und Verbände, der Studenten und der Hitlerjugend vereinigt, auch zum Ansporn zu wissenschaftlicher Leistung innerhalb der Universitätsseminare. Ein Prüfstein für Ausdauer, Können, persönliche Verantwortung und kameradschaftliche Lebensform.

Wir stehen am Endpunkt unserer Betrachtung, die auf wenige Ausschnitte eines großen Stoffgebiets beschränkt bleiben mußte und Wege der Abgrenzung einiger Begriffe, nicht aber neue Gesetze anzugeben hatte. Dabei galt es, den Gegenwartszustand zu würdigen. — Noch stehen wir am Eingang der Probleme, viele Lösungen werden mühsam reifen, bisweilen werden vielleicht die Verhältnisse von Arbeitsaufwand und Ergebnis enttäuschen. Aber über Wissen und Erkennen steht der Glaube an eine sinnvolle Ordnung der Kunst nach den Gesetzen des Blutes, den Wurzeln unseres Seins. Das unbeirrbar Fühlen und Ahnen der Dinge, das den Suchenden leitet, ist ein fester Baugrund. Und gerade die Musikwissenschaft ist wie kaum eine andere Disziplin auf das innere Schauen, das Einfühlungsvermögen, das die Erlebnisfülle des Künstlers ausmacht, angewiesen. Wir sehen die Ziele vor uns, mögen auch einige Wege, zu ihnen zu gelangen, noch im Dunkel liegen: nicht Zweifel, sondern neue Ideale sind unserer Zeit geschenkt worden.

Der Begriff „Volksmusik“

Von Gotthold Frotzher

Für die Ausrichtung unserer kulturpolitischen und erzieherischen Arbeit ist es notwendig, die Begriffe zu überprüfen, in denen sich das Ziel der Arbeit darstellt. Begriffe umreißen Ideen; aber nicht selten werden Ideen zu Ideologien verfälscht und Begriffe zu Schlagworten abgewertet. Wenn solche Schlagworte mit Begriffen gleichgesetzt werden, besteht die Gefahr, daß der Gehalt des Begriffs und das Wesenhafte der Idee eingeengt und umgeprägt wird. Fast alle Ideen unseres völkischen Lebens sind einer solchen Entwicklung unterlegen; sie wurden zur Tendenz umgebogen, aus dem Begriff wurde ein Organisationsystem abgeleitet, und in den Formen dieses Systems erblickte man die Verwirklichung

der Idee. So wurde etwa aus der Idee des Sozialismus eine Organisationsform klassenkämpferischer Sonderinteressen, und als Sozialist galt diesem System nicht der Vertreter einer sozialen Weltanschauung und Haltung, sondern der Angehörige einer separatistischen Parteilung.

Die Einengung, Umwertung und äußerliche Zweckbestimmung der Begriffe hat im Zeitalter des Individualismus am stärksten die Gebiete der Kunst erfaßt. Einer solchen Umdeutung wird auch der Begriff der Volksmusik unterworfen. Dieser umgedeutete und umgewertete Begriff ist nachgerade an die Stelle der Wesenserkenntnis getreten; aus ihm werden Form, Stil und Wert der sogenannten Volksmusik abgeleitet und abgegrenzt.

Eine Weltanschauung, die in Volk und Klasse die Wurzeln und Träger der Kultur erkennt, kann nicht Begriffsprägungen übernehmen, die einer liberalistischen Geisteshaltung entspringen. Es geht nicht an, die Haltung, die unserer Generation Gesetz ist, mit Begriffsinhalten zu vermischen und zu verwischen, die einer überwundenen Periode entstammen. Es kann auch nicht genügen, eine Entwicklung äußerlich umzuschalten, andere Normen aufzustellen und neue Systeme aufzufuchen. Uns ist notwendig, nach dem Wesenhaften zu forschen, das die Begriffe der Kultur mit der Ganzheit des völkischen Lebens verbindet. Erst aus der Erkenntnis der Ideen und Begriffe kann der Arbeit das Ziel gesetzt werden, und erst aus einer klaren Schau des Ziels können die Aufgaben der Erziehung und die der Idee dienenden Formen der Organisation entwickelt werden. Das Streben nach solchen Begriffserkenntnissen ist nicht theoretisierende Spekulation; es mag entscheidend sein für Wollen und Handeln, die erst aus dem Erkennen ihre Richtung gewinnen können.

Wenn aus der Ganzheit der Musik ein Begriff Volksmusik abgespalten wird, tritt er neben einen Begriff Kunstmusik. Das Nebeneinander dieser Begriffe führt zwangsläufig zu ihrem Gegeneinander. So steht die Volksmusik gegen die Kunstmusik, und mit ihnen alles, was der Musik und dem Musizieren verbunden ist: der Volksmusiker gegen den Kunstmusiker, die Volksinstrumente gegen die Kulturinstrumente, die Gebrauchsmusik gegen eine Musik um ihrer selbst willen.

Der Dualismus dieser Begriffe entstammt jener spezialisierenden Kunstbetrachtung und Kunstwertung, die die Erscheinungsformen des organischen Geschehens absondert und die Ganzheit des Lebens in Teilgebiete spaltet, um diese Teilgebiete als Sondergebiete zu bewerten und ihnen eigene Gesetzmäßigkeiten und eigene Freiheiten zuzuerkennen. In der Trennung von zweierlei Begriffen und zweierlei Reichen der Musik spiegelt sich die Emanzipation des Kulturbegriffs, die Natur gegen Kultur stellt, die ein Diesseits von einem Jenseits scheidet, und die ausmündet in die Lehre einer Emanzipation von Körper, Geist und Seele.

Mit der Emanzipation des Kulturbegriffs wird das Reich der Kunst in den Bezirk der ästhetischen Eigengesetzlichkeit verlagert. Das Kunstwerk erscheint als absolute ästhetische Leistung; der Ablauf der Kunstgeschichte stellt sich als eine Entwicklung von Stilelementen und Formproblemen dar. Die Kunstleistung tritt

um so stärker hervor, je unmittelbarer das Einzelerlebnis des Schaffenden im Werke zum Ausdruck gelangt. Die Kunstbetrachtung sieht ihre Aufgabe darin, dieses Erlebnis zu deuten oder gefühlig zu umschreiben. Mit der Ästhetisierung der Kunstbetrachtung wird die Eigenwertigkeit der Kunst zum Ideal erhoben. Die Schaffenskraft des Künstlers wird nach den ästhetischen Sonderwerten seines Stils beurteilt; die persönlichen Vorbedingungen des Kunsterlebnisses gelten als Gesetze der Kunst. Letzten Endes steht eine Kunstleistung am höchsten, die sich von den Bindungen an Erbe und Umwelt zu befreien sucht, und die Bedeutung eines Künstlers wird nach dem Grade bewertet, in dem er sich von völkischen und rassistischen Grundlagen zu lösen scheint.

Diese Emanzipation der Kunstbetrachtung und Kunstwertung greift auf den Begriff der Volksmusik über. Aus der Einengung, Umprägung und Umwertung des Begriffs Volk entsteht ein Dualismus zwischen Volkstum und Kultur. Der Bauer gilt dieser dualistischen Kulturlehre als der gemeine Mann, als der nicht voll entwickelte Weltbürger; sein Brauch und die seinem Brauche verbundene Kunst erscheinen als Überreste primitiver Kulturen, als rückständige Lebensformen oder als abgesunkenes Kulturgut. Aus der Spaltung von Kunstmusik und Volksmusik wird eine Scheidung verschiedener Musik für verschiedene Volksklassen und Gesellschaftsschichten. Volksmusik und Kunstmusik werden zu getrennten Sondergebieten des künstlerischen Lebens der Nation; das Ideal einer völkischen Musik, die die Glieder der Volksgemeinschaft umfaßt, weicht zweierlei Idealen und zweierlei Maßstäben. Und diese Emanzipation von Kunstmusik und Volksmusik führt letztlich zu ihrer unterschiedlichen Bewertung. Wenn die künstlerischen Äußerungen des Volkstums mit den Maßstäben einer eigengesetzlichen Ästhetik gemessen, wenn sie einer isolierten Stilbetrachtung unterzogen werden, müssen ihre absoluten ästhetischen Werte geringer erscheinen als die der sogenannten Kunstmusik.

Diese Einengung, Umprägung und Umwertung des Begriffs Volksmusik überträgt die Emanzipation des Kulturbegriffs auf die Erscheinungsformen des völkischen Lebens. Das Volkslied wird aus seiner Lebensbezogenheit herausgelöst. Die Gebundenheit der völkischen Kunst erscheint als Hemmnis ihrer Entwicklung; der Typus, in dem das Bleibende der völkischen Kunst Gestaltung gewinnt, wird zum Traditionalismus, zum Schematismus und zur Modefloskel. Aus der brauchtümlichen Bindung der Kunst wird zweckhafte Bezogenheit, aus rassistischer Verwurzelung nationales Kolorit, aus naturhafter Schlichtheit simple Primitivität. An die Stelle des im Leben des Volkes stehenden Liedgutes tritt das volkstümliche Lied, das überall seine Stätte finden kann, weil es nirgends verwurzelt ist.

Das Problem der Volksmusik wird damit zu einem Stilproblem umgebogen; ihr Wesen wird der ästhetischen Emanzipation unterworfen. Das Artige, Feine, Rührende, Galante, das die Jünger der Rousseauschen Naturlehre vom Stil des volkstümlichen Liedes verlangen, wird zum Wesensmerkmal des „Volkstümlichen“. Zeitlich und modisch bedingte Wendungen werden mithin zu Wesens-

bestandteilen einer volkstümlichen Musik verallgemeinert. Solche stilistischen Eingungen können letztlich dazu führen, jenes Liedgut der Nation, das nicht in klar kadenzierenden Durmelodien geformt ist, als volksfremd und artfremd abzulehnen.

Mit ihrer stilistischen Emanzipation findet diese volkstümliche Musik ihre Gesetze nicht in der Haltung des Volkes. Sie entwächst nicht dem Erlebnis, sondern sie wird bezogen auf Gefühlskreise, die mit dem Volksleben in Verbindung gebracht werden. Die Musik verliert damit ihre Werthastigkeit und ihre Echtheit. Denn die Echtheit der völkischen Kunst ist abhängig von ihrer Stellung im Leben des Volkes; und ihre Werthastigkeit bestimmt sich nicht nach ästhetischen Normen, sondern nach der Stärke der Kräfte, die vom völkischen Erleben zur Kunst und von da zum Erleben des Volkes hinüber und herüber strömen. Geht diese Bindung verloren, so wird aus der Musik des Volkes eine Musik für das Volk. Die Einheit von Haltung und Gestaltung muß einer Musik fehlen, die die Gegenstände des Erlebens gedanklich beschreibt oder gefühlig umkleidet, ohne das Erleben gestalten zu können.

Es ist von da nur ein Schritt zu jener volkstümelnden Musik, die an die Stelle des Erlebnisses die Stimmung setzt, an die Stelle der Haltung die Wirkung. Aus der Berechnung eines Breiten- und Masseneffekts bildet sich der Stil dieser „populären“ Musik. Die Floskeln der jeweiligen Mode dienen ihr als Dekoration; sie gibt sich künstlich primitiv, um Einfachheit vorzutäuschen, sie puht sich mit sentimentalen Wendungen heraus, um den Anschein von Gefühlstiefe zu erwecken. Mit dem Schwulst ihrer Mittel, mit der Platttheit ihrer Wendungen und der Hohlheit ihrer Gebärden kommt ihre Unwahrhaftigkeit und Unehtheit zur Erscheinung. Eine solche Literatur wird nicht selten als Volksmusik ausgegeben. In Wahrheit ist sie Ausfluß individualistischer Kaufsches und Spekulation auf niedrigere Triebe. Sie ist nicht volkhaft, sondern international, denn in ihr lebt nichts von völkischen Kräften. Ihr Ziel ist nicht die völkische Gemeinschaft, sondern die Masse, von der der konjunkturbegeisterte Theaterdirektor im Vorspiel zum „Faust“ sagt, sie sei nur durch Masse zu zwingen, und um ihre Instinkte zu befriedigen, müsse man sie aufrühren:

„Ich sag' euch, gebt nur mehr und immer, immer mehr,
so könnt ihr euch vom Ziele nie verirren.
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
sie zu befriedigen ist schwer — —
Was fällt euch an? Entzückung oder Schmerzen?“

Die Entwicklung, die von der volkhaften Kunst zur volkstümlichen und zur volkstümelnden Musik führt, ist ein Beweis für das kunstbiologische Gesetz, daß die Kunst mit der Loslösung von ihrer Verwurzelung und Bezogenheit dem soziologischen Zerfall und der stilistischen Entartung entgegengehen muß. Die Lehre aus dieser Entwicklung ist, daß der Aufbau der Kultur nicht da anzusetzen hat, wo Symptome des Verfalls auftreten, sondern daß es gelten muß, Voraussetzungen

zu schaffen, die eine neue organisch verlaufende Entwicklung gewährleisten. Auch für den Aufbau der Musikkultur bedeutet Kulturarbeit von unten her bauen, den Grund legen und den Boden bereiten, aus dem heraus die Leistung erwachsen kann. Nicht durch die Schöpfung einzelner Hochleistungen wird der Bau der Kultur errichtet; sein Fundament muß gelegt sein im Leben der Volksgemeinschaft, er muß getragen werden vom Willen des Volkes. Diesem Aufbau kann nichts dienen, was unter der Haltung des Volkes steht. Unechte Kunstgestaltung kann niemals mit echter Haltung verbunden sein; es gibt keine wertvolle Idee, die sich wertloser Mittel bedienen, und keine Tendenz, die niedere Mittel heiligen könnte.

Die Idee der völkischen Kultur stellt nicht die Musik getrennter Klassen und Schichten neben- und gegeneinander. Sie anerkennt nicht eine Gegenfäglichkeit von Volks- und Kunstmusik mit der Einengung, Umdeutung und Umprägung ihrer Begriffe. Ihr ist die Musik ein Ganzheitsbegriff des völkischen Lebens.

Volksmusik und Kunstmusik können sowenig neben- oder gegeneinander bestehen wie Volkstum und Kultur. Es gibt nur e i n e Musik, mag sie sich in ihren zeitlichen Bindungen und in den Gesetzmäßigkeiten ihrer Gattungen verschiedener Stilmittel und Formen bedienen. Wenn zweierlei Kunst geschieden werden kann, so steht nicht Volksmusik gegen Kunstmusik, sondern arteigene Musik gegen artfremde, echte gegen unechte, artgemäße gegen entartete.

In dieser Ganzheit ist auch das Werk der schaffenden Persönlichkeit einbegriffen. Keine Kulturleistung entsteht wurzellos und beziehungslos; jede Leistung offenbart die Bindung, der das menschliche Schaffen unterliegt. Kein Mensch kann die Gesetze und Formen seines Lebens nach Willkür aus sich heraus bestimmen; und kein Kulturgut kann erwachsen, das nicht gebunden ist an das, was den Schöpfer bindet, an Blut und Boden, an Volk und Klasse. Erst eine Weltanschauung, die die Emanzipation des persönlichen Auslebens zum Ideal erhob, suchte in der Beziehungslosigkeit der Kunstleistung die Vorbedingung ihres ästhetischen Wertes.

Unsere Generation übernimmt das Erbe einer Vergangenheit, der die hemmungslose Freiheit des Individuums als Privileg des Künstlers galt, der die Gesetzmäßigkeit zum Gesetz geworden war. Sie hat der Ideologie des künstlerischen Individualismus das Bewußtsein einer Gesetzmäßigkeit der völkischen Kunst entgegenzustellen, einer Kunst, der das Gesetz erst Freiheit geben kann.

Im Schaffen der Persönlichkeit gipfeln die Kräfte des Volkes; im Werke des Schaffenden werden die Kräfte der Persönlichkeit zu Symbolen des Volkstums. Persönlichkeit und Gemeinschaft schließen sich nicht aus, sondern bedingen sich. Jede echte Gemeinschaft beruht auf starken Persönlichkeiten, und starke Persönlichkeiten sind nur in der echten Gemeinschaft möglich. Nur dem Individualismus steht die Masse entgegen, nicht aber der Persönlichkeit das Volk. Erst wenn die Träger der völkischen Kunst erstarkt sind, kann auch das Schaffen der Persönlichkeit seine Auswirkung finden. Ein Volk, das im lebendigen Singen sein Brauchtum gestaltet, das sich im Liede zur politischen Kampfgemeinschaft zu-

sammenschließt, wird auch als aufgeschlossene Gemeinde zu seinen Schaffenden stehen, deren Werk in seiner Feier lebendig wird.

Die rassisch gebundene Lebensgemeinschaft des Volkes ist Ziel der Kulturarbeit, weil sie Träger der Kultur ist. Volksmusik ist die Musik, die in dieser rassischen Lebensgemeinschaft ihre Stätte findet, weil sie in ihr wurzelt. Bestimmend für die Form und den Stil dieser Musik sind nicht ästhetische Probleme, sondern rassische Gegebenheiten. Entscheidend ist ihre Stellung zu den Lebensformen der Volksgemeinschaft, ihre Verwurzelung im Erlebnis des Volkes und die Stärke der Schöpferkraft, die das Erlebnis zu gestalten vermag. Diese Volksgemeinschaft erscheint uns nicht als eine breite Masse von Menschen, deren einzelne ihre individualistischen Sonderbedürfnisse der Kunst als Anspruch entgegengetragen. Wir glauben, daß die Kultur eines Volkes nicht auf mindere Bestandteile ausgerichtet werden darf, wie sie zu einer Zeit der Überfremdung und rassischen Vermischung im Volkskörper Platz gegriffen haben, sondern daß sie getragen werden muß von den wertvollsten Kräften der rassischen Auslese, in denen sich die Idee des Volkes darstellt.

Die Kunst, in der die Kräfte des Volkstums Gestalt gewinnen, ist völkische Kunst. Sie verbindet sich mit den Erlebnissen und Erlebnisformen, die aus dem Volkstum emporsteigen; sie wird Besitztum des Volkes, weil seine Haltung in ihr zur Gestaltung gelangt. Völkische Kunst ist die Einheit von Erleben und Gestalten. Mit ihrer Verwurzelung im Volke ist sie ausgerichtet auf die Erlebnisformen der völkischen Gemeinschaft. Durch die Verbindung mit dem Erlebnis der Gemeinschaft bewahrt die völkische Kunst die Kräfte der Vergangenheit im Gegenwärtigen. Sie unterliegt nicht den Modeerscheinungen einer traditionslosen Entwicklung, sondern der Gesetzmäßigkeit des organischen Werdens; in ihr kommt das wesentlich Bleibende zum Ausdruck und, in ihren höchsten Leistungen, das Ewige.

Eine solche Kunst dient nicht der Repräsentation. Sie kann nicht beziehungslos dargeboten und propagandistisch ausgewertet werden. Sie kann nur auf dem Grunde wachsen, dem sie entspringt.

Volksmusik ist gestaltetes Volkstum. Die Arbeit für diese Musik und mit dieser Musik ist am Anfang und Ende Volkstumsarbeit. Die Erkenntnis der brauchtümllich-rassischen Verwurzelung der völkischen Musik legt unserer Arbeit die Verpflichtung auf, ihre Lebensquellen kräftig zu erhalten, ihre Erlebnisformen zu bereiten und die Träger der völkischen Musik zur lebendigen Kunstübung hinzuführen. Verschüttetes Brauchtum muß lebenskräftig gemacht werden, um dem lebenbezogenen Volkslied den Boden zu bereiten; aus den Erlebnisformen der Gegenwart muß sich lebendiges Brauchtum gestalten, um Untergrund des lebenverwurzelten Musizieren zu sein.

Die romantische Volksliederneuerung mußte bei der Sammlung und kritischen Betrachtung von Liedweisen und -worten stehenbleiben, weil sie das Lied des Volkes als einen vom Untergrund loslösbaren ästhetischen Wert ansah. Sie

mußte beim zweitrangigen „populären“ Lied enden, weil sie aus ästhetischen oder pädagogischen Erwägungen eine Liedliteratur propagierte und popularisierte, ohne im Volke den Boden für das Erleben des Liedes zu bereiten. Der Niederbruch dieser Bewegung und ihr Erstarren in toten Gesellschaftsorganisationen lehren uns, daß nichts aus sich wachsen kann, was nicht den Kräften des Volkstums verbunden ist. Mit der Arbeit für das völkische Lied und durch das Volkslied die Kräfte des Volkstums lebendig zu erhalten, ist der Auftrag an alle, denen ihr Leben und Schaffen als Dienst in der Gemeinschaft ihres Volkes gilt.

Die Bedeutung der Volksliedkunde für die Musikerziehung

Von Alfred Quellmalz

Mit der Rückbesinnung auf unser völkisches Eigenleben ist die Erkenntnis, daß das Volkslied die Grundlage für jeden vertieften Musikunterricht zu sein hat, immer mehr durchgedrungen. Auch der Musiklehrer der älteren Generation, der infolge der früheren einseitigen Überschätzung von Spiel- und Singtechnik kein inneres Verhältnis zum Volkslied mehr haben konnte, weiß heute, daß das Volkslied mehr ist als eine allerdings unerschöpfliche und ideale Fundgrube von Beispielen, die ebensogut im praktischen Unterricht wie in den einzelnen Zweigen der Musiktheorie zu verwenden sind. Dem Musikerzieher von heute aber, der durch die Schule der HJ. gegangen ist, bedeutet das Volkslied vor allem eine Herzensangelegenheit und zugleich eine völkische Verpflichtung. Für ihn ist es die unerläßliche Vorstufe auf dem Wege zum echten Kunstleben; denn Volkslied und Kunstmusik sind keine Gegensätze, sondern entspringen gleichermaßen dem gemeinsamen Mutterboden völkischer Eigenart: sie stehen in unmittelbarer Wechselbeziehung zueinander, sie ergänzen und bedingen sich.

Im Volkslied äußert sich der künstlerische Schaffensdrang der völkischen Gemeinschaft am reinsten und unmittelbarsten. Alle Untersuchungen stammlicher und rassistischer Fragen in musikalischer Hinsicht wären vergebens ohne eingehende Berücksichtigung des Volksliedes. Und wenn das deutsche Wesen im tiefsten Grunde musikalisch ist, und diese Eigenschaft in den letzten Jahrzehnten sich zu verlieren drohte, so ist es heute die besondere Aufgabe der Musikerziehung, die ja doch eine Schlüsselstellung im Aufbau der neuen deutschen Musikkultur einnimmt, die kommende Generation wieder zum Volkslied zurückzuführen. Es muß wieder die Bedeutung erhalten, wie etwa zur Zeit des frühen 16. Jahrhunderts, wo der Kaiser ebenso wie sein letzter Landsknecht das gleiche Lied sang. Nur wenn es im ganzen Volke wieder singt und klingt, werden der Nation die Meister

erwachsen, welche die deutsche musikalische Weltgeltung auch in Zukunft zu sichern imstande sind.

Bei einer so gesehenen Einstellung zum Volkslied gewinnt die Volksliedforschung, die als Zweig der Volkskunde (im weitesten Sinne genommen) an der Erforschung deutschen Wesens seit jeher wichtigen Anteil hatte, auch für die Musikerziehung erhöhte Bedeutung. Diese Bedeutung hatte sie schon einmal, als zur Zeit der „deutschen Bewegung“, besonders zur Zeit des Sturmes und Dranges sowie der Romantik, die edelsten Geister, an der Spitze Herder und, von ihm angeregt, der junge Goethe, in heißem Bemühen um die Erkenntnis deutschen Wesens zum Volkslied hinfanden, in dem sie die reinste Offenbarung völkischer Eigenart sahen. Ihnen folgten, um nur die wichtigsten zu nennen, Arnim und Brentano, deren „Wunderhorn“ als gar keine Blume im Garten der Romantik erblühte. Zum erstenmal suchten dann die Gebrüder Grimm wissenschaftlich das geheimnisvolle Wesen des Volksliedes zu ergründen, und ihr Glaube, das Gesamtvolk habe das echte Volkslied geschaffen, kommt unserer heutigen Auffassung, wenn auch in ganz anderem Sinne, seltsam nahe. Wenig später bemühte sich Ludwig Uhland, der als der Begründer der neueren germanistisch-literarischen Volksliedforschung zu gelten hat, vorwiegend um das ältere Volkslied. Leider fand sich in jener Zeit, und auch lange nachher, niemand, der sich mit gleicher Liebe der musikalischen Seite angenommen hätte. Dadurch geriet die Volksliedforschung bis in die Gegenwart hinein in ein einseitig literarisches Fahrwasser. Auch die Sammlungen Hoffmanns von Fallersleben, des Freiherrn von Ditsfurth u. a. konnten daran ebensowenig wie etwa die Liedausgaben Erks, Frh. von Liliencrons, Böhmers Wesentliches ändern. Um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand das große zusammenfassende Werk von Erk und Böhme, *Deutscher Liederhort*, das den Abschluß der älteren Sammel- und Forschungsperiode bilden sollte.

Von da an trat immer mehr die Volksliedforschung als reine Wissenschaft in den Vordergrund, die sich zunächst in langen Auseinandersetzungen um den Begriff „Volkslied“ erging. Auch hier führten vorerst noch die Germanisten. Nur langsam wuchs der Anteil der Musikwissenschaft. Als früheste Arbeiten sind etwa H. Rietsch, *Die deutsche Liedweise* (1904) und H. Niemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien* (1916) zu nennen, die beide auch heute noch nicht überholt sind. Die musikwissenschaftlichen Untersuchungen der Nachkriegszeit gingen gleichermaßen in Richtung nach den historischen Zusammenhängen, nach Aufhellung des inneren Wesens der Volksweisen wie nach ihren Umbildungsvorgängen.

Die im Zuge ernsthafter Forschung immer dringender werdende Notwendigkeit, an einem so umfassenden Material zu arbeiten, wie es dem einzelnen unmöglich zur Verfügung stehen konnte, führte zur Entstehung der Volksliedarchive. Im Zusammenhang damit wurde im ganzen deutschen Sprachgebiet eine große Sammeltätigkeit entfaltet. Dabei hat sich gezeigt, daß zwar auch ein mechanisch aufgezoogenes Sammeln beachtliche Erfolge aufweisen kann, daß aber

im allgemeinen die einzelne Sammlerpersönlichkeit von größerem Wert für Zahl und Güte der Aufzeichnungen ist. Es ist bewunderungswürdig, was solche Sammler aus reiner Begeisterung und einem Gefühl innerer Verpflichtung heraus zu leisten vermögen (über sie vgl. Joh. Koeppe, S. 245 ff.).

1. Die Volksliedarchive

Mittelpunkt der Sammeltätigkeit und Pflege der Volksmusik soll in den einzelnen Landschaften das Landschaftsarchiv sein. Solche bestehen bzw. sind im Aufbau begriffen in fast allen Gebieten des geschlossenen deutschen Sprachraumes, also auch im sudetendeutschen Raum (Prag) und in der Schweiz (Basel). Für die volksdeutschen Gebiete in der Zerstreuung, in denen die Errichtung eines eigenen Landschaftsarchives unmöglich ist, wurde das Archiv der Musik der Volksdeutschen geschaffen, das der Abteilung Volksmusik im Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung zu Berlin angegliedert ist.

Aufgabe dieser Landschaftsarchive ist es, alles in alter Zeit und in der Gegenwart gesungene und gespielte Volksgut (einschließlich der Tänze) ihres Gebietes laufend zu sammeln. Nur so lassen sich dessen Veränderungen genau beobachten, seine Eigenart erkennen, Auswüchse beseitigen, ein wertmäßiges Absinken verhindern. Die Archive sollen sich immer mehr — in engster Zusammenarbeit mit den Kulturstellen der Parteigliederungen, vorweg der HJ. und des BDM. — zu einem verantwortlichen Mittelpunkt für alle volksmusikalischen Fragen entwickeln und dadurch in die Lage versetzt werden, an einer wirklichen Erneuerung der Volksmusik ihrer Landschaft zu arbeiten bzw. das Wertvolle zu bewahren.

Zusammengefaßt werden sie in Deutschland durch zwei Zentralstellen, dem Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg i. Br. und der Abteilung Volksmusik im Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung zu Berlin. Beide Stellen stehen in enger Verbindung miteinander: Freiburg ist für die Volksliedterte zuständig, Berlin für die Weisen und Tänze¹. Alle gesammelten Aufzeichnungen laufen hier ein, werden nach genauer Auslese archivmäßig abgeschrieben. Die Originale gehen dem Einsender wieder zu. Kopien erhalten die beiden Zentralarchive und das zuständige Landschaftsarchiv. Älteres handschriftliches oder gedrucktes Überlieferungsgut wird meist durch Photokopie erfasst. Alle auf diese Weise eingehenden Bestände werden nach Herkunftsgruppen (Handschriftliche Aufzeichnung, Auszug aus Drucken, Tänze usw.) in der Reihenfolge ihres Eingangs signiert und aufbewahrt. — Mit gleicher Sorgfalt sammeln die beiden Zentralarchive Schallaufnahmen der deutschen (und in Berlin auch der europäischen)

¹ Es ist ersichtlich, daß ein zentrales Archiv, das sämtliches gesungene und gespielte Volksgut in seiner Ganzheit und vor allem in seiner Volksbezogenheit erfasst und untersucht, eine Forderung der Gegenwart darstellt. Es erscheint nicht mehr angängig, daß die Bestandteile dieses Volksgutes an zwei verschiedenen Stellen getrennt untersucht werden. Der Herausgeber.

Volksmusik, da wichtige Fragen, besonders aus dem Gebiet der Massenforschung nur am klingenden Objekt untersucht werden können. Alle diese Bestände werden ergänzt durch Bilder, Karten und vor allem durch eine möglichst alle gedruckten Quellensammlungen enthaltende Bücherei.

Das ungeheure Material, das bei den beiden Zentralarchiven im Laufe einer systematischen Sammeltätigkeit von etwa 25 Jahren zusammengekommen ist, muß natürlich von allen nur denkbaren Aufgabestellungen her erfassbar sein. Dies geschieht mit Hilfe einer Reihe von verschiedenen Katalogen: in Freiburg entsteht ein umfassender Textkatalog, in Berlin ein solcher für die Weisen; Schlagwortkataloge, ein laufendes Schrifttumsverzeichnis, Karteien für Aufzeichner, Fundorte, Vorfänger, Schallaufnahmen, Bilder usw. ergänzen die beiden Hauptkataloge. Die Sachgruppe Volkstanz der Abteilung Volksmusik hat außerdem noch ein Karteiensystem, welches den Volkstanz nach allen Richtungen hin (Bewegungstypen, Verwandtschaftsbeziehungen usw.) erfaßt.

2. Grundfragen der Volksliedkunde

Die geschilderte Sammel- und Archivtätigkeit ist nur Mittel zum Zweck wissenschaftlicher Auswertung und kulturell-praktischer Erziehungsarbeit. Der Muskerzieher muß mit allen Zweigen der Volksliedkunde vertraut sein, wenn er wirklich umfassende und artgemäße Kulturarbeit leisten will. Darum seien im folgenden die ihn besonders angehenden Fragen der Volksliedforschung kurz dargestellt.

a) Zunächst muß sich die musikwissenschaftliche Untersuchung der Einzelmelodie zuwenden; denn nur am Einzelfall läßt sich die Vielgestaltigkeit der Volkweisen genau beobachten. Das Volkslied ist in einem Zustand dauernder Wandlung begriffen. Die Aufzeichnungen können stets nur einen bestimmten Punkt innerhalb der Entwicklung einer Weise, eines Liedertes, festhalten. Je mehr solcher Fassungen bekannt sind, desto besser ist die Geschichte einer solchen Melodie zu überblicken. Sie kann sehr verschieden sein: die einen Weisen sind so fest gefügt, daß sie Jahrhunderte überdauern, ohne ihre Gestalt wesentlich zu verändern, die anderen sind in ihrer äußeren Form so wandelbar, daß es oft schwer fällt, manche ihrer Fassungen mit Sicherheit als zusammengehörig zu erkennen. Individuelles wird abgeschliffen, typische Formeln angefangen; selbst zum gleichen Text braucht unsere Weise nicht immer zu gehören, sondern kann sich im Laufe längerer Überlieferung an verschiedenen Liedern festgesetzt haben. Häufig werden es einzelne Sänger sein, die an solchen Umbildungen teilhaben: der eine, künstlerisch begabte, wird die Weise unbewußt veredeln, der andere, unmusikalische, wird sie abflachen, „zerfängen“, typistieren. Alle Umbildungsvorgänge aber sind nur ein Abbild der schöpferischen Leistung innerhalb der Gesamtheit unseres Volkes.

b) Von der Einzelmelodie führt die Untersuchung zur Beobachtung der Melodiegruppen. Die Wandlungen, die eine Weise im Laufe ihrer mündlichen Über-

lieferung durchmacht, spielen sich in gesetzmäßig vorgezeichneten Bahnen ab. Eine Fassung kann nur innerhalb des Typus ihrer Weise umgefungen werden, eine Weise — als Gesamtsumme einer beliebigen Anzahl von aufgezeichneten Fassungen, gewissermaßen als ihr Wesenskern — gehört wiederum einem übergeordneten Gruppentypus an, der bestimmt wird durch Tonhöhenverlauf, Form, Takt, rhythmische Gestalt, zugrundeliegende Harmonie. Nun besteht ein auffallender Zusammenhang zwischen Landschaft und Verbreitung von bestimmten Weisen- bzw. Gruppentypen. Sie beruhen natürlich auf der stammes- und rassemäßigen Zusammensetzung der Bevölkerung in den einzelnen Landschaften. Auch das Verhältnis zum Volkslied überhaupt ist in diesen Landschaften völlig verschieden. Die eine, im Mittelpunkt der großen Kulturströmungen stehend und darum den Einflüssen der Kunstmusik und ihrem Stilwandel mehr ausgesetzt, wird auch in ihrem volkläufigen Sing- und Spielgut offen allem Neuen (in gutem und schlechtem Sinne) sein, die andere, meist am Rande des deutschen Kulturraumes gelegen, hält zäh am Altüberlieferten fest, da sie infolge ihres Grenzkampfes gezwungen ist, das Arteigene gegen Fremdtumseinflüsse zu verteidigen. Zwischen beiden Landschaftstypen ergibt sich häufig eine Art Kulturgefälle (dieses Wort natürlich ohne jeden Wertbegriff gebraucht): das jüngere Liedgut der einen Landschaft verdrängt nach Ablauf einiger Zeit das ältere Liedgut der andern. Meist hängt dies mit einem Generationenwechsel zusammen; denn auch innerhalb desselben Gebietes kann nach Ablauf einiger Jahrzehnte ein bestimmter Liedbestand, der früher ausschließlich der Jugend zugehörte, nur mehr von den Alten gesungen werden, um dann mit ihnen endgültig ins Grab zu sinken.

Infolgedessen kann es vorkommen, daß ein bestimmter Melodietypus in einer Landschaft völlig verschollen ist, in der er noch vor einigen Jahrzehnten, nur durch wenige Aufzeichnungen zufällig belegt, verbreitet gewesen sein mußte. Da wir über das Liedgut älterer Zeiten, vor allem im 17. und 18. Jahrhundert, häufig so gut wie nichts wissen, ist es manchmal nicht ohne weiteres möglich, in der Frage nach melodischen Landschaftstypen zu gesicherten Ergebnissen zu kommen. Immerhin schälen sich heute schon mit einiger Klarheit drei große Gruppen heraus: eine bayerisch-österreichische, eine mitteldeutsche (hier wiederum in einem schwäbisch-alemannischen, einem fränkischen und einem hessischen Zweig) und eine niederdeutsche. Letztere scheint ihren inneren Mittelpunkt allerdings ursprünglich im niederländisch-flämischen Gebiet gehabt zu haben, von dem sich Ausstrahlungen die ganze Rheinstraße hinauf bis ins Lothringische und Alemannische hinein, nach Osten (Westfalen, Hannover), aber auch nach Ostpreußen (offenbar durch Kolonisten mitgebracht) und nach Frankreich nachweisen lassen. Das Niederrheingebiet, belegt vor allem aus dem frühen und mittleren 19. Jahrhundert durch die Sammeltätigkeit der Familie von Harthausen, Zuccalmaglios, Arnolds, scheint demnach eher eine Westlandschaft als ein selbständiger Mittelpunkt für einen Landschaftstypus gewesen zu sein. — Andere Gebiete, wie z. B. Schlessien, sind vorwiegend Mischtypen.

c) Von den Eigentümlichkeiten einer stammesmäßig bedingten volkläufigen Melodik erweitert sich der Fragenkreis zum gesamtdeutschen Charakter unserer Volksmusik. So wie sich die eine Frage nur durch Vergleich mit den Nachbarlandchaften lösen läßt, so kann man auch in der andern nur durch genaue Kenntnis der außerdeutschen Volksmusik zu einem gesicherten Ergebnis kommen. Es ist erstaunlich, wie stark die musikalischen, aber auch die textlichen Beziehungen zwischen den einzelnen europäischen Volksgruppen sind; man kann hier nur im Märchen eine Parallele finden. Dennoch ist die Ausformung des gleichen Grundstoffes bei den einzelnen Völkern meist völlig verschieden, so daß man die rassisch bedingten Unterschiede nicht nur in allgemein gesehenen musikalischen Eigenschaften, sondern bis ins einzelne belegten Typenverschiedenheiten der Volksmusik aufzeigen kann. Daß dabei Mischtypen auftreten, liegt ebenfalls wieder an der rassischen Zusammensetzung.

Wie im deutschen Volksraum die einzelnen Stämme Verwandtschaftsgruppen bilden, so fügen sich auch in der gesamteuropäischen Volksmusik mehrere Völker zu Gruppen zusammen. Von den engen Beziehungen zwischen der niederdeutschen und der niederländisch-flämischen Melodik wurde vorher (b) schon gesprochen. Nahe verwandt mit dem deutschen ist weiterhin der skandinavische Melodiekreis, beachtenswert sind die Zusammenhänge auch mit dem angelsächsischen (soweit er nicht keltisch ist). Deutlich hebt sich jedoch von dem deutschen Gesamttypus der romanische und der slawische ab, wenngleich sich mit beiden manche gemeinsamen Züge aufdecken lassen.

d) Die Fragen nach den Zusammenhängen zwischen Volksmusik und Rasse drängen sich bei den in b und c erwähnten Untersuchungen geradezu von selbst auf; liegt doch der Zusammenhang zwischen rassisch bedingtem Erbgut und der künstlerischen Schöpferkraft nirgends so offen zutage wie bei der Volksmelodik. Jede musikalische Massenforschung wird daher hier beginnen müssen, wo die Stammeszusammensetzung der Liedträger noch mit großer Sicherheit festgestellt werden kann. Von hier erst lassen sich Betrachtungen der rassischen Bedingungen auch in der Kunstmusik anstellen. Unsere großen Meister waren stets eng verbunden mit dem volkläufigen Melodiegut ihrer Heimat, und von hier aus ist ein wesentlicher Teil ihres Schaffens zu verstehen.

e) Die Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik bedürfen ebenfalls trotz mancher wichtiger Untersuchungen noch grundsätzlicher Aufhellung. Wir wissen heute, daß die These vom gesunkenen Kulturgut, auch wenn sie nicht im Sinne eines Werturteils gebraucht wird, nur eine Seite betont, daß aber ebenso stark ein Strom von der Volks- zur Kunstmusik fließt. Mit dem bloßen Nachweis von abgesunkenen Formeln geht man am Wesentlichen vorbei: auch die Kunstmusik wurzelt im völkischen Mutterboden, von hier her kommt ihre Kraft und Eigenart. Es ist ein ewiger Kreislauf: das Gesamtvolk als Nährboden für alles kulturelle Geschehen nimmt Elemente aus der Kunstmusik in seine Volkskunst auf, bewahrt es in zäher Überlieferung, gestaltet es zu einem Eigenen und

gibt es nach Ablauf einer unbestimmten Zeit wieder an die Hochkunst weiter. Der Austausch liegt außerhalb der Zeit, so wie auch der Stilwandel in der Volksmusik in viel längeren Zeiträumen vor sich geht als in der Kunstmusik. Nur eine in dieses Kräftepiel eingespannte schöpferische Leistung wird daher „artgemäß“ sein. Erst von hier aus läßt sich ein absoluter Wertmaßstab finden, der die „ent-artete“ Musik von der volksverwurzelten echten Kunst scheidet.

f) Besonders wichtig ist die Verbindung von Volkslied und Volkstanz mit dem Brauchtum. Der ganze Jahreskreis hat seine bestimmten Lieder, die nur dann erklingen, wenn ihre Zeit gekommen ist, um nachher ebenso völlig wieder für ein Jahr zu verschwinden. Wenn auch die Weisen zu den Brauchtumsliedern im allgemeinen bedeutend jünger sind als der Brauch selbst, so dürfte doch eingehende Forschung noch manches uralte Volksgut entdecken. Auch die rein musikalischen Beziehungen zu den Jahresfesten sind noch lange nicht so aufgehellte, wie es ihnen gebührt. Dies ist um so nötiger, als die Ausgestaltung unserer heutigen Feiern ja bewußt an die echte, artgemäße Überlieferung wieder anknüpft. Auch im neuen Liedschaffen spielt das Brauchtumslied eine große Rolle — es kann nur echt werden, wenn das alte in seiner Art richtig erkannt ist.

Eine eigene Abhandlung würden in diesem Zusammenhang die Volkstänze erfordern. Sie sollen wenigstens kurz erwähnt werden; denn kaum ein anderes Gebiet ist so eng mit dem Brauchtum verbunden wie sie. In ihnen ist älteste Geschichte lebendig; denn wir wissen, daß schon bei den germanischen Feiern die „Leiche“ (Tanzspiele, Balladentänze) im Mittelpunkt der Feste standen. Leider ist die unmittelbare Überlieferung fast völlig erstorben. Um so mehr erwächst der Gegenwart die Pflicht, bei ihrer Feiergusaltung wieder daran anzuknüpfen.

g) Selbstverständlich dürfte heute wohl sein, daß dem Musikkerzieher die Beziehungen zwischen völkischer Vergangenheit und Musik vertraut sind, und zwar nicht nur von der Hochkunst, sondern ebensosehr auch von der Volkskunst her. Manche Fragen der Musikgeschichte lassen sich nur von hier aus sehen. Z. B. hat sich in manchen Kinderliedweisen eine Art von Melodiebildung erhalten, die zweifellos eng verwandt ist mit der Musikübung in frühgermanischer Zeit. Den ganzen heute noch nicht gelösten Fragenkreis nach dem deutschen Bestand in der mittelalterlichen gregorianischen Melodik, und damit die Frage nach der deutschen weltlichen Musik unmittelbar nach dem Eindringen des Christentums kann man nur von der Volksmusik her bearbeiten. Wichtige Beiträge vermag sie auch bei der Untersuchung der Minnesängerkunst, der Kunst, in der zum ersten Male wieder eine weltliche nationale Musik zur Blüte kam, zu geben. Von da an lassen sich durch die ganze Musikgeschichte die Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik, wie sie bereits oben erwähnt sind (e), verfolgen.

Nur noch der Niederschlag sei erwähnt, den die politische Geschichte im Volkslied gefunden hat. In diesen Liedern, meist sogenannten „historischen“ Liedern, kommt oft die unverfälschte Meinung des einfachen Volkes zu den großen politischen Ereignissen zum Ausdruck. Der großdeutsche Gedanke zeigte sich schon um 1500

in einem Lied, das die unglückliche Werbung Kaiser Maximilians um die Erbin der Bretagne besang. — Die Wegnahme Straßburgs durch Ludwig XIV. fand in den Volksliedern der Zeit einen ganz anderen Widerhall als in den Kabinetten der deutschen Fürstenhöfe. — Die Lieder der Freiheitskriege um 1813 stehen in ihrer inneren Haltung schon dem Liedgut der nationalsozialistischen Bewegung recht nahe. Das Lied der Kampfzeit wie das Liedschaffen der HJ. sind ebenfalls unmittelbarer Ausdruck des politischen Willens unseres Volkes. Das erstere knüpft unmittelbar an das Volkslied der jüngeren Zeit, das Lied der HJ. eher an das der älteren Zeit an. So ist in beidem Geschichte lebendig, und durch beides ist ein neuartiges Volkslied geworden, das sich mit der wissenschaftlichen Begriffsbildung der vergangenen Generation nicht mehr deckt.

h) Alle Teilfragen der Volksliedkunde münden aber schließlich in die Grundfrage nach dem deutschen Wesen überhaupt ein. Sie sind nur Bausteine für sie und helfen so die Grundlage für eine neue, artgemäße Weltanschauung zu geben.

3. Angewandte Volksliedkunde

Die im vorigen Abschnitt kurz angeführten Zweige wissenschaftlicher Untersuchung stehen in unmittelbarer Beziehung zu den Aufgaben, die der Musik- erzieher im heutigen Deutschland zu erfüllen hat. Keine einzige dieser Fragen diene einem wissenschaftlichen Selbstzweck, sondern alle gewinnen eine starke Bedeutung für das Wirken des Musik Erziehers draußen im Volke. Als Beispiel sei nur ein Punkt herausgegriffen. Oben, unter b und c, wurde als Aufgabe herausgestellt, die stammes- und rassenmäßig bedingte Eigenart der Volksmelodik zu untersuchen, wobei sich verschiedene Typen feststellen lassen. In den Grenzgebieten, vor allem im Osten, gibt es viele Gemeinsamkeiten zwischen den Völkern, die nun jedes derselben für sich beansprucht. Es ist für den Kulturkampf, den unser Volk an der Grenze zu führen hat, von ungeheurer Bedeutung, auf Grund einer zuverlässigen Kenntnis, wie sie ihm nur die Volksliedkunde verschaffen kann, das dort gesungene Volksgut nicht nur gefühlsmäßig als zum deutschen Wesen gehörig für sich zu beanspruchen, sondern diesen Anspruch auch durch Tatsachen beweisen zu können. Aber auch im binnendeutschen Gebiet gibt es zahlreiche Aufgaben, die nur mit Hilfe der Volksliedkunde zu lösen sind. Es geschieht darum aus einem tiefen Bedürfnis der Zeit heraus, wenn an den neu entstehenden Musikschulen für Jugend und Volk sowie an den Seminaren für Volks- und Jugendmusikleiter der Volksliedkunde eine so große Bedeutung eingeräumt wird; denn nicht nur für den geistigen Unterbau seiner künstlerischen Tätigkeit, sondern ebenso sehr für sein praktisches Wirken als Volkserzieher vermittelt sie dem Musikleiter das unentbehrliche Rüstzeug.

Bei der Fei ergestaltung, im Schulungslager, im Dienstbetrieb, aber auch im Gruppen- und Einzelunterricht wird er immer wieder in die Lage kommen, geeignetes Volksliedgut auswählen zu müssen. Dabei kann ihn nur genaue Kenntnis der Lieder seiner Landschaft und der wesentlichen Grundzüge des gesamtdeutschen

Volksliedes vor der Verwendung ungeeigneter, nicht artgemäßer oder stilwidriger Lieder bewahren. Sei es für diesen täglichen Bedarf, sei es bei der Herausgabe eines Liederbuches, immer wird ihm das zuständige Landschafts- oder eines der Zentralarchive wertvolle Hilfe geben können.

Dabei wird sich freilich nicht selten ein Widerstreit ergeben zwischen den Forderungen, wie sie die Wissenschaft in bezug auf Quellenreinheit und -treue stellen muß, und denen, die für den verantwortungsbewußten Musikerzieher hinsichtlich ihrer musikalischen und textlichen Vollwertigkeit im Vordergrund stehen. Diese Schwierigkeiten sind oft nur dadurch zu umgehen, daß man aus der Reihe aller Aufzeichnungen einer Landschaft die beste auswählt; da auch diese manchmal nicht vollkommen sein wird, muß man sie dann eben durch andere Belege aus der gleichen oder benachbarten Gegend vervollständigen bzw. ungeeignete Stellen mit deren Hilfe ersetzen. Keinesfalls sollte man solche Fassungen aus eigenem Gutmühen zurechtrücken. Genaue Quellenangaben sind hier unerläßlich.

Bei aller Anerkennung der gar nicht wegzudenkenden Rolle, welche die Singbewegung der Nachkriegszeit im Kampf um das gute Volkslied gespielt hat, muß doch ausgesprochen werden, daß sich in jener Zeit eine erstaunliche Trübung der Quellen, d. h. eine willkürliche Vermischung von nicht zusammengehörigen Text- und Melodiefassungen breitmachte.

Es ist als Glück zu bezeichnen, daß hier seit dem Umbruch ein Gesinnungswandel eingetreten ist, der endlich den alten Forderungen der Volksliedforschung nach Quellenreinheit zum Durchbruch verhalf. Gerade in jüngster Zeit sind einige Liederbücher aus der nationalsozialistischen Bewegung erschienen, die an Sauberkeit der Quellenangaben kaum etwas zu wünschen übriglassen. Freilich ist es manchmal selbst dem in diesen Dingen erfahrenen Forscher nicht möglich, den verzwickten Gang eines Liedes von der aus echtem Volksgut und künstlicher Ergänzung (meist z. B. der Singbewegung entstandenen) „Urfassung“ bis zur heute gesungenen Form lückenlos nachzuweisen.

Bisher wurde fast nur davon gesprochen, was die Volksliedkunde dem Muskerzieher bedeuten kann. Es sei daher jetzt gestattet, umgekehrt mit einer Forderung an den Muskerzieher heranzutreten. Damit die Volksliedkunde die Aufgaben, die heute aus der Praxis heraus in besonderem Maße an sie gestellt werden, erfüllen kann, ist es nötig, daß sie über das Liedgut aller deutschen Gebiete ein möglichst umfassendes Bild gewinnt. Leider sind in manchen Landschaften auch heute noch Aufzeichnungen hinsichtlich ihrer Zahl und Güte so spärlich vorhanden, daß für sie kaum eindeutig der Stammestypus bestimmt werden kann. Auch gut belegte Landschaften bedürfen zur dauernden Beobachtung ihres musikalischen Lebens stets neuer Aufzeichnungen. Hier bietet sich eine schöne Aufgabe gerade für den mit seiner Heimat eng verbundenen Jugendmusikleiter der HJ- und BDM-Gliederungen. Als Musker ist er imstande, das tatsächlich Gesungene genauestens niederzuschreiben. Dies ist gar nicht so leicht, wie es zunächst den Anschein hat. Der Aufzeichner muß sich vor allem frei machen von dem ihm ver-

trauten, genau festlegbaren schematischen Taktgefüge der neueren Kunstmusik. Rhythmus und Takt sind bei Balladen, Liebes- und ähnlichen Liedern oft sehr frei, im Gegensatz zu dem eindeutigen Takt des Marsch-, Tanz-, Arbeitsliedes. Auch der Tonhöhenverlauf läßt sich nicht immer genau wiedergeben (Tonverschleifungen, Unreinheiten usw.). Ebenso wichtig wie die Aufzeichnung der Weise ist natürlich die genaue Niederschrift des vollständigen Textes, wobei mundartliche Färbungen unbedingt zu berücksichtigen sind. Endlich müssen alle Umstände, die für das Lied von Bedeutung sind, festgehalten werden, also des Vorsängers Name, Alter, Beruf, Heimat, Herkunft; des Liedes Beliebtheit und Verbreitung, unter welchen Umständen es gesungen wird, ob von einem Einzelnen oder von einer Gemeinschaft, ob es mit irgendeinem Brauch verbunden ist, ob sich irgendwelche Angaben über seine Entstehung machen lassen usw. Beim Tanz kommt noch die Festlegung des Bewegungsvorganges hinzu. Auch die Angabe des Ortes und der Zeit sowie der Name des Sammlers darf nicht fehlen.

Jeder, der Volkslieder und -tänze aufzeichnet, dürfte heute wohl soviel Gemeinschaftsinn besitzen, daß er seine Sammlungen den Archiven zur Abschrift gibt und sie dadurch auch vor der Möglichkeit eines Verlustes schützt. Natürlich werden dort seine geistigen Rechte treu bewahrt, so daß eine unberechtigte Nukleierung durch Dritte heute unmöglich geworden ist. Darüber hinaus aber muß er wissen, daß geistiges Volksgut kein individueller Besitz ist, sondern Allgemeingut, an dem jeder teilhaben kann.

Der echte Musikerzieher, der unmittelbar im Volke Kulturarbeit leistet, wird von selbst zum Sammler dieses Volksgutes werden. Verwurzelt in der Heimat, ist er vertraut mit deren Lied und Tanz; er liebt ihre Eigenart und kennt sie wie kein anderer. Dennoch weiß er, daß sie nur Teil eines großen Ganzen sind, daß seine Lieder zumeist im gesamten deutschen Sprachraum, wenn auch immer wieder in anderer Ausprägung, gesungen werden. Gerade in diesem ständigen Umformen, aber auch in eigenem Neugestalten drückt sich der künstlerische Schaffensdrang unseres Volkes am unmittelbarsten aus. Technische Schulung ist ihm zwar fremd, seine Schöpfungen aber kommen aus dem Herzen und wollen nicht mit für die Hochkunst geltenden ästhetischen Maßstäben gemessen sein, wenn auch ihnen manche Volkslieder sehr wohl standhielten.

Mit dieser Form volksmäßiger Kunstäußerung hat der Musikerzieher aufs engste vertraut zu sein, sofern seine Arbeit Bestand haben soll. Die Volksliedkunde ist daher für ihn von größter Bedeutung; denn nur wenn er sich ihre Ergebnisse zu eigen gemacht hat, wird er seine Schüler in organischem Wachstum zu immer tieferem Verständnis für das Wesen der deutschen Musik hinleiten können. Vor allem aber zeigt sie ihm, wie derselbe Kraftstrom völkischen Gemeinschaftsgeistes vom einzelnen kleinen Volkslied bis zu den Höhen der Kunst unserer großen Meister hinaufreicht und beides eng miteinander verbindet. Erst durch das Wissen um diese Zusammenhänge wird der Musikerzieher ein wirklicher Führer auf dem Wege zu einer neuen deutschen Musikkultur.

Verflungene Volkslieder werden lebendig

Von Johannes Koepf

Zwischen den vielen hundert Volksliedsammlungen, die ich in Jahrzehnten zusammengetragen habe, zwischen den dicken Bänden des Liederhorts, Volksliedabhandlungen, Dissertationen und Quellschriften steht ein schmales Liederbüchlein: der Zupfgeigenhansl von 1911. Jahrelang trug ich ihn auf meinen Wanderungen kreuz und quer durch die deutschen Gaue im Rucksack mit, er blieb auch mein Liedergefährte vier Jahre hindurch an der Front. Meine ersten Liedaufzeichnungen kitzelte ich unterwegs hinein, den bescheidenen Anfang meiner Volksliedsammlungen. Von diesem Liederbuch, das der blutjunge Medizinstudent Hans Breuer 1908 zusammenstellte, ging eine ungeahnte Wirkung aus. Über eine Million Exemplare wurden bisher abgesetzt. Wenn heute ganz Deutschland singt, so ist der Ursprung dieser Wiederbelebung des Volkslieds im Zupf zu suchen. Die kleine Schar der Wandervögel sah im Volkslied den musikalischen Ausdruck ihres Bekenntnisses zu Volk und Heimat. Heute bekennt sich dazu das ganze Volk, allen voran die Hitler-Jugend, in der die gute Tradition einer Jugendbewegung weiterlebt, die aus sich selbst, ohne das Gängelband der Schule, ohne Kommando von „oben“ völkische Werte schuf.

Wie kam es denn, daß von einem „Nichtfachmann“, von einem Studenten, der außer einer Handvoll Lieder nur die Begeisterung für die Sache des Volksliedes mitbrachte, solche Wunderwirkung ausging? Hatten vor ihm nicht mehr als hundert Jahre hindurch „größere“ Leute — Dichter, Gelehrte, Musiker und Erzieher — dasselbe Ziel angestrebt?

Es soll im folgenden untersucht werden:

1. Was taten die Volksliedsammler für die Verbreitung der Volkslieder?
2. Wie entstand der Zupfgeigenhansl Hans Breuers?
3. Welche Aufgabe haben die Volksliedarchive in der Gegenwart?

Um 1530 erlebte das Volkslied seine schönste Blütezeit. Die politische und bekenntnismäßige Aufspaltung Deutschlands in den folgenden Jahrzehnten, der Gelehrtendübel, der sich aus falsch verstandenem humanistischem Bildungsideal herausbildete, schließlich der Dreißigjährige Krieg mit der völligen Zerstörung aller deutschen Kulturgüter verschütteten den Liederborn des Volkes. Als wenig beachteter „Purengesang“ lebte das Volkslied weiter. Nur einige hochstehende Männer hielten das Volkslied überhaupt für würdig, aufgezeichnet zu werden. Von Luther, der für seine Kirchenlieder mehrfach Volksliedertexte und -melodien verwendete („Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ und „So treiben wir den Winter aus“), sei ein wertvoller Beleg dafür aus einem Freundesbrief angeführt: „So bitte ich Euch, Ihr wollet durch irgendeinen Knaben lassen sam-

meln alle deutschen Bilder, Reime oder Bücher, Meisterfänge, so bei Euch dies Jahr gemallet, gedichtet, gemacht, gedruckt, denn ich habe Ursache, warum ich sie gern hätte.“ Von der Erfüllung dieser Bitte ist uns leider nichts bekannt.

Ein Zeitgenosse Luthers, der Arzt Georg Forster, vereinigte in den fünf Bändchen seiner „Frischen Teutschen Liedlein“ (1539–1556) die Lieder seiner Zeit um der herrlichen Melodien willen. Die Texte, Erzeugnisse der artfremden Renaissancehryk, sind bis auf wenige Ausnahmen, die Volkslieder sind (z. B. „Wir zogen in das Feld“ und „Unser lieben Frauen“) heute ungenießbar. Im 17. Jahrhundert macht sich die Schäferpoesie breit. Zwischen den Phyllis, Florabellas und Cupidos nehmen sich der alte Hildebrand und der Lindenschmidt im Venusgärtlein von 1656 recht wunderbar aus. Dann vernehmen wir von der Volksdichtung nur noch in ein paar gelegentlichen Zitaten in der damaligen Poesie, die kaum noch als deutsche Dichtung bezeichnet werden kann.

Mit Herder, Goethe und dem Wunderhorn beginnt die Wiederbesinnung auf das Volkslied, die im einzelnen darzustellen hier nicht unsere Aufgabe ist. Die Sammlung und Veröffentlichung von Volksliedern sollte die deutsche Dichtung lediglich von ihren fremden Fesseln befreien, keineswegs war eine Wirkung auf das singende Volk beabsichtigt. „Materialien zur Dichtkunst“ nennt Herder seine „Stimmen der Völker in Liedern“. Die wenigen deutschen Stücke dieser Sammlung konnten auch gar nicht zum Volk zurückfließen, da ihnen ja das Wesen des Liedes, der Gesang, fehlte. Herder setzte seine Forderung: „Das Lied muß gehört werden, nicht gesehen!“ selbst nicht in die Tat um. Doch muß er als der Ahnherr der deutschen Volksliedsammler angesehen werden. „In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauernlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus und Naivetät und Stärke der Sprache vielen derselben (gemeint sind die schottischen Romanzen) gewiß nichts nachgeben würden. Nur wer ist, der sie sammle? der sich um sie bekümmere? sich um die Lieder des Volks bekümmere? auf Straßen und Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Mundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert und oft schlecht gereimt sind? wer wollte sie sammeln — wer für unsere Kritiker, die ja so gut Silben zählen und skandieren können, drucken lassen?“ (Von deutscher Art und Kunst, 1773.)

Für seinen Freund Herder zeichnete der junge Goethe ein Duzend Lieder im Elsaß auf. In dem Begleitbrief schreibt er: „Genug ich habe noch aus Elsaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streiffereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehasset habe. Ein Glück! Denn ihre Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen. Sie waren Ihnen bestimmt, Ihnen allein bestimmt, sodas ich meinen besten Gesellen keine Abschrift auf's dringendste bitten erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Wertes zu sagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen, alle Mädgen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen.“ Der letzte Satz läßt deutlich er-

kennen, daß auch Goethe — wenigstens zu der Zeit — an eine Weiterverbreitung in größeren Kreisen gar nicht dachte. Der kleine Liederschatz war ihm ein literarischer und zugleich persönlicher Gewinn.

Mit dem *Wunderhorn* von Arnim und Brentano wurde die Volksliedsammlung auf eine breite Basis gestellt. Anfänglich müssen die beiden Liederfreunde daran gedacht haben, die Lieder wieder zum Volke zurückfließen zu lassen. Freilich war der Plan romantisch-verworren. Im Juni 1802 waren sie auf ihrer Rheinreise in Mainz mit Wänkelfängern in Verührung gekommen. Vier Wochen später entwickelt Arnim dem Freunde den abenteuerlichen Plan, wie er in dem Schlosse Laufen am Rheinfluss bei Schaffhausen eine Druckerei für das Volk und eine Wänkelfängerschule gründen wolle, und durch die dort ausgebildeten Wänkelfänger erhofft er sich die größte Wirkung auf das Volk. Die Melodien müßten von Schulz, Reichardt und Mozart sein, und Goethe solle durch die Wänkelfänger so lieb wie der Kaiser Oktavianus werden. Er denkt vor allem an eine politische Verwendung. Brentano antwortet ihm, daß auch er einen ganz ähnlichen Plan entworfen habe. Im *Wunderhorn* selbst und auch in dem der Neuauflage des 1. Bandes vom Jahre 1819 angehängten Nachwort „Von Volksliedern“ hören wir kein Wort über die Weiterverbreitung der Wunderhornlieder.

Dem *Wunderhorn* fehlen die Melodien, und auf diesen Mangel zielt Goethes Wort in seiner Besprechung des *Wunderhorns*: „Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen, oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken. — Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehreten sie allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt, und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt verlorengehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen.“

Es dürfte wenig bekannt sein, daß eine kleine Sammlung Melodien, 1810 in Heidelberg erschienen, Goethes Mahnung in bescheidenem Maße verwirklichte: 24 alte deutsche Lieder aus dem *Wunderhorn*. Die Sammlung erschien anonym. Der sonst unbekannte Herausgeber ist Johann Nikolaus Böhl von Faber¹. Verglichen mit den vielen hundert Liedern des *Wunderhorns*, stellen diese 24 Lieder nur eine winzige Melodienammlung dar, aber in der folgenden Zeit ist diese Sammlung immer wieder benutzt worden, und heute gehören die Lieder wie „Es steht ein Baum im Odenwald“ und „Ich hör’ ein Sichelin rauschen“ zum festen Besitz der singenden Jugend.

¹ Vgl. den Faksimiledruck dieser entzückenden Sammlung im Ludwig Woggenreiter Verlag Potsdam, 1937, mit einem Begleitwort von Johannes Koepp.

Wir können also feststellen, daß die Volksliedarbeit von Herder bis zum Wunderhorn keine Wirkung auf das Volk hatte. Das Volkslied befruchtete lediglich die Dichtung der Zeit. Aus den Händen der romantischen Dichter wanderte dann das Volkslied in die Hände der Germanisten, an deren Anfang Ludwig Uhland steht, Dichter und Forscher in einer Person. Mit professoraler Gründlichkeit werden alte Liederdrucke und -handschriften gesichtet und Texte redigiert. Als Frucht jahrzehntelanger Arbeit erscheinen 1844/45 Uhlands „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“, eine Sammlung, die allen Volksliedphilologen als Vorbild diente. Wiederum bleibt die Melodie völlig unberücksichtigt. Neues Leben konnte aus den Gelehrtensammlungen nicht erstehen. Wie gepresste Blumen in Herbarien füllen die Volkslieder fortan die Bücher- und Archivschränke. Niemand dachte daran, daß man die alten Lieder auch singen könnte!

Zur rechten Zeit erschien Ludwig Erk auf dem Plan, der, gleichsam von Sammeleifer besessen, daran ging, die Lieder mit den Melodien aufzuzeichnen. Er sammelte nicht nur selbst, sondern verstand es auch, seine Verwandtschaft, seine Freunde und Seminaristen des Berliner Seminars, an dem er von 1835 an wirkte, für die Sammelarbeit einzuspannen. Ein hübsches Bild davon entwirft H. Schmeel in der Erk-Biographie (Gießen 1908, S. 68): „Bei Groß-Vieherau in Hessen hörten Erk und Glock auf einmal aus einem etwas abseits vom Wege liegenden Hanffelde heraus zwei Mädchen ein zweistimmiges Lied singen. Erk hielt für einen Augenblick im Gehen inne, lauschte hinüber, um leuchtenden Auges alsbald zu sagen: ‚Wenn wir doch dieses Liedchen hätten!‘ — ‚Dem kann Rat werden‘, entgegnete der allzeit hilfsbereite Glock. Die beiden Sängerinnen, die übrigens unsere Wanderer hatten kommen sehen, hatten inzwischen ihr Lied beendigt und in fecker Weise noch das Verschen angefügt:

Das Liedchen ist gesungen,
Der Kreuzer ist verdient,
Und wer mir noch 'n Kreuzer gibt,
Dem sing' ich noch ein Lied.

Glock stampfte nun in der Kirche den Acker hinan zu den zwei Dorfschönen, die über die Ohren erröteten ob ihrer Ausgelassenheit. Er redete sie also an: ‚Ihr habt da ein schönes Lied gesungen. Ihr habt uns aber auch Hoffnung gemacht, noch mehr so schöne Lieder zu singen, wenn wir Euch einen Kreuzer geben. Ihr sollt sechs Kreuzer haben!‘ Die Mädchen sahen sich erstaunt an. Sollte das Scherz oder Ernst sein? Nachdem sie sich aber überzeugt hatten, daß man sie nicht zum besten haben wollte, und daß es den zwei sonderbaren fremden Gesellen wirklich mit ihren Liedern um eine ernste Sache galt, da sangen sie ein Lied um das andere, soviel man begehrte. Glock schrieb die Texte und Erk die Noten. Wohl versehen, zogen sie mit frohem Danke an die Mädchen ihre Straße weiter.“

Erk durchstöberte die deutschen Bibliotheken und Archive nach alten Liedern, und so wuchs sein Werk ins Ungeheure. Im Verhältnis zu diesem Riesennaterial

sind seine Veröffentlichungen nur ein Bruchteil. Die 13 dünnen Hefte der „Deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen“ (1839–43) und der erste Band seines „Liederhortes“ (1856) bieten lediglich Proben seiner Sammelarbeit. Umfangreicher ist der dreibändige „Liederhort“, den F. M. Böhme 1893/94 im Auftrage und mit Unterstützung der preussischen Regierung herausgab. Leider besaß Böhme nicht dieselben Eigenschaften wie sein Vorgänger, er veränderte oft die Takteinteilung, überarbeitete die Texte, war im großen ganzen recht flüchtig — ganz im Gegensatz zu dem gewissenhaften Erk, dem jede Achtelnote, jedes Dialektwort heilig war. Erks handschriftlicher Nachlaß, 41 Quartbände mit etwa 20000 Liedern, wurde vom Staat angekauft und bildet heute den Grundstock des Deutschen Volksliedarchivs. Es gibt keine wissenschaftliche Volksliederveröffentlichung, die nicht Erks Lieder zitiert. Kein Volk der Erde besitzt einen solchen Schatz an Liedern. Wir wollen es dem Liedervater Erk danken, daß er zur rechten Zeit zu sammeln anfang, zu einer Zeit, da noch das Volkslied in weiten Volksschichten lebendig war.

Erks Bedeutung liegt nun nicht allein im Sammeln von Liedern, sondern auch in der Verbreitung der Lieder. Durch Erk fand das Volkslied Eingang in den Schulgesang und in die Gesangsvereine. Was vor Erk in den Schulen gesungen wurde, war meist philiströs-ledernes Zeug. So steht z. B. in den „Deutschen Volksliedern für Volksschulen“ von A. Zarnack (Berlin 1918):

Unser Lehrer, der uns Stunde
gibt in Erd- und Himmelskunde,
weiß, was Mond und Sterne sind,
und der sagt, wir alle drehen
uns mit Schöffern, Dörfern, Städten
um die Sonne wie ein Wind.

Man hatte nach dem Muster des „Mildheimischen Liederbuchs“ (1799) Lieder für alle Tages- und Jahreszeiten, für alle Berufe und Anlässe „gemacht“. Für jeden war ein Lied da, für den Bürgermeister wie für den Nachtwächter, für den Säugling wie für den Sterbenden. Vom Schlächter heißt es z. B.:

Ein braver Fleischer mag das Vieh
wohl schlachten, doch nicht quälen,
und am Gewichte läßt er nie
auch nur ein Quentchen fehlen.

Jeder Hinweis darauf, daß unsere Jugend heute andere Lieder lernt, erübrigt sich wohl hier. Erks „Singvöglein“ (seit 1842) und die vielen anderen Schulliederbüchlein von ihm und seinen Nachfolgern haben hier Wandel geschaffen. Ähnlich lagen die Verhältnisse in den Gesangsvereinen. Erk gründete gleich zwei Vereine, die sich die Pflege des deutschen Volksliedes zur Aufgabe gestellt hatten, den Erkschen Männerchor und den Erkschen gemischten Chor. Die zahllosen Chorlieder von der Hand Ludwig Erks schufen dem Volkslied auch hier eine neue Heimstätte.

Es wäre nun zu untersuchen, warum denn das Volkslied doch nicht den Weg zum Volk fand, obwohl Hunderttausende von Kindern und geschulten Vereinsängern Volkslieder sangen. Entstand nicht vor dem Weltkrieg auf allerhöchsten Befehl hin das Kaiserliederbuch, das für sehr viele Vereine das Liederbuch war? Gab es nicht Sängerkwettstreite, auf denen um die Kaiserkette gesungen wurde? Von den Dichtern, Gelehrten und Musikern war das Volkslied endlich zum Kind und Vereinsfänger gelangt, doch zur breiten Masse fand es nicht den Weg. Warum? In Schule und Verein — so müssen wir heute feststellen — war das Volkslied nicht um seiner selbst willen da. Der Gesanglehrer brauchte es als Übungsstoff für Notenlesen und Treffübungen, und im Verein bekam das Volkslied durch die „künstlerische Bearbeitung“ das Kleid seiner großen Schwester, des Kunstliedes, und wurde als solches auch gewertet. Wieder war das Volkslied in eine Sackgasse geraten. So war der Zustand um die Jahrhundertwende: Es gab eine große Anzahl von wissenschaftlichen Volksliedsammlungen, unzählige Bearbeitungen für Schule, Haus und Verein, und dennoch blieb das Volkslied für die Allgemeinheit tot.

Was das ehrliche Bemühen von Dichtern, Pädagogen und Musikfachleuten nicht erreicht hatte, das brachte ein Laie zuwege, der Student Hans Breuer, 1908, also vor 30 Jahren, mit seinem Zupfgeigenhansl. Ihm verdanken wir die Wiedergeburt des Volksliedes, und wenn heute ein Singen und Klingen durch ganz Deutschland geht, dürfen wir den nicht vergessen, der mit kühnem Griff den Anfang machte.

Es soll nun versucht werden, die Wege aufzuzeigen, die zum „Zupf“ führten.

Hans Breuer war Schüler des Steglitzer Gymnasiums, das er 1903 als Abiturient verließ, um in Heidelberg und Gießen zu studieren. Um 1900 hatte Karl Fischer in Steglitz den Wandervogel gegründet, zu dessen treuesten Anhängern Breuer gehörte. Hin und wieder ist Breuer mit seinem Gesanglehrer Max Pohl in Verbindung gebracht worden. In der Tat zeigt die Sammlung „Hundert deutsche Volkslieder aus älterer Zeit“, die M. Pohl zusammen mit G. F. Selle 1911 für den Gebrauch an höheren Schulen herausgab, große Verwandtschaft mit dem Zupf. Als mir vor kurzem Max Pohls Programmschrift „Das deutsche Volkslied im Gesangunterricht des Gymnasiums“, 1905 als Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums zu Steglitz erschienen, und Max Pohls Lebenserinnerungen, zwei Teile: „Des Lebens Stückwerk“ und „Stirb und werde!“ (bei Kallmeyer, Wolfenbüttel 1924, herausgekommen), in die Hände fielen, wurde mir der Einfluß Pohls auf Breuer erst recht klar. Pohl war von Haus aus Altphilologe mit einer besonderen Neigung für die Musik von Jugend an. Über Nacht, so kann man sagen, wurde er Musiklehrer am Steglitzer Gymnasium. Der Direktor hatte keinen Ersatz für den plötzlich abegangenen Gesanglehrer. „Ich hatte keine blasse Ahnung von Methodik des Gesangunterrichts. In der Harmonielehre war ich seinerzeit gerade bis zum Verbot der Quinten- und Oktavenparallelen gekommen. Es war entsetzlich!“ (Erinnerungen II, S. 63).

Mit den Chören wollte es anfänglich gar nicht klappen. Daher riet ihm sein Direktor, Volkslieder einzuüben. Weil ihm die Lorelei, „Jetzt gang i ans Brünnele“, „Ich ging durch einen grasgrünen Wald“ zu abgesungen erschienen, kramte er in der Lehrerbücherei, wo er Liliencrons „Historische Volkslieder der Deutschen“ und sein „Deutsches Leben im Volksliede um 1530“ fand. „Ich zog mit den beiden Bänden ab und entdeckte, daß es in Deutschland vor dem Dreißigjährigen Kriege eine Blütezeit des Volksgesanges gegeben hatte, und daß die Lieder, von denen man in der Literaturgeschichte so gelegentlich etwas gehört hatte, wirklich gesungen worden seien. Ich bat den Direktor, das ‚Mildeutsche Liederbuch‘ von Böhme anschaffen zu dürfen, was mir anstandslos bewilligt wurde. Und nun fing ich an auszugraben!“ Die Jungen sangen voller Liebe die alten Lieder. Jede Stunde brachte neue Überraschungen.

Wir sehen also, daß die Lieder aus den recht verstaubten Wälzern auf einmal Leben bekamen. Voller Stolz schreibt Pohl:

„Es ist Wundervolles hervorgegangen aus diesen Stunden, ganz Großes. Denn damals saß unter den Primanern des letzten Jahrganges einer, den ich schon von meinem ersten deutschen Unterricht in Obertertia her gern mochte, ein Blondkopf mit einem prächtigen Jungengesicht, dessen blaue Augen zumeist etwas finster dreinschauten über ein Paar trozig geschürzten Lippen. Aber er sang immer sehr eifrig mit seinem schon ganz hübsch entwickelten Bass mit.

Er ist später Arzt geworden, und der Weltkrieg hat ihn verschlungen. Auch ihn, wie so viele gerade der Besten.

Soll ich seinen Namen nennen? Ja? —

Setzt euch leuchtende Kränze ins Haar von Kornblumen und Margueriten, ihr Mädels, und stimmt eure Lauten! Und einer von den Jungen muß seine Geige vorholen und leise mitspielen! — Was wir singen wollen? Natürlich ein Lied aus dem Zupfgeigenhansl, ihr habt ihn ja alle im Rucksack! Aber ganz fein muß es klingen, so wie er's gern mochte, der Liebe, Edle, Tüchtige!

Wißt ihr noch nicht, wer er war? Schlagt euer Liederbuch auf, das schönste, das dem deutschen Volke geschenkt worden ist! Da unten auf dem Titelblatt steht sein Name.

Ihr lest doch auch manchmal die prächtigen, markigen Worte, die er seinem Buche jedesmal mitgab, wenn er es wieder in die Welt hinauswarf, gesichtet und bereichert? Wie ihr singen sollt, und was euch das Lied, das deutsche Volkslied, sein soll. Es war lauter Gold, was aus seinem Munde und seinem großen Herzen kam, und keine Silbe davon darf verlorengehen!

Er hieß Hans Breuer, ich habe ihn in meinem Chor gehabt, und bei mir hat er die ersten alten Volkslieder gesungen. Darf ich da nicht ein bißel stolz sein darauf?“ (Erinnerungen II, S. 66.)

Vorerst war Breuer ja noch Schüler und ohne Einfluß auf den schon recht betriebsamen Wandervogel, der in jener Zeit sein erstes Liederbuch herausgab: das Liederbuch fahrender Schüler. Es war lediglich eine Textsammlung und zeigt

das Wandervogellied, wie die Urvaganten es sahen, ein buntes Gemisch von Kneipliedern (O alte Burschenherrlichkeit — Ein Heller und ein Bagen), patriotischen Liedern (Ich bin ein Preuße — Es braust ein Ruf wie Donnerhall — Der Gott, der Eisen wachsen ließ) und allgemein beliebten Liedern (Aus der Jugendzeit — Goldne Abendsonne). Pohl, der den Wandervögeln damals schon als musikalischer Berater helfend zur Seite stand, „gelang es nur mit Mühe, ein paar der lieben Volkslieder hineinzubringen“ (II, S. 70). Daher finden wir in dem uneinheitlichen Vielerlei auch wirklich schöne alte Volkslieder: Nach grüner Farb' mein Herz verlangt — Wo soll ich mich hinkehren — Ach Elstein, liebes Elstein.

Es muß hier, ehe auf den „Zupf“ näher eingegangen wird, noch einiges zum Wirken und Wollen Max Pohls gesagt werden. In seiner Programmschrift (S. 4) zeigt er den Grund auf, weshalb denn das Volkslied so wenig Anklang findet: „Abgesehen davon, daß dem Schüler durch Notenlesen und Treffübungen das Volkslied verleidet werde, fehlt dem Publikum überhaupt der Sinn für das Volkslied. Es geht nicht um die Frage: Wieviel und welche Volkslieder kannst du auswendig oder von Noten singen? sondern die Frage muß vielmehr so gestellt werden: „Wie stehst du innerlich zum deutschen Volksliede? Hast du es lieben gelernt, und singst du es gern? Ist dein Geschmaç so weit entwickelt, daß du es vom blöden Gassenhauer unterscheiden kannst, daß du das Gemeine von dir abweist und für das Feine, Innige ein Ohr hast, daß die Gefühlstiefe auch in der Musik nicht gleichbedeutend ist mit Sentimentalität, Humor nicht mit Albernheit oder Nohheit?“

Wir würden heute sagen: Das Volkslied, das nun einmal Gemeinschaftslied ist, kann ohne Gemeinschaft überhaupt kein Leben erhalten. Die Gemeinschaft, etwa die Schule oder der Verein, zu der man sich gelegentlich zum Singen vereint, genügt nicht! Das Volkslied verlangt eine erlebnisgebundene oder arbeitsgebundene Gemeinschaft, die im Liede das zum Ausdruck bringt, was jeder Sänger voll und ganz selbst empfindet: Liebe und Freude, Haß und Spott. Man höre z. B. ein und dasselbe Lied, etwa:

Wir ziehen über die Straße mit ruhig festem Schritt,
Und über uns die Fahne, sie fliegt und flattert mit!

einmal von Pimpfen und ein andermal von einem geschulten Gesangverein. Die Pimpfe werden das Lied nicht so gut „können“, doch, glaube ich, werden sie es mit voller Überzeugung singen. Es ist i h r Lied, ein Spiegel ihres augenblicklichen Tuns. Sie werden das Lied auch später wieder bei passender Gelegenheit spontan anstimmen und nicht erst die Seite im Chorbuch aufschlagen wie die andern.

Pohl fand eine Singegemeinschaft vor, die mit aller Begeisterung seine alten Lieder aufnahm. Längst verschollene und vergessene Lieder bekamen in diesem kleinen Kreise neues Leben. In seiner Sammlung steht zum erstenmal „Wir zogen in das Feld“. Pohl ist also der Ahnherr der Landsknechtslieder-Neubelebung, und die großen Trommeln der HJ. gehen ja auf diese zurück. Er grub die alten

Balladen aus und war in der Auswahl seiner Lieder keineswegs zimperlich. Liebeslieder in einem Schulliederbuch, welch unerhörte Neuerung! Er ging wirklich neue Wege: „Es ist besser, wir bieten das Singen von der Liebe mit reinem Herzen und keuschen Händen, als daß es später auf der Gasse, wie der Zufall es will, aufgelesen wird.“ (Einleitung, S. IV.) Man kann wohl mit Recht sagen: Pohl erweckte die alten Lieder nicht nur zu neuem Leben, er schuf auch zum erstenmal ein Liederbuch für das Leben.

Aus solch frischem Geist entstand der Zupfgeigenhansl. Breuer vereinigte die Lieder, die er auf der Schulbank einst von Pohl zuerst gehört und auf den Wanderungen mit seinen Wandergesährten im tiefsten Inneren erlebt hatte. Er fügte zu diesem Bestand noch die Lieder hinzu, die er als Student von den Bauernburschen und Mädchen in der Umgebung Heidelbergs gehört hatte, und ferner die zackigen Soldatenlieder, die er als fröhlicher Einjähriger beim Kommiss in Reih und Glied von den Musikanten gelernt hatte.

So entstand 1908 der Zupf. Pohl fühlte sich immer als Pate zu diesem lieblichen Kinde jugendlichen Frohsinns. „Als ich eines Tages eines der schmucken Büchlein in der Hand hielt mit der handschriftlichen Widmung ‚Seinem alten Gesanglehrer in Dankbarkeit. Der Herausgeber‘, da freute ich mich so, wie wenn ich selbst der Glückliche gewesen wäre, der dieses einzig dastehende Buch dem deutschen Volke schenken durfte.“ (Erinnerungen II, S. 117.)

Wie die damalige Jugend zum Volksliede stand, zeigt am besten Breuers Vorrede zum Zupf und der Bericht eines alten Pachanten: Aus des Zupfgeigenhansls Jugend, von Otto Bojarzin in „Vom Wandern und vom bunten Rock“ (Wolfenbüttel 1916, S. 55 f.). Letzterer schreibt, mit welcher Begeisterung das schmale Büchlein, knapp 75 Seiten stark mit einem schlichten braunen Papier-einband, aufgenommen wurde. „Ihr Wandervogel, ihr seid's doch, die a u s d e m B u c h L e b e n m a c h e n. Was wäre die schönste Liederammlung ohne die, die sie singen!“ (Bojarzin, S. 60.)

Zur Wiederbelebung von Volksliedern gehören also zwei Dinge: das Wissen um die Lieder und die innere Bereitschaft. Zum Lied gehört eben auch der Sänger. Erst muß eine Singegemeinschaft und Singebereitschaft da sein. Erst war der Wandervogel da, dann kam der Zupf. Erst war auch später die nationalsozialistische Kampfgemeinschaft da, dann kam das Kampflied, der erlebnisreiche Ausdruck dieser Kämpfer.

Breuer gab zwei Jahre später (1910) den Anstoß zur Herausgabe von Heimatliederblättern. Das Sachsenburger Liederblatt, von ihm selbst mit einem Vorwort versehen, eröffnet die Reihe dieser dünnen, meist 16 bis 48 Seiten umfassenden Liederheftchen, von denen bis zum Weltkrieg 16 erschienen (vgl. H. Höckner, Die Musik in der Jugendbewegung. Wolfenbüttel 1927). Die Eigenart der Heimat sollte in diesen Hefen zum Ausdruck kommen. Man brachte Proben aus den wissenschaftlichen Liederansammlungen der Heimat und fügte kühn selbstaufgezeichnete Lieder hinzu. Freilich stimmt manchmal die Takteinteilung nicht, oder der Text ist

lückenhaft und zersungen. Doch Wille und Absicht sind nun einmal entscheidend: Im Vorwort zum Gießener Liederblatt heißt es treffend: „Möchten wir mithelfen, die Pflege des Volksliedes wieder zur Sache des Volkes werden zu lassen!“ Ein Wort, das den tieferen Sinn des Singens in jener Zeit offenbart.

Breuer mit seinem Zupf und dem Schwarm heimatgebundener Liederhefte hat der deutschen Jugend und dem deutschen Volke das Volkslied wiedergelesen.

Nach dem Kriege, als die Jugendbewegung sich in tausend Splittergrüppchen auflöste, ging der Singebewegung auch die Ausrichtung auf das Volkslied verloren. Aus der Jugendbewegung wurde eine bewegte Jugend, die in Abhängigkeit von allen möglichen Parteien und Zeitströmungen geriet. Die Jugendverbände der politischen Parteien, besonders der Linksparteien, pflegten naturgemäß das „politische“ Lied, das bestenfalls nur ein gereimtes Parteiprogramm war, oft sogar Moskauer Kolorit verriet. Die kirchlich orientierten Vereine hatten ihr eigenes Liedgut, die Pfadfinder und die kläglichen Trümmer der alten Wandervogelbünde brachten zahlreiche „Neutöner“ in ihre Liedveröffentlichungen. Man kann sagen, daß es von 1919 bis 1930 gewisse Modelieder gab. Die Lieder aus dem Kleinen Rosengarten von Hermann Löns erhielten Melodien im „Volksston“ von berufener und unberufener Hand. Es war eine Flucht in die Romantik, ein Versteckspiel vor der Not und Zerrissenheit der Umgebung. Geblieben sind von dieser Lönsliederhaufe nur drei Lieder, die als fester Besitz in den Liederschatz des Volkes eingegangen sind: „Auf der Lüneburger Heide“, „Ich bin ein freier Wildbretschütz“, „Heiß ist die Liebe, weiß ist der Schnee“.

Als Gegenpol zu diesen meist weichlichen Liedern stellten sich etwa zur gleichen Zeit die Pseudo-Landsknechtslieder ein, eingeleitet durch H. Thums Lied „Vom Barock schwankt die Feder“. Die Freikorpskämpfer und Zeitfreiwilligen sahen in dem rauhen und trostlosen Schicksal der heimatlosen Landsknechte, die „bald für dies, bald für das“ kämpften, ihr eigenes, zerrissenes Dasein und fangen die Lieder gern.

Sehen wir den Bestand der Liederansammlungen aus jener Zeit durch, so können wir feststellen, daß der Volksliedbestand, wenn wir von den genannten Neutönern absehen, über den Zupf von 1914 nicht hinausgegangen ist. Wohl aber wurde das Singen künstlerisch vertieft. Der ungepflegte Feld-, Wald- und Wiesen- gesang wurde durch Frik Jöde und seine Anhänger in den Musikantengilden und durch den Sudetendeutschen Walter Hensel mit seinen vielen Singwochen zu künstlerisch wertvollem Singen und Musizieren umgestaltet. Hier wurden die einzelnen Musikbegeisterten gefördert, es entstanden Singe- und Spielgemeinschaften, die ihre Leistungen von Jahr zu Jahr steigerten, aber die breite Menge machte den Aufschwung zur künstlerischen Wertleistung nicht mit. Den ehrlichen Bemühungen der Musikführer vor 1933 mußte der Erfolg versagt bleiben, da sie nur eine bestimmte Gruppe in der Hand hatten, aber niemals die Gesamtheit der singenden Jugend oder gar des ganzen Volkes.

Wie ist es heute um das Volkslied bestellt? Können wir die Volksliedrenais-

sance als abgeschlossen betrachten, oder kann der deutsche Volksgesang noch weitere Bereicherung erfahren? Es muß zugegeben werden, daß gegenwärtig mehr Volkslieder gesungen werden als etwa um 1933. Offene Singstunden, Musikkfeste, Schulungslager, Rundfunksendungen, Aufmärsche, KdF-Reisen usw., sie alle sind ohne Volkslieder nicht denkbar. Für diese vielen hunderttausend Sänger sind Liederbücher in Hülle und Fülle da. Jedoch zeigt die Durchsicht der Liederbücher und Liederprogramme, daß der Volksliederbestand nicht umfangreicher geworden ist. Neu hinzugekommen ist ein fester Kern von Kampfliedern und neuen Liedern des Dritten Reiches, vor allem wuchtige und eindrucksvolle Lieder der Hitler-Jugend, die dem Lebenswillen und der Haltung unserer Jugend entsprechen. Diese Lieder sind in erster Linie Festlieder, die nun und nimmer als „Gebrauchslieder“ Verwendung finden dürfen. Ihrem Inhalt entsprechend dürfen sie z. B. nicht als den Weg verkürzende Marschlieder gesungen werden. Zu diesem Zweck haben wir die alten Soldatenlieder und zünftige Wanderlieder. Der Junge soll, wenn ein Bekenntnislied wie „Ein junges Volk steht auf“ oder „Heilig Vaterland“ gesungen wird, ein inneres Erlebnis spüren. Der Mund soll nur das singen, was das Herz bewegt!

Wenn wir die neuen Lieder bei dieser Bestandsaufnahme abziehen, so kommen wir zu einer nicht sehr großen Zahl von Volksliedern. Hier muß die Arbeit der Volksliedarchive einsetzen, nämlich für alle Gelegenheiten, für Marsch, Fest, Spiel und Tanz, für den Heimabend und das Lager Volkslieder bereitzustellen. Schon früher sprach ich von einer Mobilmachung des Volksliedes. Das Freiburger Volksliedarchiv besitzt mehr als 200 000 Lieder, und jedes landschaftliche Volksliedarchiv hat einige tausend in den Karteikästen. Wenn wir nun fragen, wie viele Lieder denn auch wirklich gesungen werden, müssen wir bekennen, daß es nur sehr wenige sind. Leider!

Ich möchte anregen, daß bei der Neuherausgabe von Liederbüchern die Archive zu Rate gezogen werden. In der nächsten Zeit werden Landschaftsliederhefte der Hitler-Jugend erscheinen. Hier könnten die Archive ihre Kästen öffnen und Volkslieder von der ältesten Überlieferung an bis zur Gegenwart zur Verfügung stellen. Die Lieder für die großen Feste, etwa für den Erntedanktag am Büchelberg, die Lieder für die große Fahrt, etwa zu den Volksdeutschen jenseits der Grenze in Siebenbürgen und in der Batscha, könnten hier zusammengestellt werden. Wenn für eine Sonderveranstaltung der Hitler-Jugend irgendwelche Lieder benötigt werden, beispielsweise Lieder aus der Zeit Friedrichs des Großen, Erntelieder, Lieder der Sudetendeutschen könnte das nächste Volksliedarchiv Material genug für diesen ganz bestimmten Zweck liefern. So viel Liebergut liegt noch brach und wartet auf die Sänger.

Ich habe im Kleinen damit angefangen. Ein paar Fähnlein wollten einen Elternabend veranstalten, der „Bauern und Soldaten“ heißen sollte. Die Pimpfe kamen zu mir und wünschten sich Soldatenlieder aus mehreren Jahrhunderten und Lieder von der Bauernarbeit. Es war mir eine besondere Freude, daß gerade

die sonst unbekanntes Lieder auf dem Abend großen Beifall fanden. Eine Gruppe von jungen Bäuerinnen aus der Kurmark wollte auf dem Bückeberg märkische Tänze vorführen. In einer Sammlung hatten sie das Lied „Beim Kronenwirt, da ist heut Jubel und Tanz“ mit der irreführenden Überschrift „Aus der Mark“ gefunden. (In der Mark gibt es keine Buben, kein Mirzel und keinen Meßner!) Auch diese Wünsche konnten schnellstens erfüllt werden. Eine Spielschar wollte für einen Besuch in einer größeren Stadt der Mark die Lieder der Gegend haben. Eine andere Gruppe wünschte sich „echte“ Vänkellieder. Für die Heimatfeste des Bezirks Steglitz wurde vom Archiv aus ein Liederbüchlein mit Noten zusammengestellt, das alte Berliner Lieder und Soldatenlieder des dort früher liegenden Gardeschützenbataillons enthielt. Die Lichterfelder machten große Augen, als sie von 2000 jugendlichen Stimmen die Lieder hörten, mit denen die stolze Truppe einst 1914 ins Feld gerückt war.

So, meine ich, hat das Volksliedarchiv eine dankenswerte Aufgabe: Berater und Helfer in allen Liederangelegenheiten zu sein. Es gilt, die Wiederbelebung der alten Lieder in jeder Weise zu fördern. Die Aufzeichnung und Erforschung der Lieder muß hinführen zum lebendigen Gesang! Der Volksliedbetreuer sei der Vermittler der Liederschätze, der mit warmem Herzen die Lieder, die er dem Volk abgelauscht hat, dem Volk wieder zurückgibt!

Die publizistischen Mittel

Die musikerzieherische Aufgabe des Rundfunks

Von Hermann Roth

Es bedarf kaum einer weitgehenden Erörterung, in welchem Ausmaße die Musikerziehung sich des Rundfunks als publizistischen Wirkungsmittels bedienen kann, wohl aber wie weit sich der Rundfunk der Musikerziehung annimmt, annehmen darf und muß. Ohne die programmgestalterische Frage der Musikvermittlung durch den Rundfunk hier in erster Linie aufzugreifen, muß jedoch untersucht werden, was der Rundfunk auf musikerzieherischem Gebiete geleistet hat, welche weiteren Möglichkeiten bestehen und wie weit der Rundfunk eine musikerzieherische Funktion und Aufgabe hat, die er übernehmen und lösen kann.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es vor allem gilt, die letzte Frage zu beantworten, ehe auf Planung und Gestaltung musikalischer Belange eingegangen werden kann. Wir sind hierbei gewiß nicht geneigt, die Musikerziehung aus der gesamten erzieherischen Aufgabe, die wir dem Rundfunk zuschreiben, zu lösen. Im Gegenteil! Wir wollen die Musik mit aller Kraft in die gesamte erzieherische, bildende und formende Arbeit hineinstellen. Denn es ist klar, daß eine kulturpolitische Führung auch nur eine einheitliche erzieherische, d. h. eine umfassende werthaltige Einwirkung auf den deutschen Menschen ausüben kann. Wenn wir hier von Volkserziehung oder sogar Volksbildung sprechen, steht also außer Zweifel, daß damit die Vermittlung aller politischen, folglich geistigen, seelischen und sittlichen Werte gemeint ist. Daß es hierbei nur um Werte geht, die vor der nationalsozialistischen Weltanschauung bestehen können oder von ihr bestimmt sind, ist eine vorausgesetzte Selbstverständlichkeit.

Wer sich in völliger Klarheit über die gewaltigen erzieherischen und propagandistischen Mächte der Gegenwart ist, kann sich nicht einen Augenblick darüber täuschen, daß eine einheitliche erzieherische Richtung sie alle umspannen muß, soll ihr Wirken positiv verlaufen. Denn Kultur ist eine Einheit, also sind auch ihre erzieherischen und propagandistischen Auswirkungen von dieser

Einheit her bestimmt, oder sollen es jedenfalls sein. Also richten sich auch die kulturpolitischen Maßnahmen nach der Erkenntnis dieser kulturellen Werte.

Wenn wir uns nun den Menschen unter den verschiedensten Einflüssen kulturpolitischer, erzieherischer „Strahlen“ gleichsam wie unter einem Brennglas vorstellen, in dem sich diese Strahlen treffen und vereinigen, so können wir als publizistische Wirkungsmittel vor allem drei Faktoren feststellen: den Film (durch das Bild), das Buch und die Presse (durch die Begriffs- und Meinungsbildung) und den Rundfunk durch den Ton.

Das große Gebiet des Hörens im Bereich der Kultur umfaßt der Rundfunk. Sein Monopol ist in der heutigen Welt die Beherrschung der Ohren. Durch das Ohr findet er den Weg zum Verstand, zum Geist, zur Seele und beginnt diese nach seinem Tone zu formen. Er tut es bewußt — und noch zu viel unbewußt, unbedacht. Wen er aber trifft, der nimmt ihn bewußt — oder auch unbewußt auf.

Dieser Prozeß des fortgesetzten Aufnehmens, ins Unendliche vervielfacht und Tag und die reichliche halbe Nacht vor sich gehend, veranschaulicht uns bei rechter Überlegung die ungeheure Suggestionskraft des Instruments Rundfunk. Seine Suggestionsleistungen hat er in den rund fünfzehn Jahren seines Wirkens dauernd bewiesen. Man muß sich über diese Tatsachen klar sein, will man dem Rundfunk „massenerzieherische“ Tendenzen zuschreiben und unterstellen, obwohl selbst die beste statistische Leistung nicht in der Lage wäre, jene Suggestionsleistungen auch nur irgendwie zu messen oder zu erfassen. Wir haben hier mit einer unbestimmten Größe zu rechnen, in dem Bewußtsein, daß wir die Geister, die wir gerufen, nicht mehr loswerden können. Wir müssen und können uns nur mühen, ihr Wesen und ihren Gang zu ordnen.

Es darf keinen Augenblick versäumt werden, zu bedenken, wie entscheidend beim Rundfunk die Summe der Einwirkungen, also der Sendungen ist! Ist es doch eine erstaunliche Tatsache, wie immer wieder unter Ausschaltung der Überlegung, der Selbstprüfung und Selbstkritik, ja des Willens die lächerlichsten und wertlosten Dinge nachgeplaudert, nachgeschrieben, nachgesungen werden, die vielleicht ein einziges Mal nur durch ein publizistisches Wirkungsmittel unserer Zeit Menschenaugen und -ohren erreicht haben. Das ganze Wesen des „Schlagers“, im weitesten Sinne dieses Begriffs überhaupt, im Sinne einer sich ohne Denkprozeß fortpflanzenden allgemeinen „Meinung“, ist ein klassisches Beispiel für die negative Wirkung, wie sie auch Rundfunk, Film, Presse und Rede zur Folge haben können.

Wir müssen uns außerdem ganz klar darüber sein, wie unendlich vielfältig und sich einer klaren Erfassung entziehend die Formen musikalischer Einwirkungen durch den Rundfunk sind, die nicht in bewußter Überlegung ihrer Wirksamkeit gestaltet werden. Um gerade die suggestive Kraft im Guten wie im Schlechten einigermaßen abschätzen zu können, brauchen wir uns nur vor Augen zu halten, daß die Musik etwa 70% des Gesamtprogramms in Anspruch nimmt.

Jeder kann sich bei dieser Zahl vorstellen, was dazu gehört, ein musikalisches Programm an allen deutschen Sendern über alle Stunden des Tages hinweg in wertvoller Weise zu gestalten! Jeder mag auch selbst erwägen, wie bei solchen Zahlen der Rundfunk auf die musikalische Auffassung, auf Geschmack und Bildung eines ganzen Volkes einwirken kann. Vergessen wir nicht, daß der Rundfunk das größte Musikinstitut der Welt überhaupt ist, daß schlechthin alle Konzerte und sonstigen musikalischen Veranstaltungen nur ganz geringe Prozentsätze musikalischer Einwirkung gegenüber dem Rundfunk darstellen. Diese Feststellung gibt dem Problem der Musik des Rundfunks erst ihr volles Gewicht und zerstört die letzte Illusion irgendwelcher leichtfertigen musikalischen Programmgestaltung. Sie beweist aber auch klar und eindeutig, daß der Rundfunk angesichts seiner Stellung und Macht am bewußt Erzieherischen überhaupt nicht vorbeigehen kann!

So steht es außer Zweifel, daß der Rundfunk, von seiner gesamterzieherischen Aufgabe her gesehen, sich auch der musikerzieherischen Aufgabe gerade in einem besonderen Maße unterziehen muß, weil wir im Rundfunk, ganz allgemein gesprochen, grundsätzlich das Institut und Instrument der Wertevermittlung und nicht der beliebigen Einwirkung auf die Hörermassen erkennen! Die erste Frage, ob sich der Rundfunk der Musikerziehung annehmen darf und muß, muß daher in allen ihren Teilen völlig bejaht werden.

Bevor die zweite Frage beantwortet werden kann, bedarf es noch der Auseinandersetzung mit zwei Problemen des Rundfunks.

Jede Einwirkung und Erziehung muß mit der Vielfältigkeit der Menschen rechnen, der Rundfunk in jeder Hinsicht erst recht. Es wird ihm, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nie gelingen können, es allen recht zu machen, bzw. Sendungen zu gestalten mit der ersten und bestimmten Erwartung, wirklich die „Gesamthörerschaft“ zu erreichen. Dieser Begriff ist theoretisch. Gewiß, es muß ein Hochziel bleiben, eine möglichste Vielzahl zu erfassen. Jedoch kann mit dem Begriff der Gesamthörerschaft nicht operiert werden, um damit gewisse erzieherische Pläne und Gedanken von ihrer Durchführung und Gestaltung auszuschließen. Die Begründung, daß die vermeintliche gesamte Hörerschaft kein Interesse habe für diesen oder jenen Vorschlag, erscheint nicht recht stichhaltig. Angewendet auf die musikalische Aufgabe bedeutet dies, daß die Höhen der großen Werke nicht jedem Hörer zugänglich sind und nicht sein können, und manche vielleicht — wir mögen das bedauern — andererseits zu volksliederhafter Musik kein Verhältnis zu finden vermögen. Wir alle wünschen es sehnlichst, daß die Anzahl der Menschen abnimmt, die bei der Musik unserer deutschen Meister mit dem bekannten Ruf „Wenn ich schon opus höre“ ihre Zuflucht zur Tanz- und Unterhaltungsmusik anspruchsloser Art bei anderen Sendern suchen. Die musikerzieherische Betätigung des Rundfunks wird sich an Alle wenden, aber doch für die Vielfalt der Hörer die verschiedensten Formen

wählen müssen. Denn verschiedene Stufen des Auffassungsvermögens müssen nun einmal als Voraussetzung besonders bedacht werden. Wenn wir von Niveauunterschieden sprechen, so verbinden wir mit diesem Begriff ja noch keineswegs eine Beurteilung oder Wertung der Hörerschaft. Gewiß sollen niemals Hörergruppen, konstruktiv voneinander geschieden, der entscheidende Maßstab für die Programmgestaltung sein, aber wer wollte leugnen, daß allein Stadt und Land, ja die Verschiedenheiten der Gauen und Landschaften verschiedene Voraussetzungen bedeuten und daher eine entsprechende Behandlung verlangen. Der Rundfunk darf nie in den Fehler verfallen, wie in früherer Zeit sich an vermeintliche Bildungsklassen zu wenden oder Berufe und Sparten des öffentlichen Lebens bewußt getrennt voneinander zu bedenken. Jedoch wird gerade bei der musikalischen Arbeit des Rundfunks erwogen werden müssen, daß besonders in unserem Volk die Spanne musikalischen Auffassungsvermögens außerordentlich weit und groß ist und dementsprechend Stufen besonders zu beachten sind. Das Wort von Reichsminister Dr. Goebbels, daß der Rundfunk sich an die breiten Millionenmassen unseres Volkes wendet, und will er volksverbunden bleiben, sich auch dem Geschmack und dem Aufnahmevermögen der breiten Millionenmassen unseres Volkes anpassen muß, stellt ja nicht nur einen mittleren Weg für die musikalische Arbeit des Rundfunks für die breiteste Hörergruppe fest, sondern empfiehlt darüber hinaus vor allem die Werte des Volkstums, die nun einmal in dieser breitesten Schicht, etwa der Arbeiter und Bauern, am lebendigsten sind und bleiben müssen.

Aus der Erkenntnis dieser großen und sehr verschieden gearteten Breite der Hörerschaft ergibt sich für den Rundfunk eine wichtige Folgerung, die wir tagtäglich feststellen können: die Weitherrigkeit, die große Wertspanne seiner Programmgestaltung. Dies gilt vor allem für die Musik! Der Rundfunk hält die Erstgeburten des neuen Liedes der Bewegung, des Volkes, der Jugend in der einen Hand wie den Schlager des soeben erschienenen Tonfilms in der anderen. Wir dürfen es nicht unterlassen zu bedenken, daß der Rundfunk nach dem Grundsatz „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“ von sich aus eine strenge Auslese in musikalischer Hinsicht nicht vornimmt, so daß also in seinem umfangreichen Wesen sich zunächst noch höchst verschiedenartige Dinge abspielen können, die nur den sehr aufmerksamen Hörer verspüren lassen, wie im Rundfunk vielfach getrennte Welten zur Auseinandersetzung gelangen. Erinnern wir uns nur — als ein Beispiel — an den gerade durch den Rundfunk und seine Vielfalt außerordentlich unklaren und verwirrten Inhalt der „Volksmusik“, die im Programm vom Schrammeln, von Mandolinen-, Zither- und Mundharmonikaorchestern mit jeder Art „populärer“ Musik bis zum kleinen Streich- oder Bläserorchester mit Spielmusiken aus deutschen Landschaften reicht.

Nach dieser Klärung der Lage und ihrer Probleme können wir die zentrale Frage beantworten: „Wie weit kann der Rundfunk mit seiner musikerziehe-

rischen Aufgabe gehen, wie weit kann er sie lösen?“ Wir glauben, daß nach völliger Klarheit über seine nahezu unbegrenzte Wirkungsmöglichkeit diese Frage ebenfalls bejaht werden muß! Der Deutsche Rundfunk, der ja nicht dem Zwecke privater Werbung oder eigennützigter Belange offensteht, sondern ein Werkzeug in der Hand der politischen und kulturpolitischen Führung des Reiches ist, kann die Wahrung musikerzieherischer Interessen und Aufgaben unbegrenzt übernehmen und lösen. Die Voraussetzung hierzu ist, daß diese F ü h r u n g s a u f g a b e im Bewußtsein aller gestaltenden Kräfte des Rundfunks stets lebendig ist. Freilich müssen die Formen und Methoden dieser Erziehung schärfstens überdacht werden, um nicht durch eine verstimmende Absicht oder schulmeisterliche Art die Ohren der Hörer von vornherein zu verschließen.

An dieser Stelle ist aber mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß nicht nur der Hörer Ansprüche an den Rundfunk zu stellen hat, sondern ebenfalls der Rundfunk vom Hörer verlangen kann und vor allem in unserem Zusammenhang verlangen muß, daß er nicht mit Willigkeit allein, sondern auch mit aufgeschlossenem Herzen Freude an der Musik empfindet und seelischen und geistigen Anteil an ihr nimmt. Wir sind uns völlig klar darüber, daß der Rundfunk die Mittel zu einer m u s i k a l i s c h e n M o b i l i s i e r u n g des Volkes in der Hand hat, daß aber vom völlig kulturlosen Hören der gesamten musikalischen Arbeit, vor allem auch in künstlerischer Hinsicht, sehr große Gefahren entstehen. Wir vermögen daher auch die Aufgabenstellung des Rundfunks auf musikalischem Gebiet von einer im weitesten Umfange in die Wege geleiteten Hörer-erziehung nicht zu trennen. Sie muß von Jugend an einsetzen und ein unbedingtes Gegenstück zur aktiven Rundfunkarbeit der Hitlerjugend darstellen. Wie der Hörer das unbedingte Gefühl haben muß, daß das Musikprogramm des Rundfunks von sicherer Hand gestaltet und geführt wird, so muß andererseits beim Hörer mit der Meinung aufgeräumt werden, als erwarte der Rundfunk, daß sein musikalisches Programm in seiner Gesamtheit von allen gehört werden soll.

Die grundsätzliche Klarheit über die Auswirkungen des Instruments Rundfunk läßt uns einen Schritt weitergehen, mit der Frage nach den T a t s a c h e n , Inhalten und Formen der m u s i k a l i s c h e n B e m ü h u n g e n des Rundfunks.

Wir haben deutlich geschieden zwischen bewusster und unbewusster Einwirkung und die Forderung aufgestellt, daß die bewusste, aber nicht schulmeisterliche Führung in der Programmgestaltung die musikalischen Sendungen bestimmen möge. Dem Rundfunk fällt hierbei eine vornehme Mittlerrolle in der Weise zu, daß sein musikerzieherisches Wollen und sein Musikprogramm ein natürliches A b b i l d der Musikpflege im Staate überhaupt ist. Die musikerzieherischen Bestrebungen und Bemühungen, deren regsame Betätigung in erster Linie bei der Bewegung, dem Staat und den Gemeinden liegt, haben auch die musikerzieherischen Tendenzen des Rundfunks zu bestimmen. Diese Feststellung

erscheint uns besonders wesentlich und läßt manche Forderung an den Rundfunk offen, wengleich wir schon die große Weite in der musikalischen Arbeit des Rundfunks erwähnten. Klarheit herrscht dabei darüber, daß das musikerzieherische Bestreben den gesamten Bereich der Musik erfasst und sich vom einfachsten Lied bis zur gewaltigsten Symphonie erstreckt, in dem Bewußtsein, daß es sich hierbei um sehr verschiedenartige, aber einer völkischen Wertquelle entsprungene Schöpfungen handelt. Kein Zweifel darf bei der Betrachtung der Musikerziehung durch den Rundfunk darüber entstehen, daß alle Formen und Inhalte berücksichtigt werden müssen, die Höhen künstlerischer Schöpfung und Gestaltung wie die Melodien des Liedes. Zwischen beiden liegt e i n l a n g e r W e g , den zu führen der Rundfunk in bewusster Arbeit wohl vor allem berufen und in der Lage ist. Zwischen beiden liegen Stufen, die wohl zu den großen Ereignissen der Musik führen, die aber jede für sich einen eigenen Wert und eigene Erlebnismöglichkeit umschließen.

„Wir müssen auf einer breiten Straße vorwärts- und hinaufgehen. Dieses Hinauf muß für den Hörer geradezu unmerklich sein . . . Der Blick muß immer nach oben gerichtet sein, in dem ernstesten Bestreben, dahin die gesamte Hörerschaft zu führen.“ Diese wichtigen Worte, von einer der maßgeblichsten Persönlichkeiten der Programmgestaltung gesprochen, veranschaulichen uns, wie sehr sich der Rundfunk selbst über jene Stufen nach oben im klaren ist. Wir können diese S t u f e n knapp kennzeichnen, und zwar zunächst die, die eine bewusste musikerzieherische Absicht in der Gestaltung, im Programm der Sendung erkennen lassen.

Hier ist vor allem seit Jahren der S c h u l f u n k mit zwei Sendereihen von Bedeutung. Wir nennen erstens die R e i h e „D e u t s c h e D i c h t u n g u n d M u s i k“. Diese wöchentlich einmal stattfindende, von verschiedenen Sendern gestaltete Sendung hat zum Programm: die Übermittlung musikalischer Werke, zu deren Verlebendigung und Darstellung namentlich die wenig gegliederte Schule nicht in der Lage ist. Die Formen bestehen im Hörspiel über die Werke und über das Leben unserer Meister, in Hörfolgen, in Mehrgesprächen und lehrhaften, lebendigen Unterhaltungen und selbstverständlich in musikalischen Beispielen von einer kleinen einfachen Melodie bis zum musikalisch-großen Werk mit einer entsprechenden Einführung. Die Themen sind ergänzend zum Unterricht gedacht, etwa wie ein Bild den Unterricht belebt und veranschaulicht. Diese Sendungen sehen u. a. aber auch Einführungen in musikalische Grundbegriffe und Formen vor, wie z. B. eine besondere Reihe es mit den Themen: Kanon, Sonate, Symphonie, Fuge usw. oder den Formen der geselligen Musik (Menuett, Gavotte usw.) tat.

Zu den eigenartigsten und dem Rundfunk besonders wesensgemäßen musikerzieherischen Veranstaltungen gehört zweitens das V o l k s l i e d s i n g e n , das im Rundfunk seit 1933 überhaupt und vor allem im Jugend- und Schulfunk seine lebendigsten Auswirkungen erfahren hat.

Die musikerzieherische Bedeutung des Volksliedsingens ist kaum zu ermessen. Eine weitläufige Behandlung dieser Sendegattung mit all ihren Möglichkeiten und Varianten führt zu einem Erfolg, der sich im Augenblick gar nicht übersehen

läßt. Daß hier der Rundfunk nicht allein eine Wiederbelebung des Volksliedes herbeiführen kann, sondern darüber hinaus eine volkspolitische Pflicht ersten Ranges zu erfüllen hat, könnte durch unzählige Belege bewiesen werden, wenn nicht bereits heute die Ergebnisse völlig klar auf der Hand lägen. Hier weitet sich die musikerzieherische Aufgabe zu einer großen politischen Arbeit aus und zeigt deutlich den inneren Zusammenhang zwischen der Pflege kultureller Belange durch den Rundfunk und seinen Aufgaben als politisches Führungsmittel. Nur im Bewußtsein der politischen Erweiterung aller musikerzieherischen Forderungen und Taten kann der Rundfunk hier seine Aufgaben sehen und übernehmen, weil er sich dann darüber klar ist, daß er sich nicht einzig und allein nach dem Geschmack der vermeintlichen Mehrzahl der Hörer richten darf.

Das Volkslied-singen im Schulfunk, das wöchentlich einmal durchgeführt wird, ist ohne Zweifel die meistgehörte Sendung des Schulfunks überhaupt. Was darüber hinaus aber wesentlich ist, ist die immer wiederholte Feststellung, daß vornehmlich auch Hausfrauen und Handwerker eifrige Mithörer dieser Sendung sind, die bis in Werkstätten hinein ihren Weg nimmt und so vor allem durch regelmäßige Beständigkeit für das weitere Wesen und Werden des Volksliedes in unserem Volke von überaus großem Wert ist. Diese Sendung erreicht Woche für Woche eine aufmerksame und bereite Hörerschaft.

Die musikalische Arbeit durch das Volkslied-singen ist aber von Beginn an nicht etwa eine Veranstaltung des Schulfunks allein gewesen, wie aus den wenigen Bemerkungen über die Bedeutung dieser Sendungen hervorgeht. Es ist das Verdienst einiger Musiker und Musikerzieher, die Möglichkeiten des Rundfunks hier frühzeitig erkannt zu haben. Die musikalische Arbeit der Hitlerjugend hat diese richtunggebenden Anfänge bald übernommen, erweitert und in ihrer Sendearbeit zu einem festen Bestandteil werden lassen. Die Aufnahmewagen des Rundfunks haben viele Fahrten ins Land hinaus gemacht, nicht zuletzt ins Grenzland, um dort von jener musikalischen Arbeit in Jugend und Volk Zeugnisse aufzunehmen und weiterzugeben. Wir erwähnen hier vor allem Fahrten in die Eifel, nach Pommern, in die Grenzmark und in die Bayrische Ostmark. Es ist unbestreitbar, daß hier die Jugend gemeinsam mit den Formationen der Bewegung, späterhin vor allem in Zusammenarbeit mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ den bereitwilligen Rundfunk folgerichtig einsetzte und hervorragende Volkstumsarbeit geleistet hat. Noch heute sprechen die Hörer und Sänger jener besuchten Dörfer und Kleinstädte von dem Erscheinen des Rundfunks, der Spielscharen und Musiker und wissen noch die Lieder — während zurzeit große Unterhaltungsabende in Kleinstädten mehr bevorzugt werden und die damals begonnene Volksliedarbeit an Ort und Stelle in den Hintergrund treten mußte, obwohl wir der Meinung sind, daß die Entspannung durch das Volkslied-singen eine „Unterhaltung aus den Quellen des Volkstums“ ist, wie wir sie gegenüber den Größen eines Unterhaltungsbetriebes städtischer Lebensart stets fordern werden.

Die Wiederbelebung des Volksliedes¹ des wirklich „tönen- den Gutes“, deutlich geschieden von den musikalischen Eintagsfliegen der Schlager und Pseudo-Volkslieder ist heute nun einmal eine nicht mehr wegzuleugnende Grundlage der Musikerziehung, auf der auch der Rundfunk folgerichtig weiter auf- bauen muß. In der Jugendarbeit des Rundfunks ist diese Aufgabe immer gesehen worden. Wenn wir heute von einem Liedgut der Jugend und der Bewegung sprechen, so hat der Rundfunk daran seinen Anteil, der immer und immer wieder Sendungen der Jugend wie „Sing mit, Kamerad“, „Singt und lacht mit uns“, „H.J. singt und spielt“ usw. brachte. Was dies z. B. für ein Land wie Österreich in der Kampfzeit bedeutete oder für die Landstriche des Grenzlandes hüben wie drüben ist, kann sich jeder vorstellen. Sie alle singen heute diese gleichen Lieder, im kleinsten Gebirgsdorf wie in den Weltstädten des Reiches. Was früher einmal von Mund zu Mund ging, es geht heute oftmals von Ohr zu Ohr. Eine Anzahl von Liedern der Gegenwart erklang zuerst im Rundfunk und nahm dann ihren Weg, unterstützt durch Liederbücher und Lieder- und Musikblätter².

Es bedarf nur weniger Zeilen aus Hörerbriefen, um zu erkennen, wie bei der Hörerschaft das Entscheidende dieser musikalischen Arbeit gesehen wird: 17. 2. 38. „Sing mit, Kamerad.“ Diese Sendungen sind immer eine Vertiefung unserer Liederschulung. Man kann sehr viel Neues lernen. Wenn man auch den Text leicht wieder vergißt, die Melodie eines Liedes bleibt bestimmt hängen. E. H.

20. 2. 37. Lieder und Musik der neuen Jugend sprechen zu mir mehr als es lange Artikel und Reden können. E. v. B.

15. 5. 38. . . . war ich erstaunt über die Möglichkeit, den Hörern mit den einfachsten Mitteln eine köstliche Feierabendstunde zu bereiten. Sendungen solcher Art, die unterhaltend und dennoch von Niveau sind, gehören viel öfters in das Programm des . . . Senders.

Die Arbeit der Hitlerjugend im Rundfunk, von der hier schon verschiedentlich die Rede war, ist bewußt musikerzieherisch eingestellt. Wir können daher den meisten Sendungen der Jugend einen musikerzieherischen Wert zusprechen, seien es nun landschaftliche Austauschsendungen, Feiern, Unterhaltungs- und Musiksendungen mit leichten Werken unserer Meister oder auch Veranstaltungen des Volksliedsingens. Wir vergessen dabei die guten Kräfte der Künstler und Programmgestalter des Rundfunks nicht, die mit der Jugend volkstums- bewußte Arbeit leisten. Zu den bewußten Formen der musikerzieherischen Arbeit gehören alle Bemühungen des Rundfunks, die schon erwähnten Stufen bis zu den großen Werken hinauf zu führen, sei es nun über die elementare Stufe des Liedes und des Singens oder über die Wegweisung zur Haus-

¹ Vgl. Wolfgang Stumme, Volkslied und Rundfunk in „Die Musikpflege“, 1938, August.

² Liederblätter der Hitler-Jugend, Musikblätter der Hitler-Jugend, erscheinen 14-tägig. Sammelbände vorhanden! Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.

Liederblätter zum Volksliedsingen im Schulfunk der deutschen Sender, erscheint 14-tägig. Verlag E. Voggenreiter, Potsdam.

m u s i k. Hier sind viele Versuche unternommen worden, nicht allein durch Kammer- und Spielmusik Freude und Kenntnis dieser „mittleren“ musikalischen Formen herbeizuführen, sondern auch das Erlernen eines Instruments überall anzuregen, um die selbsttätige musikalische Ausübung, die wichtigster Bestandteil wahrhafter Musikerziehung ist, in die Wege zu leiten. Wir müssen hierbei alle jene Sendungen erwähnen, die Anregung und Hinweise für Kammer-, Spiel- und Hausmusik erteilten und entsprechend dem Lied durch Beispiele kleiner musikalischer Spielformen und echter Volksmusik musikalisches Empfinden, Geschmack und Urteil bildeten.

Der Weg der F ü h r u n g z u r M u s i k und zur musikalischen Bildung eines ganzen Volkes wird nicht zuletzt beschritten durch die Versuche, durch V o l k s - k o n z e r t e des R u n d f u n k s in den verschiedensten Formen dahin zu wirken, daß sich jene weitbekannte, aber übertriebene Scheu vor Meisterwerken verliert. Hier hat der Rundfunk im Zusammenwirken mit allen zuständigen kulturellen Ämtern der Bewegung und des Staates eine große Aufgabe erkannt und ihre Lösung in Angriff genommen. Die Scheu vor der „großen Musik“ wird sich unserer Überzeugung nach beheben lassen, je richtiger der Weg musikalischer Erziehung überhaupt gegangen wird und je überlegter und folgerichtiger der Rundfunk als das größte Musikinstitut der Welt an dieser Erziehung hilft, und zwar durch Auswahl seiner Darbietungen, durch ihre Vorbereitung und durch eine rechte Einschätzung der Hörer, die nie auf einen Nenner zu bringen sind. Hier muß dem nationalsozialistischen Lebensprinzip zufolge aber der wertvollste Nenner gewählt werden!

Die V o l k s k o n z e r t e haben einen großen Erfolg hinter sich — und noch vor sich. Es ist mit sicherem Blick erkannt worden, daß es sich nicht um eine „Volksausgabe“ großer Konzerteignisse handeln kann, sondern nur um erstklassige Durchführungen. Es ist gesehen worden, daß der übliche Konzertcharakter gesprengt werden muß, sollen wirklich Brücken zur großen Kunst geschlagen werden¹. Es ist ferner eine entscheidende Tatsache, wie hier Rundfunk und Volk in eine enge, werthaltige, lebendige Verbindung treten, die an beide Teile ihre Ansprüche auf Gegenseitigkeit stellt. Ohne auf die verschiedenen Möglichkeiten dieser Konzerte einzugehen, verdienen noch die K o n z e r t e des R u n d f u n k s für die H i t l e r j u g e n d besondere Erwähnung als eine dankenswerte Einrichtung, die Jugend und Rundfunk, deren Verbindung uns so außerordentlich wichtig und wünschenswert erscheint, gemeinsam planen und durchführen. Sie sind erstmalig im Winter 1937/38 planmäßig aufgenommen worden und haben eine gute Zukunft, wenn beide Teile ihre Wichtigkeit stets

¹ Wir führen hier als Beispiele nur folgende Reihen an: Wir schlagen eine Brücke, N.S. Köln; Ehret eure großen Meister, N.S. Hamburg, die durch die Art der Programme, Erklärungen oder durch gemeinsame Lieder neue Wege betreten.

erkennen. Die Jugend ist auch hier nicht nur ein wesentliches Objekt, sondern ein wichtiger Partner mit musikerzieherischer Initiative.

Die Frage der Unterhaltungsmusik ist fast so alt wie der Rundfunk selbst. Sie in diesen Zusammenhang hineinzustellen, heißt ein glühendes Eisen mit der bloßen Hand anzufassen — oder auch ein Eisen zu schmieden, bevor es glüht. Denn eine langsame Umdeutung und ein besseres Verständnis dieses Begriffs ist eine berechtigte Hoffnung. Wir wollen nicht verschweigen, daß der Rundfunk auch hier und da in seinem weiten Bezirk bewußt versucht hat, dem Charakter der Unterhaltungs- und Tanzmusik eine Wendung zu geben und den zahlräftigen Auswüchsen einer mehrfach öffentlich verpönten fremden Tanzmusik die Spitzen abzubreaken. Diese Probleme, die von der Rundfunkführung erkannt sind, sind nur langsam und vorsichtig zu lösen — das wird auch jeder auf musikerzieherische Bedenke zugeben müssen. Wir wissen, daß sich hier Wege aufzutun werden, die heute dem Hörer und vielleicht auch noch dem Rundfunk ungewohnt erscheinen mögen.

Sehr entscheidend für die Frage der Unterhaltungsmusik ist die Erkenntnis, daß nicht die Flachheit der Musik mit Entspannung und Freude gleichzusetzen ist. Es mehren sich die Stimmen, die darauf hinweisen, daß auch große Meister unterhaltensfähige Musik geschrieben haben, daß der weite Umfang der leichten Musik noch lange nicht erschöpft ist, wenn man an die heiteren und unbefchwerten Werke eines Mozart, Händel, Bach, Telemann und ungezählter anderer denkt, denen eine Tafelmusik zu schreiben weder unter ihrer Würde war noch für die Zeitgenossen irgendwie Langeweile bedeutete. Wir nehmen nicht an, daß sich der Sinn und Geist deutscher Unterhaltung so grundlegend geändert hat, daß nicht diese leichte Musik auch für uns noch „ergötzlich“ sei und andererseits eine wertvolle Anregung für die lebenden schaffenden Musiker darstellte, die helfen sollen, daß sich die Unterhaltungsmusik nicht einesteils in der Flachheit erschöpft oder andererseits den Anstrich des „Nur-Historischen“ erhält. Seit einiger Zeit schiebt sich hier der Begriff der „geselligen Musik“ in den Vordergrund, der insofern Beachtung verdient, als hier aus dem Geiste einer Gemeinschaft und für eine Gemeinschaft musiziert wird, deren Urteil und Geschmack strenger ist als die anonyme Darbietung eines Unterhaltungskonzertes üblicher Formen für einen höchst anonymen Hörerkreis.

Von entscheidender Bedeutung ist die Wiederholung guter musikalischer Sendungen. Vergessen wir nicht, daß hierdurch erstens Werte bekannt und zum inneren Besitz der Hörer werden, zweitens aber der Hörer durch die Wiederholung auch erkennt, daß die Güte und der Wert also eine Wiederholung empfehlen. Auf jedem musikalischen Gebiet hat der Hörer seine Wünsche. Diese Tatsache kann ebenfalls in richtiger Auswahl musikerzieherisch wohl genutzt werden.

Was wir nur beiläufig bisher erwähnten, bedarf noch einer zusammenfassenden

Erläuterung: die Vorbereitung der Musik durch das Wort. Wir glauben nicht, daß in diesem Zusammenhang etwa der Vortrag über musikalische Fragen eine besondere Rolle spielt, wohl aber die Ansage, die Einführung und die notwendige Hervorhebung und Einleitung zu zahlreichen musikalischen Werken durch die Rundfunkpresse, die diese Aufgabe bisher nur in ganz geringem Umfange wahrgenommen hat. Wenn wir der Überzeugung sind, daß die Musik in einer Form durchgeführt werden muß, die den Menschen wirklich innerlich zu erreichen vermag, wenn wir Wert auf die größte „Menschennähe“ der Musik im Rundfunk legen, dann hat hierbei die den Hörer ansprechende Ansage und Einführung eine wesentliche Aufgabe zu erfüllen, wie dies etwa bei den Meisterkonzerten der Jugend oder bei den Volkskonzerten zur Übung geworden ist. Es muß eine Art Einstimmung gelingen, die nicht das Werk in wissenschaftliche oder ästhetische Sphären entfernt, sondern die Scheu vor dem Werke zerstört und in wenigen und einfachen Sätzen vom Werk und vom Meister spricht. Das gleiche gilt für die pressemäßige Vorbereitung, die nicht nur für alle die, die „mehr“ wissen wollen als lediglich den Ablauf der Sendung, bestimmt ist, sondern die vor allem jene großen Bemühungen des Rundfunks bei der Durchführung von musikalischen Sendereihen oder Zyklen propagandistisch vor allem inhaltlich und innerlich vorbereitet.

Wenn wir zusammenfassend abschließen, so müssen wir betonen, daß die Aufgabenstellung der Musikerziehung im Rundfunk für den Rundfunk selbst, für die Musikerzieher wie für die Hörer vor allem in gleicher Weise gilt. Wir wünschen uns vom Rundfunk Mut und Beharrlichkeit auf diesem kulturpolitischen Führungsbereich. Wir wünschen, daß er ein treues Abbild der heutigen musikalischen Bemühungen und Arbeit eines wieder muskلبereiten singenden Volkes wird. Wir erwarten vom Musikerzieher, daß er sich nachdrücklichst und nicht allein von „höherer Warte“ aus mit den Fragen des Rundfunks befaßt und dem Rundfunk Verständnis entgegenbringt. Er muß sich als schöpferischer Kritiker um die Formen der Musikgestaltung im Rundfunk Gedanken machen und darf nicht als Schulmeister und engsinniger Geist den Rundfunk reglementieren wollen.

Das Ziel und die Erfüllung dieser Aufgabenstellung bleibt immer dem volksbewußten musikerzieherischen Programmgestalter überlassen und vorbehalten, in dessen Methode Unterhaltung und Entspannung in gleicher Weise wie Ernst, Kraft und Schwere wertbewußt enthalten sind.

Volkserzieherische Aufgaben einer Musikzeitschrift

Von Guido Waldmann

Der verantwortliche Musikführer unserer Zeit steht heute vor der Notwendigkeit, eine Lage zu meistern, die in der Geschichte der deutschen Musik einmalig genannt werden kann. Die nationalsozialistische Revolution hat — als geschichtlich-politische Wende größten Ausmaßes — auch das Musikleben der Gegenwart entscheidend umgestaltet. Millionen deutscher Menschen finden vom gemeinsam gesungenen Lied her einen neuen Zugang zur Musik; in allen seinen Schichten zeigt das deutsche Volk, voran die Jugend, einen Musikhunger, der an den Musikerzieher unserer Zeit die schwersten Aufgaben stellt. Fragen der Musikerziehung, der Führung zur Musik waren noch vor wenigen Jahren Randgebiete des Musiklebens, interessierten nur, soweit es sich um die Fachausbildung des Nachwuchses handelte. Heute ist die Frage der Heranführung des gesamten Volkes an die Musik zum zentralen Problem geworden, von seiner richtigen Lösung hängt nicht zuletzt das Schicksal der deutschen Musik ab. Ihre Zukunft entscheidet sich nicht mehr in Oper und Konzert allein; Musik unserer großen Meister erklingt neben Werken von Komponisten der jungen Generation in Betrieben, in politischen Feiern; sinnfällig wird damit aufgezeigt, daß Musik heute dem ganzen Volke zugehört, nicht mehr ein Vorrecht einiger weniger Stände ist, die sich durch Herkunft, Bildung oder Besitz vor anderen auszuzeichnen glauben. Auf dem Marsch, im Lager, auf Fahrt, in offenen Singstunden und Werkfeiern klingt neben dem Bekenntnislied unserer Zeit das wertvolle Volkslied der Überlieferung auf. Auf dieser Grundlage, der Grundlage eines echten und wurzelstarken Volkstums, wird eine neue Blüte der Musik erwachsen. Neue musikalische Schulungsstätten werden ins Leben gerufen, neue Schulungsformen erprobt, alles das stellt an den Musikführer unserer Zeit Anforderungen, denen zu entsprechen es des Einfasses aller Kräfte bedarf.

*

Aus dieser neuen Lage ergeben sich auch für eine Musikzeitschrift heute wesentlich andere Aufgaben, als sie etwa im vorigen Jahrhundert zu erfüllen waren. Ein Rückblick auf die Zeitschriften des 19. Jahrhunderts läßt erkennen, wie sehr Konzert und Oper, die vielfältigen Fragen des Berufsstandes, musikgeschichtliche und musiktheoretische Fragen den Inhalt dieser Blätter bestimmten. Der schaffende Künstler, sein Werk, die kritische Auseinandersetzung mit seinem Schaffen, das steht im Mittelpunkt der Betrachtungen.

Robert Schumann, auch als Musikschriftsteller einer der Größten des vergangenen Jahrhunderts, nimmt sich in der von ihm gegründeten „Neuen

Zeitschrift für Musik" immer wieder des schaffenden Musikers an, sieht in der F ö r d e r u n g und Durchsetzung der großen s c h ö p f e r i s c h e n V e g a b u n g die eigentliche Aufgabe einer Musikzeitschrift. Kein Zufall ist es, wenn am Anfang seiner schriftstellerischen Tätigkeit die berühmten Worte „Hut ab, meine Herren, ein Genie" stehen, Worte, mit denen er dem genialen Polen Friedrich Chopin den Weg in die deutsche Musiköffentlichkeit ebnete. Kein Zufall ist es, wenn er viele Jahre später — nachdem er schon zehn Jahre lang der Zeitschrift ferngestanden hatte — noch einmal zur Feder greift, um in dem Aufsatz „Neue Bahnen" Johannes Brahms als „ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten", zu begrüßen, und sich mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit für den jungen Hamburger einsetzt. Die „Wahrheit der Kunst" war Leitstern des musikschriftstellerischen Wirkens von Robert Schumann, dieses Grundthema klingt in den Schriften von Richard Wagner, Hugo Wolf, Peter Cornelius, in den Aufsätzen aller großen Musikschriftsteller des vergangenen Jahrhunderts auf, und noch Hans Pfitzner schreibt über „Werk und Wiedergabe".

Das V o l k s l i e d wird erst viel später Gegenstand der Darstellung, Fragen der Musikerziehung, der Führung zur Musik stehen noch länger zurück. Um die Jahrhundertwende wird in Wien die Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" ins Leben gerufen. Hier entsteht zum erstenmal eine Monatschrift, welche „die Kenntnis des echten deutschen Volksliedes vermitteln und seine sachverständige Pflege fördern soll". Bezeichnend ist es, daß diese Zeitschrift in einer Landschaft entsteht, in der das bodenkündige Volkslied noch weit verbreitet ist, bezeichnend auch die Zeit der Gründung: in die gleichen Jahre der Jahrhundertwende fallen die Anfänge der Jugendbewegung, die sich später so entscheidend für die Wiedererweckung des Volksliedes und eine Neugestaltung der Musikerziehung auswirken sollte.

Als die Jugendbewegung sich eigene Musikzeitschriften schafft, treten dann auch sofort musikerzieherische Fragen darin auf. Im Jahre 1918 übernimmt Fritz Jöde die Schriftleitung der Zeitschrift „Die Laute". Er schreibt eine Reihe programmatischer Aufsätze, deren Inhalt schon genügend durch die Tatsache gekennzeichnet ist, daß er sie anschließend in einer Schrift „Musik, ein pädagogischer Versuch für die Jugend" vereinigt und zum Teil in sein Buch „Musik und Erziehung" herübernimmt. Jöde schreibt dann auch gelegentlich in der Zeitschrift: „Ein ganzer Teil der Einzelthemen behandelnden Aufsätze in der ‚Laute' sind im Grunde Wegschritte zu Halm — was daselbe ist — Wegschritte in der Musik." Als nach einigen Jahren aus der „Laute" die „Musikantengilde" wird, wird es auch im Titel zum Ausdruck gebracht, daß hier aus einem Fachblatt für Lautenspieler eine Zeitschrift geworden ist, die „der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend" dient.

Wie die „Musikantengilde" ihre wesentliche Aufgabe in der Führung zur Musik sah, so verfolgte auch die zweite Zeitschrift der Jugendmusikbewegung, die von Konrad Ameln geleitete „Singgemeinde", das gleiche volkerzieherische

Ziel. Diese Zeitschrift des aus dem völkischen Kampfe des Subtendentschums erwachsenen Finkensteiner Bundes war von ihren ersten Hefen an stark völkisch betont. Da stehen bereits im ersten Hefte die Sätze: „Musik ist nicht für wenige Auserwählte da, sie ist eine Sache des ganzen Volkes.“ „Keine Fachzeitschrift soll daraus werden! Deren gibt es — gute und schlechte — genug. An einer bewußt volkerzieherisch eingestellten Musikzeitschrift aber fehlte es bislang. Diese Einstellung wird maßgebend sein für die Wahl der Aufsätze, in denen bei aller Tiefe und Sachlichkeit der Darstellung der volkstümliche Ton gewahrt bleiben soll.“

*

Beide Zeitschriften, die „Musikantengilde“ und die „Singgemeinde“, haben in Schulung und Zusammenfassung all derer, die in der Führung zur Musik eine tiefe Verpflichtung sehen, im Aufbau einer neuen Musikgesinnung, in der Erschließung der Werte des Volksliedes und der alten Musik wertvollste Arbeit geleistet. Freilich, die Kräfte der Jugendbewegung reichten nicht aus, um das gesteckte Ziel zu erreichen. Die Beschränkung auf einen kleinen Kreis, eine „Musikantengilde“, eine „Singgemeinde“, die zwar als „Zelle für eine künftige sangesfrohe und gottesstarke Volksgemeinschaft“ gedacht war, gerade diese Beschränkung machte es unmöglich, daß von hier aus die Volksgemeinschaft verwirklicht wurde. Diese große Aufgabe konnte nur die politische Tat Adolf Hitlers vollbringen.

Die Entwicklung, die das deutsche Musikleben seit 1933 genommen hat, ist fest gegründet auf den politischen Sieg des Nationalsozialismus. Jetzt erst wurde es möglich, die musikerzieherische Arbeit, die bisher von einzelnen Menschen, von Bänden, von Vereinen in Angriff genommen war, auf breiter Grundlage auszubauen, die Gesamtheit unseres Volkes an die Musik heranzuführen, auf dem Boden unseres Volkstums eine neue Musikkultur zu bauen. Eine der wesentlichsten Aufgaben, die einer Musikzeitschrift heute gestellt sind, ist es: immer wieder dieses große Ziel aufzuzeigen, Wege zu weisen, wie es am raschesten und am sichersten erreicht werden kann, die Verbindung zwischen all denen aufrechtzuhalten, die sich dieser verantwortungsvollen Arbeit widmen.

Diese Aufgabe kann nun allerdings eine Zeitschrift weit besser erfüllen, als es die Tagespresse oder das Buch tun können. Die Zeitung wird sich ihrem ganzen Wesen nach zunächst dem Veranstaltungswesen, dem Konzert- und Opernbetrieb widmen, sie wird sich kritisch mit den Tagesereignissen auseinandersetzen, propagandistisch für die Durchsetzung von Anordnungen und Richtlinien wirken. Das Buch wiederum fordert einen größeren zeitlichen Abstand vom dargestellten Objekt, es setzt eine umfassende Schau voraus, vermag auch schon aus Gründen seiner Einmaligkeit den Forderungen des Tages nicht so rasch zu entsprechen. Mit Recht weist denn auch die Parteiamtliche Prüfungskommission darauf hin, daß ein ganz wesentlicher Teil des nationalsozialistischen Schrifttums nicht in Gestalt von

Büchern vorliegt, sondern sich in Aufsatzform in den verschiedensten Zeitschriften findet. Überschaun wir etwa das Schrifttum zur Frage „Rasse und Musik“, dann sehen wir, wie die Behandlung dieser Frage mit dem berühmten Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ beginnt, den Richard Wagner im Jahre 1850 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte. Sehen wir von Eichenauers „Musik und Rasse“ ab, dann ist, bis auf ein paar Sammelwerke, auch heute noch die Zeitschrift der einzige Platz, an dem diese für uns außerordentlich wesentliche Frage eine Darstellung erfährt.

So fällt der Zeitschrift die Aufgabe zu, immer wieder die Musik auf-fassung unserer Zeit darzustellen, von dieser Grundlage aus Stellung zu nehmen zu den künstlerischen Ereignissen und zum musikalischen Schrifttum. Sie wird die Vielfalt der musikalischen Aufgaben unserer Zeit darstellen, die Planung der Musikerziehung der HJ., in der Schule, sie wird die heutigen Aufgaben des Privatmusikerziehers umreißen und Berichte aus der Musikaufarbeit der verschiedenen Gliederungen der Bewegung bringen, kurz: ein wesentlicher Teil ihres Inhalts wird der volkspolitischen Aufgabe der Musikauf-erziehung gewidmet sein.

*

Die musikalische Aufbauarbeit in den Gliederungen der Bewegung, voran in der HJ., mußte sich wesentlich des Mittels der Zeitschrift bedienen. In dieser Arbeit gab es ja nicht — wie etwa in der Schulmusik — feste Formen, die sich im Laufe von Jahrzehnten herausgebildet hatten und nun einem Neuaufbau zwar Widerstände bereiten, aber auch durch ihre Erfahrungen förderlich sein konnten. Gewiß, die Musikaufarbeit der HJ. konnte sich weitgehend die Ergebnisse der Aufbauarbeit der Jugendmusikbewegung zunutze machen, — was beispielsweise auch schon dadurch in Erscheinung trat, daß die Zeitschrift „Musik und Volk“, 1933 aus der Verschmelzung der Zeitschriften der Jugendmusikbewegung entstanden, Musikzeitschrift der HJ. wurde, bis 1937 „Musik in Jugend und Volk“ diese Aufgabe übernahm —, es wurde jetzt aber auf völlig neuer Grundlage aufgebaut, die Arbeit vollzog sich unter nationalsozialistischer Ausrichtung, sie ging von den neuen Gegebenheiten des kunstinteressierten Gesamtvolkes aus, viele entscheidende Aufgaben mußten angepackt werden, ohne daß Vorarbeiten geleistet waren. Sicherlich ließ sich manche organisatorische Einzelheit, manche rein technische Frage durch amtliche Rundschreiben, durch Verordnungen lösen, das Entscheidende jedoch, die gleichmäßige Ausrichtung auf ein Ziel, die Durchsetzung eines einheitlichen Vorgehens in wichtigen Fragen fordert die engste Verbindung zwischen Führung und Gefolgschaft. Diese Verbindung kann durch Schulungslager, durch ständige persönliche Fühlungnahme hergestellt werden, unentbehrlich erwies sich aber auch gerade darin die Zeitschrift. Darüber hinaus dient sie der Auseinandersetzung mit brennenden kulturpolitischen Fragen unserer Zeit.

Als Spielscharen und Musikeinheiten anderer Gliederungen entstanden, forderte das eine klare Abgrenzung gegenüber den Männergesangvereinen, forderte eine klare Einsicht in die Aufgaben, die zu erfüllen sind, in die geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen Gesangverein und Spielschar entstanden sind, eine klare Erkenntnis der Gründe, die den heutigen Stand des Männergesangsvereinswesens herbeiführten.

Eine gleiche Auseinandersetzung mußte mit der *Sing- und Musikschule* geschehen, als der umfassendere Gedanke der „Musikschule für Jugend und Volk“ Wirklichkeit wurde¹.

Wie praktische Arbeitsfragen berücksichtigt werden können, dafür ein Beispiel: Seit Jahren gewinnt das *Offene Singen* immer mehr an Bedeutung. Im *Offenen Singen*² hat sich eine große gemeinschaftsbildende Kraft erwiesen, auch bietet sich uns hier die Möglichkeit, weite Kreise unseres Volkes überhaupt an die Musik heranzubringen. Nun fordert aber die Durchführung eines *Offenen Singens*, ob es auf dem Marktplatz einer kleinen Stadt oder auf einem *RdF.-Dampfer* geschieht, mit einer Formation oder in einem Werk durchgeführt wird, einen Singeleiter, der ein gewisses Maß an Erfahrung mitbringt, handwerkliches technisches Können besitzt und überdies die Fähigkeit hat, Hunderte von Volksgenossen mitzureißen und zum gemeinsamen Singen zu bringen. Natürlich sind das zum Teil Dinge, die man nicht lehren, vor allem niemandem in Zeitschriftenaufsätzen beibringen kann. Es gibt aber daneben eine Menge von Einzelheiten, deren Beachtung die erfolgreiche Durchführung eines *Offenen Singens* erleichtert. Da sind z. B. die Auswahl der Literatur, die richtige Vorbereitung, die Zusammenstellung des Ansingekreises, psychologische Erkenntnisse des gemeinsamen Singens, alles Dinge, die sich aus Erfahrungen anderer lernen lassen. Hier kann die Zeitschrift fördernd eingreifen. Singeleiter berichten von ihrer Arbeit, sie geben wertvolle Ratschläge, gehen auf wesentliche Dinge des Organisatorischen ein, typische, immer wiederkehrende Fehler werden aufgezeigt, Literatur angegeben. Ist dann ein ganzes Heft einer Zeitschrift dieser Frage gewidmet, dann entsteht hier Arbeitsmaterial, das weitesten Einsatz möglich macht.

Unsere Musikarbeit setzt beim einstimmigen Lied an. Das Lied der Kampfzeit, gemeinsam beim Marschieren gesungen, hat über seine politische Wirksamkeit hinaus viele Volksgenossen wieder zur Musik gebracht. Eine Feier ist für uns undenkbar ohne ein gemeinsam gesungenes Lied, das Lied begleitet uns auf Fahrt, es klingt auf im Heimabend, in geselligen Stunden, im engsten Kreis der Familie. Zwangsläufig ergibt sich daraus die Forderung, unsere gesamte Musikerziehung organisch und in stetiger lebendiger Wechselwirkung mit dem Lied aufzubauen.

¹ Vgl. Gerhard Nowotny: Zur Idee der Sing- und Musikschule. „Musik und Volk“, IV. Jahrg., S. 220.

² Vgl. Reinhold Heyden, S. 182 ff.; Sonderheft der Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“, Jahrg. I, Heft 2.

Wie das zu geschehen hat, das ist immer wieder in verschiedenen Zeitschriften — vor 1933 vor allem in den Zeitschriften der Jugendmusikbewegung — erörtert worden. Für verschiedene Teilgebiete wird diese Frage noch zu beantworten sein, so beispielsweise auch für den **Aufbau einer neuen Musiklehre**¹.

Wir sind heute weiter denn je davon entfernt, eine Musiklehre zu bejahen, die in dem verstandesmäßigen Aussehen bezifferter Bässe ihr Genüge findet, wir lehnen eine Musiktheorie ab, die ohne Verbindung zur lebendigen Musik steht, eine Saklehre hat uns nichts zu sagen, die rein mechanische Fähigkeiten vermittelt, welche zwar für eine Prüfung wertvoll sein können, für die praktische Musikarbeit aber gänzlich belanglos sind. Wertvolle Ansätze zur Neugestaltung der Musiklehre sind bereits vorhanden, ihr Ausbau wird zunächst im wesentlichen den Musikzeitschriften vorbehalten bleiben, ebenso wie das auch für den Aufbau einer lebendigen Musikübung und für den Instrumentalunterricht, der vom Singen und vom Volkslied ausgeht, gilt. Gewiß sind das Fragen, die einmal eine Darstellung in größeren zusammenhängenden Lehrwerken finden werden. Ihre Grundlegung erfahren sie aber am zweckmäßigsten im Rahmen einer Zeitschrift, wobei sich als notwendige Voraussetzung erweist, daß diese Zeitschrift sich ständig und eingehend mit Fragen der Volksliedkunde beschäftigt.

*

Im Aufbau der „Musikschulen für Jugend und Volk“ wird die Zeitschrift wesentliche Aufgaben zu erfüllen haben. Die Grundgedanken, die den Aufbau der „Musikschulen für Jugend und Volk“ bestimmen, sind bekannt, die Richtlinien über die Errichtung der Musikschulen durch die Tagespresse und verschiedene Zeitschriften zum Abdruck gebracht².

Der weitere Ausbau der Musikschulen bringt von Tag zu Tag neue Fragen mit sich. Es sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen: Die wenigsten Privatmusiklehrer haben die Bedeutung der Musikschulen für ihren Berufsstand erkannt. Immer wieder erblicken sie in den „Musikschulen für Jugend und Volk“ eine schwere Gefährdung ihrer Existenz, sehen darin nur den Konkurrenten, der ihnen die Schüler wegnimmt. Sie übersehen dabei vollständig, daß gerade die „Musikschule für Jugend und Volk“ dem unwürdigen Zustand, in dem heute noch viele Privatmusiklehrer leben, ein Ende macht. Oder ist es nicht ein unwürdiger Zustand, wenn ein Privatmusiklehrer heute noch um die primitivsten Forderungen (Vertrag mit dem Arbeitgeber, Anspruch auf bezahlte Ferien) kämpfen muß, die anderen Berufsgruppen längst zugebilligt sind?

Eine zielbewußte **Aufklärungsarbeit**, an der sich möglichst viele Zeitschriften beteiligen sollten, muß dem Privatmusiklehrer deutlich machen, daß

¹ Vgl. Ludwig Kelbek, „Aufbau einer Musikschule“, „Musik in Jugend und Volk“, Jahrg. I, Heft 4—6. Auch als Sonderdruck erschienen.

² Vgl. Wolfgang Stumme, Musikschulen für Jugend und Volk in „Musik in Jugend und Volk“, Jahrg. I, Heft 8; ferner die Richtlinien in Heft 9/10.

er gerade durch die neu entstehenden Musikschulen aus seiner ungeschützten „privaten“ Existenz herausgelöst wird, daß er jetzt in enger Verbindung mit den tragenden Kräften und Gemeinschaften des Dritten Reiches planvoll an einer der wichtigsten Aufgaben mitarbeiten soll.

Eine andere Frage, die sich aus dem Aufbau der Musikschulen ergibt, ist die des *Gruppenunterrichts*. Fast alle Unterrichtswerke gehen vom Gedanken des Einzelunterrichts aus. Der Gruppenunterricht stellt grundsätzlich andere Forderungen an den Lehrer, seine Handhabung ist bei den einzelnen Instrumenten verschieden, die Erfahrungen sind vorläufig noch gering. Wir werden nur dann zu einem guten Ergebnis kommen, wenn möglichst viele Lehrer ihre Erfahrungen im Gruppenunterricht austauschen, nicht aber wenn jeder Erzieher sie ängstlich für sich hütet. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage der neuen Unterrichtsliteratur zu behandeln sein. Viele Unterrichtswerke sind veraltet, für uns unbrauchbar, andere entstehen, Werkbücher, Spielbücher für verschiedene Instrumente, die Flut der Neuerscheinungen für die Blockflöte ist bereits bedrohlich gestiegen. Hier muß *geichtet und geordnet werden*, damit nur gute Unterrichtswerke zum vollen Einsatz kommen.

Beachtung ist auch der Frage der *Instrumentenwahl* zu widmen. Es ist allgemein bekannt, daß die Zahl der Jungen und Mädchen — auch die der älteren Volksgenossen —, die ein Balginstrument oder die Mandoline wählen, wenn sie nicht gar einem Mundharmonikaorchester beitreten, nicht gering ist und die Zahl derer, die sich für das Spiel eines vollgültigen Instruments entscheiden, beinahe erreicht. Aus dieser Lage erwachsen dem verantwortungsbewußten Musikführer Aufgaben, deren Lösung ihm durch entsprechend Hinweise und Ratshläge erleichtert werden kann.

Wir beobachten heute eine entschiedene Hinwendung zur *Blasmusik*. Der Fanfare und dem Spielmannszug bei den Jungen entspricht die Vorliebe für die Blockflöte bei den Mädchen und ihr starker Einsatz in der Hausmusik. Diese gesunde Hinwendung zur Blasmusik verdient entschiedenste Förderung. Das kann weitgehend durch praktische Arbeitsanweisungen und Literaturberatung geschehen¹.

In diesem Zusammenhang verdient die Frage der *Bläserschulen*, wie sie vielerorts in Norddeutschland bestehen, und die der *Gemeindefkapellen*, wie sie vornehmlich in Südwestdeutschland bestehen, eingehende Behandlung. Es ist schon hier und da aufgezeigt worden, welche großen Probleme in sozialer und menschlicher Hinsicht manche Bläferschule aufweist². Die Fragen müssen gelöst, vor allem aber die Mißstände beseitigt werden. In dem Kampf um Neuordnung der Bläferschulen und ihre Heranziehung zu aktiver Mitarbeit wird die Zeitschrift

¹ Vgl. „Musik und Volk“, Jahrg. IV, Heft 4.

² Vgl. Georg Ebersbach, Auftakt zur Lehrlingsbetreuung in Musikschulen. „Das junge Deutschland“, 1937, Heft 4.

wesentliche Aufgaben zu erfüllen haben. Schließlich wird der weitere Aufbau der „Musikschulen für Jugend und Volk“ in Verbindung mit der Bekämpfung der Landflucht die Beantwortung der Frage fordern, wie der Instrumentalunterricht auf dem Lande durchgeführt werden soll.

*

In die musikalische Erziehungsarbeit der Jugend teilen sich heute Hf., Schule und Elternhaus. Die Arbeit der Schule ist dank der festgefüigten Organisation zu einem großen Teil durch genaue Lehrpläne, Anweisungen, Richtlinien zu leisten. Aber auch hier ist für die Durchsetzung der grundlegenden Gedanken, die Erörterung methodischer Fragen eine ergänzende Arbeit durch eine Fachzeitschrift unerlässlich. Ein Beispiel: vor einigen Monaten erschienen die neuen Richtlinien für die Höheren Schulen¹. Diese Richtlinien bringen so viel Neues, ihr Erscheinen ist für die Gestaltung des Musikunterrichts an Höheren Schulen von so entscheidender Bedeutung, daß mit dem alleinigen Abdruck der Richtlinien ihre volle Auswirkung nicht gewährleistet wird. Hier setzt die Arbeit der Zeitschrift an. In einer Reihe von Aufsätzen wird die Bedeutung der neuen Richtlinien herausgearbeitet; ein Vergleich mit den alten Bestimmungen zeigt zur Genüge auf, wie sehr sich die Grundanschauungen gewandelt haben; Arbeitsanweisungen, die den neuen Richtlinien gerecht werden, ergänzen die Ausführungen.

Der Schulmusiker ist in eine festgefüigte Organisation eingegliedert, sie gibt ihm Ausrichtung und Halt. Der Privatmusikerzieher dagegen ist letzten Endes auf sich selbst gestellt. Gerade an ihn treten aber heute neue Aufgaben heran. Man vergegenwärtige sich: Vor zwei, drei Jahrzehnten hatte es der Privatmusiklehrer nur mit den Eltern seiner Schüler zu tun, in den Jahren der schweren Krise des Berufsstandes erklang immer dringender der Ruf, man solle die Verbindung zum Schulmusiklehrer aufnehmen. Heute steht der Privatmusikerzieher nicht nur Elternhaus und Schule gegenüber, auch die Jugendorganisation erhebt ihre gewichtigen Forderungen. Die Schaffung der „Musikschulen für Jugend und Volk“ stellt den Privatmusiklehrer vor eine gänzlich neue Lage. Er sieht neben sich den Beruf eines Volks- und Jugendmusikleiters entstehen und findet keine rechte Verbindung dazu. Die staatliche Prüfungsordnung, wie sie in Preußen besteht, ist ein Kind der Restenbergzeit, sie wird in allernächster Zeit durch eine neue ersetzt werden müssen. In Zusammenhang damit wird auch die Frage einer reichseinheitlichen Regelung des Privatmusikunterrichts zu erwarten sein.

All diesen Fragen steht der einzelne Privatmusiklehrer fassungslos gegenüber, er sieht die Forderung der heutigen Zeit kaum und vermag ihr

¹ Erziehung und Unterricht in der Höheren Schule. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1938.

nur dann zu entsprechen, wenn er von einer verantwortungsbewußten Zeitschrift Aufklärung erhält und von ihr geführt wird.

Auf dem Gebiet der *Hausmusik* lassen sich ebenfalls entscheidende Umwandlungen nicht leugnen. Die Krise der Hausmusik, über die vor einigen Jahren so viel geredet wurde, ist ja nicht allein in wirtschaftlichen Ursachen begründet gewesen. Ebenso wie der Zerfall unseres Volkes weit in die Vorkriegsjahre zurückreicht, war auch der Niedergang der Hausmusik wesentlich darin begründet, daß ihre eigentlichen Aufgaben verkannt wurden. Bedenken wir, daß Lieder von Schubert, die für das Musizieren im engsten Kreise gedacht waren, in die weite und unpersönliche Atmosphäre des Konzertsalles hinausgezerrt wurden, im Haus, im „Salon“ dagegen virtuose Klaviermusik erklang — wenn die Hausmusik nicht bereits auf der Ebene der Salonalbums „Zu Tee und Tanz“ gelandet war —, dann läßt sich nicht leugnen, daß diese Art von „Hausmusik“ bedenkliche Züge des Verfalls trug. Wenn wir heute das Gefühl für die Musik, die sich eignet, in Haus und Familie musiziert zu werden, wiedergefunden haben, dann ist das nicht zuletzt der Jugendmusikbewegung (auch ihren Zeitschriften) zu verdanken. Dieser Besinnung auf ihre eigentlichen Aufgaben verdankt die Hausmusik ihr neues Aufblühen, vor allem aber auch der Tatsache, daß sich heute wieder ein gesundes Familienleben herausbildet, daß eine neue Geselligkeit entsteht. Die Pflege der Hausmusik kann durch eine Zeitschrift entscheidend gefördert werden. Der einzelne Spieler will in der Instrumentenfrage beraten sein, er will etwas über die Verwendung des Instruments, über die Spielpraxis, über die Geschichte des Instruments hören, er braucht eine Wegweisung durch die Literatur für sein Instrument, für das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Diese Aufgaben kann eine Zeitschrift ausgezeichnet erfüllen.

Schließlich befindet sich auch der *Gesangverein* heute in einer entscheidenden Wandlung. Auch hier hatte ja in den Vorkriegsjahren eine Entartung um sich gegriffen, die den eigentlichen Charakter des Gesangvereins verfälschte. Immer mehr gewann der Männergesangverein die Prägung eines Geselligkeitsvereins, dessen größter Ehrgeiz es war, einmal im Jahr ein Konzert durchzuführen. Auch hier läßt sich in den letzten Jahren eine Besinnung auf die eigentlichen Aufgaben des Gesangvereins verzeichnen; soll sie sich entsprechend auswirken, soll aus dem Gesangverein wieder eine singende Gemeinschaft werden, dann wird eine zielbewußte und aufklärende Arbeit einer Zeitschrift nicht zu entbehren sein.

*

Aus der Fülle der Fragen, denen sich eine Musikzeitschrift widmen sollte, seien hier noch zwei herausgegriffen. Da ist zunächst die Frage „*Rasse und Musik*“. Wie schon erwähnt wurde, ist diese Frage bisher vornehmlich in

Form von Zeitschriftenaufsätzen¹ erarbeitet worden. Diese Beiträge haben eine gewisse Grundlage gelegt, es ist zu erwarten und zu wünschen, daß die Aufarbeitung von Teilfragen und methodischen Problemen nun unter immer größerer Anteilnahme von Musikwissenschaftlern erfolgt. Auch jetzt noch wird die Zeitschrift der geeignete Platz für die Behandlung und Aufarbeitung dieser Fragen sein, und es dürfte noch längere Zeit vergehen, ehe uns ein Musikwissenschaftler ein umfassendes und größeres Werk in Buchform vorlegt.

Eine zweite wichtige Frage ist die der *Kunstbetrachtung*. Sie erfüllt im Rahmen einer Zeitschrift naturgemäß andere Aufgaben, als es die Berichterstattung in der Tagespresse tut. Hier steht — dem Wesen der Zeitung gemäß — der nachschaffende Künstler und seine Leistung im Mittelpunkt der Betrachtung, in einer Zeitschrift dagegen kann es sich nur darum handeln, über die reine Berichterstattung hinaus größere Zusammenhänge aufzuzeigen, vor allem darzustellen, was das Kunstwerk, das musiziert wurde, uns heute zu sagen hat, wie es im Volkstum wurzelt und dieses wieder spiegelt. Da wir heute ohnehin vor der Notwendigkeit stehen, neue Darstellungen vom Leben und Schaffen unserer großen Meister zu schaffen, Darstellungen, die von unserer Zeit aus geschrieben sind und den schaffenden Musiker vom Volkstum aus sehen, werden gerade solche Beiträge manches falsche Bild klären und wertvolle Bausteine für zusammenfassende Darstellungen liefern. In einem solchen Zusammenhang muß dann auch unsere Stellung zur zeitgenössischen Musik und ihren Vertretern klargestellt werden.

*

Wir sehen: die volkerzieherischen Aufgaben, denen eine Musikzeitschrift heute zu genügen hat, sind wahrhaftig zahlreich. Ihre Bewältigung fordert einen vollen Einsatz derjenigen, die an der Gestaltung einer Zeitschrift beteiligt sind. Diese Aufgaben fordern aber auch vom Leser eine verantwortungsbewußte Haltung. Die Zeiten sind vorbei, da man eine Zeitschrift ihres guten Aussehens wegen auf das glänzende Schwarz des Flügels legte, von ihrem Inhalt aber kaum Kenntnis nahm. Der Vergangenheit sollte auch die Passivität mancher Leser angehören, für die es eine Selbstüberwindung zu sein scheint, zur Feder zu greifen, um der Schriftleitung die „Meinung des Lesers“ mitzuteilen. Eine Zeitschrift wird nur dann ihre kulturpolitische Aufgabe erfüllen können, wenn sie ein Arbeitsblatt ist. Ein Arbeitsblatt ist sie aber nur dann, wenn sich nicht nur die Autoren und die Schriftleitung Arbeit machen, sondern wenn der Inhalt der Zeitschrift auch von denjenigen erarbeitet wird, für die er gedacht ist. Dann

¹ Vgl. zahlreiche Aufsätze und Berichte in „Musik und Volk“, „Musik in Jugend und Volk“, ferner „Völkische Musikerziehung“, Januar 1937, „Die Musik“, August 1938.

allerdings erfüllt die Zeitschrift neben allen anderen musikalischen Schulungsmitteln unserer Zeit ihre Aufgabe, Mitgestalterin zu sein am ewigen Schicksal der deutschen Musik.

*

Die wesentlichen Musikzeitschriften, in denen volkserzieherische Fragen erörtert werden, sind:

- „Musik in Jugend und Volk“. Amtliche Musikzeitschrift der Reichsjugendführung, der Werksharen und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ in der Deutschen Arbeitsfront. — Erscheint monatlich im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin. — Diese Zeitschrift hat im November 1937 die Arbeit von „Musik und Volk“ übernommen und in erweiterter Form fortgeführt.
- „Musik und Volk.“ War von Mai 1935 ab amtliche Musikzeitschrift der Reichsjugendführung. Sie erschien zweimonatlich im Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, und im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.
- „Die Musik.“ Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP. Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturrat der Reichsstudentenführung. — Erscheint monatlich im Verlag Max Hesse, Berlin.
- „Völkische Musikerziehung.“ Fachblatt für die Musikerzieher im NSDAP. Wird herausgegeben im Auftrage des Reichserziehungsministeriums und der Reichswaltung des NSDAP. — Erscheint monatlich. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.
- „Die Musikpflege.“ Zeitschrift des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands e. V. Fachverband in der Reichsmusikammer. — Erscheint monatlich im Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
- „Die Volksmusik.“ Erscheint in zwei Ausgaben: Ausgabe A für Streich- und Blasmusik. Ausgabe B für Balg- und Zupfinstrumente. Sieht ihre Aufgabe vornehmlich in der Betreuung der Laienkapellen. — Erscheint monatlich im Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin.
- „Der Musikerzieher.“ Fachblatt für Musiker und Musikerzieher. Die Zeitschrift erschien bis September 1938 unter dem Titel „Deutsche Tonkünstlerzeitung“ und behandelte vornehmlich Fragen des Instrumentallehrers. — Erscheint monatlich im Verlag W. Schotts Söhne, Mainz.
- „Zeitschrift für Hausmusik.“ Wird im Auftrage des Arbeitskreises für Hausmusik herausgegeben, dessen Arbeit wesentlich den Inhalt der Zeitschrift bildet. Wertvolle Literaturzusammenstellungen für die Hausmusik. — Erscheint zweimonatlich im Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.
- „Deutsche Musikkultur.“ Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung. Im Auftrage des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung zu Berlin herausgegeben, sucht diese Zeitschrift Ergebnisse der Musikforschung dem praktischen Musizieren nutzbar zu machen. — Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe.
- „Das deutsche Volkslied.“ Die 1899 von Josef Pommer begründete Zeitschrift bringt wertvollste Beiträge zur „Kenntnis und Pflege“ des Volksliedes, wobei das Volkslied des Alpenlandes eine besondere Berücksichtigung erfährt. Zu begrüßen ist die weitgehende Einbeziehung der Volksmusik des Grenz- und Auslandsdeutschtums. — Erscheint monatlich im Verlag des Deutschen Volksgefängereins, Wien.
- „Musikblätter der Sudetendeutschen.“ Unentbehrlich für die Kenntnis des deutschen Musiklebens in den Sudetenländern, bezieht die ausgezeichnete Zeitschrift immer mehr auch andere volksdeutsche Gebiete in ihren Wirkungskreis ein. — Erscheint monatlich im Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, Wien, Leipzig.

Die musikalische Literatur der letzten Jahre

Von Kurt Camerdin

Eine Darstellung der in den wenigen Jahren nationalsozialistischer Musikerziehung entstandenen Literatur, die sowohl die musikalischen Erscheinungen wie die wissenschaftlichen und pädagogischen Veröffentlichungen erfasst, vermag ein eindrucksvolles Bild von der Aktivität dieser Arbeit und der zurückgelegten Wegstrecke zu vermitteln. Die folgende Übersicht beschränkt sich auf die wesentlichsten Erscheinungen, die in diesem Zeitraum entstanden sind, und kann nicht die Aufgaben einer Bibliographie erfüllen. Allein, das hier Angeführte ist so umfangreich und vielseitig, daß man es als gesicherten Grundstock für eine weitgeplante Musikarbeit ansehen kann. Wir bedenken dabei, daß es sich hier um Veröffentlichungen vorwiegend zeitgenössischer Werke handelt, und daß zu dem Gesamtbild des Musiziergutes das große Gebiet der gebräuchlichen Musik der vergangenen Jahrhunderte hinzuzufügen ist, das entweder von alters her bekannt ist oder in den letzten Jahrzehnten erschlossen wurde.

Unter den musikalischen Veröffentlichungen, die vom Schaffen der Jugend in unsrer Zeit Zeugnis ablegen, stehen die *Liedsammlungen* sowohl umfangmäßig als auch der Verbreitung und der musikalischen Bedeutung nach an erster Stelle. Das Lied stand am Anfang der Musikausübung der Jugend, und das Lied als die Urform aller musikalischen Formen ist das Mittel, Jugend und Volk der Musik zuzuführen. Das Singen in der Hitlerjugend trug von Anfang an den spontanen Charakter eines ganz unliterarischen und unhistorisierenden Aufbruchs. Infolgedessen waren die Liederbücher nicht Anreger, sondern zunächst Niederschlag eines Singens, das sich in der Weise der echten „Volkslieder“ von Mund zu Mund verbreitete; Liederbücher entstanden erst mit der Bewußtwerdung dieses Singens und entwickelten sich dann folgerichtig zu Trägern der Verbreitung und Höherführung des Liedgutes, zu Mitteln der musikalischen Durchdringung und Erziehung.

Durch das in vielen Sammlungen bereits vorliegende Liedgut der singenden Jugendbewegung, das vom „Zupfgeigenhansl“ über zahlreiche, zum Teil ausgezeichnete Veröffentlichungen des überlieferten Liedgutes seine Bedeutung bis in unsere Zeit bewahrt hat, war ein — wenn auch begrenzter — Raum geschaffen, in dem und aus dem heraus das Neue in unerhörtem Maße wirksam werden konnte. Ein großer Teil dieser damaligen Liedsammlungen erfreut sich auch heute noch weiter Verbreitung in der singenden Jugend und sei deshalb an dieser Stelle erwähnt.

Den Beginn der Liederveröffentlichungen der Hitlerjugend können wir, wenn

wir von einigen heute nicht mehr wesentlichen Veröffentlichungen absehen, mit der Herausgabe der „Liederblätter der HJ.“ ansetzen. Diese Liederblätter erscheinen seit 1934 regelmäßig (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel) alle vier Wochen und werden von Wolfgang Stumm herausgegeben; jedes Blatt vereint unter einem bestimmten Leitgedanken gleichzeitig neues und überliefertes Liedgut. Die Liederblätter bilden den Ausgangspunkt der musikalischen Schulungsarbeit in allen Formationen der Hitlerjugend, sie schaffen ein allen gemeinsames Kernliedgut. In ihrer Eigenschaft als billige Blattausgaben stellen die „Liederblätter der HJ.“ unentbehrliches Notenmaterial für die Abhaltung offener Volksliedsingen bereit und haben somit die Möglichkeit weitester Verbreitung. Die Liederblätter werden in Jahresbänden zusammengefaßt, von denen bisher vier erschienen sind.

Die Sammlung „Junge Gefolgschaft“, herausgegeben von Wolfgang Stumm, begonnen 1934 und abgeschlossen 1937 (Kallmeyer), brachte in vier Heften die erste zusammenfassende Veröffentlichung ausschließlich aus den Reihen der Bewegung entstandenen Liedgutes. Die Bedeutung dieser Sammlung erhellt vor allem aus der Tatsache der ungeheuren Verbreitung, die diese Lieder in der deutschen Jugend — und nicht nur in der Jugend — gefunden haben. Die hier gesammelten Lieder geben aus der Fülle der Neuschöpfungen eine strenge, unbestechliche Auslese im Sinne eines herben und unsentimentalen Stiles. Daß dieser Stil echter Ausdruck der Wesensart deutscher Jugend ist und nicht das Produkt eines intellektuellen Künstlertums, hat sich in diesen Jahren immer und immer wieder erwiesen. Diese Lieder leben, und wir können heute schon sagen, daß ein großer Teil von ihnen bleiben und als echte Volkslieder in das deutsche Liedgut eingehen wird. Unter den Liedschöpfern finden wir vor allem die Namen: Werner Altdorf, Hans Baumann, Georg Blumensaat, Herbert Napierksky und Heinrich Spitta vertreten. Die vier erschienenen Hefte sind außerdem in einem Sammelband zusammengefaßt.

Das Obergebiet West der HJ. brachte im Jahre 1933 ein Liederbuch „Uns geht die Sonne nicht unter“ (von H. W. Schmidt bei Zonger, Köln, gesammelt und bearbeitet) heraus, das eine glückliche Vereinigung von überlieferten und neu entstandenen Liedern enthält und besonders im Westen des Reiches außerordentlich schnelle Verbreitung gefunden hat. Im Jahre 1936 erschien eine ergänzende neue Folge mit Neuschöpfungen aus den Reihen der HJ.

„Unser Liederbuch“ heißt das jetzt im Eher-Verlag erschienene und von der Reichsjugendführung herausgegebene Liederbuch der HJ., das eine Zusammenfassung des in der Jugend heimischen Liedgutes bringt und das für lange Jahre hinaus ein getreues Abbild der singenden Hitlerjugend sein wird. Wir finden darin in sinnvoller Gliederung die schönsten der neuen Lieder und eine Fülle der alten Soldaten- und Burschenliedern aus allen Bereichen des mann-

haften Lebens und der völkischen Geschichte. Für den Gebrauch in den Reihen der Hitlerjugend und des Jungvolks ist hier ein gültiges Werk entstanden.

Das Gegenstück dazu ist das 1935 erschienene Mädelliederbuch „Wir Mädelsingen“ (Kallmeyer). Die Einteilung in die Gruppen: Im Jahreslauf / Tageslauf im Lager / Fahrt und Rast / Aus allen Gauen / Am Heimabend / Von Volk und Land / Von Arbeit und Stand läßt den Anlageplan erkennen. Die Sammlung ist in allen Einheiten des BDM. in Gebrauch, sie stellt die Arbeitsgrundlage für die gesamte Musifarbeit des BDM. dar.

Neben diesen „offiziellen“ Liedersammlungen sind eine Reihe von Veröffentlichungen in Gebrauch, die sich weiter Verbreitung erfreuen. Georg Blumenfelsa gestaltete ein Liederbuch „Lied über Deutschland“ (Voggenreiter), Heinrich Spitta gab eine Auswahl seiner Lieder in dem Heft „Deutschland“ (Kallmeyer). Von Hans Wumann liegen mehrere Sammlungen eigener Lieder vor: „Unser Trommelbube“, „Die Trommeln der Rebellen“; als wichtigstes „Horch auf, Kamerad“ und das neue „Der helle Tag“ (alle bei Voggenreiter). Ebenfalls erscheint, von ihm herausgegeben, ein volksdeutsches Liederbuch „Wo wir stehen, steht die Treue“ (Voggenreiter / Kallmeyer). Werner Altendorfs viel gesungene Kampflieder finden sich in dem Heft „Ein junges Volk steht auf“ (Voggenreiter). Herbert Napierksky sammelte seine Lieder in dem Heft „Es dröhnet der Marsch der Kolonne“ (Kallmeyer), er gab ferner ein Chorliederbuch „Wo hlan die Zeit ist kommen“ (Kallmeyer) heraus, das mehrstimmige polyphone Chorsätze enthält. Reinhold Heyden ist vor allem durch sein schönes Chorliederheft „Es sang gut Spielmann“ (Kallmeyer) bekannt geworden. Seine viel gesungenen „Spruchkanons“ finden sich in dem Heft „Wir tragen und bauen das Reich“. Ein Liederbuch der Deutschen jenseits der Grenzen „Ihr Deutschen, wollt ihr wachen“ (Kallmeyer) gaben Guido Waldmann und Rudolf Leyk heraus. Für die Gestaltung der Sonnwendfeiern erschien das Heft „Eine Flamme ward gegeben“ (Kallmeyer), es enthält Sonnwendlieder und Feuersprüche; Lieder der Landjugend bringt das Liederbuch „Unser ist das Land“ (Kallmeyer und Tonger), herausgegeben von Richard Eichenaue und Gerhard Pallmann. Aus der Musifarbeit der Mädels entstand ein schönes Heft mit Weihnachts- und Wiegenliedern „Hohe Macht der klaren Sterne“ (Kallmeyer); für das Singen im BDM. erschien ferner ein „Singbuch für Frauenchor“ (Kallmeyer), das 2-5stimmige Liedsätze für Frauenchor enthält. Von Richard Eichenaue und Wolfgang Stumm erschienen weiter die „Erntelieder“ (Kallmeyer).

Die instrumentalen Veröffentlichungen waren zunächst stark an das Liedgut gebunden. Parallel zu den „Liederblättern der HJ.“ erscheinen regelmäßig

die „Musikblätter der HJ.“ (Kallmeyer), sie enthalten zu einem großen Teil Instrumentalsätze zu Liedern. Diese Liedsätze sind meist zwischen drei und fünf Stimmen gehalten und so durchgeführt, daß sie die verschiedenartigsten Besetzungsmöglichkeiten zulassen. Nur in wenigen Fällen sind bestimmte Besetzungen vorgeschrieben. Neben den Liedsätzen enthalten die „Musikblätter der HJ.“ — in letzter Zeit immer mehr — selbständige Spiel- und Feiernusiken für kleine Instrumentalbesetzungen, sowie Musiken, in denen ein oder mehrere Lieder in kantatenmäßiger Form verarbeitet sind. Unter den Autoren der Instrumentalmusiken ist vor allem Gerhard M a a ß stark vertreten, ferner Georg B l u m e n s a t, Helmut M a j e w s k i und Cesar B r e s g e n, Liedsätze liegen außerdem vor von Heinrich S p i t t a, Reinhold H e y d e n, Gerhard N o w o t n y und Guido W a l d m a n n, Gotthold F r o t s c h e r, Edgar S t a h m e r, Walter G i r n a t i s, Walter K o l n e d e r, Walter K e i n.

Zu den Hefen „Junge Gefolgschaft“ ist ebenfalls eine Instrumentalausgabe (Kallmeyer) erschienen. Eine Sammlung von Instrumentalsätzen gleicher Art zu den „Liederblättern der HJ.“ und zu „Unser Liederbuch“ bringt die Ausgabe „Das Bannorchester“ (Kallmeyer). Sie ist sehr umfangreich, enthält 120 Liedsätze und kann somit den Anspruch auf eine für das Musizieren in den Formationen grundlegende Veröffentlichungen erheben. Die drei letztgenannten Veröffentlichungen werden von W o l f g a n g S t u m m e herausgegeben. Als erstes Heft einer Folge von kleiner gestalteten Instrumentalsätzen zum Mädelliederbuch „Wir Mädels singen“ erschien, von Ilse L a n g und Anneliese K u r k a bearbeitet, „Wir Mädels musizieren“ (Kallmeyer). Die Liedsätze sind zumeist für zwei oder drei Melodieinstrumente geschrieben, gelegentlich mit Begleitung der Gitarre.

Die Aufzählung von Instrumentalwerken junger Komponisten aus den Reihen der Hitlerjugend beschränkt sich hier auf die wesentlichsten Werke und auf das Schaffen, das in der Musikarbeit der Jugend heimisch geworden ist. Daneben liegen von fast allen Komponisten noch zahlreiche andere Schöpfungen vor, die über den Rahmen der Musikausübung in der Jugend hinausgehen.

Von Gerhard M a a ß erschienen die sehr beliebten „Kleinen Musiken nach plattdeutschen Volksliedern“ in einer Gesamtausgabe (Kallmeyer) und als Einzelausgaben in den „Musikblättern der HJ.“. Dort erschien außerdem eine kleine Fassung der im Original für großes Orchester geschriebenen „Feiernusik“ (Kallmeyer), ein „Morgenuf“ für drei Blockflöten und vier Geigen, drei kleine dreistimmige „Fest- und Feiernusiken“ und ein „Festlicher Marsch“. Für Kammerorchester erschien eine „Musik Nr. 1“ (Nies & Erler). Für großes Orchester erschienen die „Handwerker tänze“ nach alten Zunftweisen (Schott), die „Hamburgische Tafelmusik“ (Nies & Erler), von der es auch eine kleine Fassung für zwei Violinen, Cello und Klavier gibt. Kleine Musiken in Einzelveröffentlichungen: „Deutscher Choral“, eine Feiernusik für vier Instrumente

(Nies & Erler), ferner eine dreifäßige „Spielmusik“ (Litloff) für zwei Geigen, eine „Kleine Morgenmusik“ (Kallmeyer) und eine „Kleine Abendmusik“ (Kallmeyer). Für eine variable Besetzung erschien das „Kleine Hauskonzert“ (Hanseatische Verlagsanstalt) für allerlei Instrumente. Die „Nordischen Tänze“ stellen eine neuzeitliche Instrumentalbearbeitung alter Volkstänze dar (Zonger), sie sind von einer Besetzung für zwei Geigen, Cello und Klavier an spielbar. Jetzt erscheint von Gerhard Maas eine Sammlung „Der Festkreis“, die zwölf Fest- und Feiermusiken und zwölf Spiel- und Tanzmusiken für alle Gelegenheiten des Jahres vereinigt.

In den „Musikblättern der H.J.“ erschien von Georg Blumenfaat die „Musik zu einer Laufschiule“, von Heinrich Spitta ein Marsch nach einer alten Handschrift. Eine kleine Spielmusik von Spitta „Musette und Siciliano“ ist für vier Streicher, Laute und Blockflöten geschrieben (Kallmeyer), aus der Kantate „Sonnenwende“ sind zwei Streichermusiken für Streichquintett als Einzelausgaben (Kallmeyer) herausgekommen. Als größeres Orchesterwerk von Spitta erschien die „Feierliche Musik für Orchester“, Werk 37 (Kallmeyer).

Cesar Bresgen hat eine Reihe von Musiken geschaffen, die viel gespielt werden. Die „Musikblätter der H.J.“ brachten die „Spicingmusik“ für tragbare Instrumente und „Spielmusiken“ für zwei und drei Instrumente; ferner erschien eine „Sonatine“ für Blockflöte und Klavier (Bärenreiter), eine „Dorfmusik“ für kleines Orchester (Müller), ein „Concerto grosso“ (Müller), eine „Feiermusik“ Nr. 1 (Kallmeyer) und eine „Totenfeier“ (Kallmeyer). Zu Hölderlins Hymne: „O heilig Herz der Völker, Vaterland“ schrieb Karl Schäfer ein Orchestervorspiel (Kallmeyer), von Heinrich Brühl erschien in den „Musikblättern der H.J.“ ein „Festliches Vorspiel“ für kleines Orchester; am gleichen Ort eine Musik über „Nun laßt die Fahnen fliegen“ von Hans Ziegler, Märsche und Tänze aus einem pommerschen Tourenbuch von August Kremser. Von Wolfgang Fortner erschienen „Schwäbische Volkstänze“ für großes Orchester (Schott).

Die von Reinhold Heyden herausgegebene Reihe „Volksmusizier“ (Nagel) bringt in mehreren Heften Tänze und Märsche aus verschiedenen deutschen Landschaften. (In einer Besetzung für Streich- und Zupfinstrumente, und für Blasmusik.)

Es erschienen: „Nordische Volksmärsche“, „Spielmusik aus Alt-Osterreich“, „Appenzeller Volkstänze“, „Lieder und Tänze aus Franken“, „Alte Hessische Märsche“, „Tänze aus Niederbayern“, „Pommersche Tänze und Märsche“, „Spielmusik aus Mähren“, „Thüringer Volkstänze“. Alle diese Ausgaben sind außerordentlich verbreitet und den Spielscharen der H.J. unentbehrlich geworden. Sehr beliebt und gebräuchlich ist die Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier“ (Kallmeyer), herausgegeben von Adolf Hoffmann. Sie

enthält für kleine Besetzung spielbare Musiken alter Meister in Originalfassungen, wobei besonderer Wert auf noch unveröffentlichte oder bisher schwer zugängliche Werke gelegt wird. Es sind bisher fünfzehn sehr schöne Hefte erschienen.

Ferner sei hingewiesen auf die „Musikschätze der Vergangenheit“ (Wieweg-Verlag), die in einer reichen Auswahl Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts laufend bereitstellen und in einer bestimmten Auswahl unbedingt zum Musiziergut der Jugend gehören.

Eine Werkform ist in der Musikaarbeit der Hitlerjugend, in der Fest- und Fei ergestaltung in den Vordergrund getreten: die K a n t a t e. Es war vor allem das Bekenntnislied, das hier zum Leitmotiv eines größeren Musikwerkes wurde, ihm seinen Sinn gab und durch die Verbindung mit einer singenden Mannschaft, die auch die Zuhörer einschließen konnte, ihm die unmittelbare Lebensnähe sicherte. Von den einfachsten Formen der Liedkantate finden wir Kantaten verschiedensten Aufbaus bis zum großen, alle Möglichkeiten des Chores, des Orchesters und der solistischen Leistung ausschöpfenden Werk. Die Kantatenform ist nicht auf ernste und feierliche Inhalte beschränkt geblieben, es sind gerade in letzter Zeit viele fröhliche Kantaten entstanden, und solche, die sich aus einem bestimmten, thematisch ausgewählten Kreis von Volksliedern aufbauen.

Georg Blumensaat schuf aus Anlaß zweier feierlicher Ereignisse nach Worten von Eberhard Wolfgang Moeller die Kantaten „Die Verpflichtung“ und die „Briefe der Gefallenen“. Als „Feierstunde zur Hochzeit“ entstand eine Kantate für Chor, Orchester und Sprecher nach Worten von Heribert Menzel mit dem Schlußlied: „Deutschland, heiliges Wort“.

Heinrich Spitta brachte mit dem „Deutschen Bekenntnis“ ein großes Kantatenwerk nach Versen deutscher Dichter aus Vergangenheit und Gegenwart (Peters). In den „Musikblättern der HJ.“ ist von ihm eine kleine Liedkantate „Und ihr rufenden Fanfaren“ nach Liedern von Hans Baumann veröffentlicht; ebenfalls gemeinsam mit Hans Baumann entstand „Das Jahr überm Pflug“ (Kallmeyer). Nach Worten von Arbeiterdichtern schrieb Spitta die Kantate „Von der Arbeit“ (Titloff), nach Worten von Hermann Roth die Erntekantate „Wir gehen als Pflüger durch unsere Zeit“ (Kallmeyer) und als letztes bisher erschienenenes Werk die Kantate „Land mein Land“ nach Worten von Karl Bröger.

Erich Lauer schrieb in der Reihe „Feierliche Musik“ eine oft gespielte „Deutsche Suite“ und eine Kantate „Es steht ein Flammenstöß“ nach Worten Herbert Böhmes (beide Kallmeyer-Verlag).

Otto Schmidt bearbeitete einige Hefte zur Fest- und Fei ergestaltung, die vom Amt Feierabend in Verbindung mit anderen Reichsdienststellen herausgegeben wurden, und zwar „Nationaler Feiertag des Deutschen Volkes“ (1. Mai), „Deutsches Erntedankfest“, „Deutsche Fasenacht“, „Sonnenwende“ und „Die Betreuung des Dorfes“.

Walter Rein gestaltete eine Kantate „Feuer steht auf dieser Erde“ (Franz Eher), schrieb Variationen für Blasmusik über das Lied „Im März der Bauer“ und gab eine Kantate „Erntefeier“ für Streicher, Blechbläser und Chor (Tonger) heraus. Sein Weillburger Liederbuch (Diefsterweg) ist eine beispielhafte, lebendige Liedersammlung für die Grund- und Volksschule.

Karl Schäfer gestaltete nach den Sprechhören Hans Baumanns eine kleine Folge von Jugendhören „Numpeldipumpel“ (Wieweg-Verlag).

Kurt Brüggemann schrieb eine Spiel- und Chormusik „Die neun Landsknechte im Himmel“ (Wieweg-Verlag).

Franz Viebl schrieb eine Kantate „Mutter Erde“ (Wieweg-Verlag) und Friedrich Zipp im gleichen Verlage nach den Eichendorff-Worten eine Kantate „Denn eine Zeit wird kommen“.

Gerhard Maas brachte im „Jahresspiegel“ zwölf kleine Monatsmusiken nach deutschen Volksliedern (Kallmeyer), ferner eine fröhliche Kantate als „Kleine Musik über C-a-f-f-e“ (Kallmeyer). Als neueste Werke erschienen eine Hochzeitskantate „Die heilige Stunde“ nach Worten von Gerhard Schumann und eine Weihnachtskantate.

Von Cesar Bresgen sind mehrere Liedkantaten erschienen, eine Liedkantate für Männerchor und Orchester „Wir zogen in das Feld“ (Bärenreiter), eine Maienkantate „Wir singen den Maien an“ (Bärenreiter), die Jagdkantate „Auf, auf zum fröhlichen Jagen“ (Bärenreiter) und eine „Kleine Soldatenkantate“ (Kallmeyer). Als letztes Kantatenwerk Bresgens erschien die szenische Kantate „Die Bauernhochzeit“ (Bärenreiter). Herbert Napierksy schrieb eine Morgenmusik „Wacht auf!“ In den „Musikblättern der HJ.“ erschienen als Sonnenwendkantaten von Heinz Kohlheim eine „Kleine Musik zur Sonnenwende“ und von Helmut Majewski „Nun kommen wir gegangen“. Walter Haacke schrieb eine „Waldkantate“ mit eigenem Text und die Kriegskantate 1622“ (alle Kallmeyer).

Nach Worten von Matthias Claudius schrieb Wilhelm Twittenhoff die Kantate „Lob der Kartoffel“ (Nagel), der sich die Kantaten „Lob des Apfels“ und „Lob des Brotes“ angeschlossen.

Die Zahl der in der Musikarbeit der Jugend entstandenen Schulwerke ist noch verhältnismäßig klein, doch ist hier in der Zukunft manches zu erwarten. Reinhold Heyden gab eine Sammlung „Das Flötenspiellbuch“ (Nagel) heraus, das in mehreren Heften und einigen zusätzlichen Sonderheften eine Einführung und reiches Musiziergut zum Blockflötenspiel bringt. Zusammen mit Robert Tremel und Wilhelm Twittenhoff gibt Heyden eine Werkreihe „Das Gitarrespiel“ heraus, von dem das 1. Heft „Grundlagen des Gitarrespiels“, Aufbau der Spieltechnik aus der Ein-

stimmigkeit (Nagel) erschienen ist. (Im Auftrage von Reichsjugendführung und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Amt Feierabend herausgegeben.)

Weitere Schulwerke finden wir auf dem Gebiet der Bläsermusik, die eine besondere Würdigung erfordern. Als Ausbildungsvorschrift für die Spielmannszüge der HJ. und die Fanfarenzüge des Jungvolks erschienen von Georg Blumensaat „Mit Pfeifen und Trommeln“ und von Helmut Majewski „Der Fanfarenzug“ (beide Bieweg). Eine Auswahl von Liedsätzen für Blasorchester aus der Sammlung „Junge Gesellschaft“ gab Helmut Majewski heraus (Voggenreiter); es sind meist fünfstimmige Sätze, die sich sowohl in kleiner Bläserbesetzung wie mit vollständig besetzter Harmoniemusik spielen lassen. Die Sammlung „Die Bläserkammeraschaf“ (Voggenreiter), von Georg Blumensaat herausgegeben (bisher erschien das erste Heft) verfolgt den Zweck, altes und neues Musiziergut für kleine Bläserbesetzung bereit zu stellen. Dieses Ziel wurde auch mit der Neuherausgabe alter vergessener Bläsermusiken angestrebt. An neuen Werken erschienen die „Fahnenmärsche“ I und II von Georg Blumensaat (Voggenreiter), ferner vom gleichen Komponisten drei Ausgaben „Feierliche Liedsätze“. In der von Helmut Majewski herausgegebenen Reihe „Blasmusiken für Kundgebung und Feier“ (Bieweg) erschienen von Helmut Majewski „Fünf Stücke für Bläser“, von Cesar Bresgen „Bläsermusik“ Werk 17, von Karl Schäfer „Feiermusik für Bläser“. Dr. Heinz Brandes gibt die Reihe „Frisch geblasen“, Blasmusik aus alter und neuer Zeit, heraus (Bieweg). Darin erschienen neben Werken alter Meister Bläsermusiken von Schnitzler, Müller, Werner, Höffer. In den „Musikblättern der HJ.“ ist die Bläsermusik für Fanfaren und Landsknechtstrommeln mit sechs Märschen von Helmut Majewski, einer Marschmusik von Georg Blumensaat, einem Marsch von Paul Hösel und Fanfarenmusiken von Reinhold Heyden vertreten.

Damit wäre die Aufzählung der wichtigsten musikalischen Veröffentlichungen der Hitlerjugend nahezu vollständig. Es bleibt zu sagen, daß eine große Zahl von Werken, die schon verschiedentlich aufgeführt wurden, einstweilen nur im Manuskript vorliegt und erst in nächster Zeit nach und nach im Druck erscheinen wird. Damit wird das hier genannte Musiziergut noch wesentlich an Umfang gewinnen.

Unter dem Titel „Deutsche Volksmusik“ hat die Telefunken-Gesellschaft eine Schallplatten-Reihe herausgebracht, die Fest- und Feiertagsmusik enthält. Aufbau und musikalische Leitung lagen in Händen von Georg Blumensaat. Die Reihe bringt Fahnenmärsche, Marschmusiken, Feierlieder, gesellige und Tänze in folgender Einteilung: Fest- und Feiertagsmusik: a) Feierliche Fahnenmärsche, b) Neue Marschmusik, c) Feierlieder; Gesellige Musik, Tanzmusik, Musik im Jahreslauf:

a) Sonnenwende, b) Erntedankfest, c) Weihnacht. Von der deutschen Grammophongesellschaft liegen sechs Aufnahmen von H.J.-Liedern auf drei Platten und einer Sprechplatte mit Ausführungen von Obergebietsführer Cerff und Vannführer Stumme zur Muskarbeit der Jugend vor.

Die amtliche Musikzeitschrift der Reichsjugendführung und zugleich der Werkcharen und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist die monatlich erscheinende Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“ (Kallmeyer). Ihr Schriftleiter ist Guido Waldmann. Die Zeitschrift ist das Ausspracheorgan aller an dieser Muskarbeit Beteiligten, sie enthält die amtlichen Mitteilungen der Reichsjugendführung und der Ämter der NSG. „Kraft durch Freude“.

Eine Schrift zur Praxis des „Offenen Singens“ gaben gemeinsam Reichsjugendführung und NSG. „Kraft durch Freude“ heraus. Als Sonderdruck aus „Musik in Jugend und Volk“ erschien von Wolfgang Stumme: „Was der Führer der Einheit vom Singen wissen muß“ (Kallmeyer). Eine Aufsatzreihe aus der gleichen Zeitschrift ist in der Schrift von Dr. Ludwig Kelbeß „Aufbau einer Musikschule“ zusammengefaßt (Kallmeyer). Einen Führer durch das Musiziergut der Jugend gibt das Verzeichnis „H. J. singt und spielt“ (Kallmeyer).

Im Auftrage des Kulturamtes der Reichsjugendführung gibt Guido Waldmann die Schriftenreihe „Musikalische Volksforschung“ heraus. Als erstes Werk erschien die Schrift „Zur Tonalität des deutschen Volksliedes“ (Kallmeyer), eine grundlegende wissenschaftliche Untersuchung über Herkunft und Entwicklung des deutschen Liedgutes und zugleich eine wirksame Auseinandersetzung mit den Kritikern der singenden Hitlerjugend. Die zweite Schrift der Reihe ergänzt die erste, indem sie das germanische Erbe in Lied und Musik verfolgt. „Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst“ heißt die Schrift (Wieweg), ihr Verfasser ist Prof. Müller-Blattau. Ein drittes Werk „Rasse und Musik“ (Wieweg) ist in Vorbereitung.

Klassischen Vorgängen in der Musik geht ebenfalls die Schrift von Richard Eichenauer nach „Polyphonie — die ewige Sprache deutscher Seele“ (Kallmeyer). Eichenauer schildert in dieser „Der Jugend des dritten Reiches“ gewidmeten Schrift die Herkunft der polyphonen Musik und ihre Bedeutung als musikalische Sprache unserer Zeit, er behandelt ferner die brennenden Fragen der Stellung der deutschen Jugend zur christlichen Chormusik. Friedrich Wilhelm Gößler gibt in seiner Schrift „Fragen einer Stimmerziehung in Jugend und Volk“ die Grundlegung einer Stimmerziehung und ihre Praxis, wie sie für die Arbeit in der Hitlerjugend Gültigkeit hat (Kallmeyer).

Fragen der Stimmerziehung, soweit sie vom gesprochenen Wort ausgehen, werden in der Reichsjugendführung durch das Referat für mündliche Sprach-

pflege behandelt. Prof. Friedrich Karl Koedemeyer, der Leiter des Referates, gibt die Zeitschrift „Sprachkunde und Sprachpflege“ (Netten & Co.) heraus. Da hier Fragen der Stimmerziehung behandelt werden, die auch auf das musikalische Gebiet hinüberreichen, sei auf diese Veröffentlichung hingewiesen. Ein vor kurzem erschienenenes Werk von Koedemeyer „Rede und Vortrag“ (Industrieverlag Spaeth & Linde) kann Anspruch auf eine grundlegende Würdigung dieses Gebietes erheben.

Im Zusammenhang mit den musikalischen Veröffentlichungen der HJ. ist auch auf die Zeitschrift „Die Spielschar“, Zeitschrift für Fest- und Fei-
gestaltung (Arwed Strauch, Leipzig) zu verweisen. Sie enthält als Monatszeitschrift für die Führer und Führerinnen der HJ.-Spielscharen Beiträge zur Praxis der Spielschearbeit, darunter viele musikpädagogischen Inhalts. Zur Arbeit der Spielscharen erschien ferner das „Spielscharhandbuch“ (Strauch) und von Hermann Roth „Die Feier – Sinn und Gestaltung“ (Strauch).

Die Zeitschrift „Schulfunk“, herausgegeben von der Reichsrundfunkgesellschaft im Einvernehmen mit der Reichswaltung des NSLB. und dem Rundfunkamt der Reichsjugendführung behandelt ebenfalls Fragen der musikalischen Erziehung, wie sie sich aus der Praxis der Schulfunkarbeit an den deutschen Sendern ergeben.

Die Verbindung von der Musikkarbeit der Jugend zu der der Gliederungen und angeschlossenen Verbände der Partei ist zum großen Teil durch enge persönliche Verbindung der für die Arbeit Verantwortlichen und vor allem durch die gemeinsame politische und weltanschauliche Grundlage gegeben. So läßt sich das Musiziergut nicht etwa nach HJ., Arbeitsdienst, KdF., Frauenschaft usw. streng abgrenzen, sondern es ist nun bereits ein Sing- und Musiziergut entstanden, das allen gemeinsam ist, und innerhalb dessen lediglich der einen oder anderen Gruppe entsprechend den Aufgaben jeder Gliederung der Vorzug gegeben wird. So haben wir auch in den Veröffentlichungen das Bild, daß wir – soweit es sich nicht schon von vornherein um Gemeinschaftsausgaben handelt – in ihnen viel Gleiches finden, daß aus dem Lebenskreis der einen Gliederung vieles in den einer anderen überging und umgekehrt. Diese gegenseitige Durchdringung und Ergänzung wird mit der Zahl der Neuerscheinungen immer deutlicher.

Aus der Musikkarbeit des Reichsarbeitsdienstes sind als wichtige Erscheinungen das Liederbuch „Singend wollen wir marschieren“ (Voggenreiter) und das „Liederbuch der Arbeitsmädchen“ zu nennen (ebendort). Will Decker brachte in seinem Buch „Wille und Werk“ einen „Tatsachenbericht von der Schöpferkraft des nationalsozialistischen Arbeitsdienstes“. Die Sammlung des Eher-Verlages „Die Liederbücher der Bewegung“ enthält jetzt folgende Veröffentlichungen: „Liederbuch der NSDAP.“, „E.S.-Liederbuch“, „S.A.“

Liederbuch“, „Singen im NSKK“. Das HJ.-Liederbuch „Unser Liederbuch“ wurde bereits erwähnt. Die Reichsfrauenführung gibt monatliche Liederblätter „Lieder für Frauengruppen (Voggenreiter) heraus und monatlich dort erscheinende „Musikblätter der Reichsfrauenführung“. Sie verfolgen den Zweck, leicht spielbare kleine Musiken für den Familienkreis bereit zu stellen und enthalten sowohl instrumentales Musikgut, wie auch Liedsätze und Chöre.

Das „Amt Feierabend der NSG. Kraft durch Freude“ gibt durch Otto Schmidt und Gerhard Nowotny „Liederblätter“ und parallel dazu erscheinende „Instrumentalblätter“ (Hanseatische Verlagsanstalt) heraus. Gemeinsam mit der Reichsjugendführung und dem Reichsnährstand erscheinen die „Tänze unserer Gemeinschaft“ (Kallmeyer), die zeitgemäßes Tanzgut nach den Quellen der Überlieferung bringen, und dazu in Einzelblättern „Tanzmusikblätter“ (Hanseatische Verlagsanstalt) als Instrumentalausgaben. Ein Liederheft für die KdF-Reisen zu Wasser und zu Lande „Auf großer Fahrt“ gab Gerhard Nowotny heraus (Hanseatische Verlagsanstalt), eine Sammlung neuer Kanons „Das Singrad“ stellte Carl Hanemann zusammen (Hanseatische Verlagsanstalt). In der Werkreihe „Klingender Feierabend“ erscheinen Kantatenwerke; bisher erschienen die Variationen „Janhinnerk“ von Helmut Paulsen, die Kantate „Der Himmel grau und die Erde braun“ von Helmuth Jörns, die Kantate „Deutsches Land“ von Karl Schäfer und die „Kantate zum Erntefest“ von Karl Marx (Hanseatische Verlagsanstalt). Das Amt Feierabend ist auch beteiligt an der Herausgabe der bereits erwähnten Reihe „Volk musiziert“ von Reinhold Heyden.

Die vom Amt Feierabend gemeinsam mit der Reichsjugendführung herausgegebene Zeitschrift „Musik in Jugend und Volk“ (Kallmeyer), sowie die gemeinsam herausgegebene Schrift „Offenes Singen“ ist schon genannt worden.

Das „Deutsche Volksbildungswerk“ gibt eine „Volksmusikalische Werkreihe“ heraus, für deren Inhalt Dr. Siegfried Goslich verantwortlich ist. Sie gliedert sich in folgende Gruppen:

- Serie I: Werkschulen für den Gruppenunterricht;
- Serie II: Studienwerk (Spielbücher);
- Serie III: Spielblätter für den Gruppenunterricht;
- Serie IV: Volksmusikalische Lehrbücher;
- Serie V: Volksmusikschallplatten.

Aus dieser Reihe liegen folgende Werke vor: Konrad Wölki: „Deutsche Schule für Mandoline I und II“ (Ragoczy), „Studien-

werk für Mandoline" (Ragoksy) und „Methodische Anweisungen für den Lehrer" (Ragoksy), ferner von Ernstguido Naumann „Deutsche Schule für wechseltönige Harmonika" (Schott), von Lilli Friedemann eine „Eigenschule für den Anfang" (Schott). Volksmusikschallplatten (Zupf- und Blasmusik) stellte die Firma Kristall, Berlin, her (West.-Nr. 5164—66, 5171, 5172). Als Organ des „Reichsverbandes für Volksmusik" in der Reichsmusikkammer erscheint die Zeitschrift „Die Volksmusik" (Kallmeyer) in zwei Ausgaben (A: Streich- und Blasmusik, B: Zupf- und Blasinstrumente). Der Reichsverband für Volksmusik in der Reichsmusikkammer gibt ein „Jahrbuch der Volksmusik" heraus (Kallmeyer).

Für die Wehrmacht erschien „Soldaten, Kameraden", ein Liederbuch für Wehrmacht und Volk (Hanseatische Verlagsanstalt), herausgegeben von Gerhard Palmann. Es ist bereits in zweiter Auflage erschienen, die auch von Ernst Lothar von Knorr mitverantwortlich gezeichnet wurde. Von Ernst Lothar von Knorr liegen mehrere Sätze zu Soldatenliedern für Militärmusik vor, sowie der Marsch „Nun hebt ein neu Marschieren an" (Hanseatische Verlagsanstalt). Von Oberstleutnant Winter erschienen die Olympiafanfare und die Großdeutschlandfanfare (Voggenreiter).

Der „Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands" hat mehrere Chorsammlungen herausgegeben. Unter seiner Mitarbeit erschienen von Carl Hannemann die Hefte „Der Volkshor", Bd. 1 und 2 (Hans. Verl.), sie enthalten 2—5stimmige Chorsätze und Kanons aus alter und neuer Zeit. Weiterhin erschien ein „Singenbuch für gemischten Chor" (Kistner & Siegel), herausgegeben von Walter Lott, und ein Chorbuch „Deutsche Chormusik" (Kistner & Siegel), ebenfalls von Walter Lott herausgegeben. Das „Singenbuch für Frauenchor" (Kallmeyer), das gemeinsam mit der Reichsjugendführung von Guido Waldmann herausgegeben wurde, ist bereits erwähnt worden. Monatszeitschrift des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands ist die „Musikpflege" (Kistner & Siegel), Schriftleiter Eberhard Preußner. Preußners Werk „Die bürgerliche Musikkultur" (Hans. Verl.) stellt die Geschichte der Liebhaber-Musikausübung und ihre Entwicklung in den veränderten Gesellschaftsformen der Zeiten dar.

Eine Reihe von musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Werken soll zum Schluß genannt sein, ohne daß damit eine Vollständigkeit angestrebt ist. Es sind Werke, die zu dem Grundthema des vorliegenden Buches in enger Beziehung stehen, entweder durch die persönliche Mitwirkung ihrer Autoren oder durch ihre Bedeutung innerhalb der gesamten musikpädagogischen Aufgabe.

Mehrere Veröffentlichungen sind bereits erwähnt worden, es ist zu erinnern an die Reihe von Guido Waldmann „Musikalische Volksforschung“, ferner an Eichenauers Polyphonie-Schrift. Eichenauers grundlegendes Werk „Masse und Musik“ (Lehmann, München, 2. Auflage) muß ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Schrift hier genannt werden.

Von Prof. Josef Müller-Blattau, dessen Schrift „Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst“ genannt wurde, liegen folgende Veröffentlichungen vor: „Geschichte der deutschen Musik“ (Wiesweg), die „Hohe Schule der Musik“, eine umfassende Handwerkslehre der Musik in vier Bänden (Athenaion), darin sind von Müller-Blattau selbst die „Grundlehre“ und die „Dirigierlehre“ verfaßt. Ferner „Das deutsche Volkslied“ (Hesse). Dr. Fritz Neusch gibt in seinem Werk „Musik und Musikerziehung“ (Zickfeldt) eine Gesamtdarstellung völkischer Musikerziehung unter besonderer Berücksichtigung der Schule. Als grundlegendes neueres Volksliedwerk ist zu nennen „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“, herausgegeben vom deutschen Volksliederarchiv. Davon erschienen bisher Band I und II: „Balladen“. Herausgeber ist John Meier. Johannes Koeppe gibt ein Jahrbuch zum Volkslied und Volkstanz „Deutsche Liederkunde“ (Woggenreiter) heraus, ein Quellenwerk in zwei Bänden „Das Volkslied der Mark Brandenburg“ ist in Vorbereitung. Von einer Faksimile-Ausgabe der Erckschen Sammlung „Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen“ (Woggenreiter) sind bis zur Zeit neun Hefte erschienen, eine weitere von Dr. Koeppe herausgegebene Faksimile-Ausgabe bringt „Vierundzwanzig alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn“ (Woggenreiter). „Volkslieder der Sudetendeutschen“ (Wärenreiter) sammelten Prof. Jungbauer und Dr. Horntrich.

Prof. Gotthold Frotzcher, der Leiter der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ., gab ein zweibändiges Werk „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition“ (Mar Hesse) heraus, ferner die Schrift „Deutsche Orgeldispositionen aus fünf Jahrhunderten“ (Kallmeyer); als Sonderdruck aus „Musik in Jugend und Volk“ erschien „Die Orgel in der Gegenwart“ (Kallmeyer).

Von den hier wichtigen Musikzeitschriften sind bereits „Musik in Jugend und Volk“ (Kallmeyer) und „Die Musikpflege“ (Ristner & Siegel) erwähnt worden. Die „Völkische Musikerziehung“ (Litolff), herausgegeben von Prof. Eugen Bieder, erscheint im Auftrage des Reichserziehungsministeriums und des NS.-Lehrerbundes unter der Schriftleitung von Prof. Adolf Strube, sie behandelt vorwiegend die Aufgaben der Musikerziehung in der Schule. Das Organ der Privatmusiklehrerschaft ist die von Dr. Herbert Just herausgegebene Zeitschrift „Der Musikerzieher“ (B. Schotts Söhne, Mainz, früher „Deutsche Tonkünstler-Zeitung“).

Greifen wir aus Liederbüchern und Instrumentalnoten einige Veröffentlichungen heraus und betrachten wir sie auf ihr äußeres Gewand, so fällt uns auf, welche große Veränderung hier gegenüber früheren Zeiten vorgegangen ist. Es gibt keine Umschläge mehr, die lieblos und geschmacklos Werk und Autor rein geschäftsmäßig, womöglich mit Aufzählung sämtlicher übrigen Erscheinungen, nennen, es gibt auch keine pompösen blumenthrännten Titelseiten mit dementsprechenden Abbildungen mehr. Das äußere Bild unserer neuen Musikkultur ist sachlich, schlicht und schön, es trägt den Charakter solider Werkarbeit und bekundet damit auch äußerlich Lebensnähe und Würde unseres Musiziergutes.
