

**Über den Umgang mit Musik**

**Konservative Verhaltenslehren im Widerstand gegen den kulturellen  
Wandel: Deutsche Erneuerungsbewegungen 1900 - 1945**

**INAUGURALDISSERTATION**

**zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie**

**dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien  
Universität Berlin**

**vorgelegt von**

**Jörg Fischer**

**aus Gadderbaum**

**2006**

**1. Gutachter: Prof. Dr. Albrecht Riethmüller**

**2. Gutachter: Prof. Dr. Frank Hentschel**

**Tag der Disputation: 13. Juli 2007**

## Vorwort

Der Gedanke, von Musik könnten sittliche Wirkungen, gar moralische Gefährdungen ausgehen, erscheint einem aufgeklärten Zeitalter wie dem unsrigen abseitig. Auch die näherliegende Vorstellung, ausschließlich der Umgang mit "guter" Musik hebe den Geschmack oder trage zur Ausbildung charakterlicher Werte bei, geht auf pädagogische Einstellungen zurück, deren Einflüsse im Schwinden sind. Gleichwohl waren solche Auffassungen von der Antike über das Mittelalter bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Gegenstand gelehrter und vor allem belehrender Diskurse, schienen sie doch existenzielle Fragen der kulturellen Entwicklung und des zivilisatorischen Standards zu berühren. Im Umgang mit Musik solle man mehr erfahren als nur ein sinnliches Vergnügen, hieß es, weshalb kulturelle Deutungsmächte wie Theologie, Pädagogik und Politik immer wieder darum bemüht waren, dem begriffslosen und deshalb "gefährlichen" Medium Musik ethische oder pädagogische Bedeutungen aufzunötigen. Die Reglements, die zur Disziplinierung der Musik oder des Umgangs mit ihr aufgesetzt wurden und im Extrem in Gängelung ausarteten, nahmen den Charakter von Verhaltenslehren an, ohne als solche bezeichnet zu werden. Diese gründeten auf dem gleichsam axiomatischen Verdacht, die sinnliche Macht des Musikalischen (ver)führe zu Anarchie und Chaos und gefährde daher die Stabilität moralischer, kultureller oder politischer Normen. Die traditionalistischen Gegner der *kulturellen* Moderne bemächtigten sich schließlich dieser ethisch-moralischen Attitüde, um sie gezielt gegen die *musikalische* Moderne zu wenden: Aus ihrer Sicht stand Modernität nämlich für "Beschleunigung" und motivierte als solche zum konservativen Widerstand gegen den kulturellen Wandel. Im Kontext der Verhaltenslehren fungierte Musik daher als ein symbolisches Terrain, auf dem letztendlich kulturelle Verhaltensweisen erworben werden sollten, wohingegen die spielerisch-experimentelle Potenz des Ästhetischen und damit eine legitime Dimension von Musik bewußt ausgegrenzt wurde. In welcher Weise die Verhaltenslehren dabei auf die Entfaltung des Ästhetischen Einfluß ausübten, auf welche kulturellen Konfliktpotentiale sie reflektierten und welche besondere Entwicklung sie in Deutschland, gerade zwischen 1900 und 1945, nehmen sollten, wird Gegenstand der nachfolgenden Arbeit sein.

Diese ist, zugegebenermaßen unfreiwillig, ein Langzeitprojekt geworden, das über 25 Jahre zurückreicht. Ende 1983 habe ich Studium und Dissertation (damals noch in Freiburg i. Br.) unterbrochen und erst 1994 an der Freien Universität Berlin wieder fortgesetzt. Nach dem Magisterexamen im

Jahr 1998 wurde das liegengebliebene Dissertationsvorhaben erneut aufgegriffen, jetzt allerdings unter erweiterter Fragestellung. Ausgehend von intensiven Recherchen zur musikalischen Ethoslehre wurde aus der ursprünglich geplanten Arbeit über musikalische Erneuerungsbewegungen zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich eine Untersuchung über musikalische Verhaltenslehren, in deren Zusammenhänge auch die Erneuerungsbewegungen gehören.

Zu danken habe ich an erster Stelle Professor Dr. Albrecht Riethmüller von der Freien Universität Berlin. Er hatte großes Verständnis für meine biographischen Umwege und meine persönlichen Zeitvorstellungen, so daß ich bei ihm das unterbrochene Studium der Musikwissenschaft wieder aufnehmen und ohne äußeren Druck abschließen konnte. Mit regem Interesse und Respekt verfolgte er anschließend den Prozeß der Dissertation, stets mit unerbittlichem Gespür für das unbewußte Ressentiment im wissenschaftlichen Denken. Seine kritisch begleitende Lektüre hat auf die Perspektive und den Gang der Dissertation maßgeblich eingewirkt, ohne daß ich eigene Sichtweisen hätte preisgeben müssen.

In der ersten Phase meines Studiums wurde das Dissertationsprojekt von Professor Dr. Rolf Dammann (verstorben 2012) betreut; von seinem enzyklopädischen Wissen habe ich profitiert, von seinem unnachgiebigen Widerwillen gegen bürokratische Selbstgenügsamkeit wurde ich geprägt. Gleichfalls zu Dank verpflichtet bin ich Professor Dr. Frank Hentschel, der das Zweitgutachten übernahm.

Während meiner Freiburger und Göttinger Jahre wurde ich durch Professor Dr. Rolf Wilhelm Brednich und Dr. Jürgen Dittmar gefördert. Ihnen sei ebenso gedankt wie Dr. Dirk Angelroth und Hans Dietrich Laugisch vom Goethe-Institut Göttingen, die ein Stipendium befürworteten, das ich in den Jahren 1985/86 von der Gesellschaft Internationale Studentenfreunde e.V. in Göttingen erhielt.

Zuletzt der Dank an all jene, die mir besonders nahestehen: an Ursula Fischer, meine Mutter, die mich auch in materiell schwierigen Zeiten nie hängen ließ, Andreas Hartmann, der mir jederzeit das "Öhrchen" lieh, Janina Klassen, die endlich meine archivierten Arbeitsproben entsorgen kann, Anne Kwaschik, die nicht nur den orthographischen Ungereimtheiten auf der Spur war, besonders aber an Irmtraud Schmitz und Manuel A. Solis, ohne deren Freundschaft und intellektuelle Impulse vieles anders gekommen wäre.

Berlin, im August 2006

Jörg Fischer

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Inhaltsverzeichnis	5
Einleitung	9
1 Musikalische Verhaltenslehren zwischen Früher Neuzeit und Moderne	37
1.1 Musik und Sozialdisziplinierung in den reformatorischen Kirchenordnungen	41
<i>Das Begehren des effeminierten Körpers</i>	45
<i>Dissonanzen als Orte des Neuen</i>	49
<i>Von der "Analogie" zur "Natur"</i>	55
<i>"Gelehrt und "galant" im ethisch-sozialen Widerspiel</i>	58
1.2 Die Modellierung des ästhetischen Über-Ichs	68
<i>Das Antlitz der Gefühle</i>	69
<i>Balanceakte zwischen Körper und Geist</i>	76
<i>Virtuose und Dilettant als Grenzgänger im ästhetischen Raum</i>	80
1.3 Das Alte, das Neue und die Differenz der Geschwindigkeiten	89
<i>Die ethische Wahrnehmung zeitlicher Akzeleration</i>	90
<i>Die Schrift der Geschwindigkeiten</i>	95
<i>Differenz und nationales Ressentiment</i>	98
<i>Die Stillstellung der Zeit in der Patina des Historischen</i>	107

1.4	Die Orgel im Dilemma der Geschwindigkeiten	113
	<i>Das janusköpfige Bild der Orgel</i>	115
	<i>Vom allegorischen Mehrwert zur Aura des Archaischen</i>	122
	<i>Ancilla domini</i>	126
	<i>Kulturprotestantische Öffnung unter dem Druck der Säkularisierung</i>	134
	<i>Die traditionskritische Aneignung der Historie</i>	140
	<i>Ruhe vs. Nervosität: ein synthetischer Versuch um 1900</i>	146
2	Kulturkonservatismus und Musikalische Jugendkultur im ausgehenden Kaiserreich	154
2.1	Die konservative Umdeutung der musikalischen Bildungsidee	163
	<i>Künstlerischer Fortschritt statt politische Macht: Die soziale Funktion des Ästhetischen bei Schiller und Wagner</i>	169
	<i>Kulturkonservatismus als Widerstand gegen Modernität</i>	187
	<i>Das "Volkslied" als Verhaltenslehre</i>	194
	<i>Der Krieg gegen das beschleunigte Tempo der Moderne</i>	208
2.2	Musikalische Jugendkultur vor dem Ersten Weltkrieg	221
	<i>Körper-Eros-Kunst: Die ästhetische Bildung des "neuen Menschen"</i>	227
	<i>Die Entdeckung der Langsamkeit in der Musik</i>	241
	<i>Anschwellende Brauntöne: Antisemitismus in der Freideutschen Jugend</i>	253
	<i>"Volkslied" und kulturelle Initiation in der Wandervogelbewegung</i>	263
	<i>Der "langsame" Weg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft</i>	282
3	Der Krieg und das kulturell Unbewußte	308

3.1	Zwischen Augustwunder und Novemberrevolution: Verhaltenslehren im Ausnahmezustand	313
	<i>Der Krieg als Erzieher und das "Volkslied" als Kriegskunst</i>	314
	<i>Die mentale Zäsur der Kriegsniederlage</i>	325
	<i>Musikpädagogik im kulturkonservativen Experiment</i>	333
3.2	Der Krieg als Initiationsritus und die erstarrte Adoleszenz	359
	<i>Kultur und Adoleszenz</i>	360
	<i>Die Instrumentalisierung der Adoleszenz durch die Musikalische Jugendkultur</i>	367
	<i>Der Krieg als Initiation in die satisfaktionsfähige "Volksgemeinschaft"</i>	380
	<i>Die Niederlage als Weg in die "kalte" Kultur</i>	388
4	Avantgarde der Umkehr: Musikalische Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg	397
4.1	Agenturen des kulturell Unbewußten: Jugendmusik- und Singbewegung	403
	<i>"Musizierender Laie" und "Gebrauchsmusik": Habitusbildung im radikalkonservativen Milieu der Jugendmusikbewegung</i>	405
	<i>Von der "Singgemeinde" zur "singenden Gemeinde": Finkensteiner Bund, Berneuchener Kreis und das völkische Individuum</i>	433
	<i>Singwochen als Wahrnehmungsagenturen</i>	451
4.2	Kühlaggregate gegen den kulturellen Wandel: Orgelbewegung und alte Musik	474
	<i>Praetorius-Orgel und Versailles-Trauma</i>	477
	<i>Das Bedürfnis nach symbolischer Ordnung: Orgelreform auf morphologisch-harmonikaler Grundlage</i>	489
	<i>Orgel und "Volksgemeinschaft"</i>	499
	<i>Das Ideal der "neuen Gebundenheit": Die theologische Disziplinierung des Klang-Körpers</i>	505

<i>Zeitenwende</i>	527
4.3 "Junge deutsche Musik" und "musischer Mensch": Die totalitäre Wende der Verhaltenslehren nach 1933	538
<i>Kirchenmusikalische Erneuerung</i>	541
<i>"Polyphonie" und "Vokalmelodik" als Maßstäbe kompositorischer Konditionierung</i>	545
<i>"Junge Musik" im kirchlichen Milieu des Dritten Reiches</i>	554
<i>Zwischen Kirche und Reichsmusikkammer: Die institutionelle Absicherung der Erneuerungsbestrebungen</i>	563
<i>Das "Musische" und die Pervertierung des klassischen Bildungsgedankens</i>	571
<i>Der "musische Mensch" als totalitäres Subjekt: Komponistenkarriere im Dritten Reich</i>	581
Quellen- und Literaturverzeichnis	603



## **Einleitung**

Das harsche Signum "gegängelte Musik", unter dem der Philosoph und Soziologe Theodor W. Adorno in den vierziger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Musikpolitik der stalinistischen Sowjetunion attackierte<sup>1</sup>, gemahnt an ein ideologiekritisches Denken, das sich konsequent gegen die Widersacher der ästhetischen Moderne und die immer noch zahlreichen Gegner der Neuen Musik richtete. Die Beeinträchtigung jeglicher ästhetischen Entfaltung durch die "verwaltete Welt", sei es unter mörderischen Epitheta wie "entartet" und "formalistisch" oder durch das kleinbürgerliche Ressentiment gegen künstlerische Freiheit, galt Adorno nicht nur als verwerflich und inhuman. Er sah darin vor allem einen Übergriff auf das Essentielle von Kunst, wie er es verstand, nämlich Antithese zum bestehenden schlechten Zustand der Gesellschaft zu sein und dergestalt Wahrheit zu verbürgen: Nur wenn Kunst der historischen Tendenz des Materials und den ihr immanenten Bewegungsgesetzen folge, tue sie das gesellschaftlich Rechte, lautete seine keineswegs unanfechtbare Überzeugung.<sup>2</sup> Bestätigt in dieser philosophisch begründeten, aber zutiefst ethisch motivierten Auffassung von Kunst und Musik sah sich Adorno durch die Erfahrung des Exils während des Dritten Reiches und durch die Exzesse der stalinistischen Musikpolitik, aber auch durch die Skepsis gegenüber jener "Kulturindustrie", wie er sie als Exilant in den Vereinigten Staaten kennengelernt hatte.<sup>3</sup> Während die totalitären Systeme durch kruden Dirigismus die Gängelung von Kunst und Musik betrieben und ihre Kunstfeindschaft durch pseudohumanitäre Fassadengestaltung zu verschleiern suchten, waren es in der liberalen Welt des Westens die Agenten der Kulturindustrie, die, aus der Sicht Adornos, die Wirkung authentischer Kunstwerke neutralisierten, indem sie die Konzession an den Massengeschmack zum ästhetischen Maßstab nobilitierten.<sup>4</sup> Mit solch exklusiven, letztlich moralischen Positionen, welche bis heute all jene provozieren, die jeglichen Solipsismus als autoritär diskreditieren, betrat Adorno das restaurative Ambiente der soeben gegründeten Bundesrepublik Deutschland, wo er mit kritischen Invektiven auch die kunstfeindlichen Tendenzen der postnationalsozialistischen Ära dingfest machte.

---

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, *Die gegängelte Musik* (1948), in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956), 5. Aufl. Göttingen 1972, S. 46ff.

<sup>2</sup> Ders., *Thesen gegen die 'musikpädagogische Musik'*, in: *Junge Musik 1954*, S. 111; ders., *Ästhetische Theorie*, hg. von G. Adorno u. R. Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 262ff.

<sup>3</sup> Dazu: S. Müller-Dohm, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2003, S. 257ff.

<sup>4</sup> Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1969, S. 60ff.

## I.

Eine nachhaltige Kontroverse entfachte in den fünfziger Jahren Adornos Dissens mit den musikalischen Erneuerungsbewegungen.<sup>5</sup> Im Verlauf der Auseinandersetzung, die sich von 1952 bis 1959 hinzog, erhob er insbesondere gegen die Jugendmusikbewegung den Vorwurf, die ästhetische Bestimmung der Musik und damit ihren Wahrheitsanspruch pädagogischen Zwecken geopfert zu haben.<sup>6</sup> Der polemische, ja erbitterte Widerspruch, den seine *Thesen zur 'musikpädagogischen Musik'* (1954) und später die *Kritik des Musikanten* (1956) hervorriefen, hatte auch einen politisch brisanten Hintergrund, weil Adorno den Bewegungen indirekt anlastete, sich nach 1933 auf die nationalsozialistische Kulturpolitik nicht nur eingelassen, sondern diese auch aktiv mitgestaltet zu haben. Derartige Vorwürfe, schon die empörten Reaktionen zeugten davon<sup>7</sup>, waren keineswegs unberechtigt, denn die Erblast des Dritten Reiches schwelte trotz ideologischer Retuschen unablässig weiter, bevor sie in den ausgehenden sechziger Jahren öffentlichkeitswirksam skandalisiert wurde.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Die "musikalischen Erneuerungsbewegungen", die hier nur vorläufig charakterisiert seien, entstanden nach dem Ersten Weltkrieg und entfalteten ihre Wirkung vornehmlich im deutschsprachigen Raum. Zu ihnen zählten die "Jugendmusikbewegung", die sich die Reform der Musikpädagogik zum Ziel gesetzt hatte; die völkische "Singbewegung", in der musikalische Volkstumspflege betrieben wurde; die "Orgelbewegung", die den modernen spätromantischen Orgeltypus nach dem Vorbild des barocken Orgelbaus überwinden wollte; und schließlich die "kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung" innerhalb der Evangelischen Kirche, die auf die Agenden und Kirchenordnungen der Reformationsjahrhunderte sowie auf die altprotestantische Kirchenmusik zurückgriff.

<sup>6</sup> Dazu: J. Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*, Weinheim-Basel 1977, S. 7ff.

<sup>7</sup> Aus dem Chor der Adorno-Widersacher sei nur eine repräsentative Stimme zitiert, die ihm vorhielt, "von einem inneren Zwang" gefesselt zu sein, "großartig schwarz malen zu müssen, damit Größe um jeden Preis, und sei es negative Größe, aufleuchte. Jedenfalls kann ich mir nicht anders vorstellen, warum sonst ein geistreicher Denker eine trotz mancher Spülwasserverpantungen im ganzen lebensgeistbeschwingte Kulturbewegung wie unsere Sing- und Liedbewegung 'organisierte Banauserie' nennt. Ein zur Unbesonnenheit verleitender Haß muß solche Worte mitdiktieren haben, ein Haß, der psychologisch verständlich wird, wenn man bedenkt, daß es Adornos gesamte 'Philosophie der neuen Musik' zum Einsturz bringen würde, wenn er - in dieser 'Endzeit' - echte, jugendfrische Neuansätze zugeben müßte" (J. Rohwer, *JUNGE-MUSIK-Bewegung im Feuer der Kritik*, in: *Junge Musik* 1953, S. 108f.).

<sup>8</sup> Dazu: C. Gottwald, *Politische Tendenzen in der geistlichen Musik*, in: *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hg. von R. Stephan, Mainz 1971, S. 39ff.

Hervorgegangen aus den reformpädagogischen Bestrebungen und der bürgerlichen Jugendbewegung um 1900, hatten sich die Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg als Gegenströmung zum bürgerlichen Musikleben der Weimarer Republik exponiert, wobei sie sich als erklärte Gegner der musikalischen Moderne wie der Neuen Musik verstanden und nicht zuletzt mit dieser Position ihre innere Affinität zum Nationalsozialismus bezeugten.<sup>9</sup> Im Zentrum ihrer ästhetischen Praxis standen das deutsche "Volkslied" und die "alte Musik" des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts, an deren Wiederbelebung sie seit den 1920er Jahren maßgeblich mitgewirkt hatten. Auch als sich die Bewegungen auf das Feld der zeitgenössischen Musik begaben, deuteten einschlägige Etikettierungen wie "Gebrauchsmusik" oder "junge Musik" darauf hin, daß man von anderen Maßstäben als die dezidiert Neue Musik oder die Avantgarden ausging: "Evolution" statt "Revolution" lautete denn auch die stets präsente Parole<sup>10</sup>, mit der man Distanz zu einer radikalen Moderne signalisierte, deren Innovations- und Experimentierfreudigkeit als ungebremst-chaotisch und als unübersichtlich wahrgenommen wurde. Unabhängig von ihrem ideologischen Kontext, dem Projekt der "musikalischen Erneuerung", exekutierten "Gebrauchsmusik" und "junge Musik" einen gemäßigten Neoklassizismus, in dem die Erneuerungsbewegungen den einzig legitimen Weg der zeitgenössischen Musik sahen, weil er die Brücke zur "alten Musik" herstellte und als solcher für "Tradition" bürgte. Es waren aber nicht nur solche restaurative Tendenzen und die daraus resultierende Aversion gegen die zeitgenössische Avantgarde, welche den Widerspruch und die Kritik Adornos hervorriefen. Sein Augenmerk galt insbesondere dem ideologischen Umfeld und den außerkünstlerischen Motiven, die der ästhetischen Praxis "musikalischer Erneuerung" im Grunde vorgeordnet waren. Denn der Widerstand, den die Bewegungen der *musikalischen* Moderne entgegengesetzten, hatte politisch-soziale Ursachen und ging auf jenes Unbehagen an der *kulturellen* Moderne zurück, welches im deutschen Bürgertum nach 1871 eine zunehmend konservative Mentalität bewirkt hatte.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Dazu: Hodek, *Musikalisch-Pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, a.a.O., S. 22ff.; A. Riethmüller, *Eine frühe Polemik Adornos gegen "Musikpädagogische Musik"*. *Offener Brief an Hermann Moeck, Celle*, in: *Orgel und Ideologie*, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 60ff.; J. Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. "Musikalische Erneuerung" und ästhetische Modalität des Faschismus*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46, 1989, S. 185ff.

<sup>10</sup> H. Kaminski, *Evolution oder Revolution?*, in: *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, Wien-Leipzig-New York o.J., S. 60ff.

<sup>11</sup> Der Begriff "Moderne" ist vielfältig und nicht eindeutig definiert, daher auch immer wieder kontextabhängig und in seiner allgemeinsten Bedeutung mit "zeitgenössisch" zu

Während Adornos ästhetische Kritik an den Erneuerungsbewegungen auf deren Modernitätsfeindschaft abhob, zielten seine sozialpsychologischen Sondierungen auf ihren Konservatismus und damit auf Erfahrungen der sozialen Depravierung insbesondere im Gefolge des Ersten Weltkrieges. Den Verlust an sozialer Nähe und Wärme, den die Erneuerungsbewegungen Kapitalismus und Industriegesellschaft anlasteten, glaubte man durch das Musizieren in Gemeinschaft ästhetisch kompensieren zu können, wobei die Qualität von Musik ausschließlich an ihrer Gemeinschaftstauglichkeit, oder was man dafür hielt, gemessen wurde. Musik, so die zentrale ideologische Aussage der Erneuerungsbewegungen, sei darum nicht nur ein Medium von Geselligkeit, sondern erziehe unmittelbar zu jener "Gemeinschaft", die man als soziales Konstrukt gegen "Gesellschaft" ausspielte und auf nationaler Ebene als "Volksgemeinschaft" idealisierte.<sup>12</sup> Das Musizierideal, das mit dem ideologisierten Gemeinschaftsbegriff korrelierte, entstand überwiegend durch negative Selektion: Ausgeschlossen wurde demnach ein Großteil der klassisch-romantischen Musik sowie die Avantgarde, die man als elitär diskreditierte, und vor allem der gesamte Sektor der musikalischen Massenkultur, die man als trivial, sentimental und volkstümelnd verachtete. Nachdem unter dem

---

übersetzen. Als historischer Epochenbegriff bezeichnet er die Neuzeit, deren Anfänge in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallen (Reinhard Koselleck spricht von der "Sattelzeit" und meint damit den allmählichen Übergang von der Frühen Neuzeit in die Moderne zwischen der Mitte des 18. und der des 19. Jahrhunderts). Ebenso wenig eindeutig ist der Begriff "ästhetische Moderne", deren Beginn für Adorno und Walter Benjamin mit der Emanzipation von "nouveau" bei Baudelaire einsetzt, während für Hans Robert Jauss die Verzeitlichung der *Querelle des anciens et des modernes* in der Epoche von Rousseau und Herder das Anfangsdatum setzt. Auch die "musikalische Moderne" kann nicht präzise datiert werden, wird aber mit dem kompositorischen Auftreten von Debussy, Richard Strauss und Mahler assoziiert, bevor sie um 1910 durch die emphatische Bezeichnung Neue Musik erweitert wird. Im Kontext dieser Untersuchung wird "Moderne" in einer zweifachen Bedeutung verwendet: Unter "kultureller Moderne" verstehen wir den Prozeß der politischen, gesellschaftlichen, ökonomisch-industriellen und technologischen Modernisierung, der in Deutschland verstärkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt; als "künstlerisch-ästhetische" oder "musikalische Moderne" im engeren Sinne bezeichnen wir jene aktuellen oder zeitgenössischen musikalisch-künstlerischen Entwicklungen, die auf das stets Neue, Stupende oder Experimentelle setzen. In einem erweiterten Sinne steht "Moderne" aber auch für eine epochale Tendenz zum Pluralismus, zu Gegensätzlichkeit und ästhetischer Freiheit, die weder nur Modernismus ist, noch Traditionalismus ausschließt, sondern beides in sich begreift: "Differenz" ist dementsprechend kein Wesenszug von "Postmoderne" oder "Post-Histoire", sondern eine Kategorie, welche die Geschichte der Künste seit dem frühen 19. Jahrhundert planvoll entfaltet und zum Inbegriff von Moderne weiterentwickelt.

<sup>12</sup> Dazu: D. Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979; zum ideengeschichtlichen Hintergrund der Gemeinschaftsideologie: K. Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, 2. Aufl. München 1983, S. 244ff.

repressiven Diktat solcher Kurzschlüsse die musikalische Moderne und die Freiheit des Ästhetischen nicht nur auf der Strecke geblieben waren, sondern bewußt ausgegrenzt und eliminiert wurden, sah sich Adorno dazu veranlaßt, von Gängelung zu sprechen und die "objektive Tendenz" der Bewegungen dem Faschismus zuzurechnen.<sup>13</sup> Was seine Kritik eher indirekt und unabhängig von ihrer politischen Stoßrichtung deutlich machte, war die Tatsache, daß die Absichten der musikalischen Erneuerungsbewegungen im Grunde außerkünstlerischer Natur waren: Hier stand Musik im Dienst von sozialen Zielsetzungen und wurde dazu bestimmt, gleichsam symbolisch den Widerstand gegen die Moderne zu artikulieren.

Der elitäre Standpunkt, den die Erneuerungsbewegungen ihrerseits Adorno vorhielten, betraf unmittelbar seinen ethisch motivierten Rigorismus, konsequent an der Idee ästhetischer Autonomie festzuhalten und jegliche Musik, die aus seiner Sicht den Erfahrungen der Atonalität und der Neuen Musik auswich, unter Ideologieverdacht zu stellen. Aber trotz all dieser Gegensätze existierten zwischen beiden Seiten untergründige Gemeinsamkeiten und Korrespondenzen, welche vor allem durch die unterschiedlichen politischen und moralischen Positionen überlagert wurden. Denn wie Adorno lehnten die Erneuerungsbewegungen das gesamte Feld der Unterhaltungsmusik einschließlich des Jazz ab, desgleichen verachtete man einen Rezeptionsmodus, wonach Musik auch ein Medium der Zerstreuung oder des unreflektierten Genusses sein könnte, und schließlich war man der solipsistischen Überzeugung, daß nur der eigene ästhetische Weg auch jener der Wahrheit sei. Obwohl die Erneuerungsbewegungen einen entschiedenen Konservatismus propagierten und die historische Entwicklung der Musik auf einem restaurativ und national eingefärbten Neoklassizismus einfrieren wollten, hatte auch Adornos Vertrauen in die autonome Entwicklung des musikalischen Materials seine Grenzen. Ähnlich wie Felix Draeseke kurz nach 1900, der den ästhetischen Fortschritt auf seinem Scheitelpunkt angelangt und in Verfall übergehen sah<sup>14</sup>, glaubte Adorno in den fünfziger Jahren *Das Altern der Neuen Musik* konstatieren zu müssen, als die kompositorische Avantgarde nicht mehr den immanenten Bewegungsgesetzen des musikalischen Materials zu vertrauen schien, sondern an deren Stelle das serielle Kalkül oder das performative Geschehen setzte.<sup>15</sup> Ungeachtet der Tatsache, daß auf diese

---

<sup>13</sup> Adorno, *Kritik des Musikanten*, a.a.O., S. 81.

<sup>14</sup> F. Draeseke, *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf*, in: *Neue Musikzeitung* 28, 1906, S. 1ff.; wiederabgedruckt in: *"Die Konfusion in der Musik". Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hg. von S. Shigihara, Bonn 1990, S. 41ff.

<sup>15</sup> Adorno, *Das Altern der Neuen Musik* (1954), in: *Dissonanzen*, a.a.O., S. 136ff.

Weise die Entwicklung der Musik auf ein fingiertes Telos verpflichtet wurde (im Fall Adornos lautete es *musique informelle*), hatte Adorno den Begriff der Moderne mit einem Modernismus gleichgesetzt, der Kunst doktrinär auf das "Neue" verpflichtete und die Idee der ästhetischen Autonomie um eine entscheidende Dimension verkürzte: die Freiheit nämlich, zwischen Innovation und Repristination, zwischen Fortschritt und Tradition, zwischen dem experimentell Ungesicherten und dem durch Konvention Etablierten wählen zu dürfen. Daß Adorno angesichts der stalinistischen Musikpolitik und im Schlagschatten der nationalsozialistischen Tiraden um "entartete Musik" so nachhaltig die Partei der verfemten Moderne ergriff, sicherte ihm im Umfeld von Verdrängung, Verleugnung und defizitärer Geschichtsbewältigung eine exklusive moralische Position, deren Impulse auch die Erforschung der musikalischen Erneuerungsbewegungen, wenn auch erst seit den 1970er Jahren, vorantrieben.

Gleichwohl lag es an dem moralischen Gefälle zwischen Adorno und den Erneuerungsbewegungen und an der verzögert einsetzenden Aufarbeitung der zeitgeschichtlichen Umstände und Ursprünge ihres Dissenses, daß die historische Tiefendimension dieser Auseinandersetzung bislang nicht erschöpfend ausgelotet wurde. Was sein Begriff der "Gängelung" nämlich impliziert, Adorno aber aus verständlichen Gründen nicht auf das eigene Denken über Musik beziehen mochte, war die *ethisch intendierte* Frage nach dem Umgang mit Musik. Denn obwohl Adorno von der historischen Tendenz des musikalischen Materials, den immanenten Bewegungsgesetzen oder (in Anlehnung an Schönberg resp. Freud) vom "Triebleben der Klänge" sprach und der musikgeschichtlichen Entwicklung einen durch das Unbewußte produzierten Eigensinn unterstellte<sup>16</sup>, waren es doch Komponisten, die das Material formten oder bewußt nach neuen ästhetischen Ressourcen Ausschau hielten, es waren Interpreten, die das kompositorische Material reproduzierten, und Hörer, die es rezipierten. Als selbstverständlich wurde dabei vorausgesetzt, daß die "authentische" Erfahrung von Kunstwerken der Erkenntnis ihres "Wahrheitsgehaltes" entspreche und die Auseinandersetzung mit Kunst eine adäquate Kompetenz erfordere, die wesentlich das Resultat von "Bildung" und "Kultur" sei. Auch wenn Adorno diese anthropologischen Voraussetzungen seines musikästhetischen Denkens unterdrückte und in philosophischen Konstrukten wie der "negativen Dialektik" verrätselte, wirkte hinter seinen kulturkritischen Einlassungen und deren kryptischem Ethos ein im weitesten Sinne nationalpädagogisches Unternehmen nach: die genuin

---

<sup>16</sup> Ders., *Philosophie der neuen Musik* (1949), Frankfurt a.M. 1975, S. 36ff.

deutsche Tradition des Bildungsbürgertums, die etwa um 1800 einsetzte und vor allem auf den Feldern Wissenschaft und Kunst ihre Wirkung entfaltete.<sup>17</sup>

Ziel von "Bildung" und "Kultur", den Leitbegriffen der bildungsbürgerlichen Tradition<sup>18</sup>, war die Modellierung eines gesellschaftlichen Individuums, das sich zunächst durch Wissen und Intellekt, aber auch durch die Aneignung distinkter Verhaltensstandards auszeichnen sollte, die man im Umgang mit Kunst und Musik zu erfahren meinte. Demzufolge schrieb man dem Schönen und Erhabenen, also den imaginierten Gehalten von Kunst, die Eigenschaft zu, kultivierend auf den menschlichen Charakter zu wirken; Nachdruck verlieh man dieser Überzeugung durch das Dekret, authentischer Kunstgenuß sei geistige "Arbeit" oder religiöse Kontemplation und nicht etwa Zerstreung, Amusement oder Unterhaltung. Daß der reflektierte Umgang mit Musik zu Bildungserlebnissen und zur Vermittlung anthropologischer Normen führe, war eine Auffassung, der sich auch noch die musikalischen Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg anschlossen. Im Gegensatz zu Adorno aber, der den "klassischen" und um 1950 bereits antiquiert anmutenden Typus des Bildungsbürgers verkörperte, stand der Bildungsgedanke, wie ihn die Erneuerungsbewegungen verfolgten, unter dem Einfluß eines dogmatischen Traditionsbewußtseins, das sich als "Kulturkonservatismus" dem Bündnis von politisch-sozialem und ästhetisch-musikalischem Konservatismus verdankte.<sup>19</sup> Die Tendenz zum Kulturkonservatismus, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits erkennbar

---

<sup>17</sup> Dazu: H.-U. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Erster Band: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815*, 3. Aufl. München 1996, S. 210ff.

<sup>18</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>19</sup> Nach allgemeiner enzyklopädischer Bedeutung versteht man unter "Konservatismus" geistige, soziale und politische Einstellungen, die an überlieferten Werten und Ordnungsvorstellungen festhalten, das Vertraute dem Neuen vorziehen und eher auf behutsamen Wandel ("Evolution") als auf radikale Veränderung ("Revolution") setzen (Artikel "Konservatismus", in: *Brockhaus-Enzyklopädie*, 19. Aufl. Mannheim 1990). Den politischen Konservatismus definiert Klaus Fritzsche als gesellschaftlich verursachte "Abwehrbewegung gegen Emanzipationsbestrebungen, die mit dem Aufstieg von Kapitalismus und Bürgertum beginnen und in der Französischen Revolution ihren ersten epochalen Niederschlag finden" (*Konservatismus*, in: *Politische Theorien und Ideologien*, hg. von F. Neumann, 2. Aufl. Baden-Baden 1977, S. 54). Der Begriff "Kulturkonservatismus", wie er in der vorliegenden Untersuchung verwendet wird, zielt auf historische Entwicklungen, die spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, namentlich bei Wilhelm Heinrich Riehl, dingfest zu machen sind. Dort zeigen sich zwei parallel verlaufende Tendenzen, nämlich eine zunehmende Skepsis gegenüber der ökonomisch-sozialen Modernisierung und, damit einhergehend, eine retrospektive und restaurative Einstellung in geistig-künstlerischen Fragen.



war und sich vor allem seit der deutschen Reichsgründung verstärkte, bildete einen Reflex auf die beschleunigte Modernisierung nach 1871 und wirkte sich um 1900 auf unterschiedlichen Gebieten wie der Kunsterziehungsbewegung, der Lebensreformbewegung, der Reformpädagogik und der bürgerlichen Jugendbewegung (Wandervogel, Freideutsche Jugend) aus.<sup>20</sup> Was diese Bewegungen und ihre Bestrebungen trotz individueller Unterschiede einte, war ein diffuses Krisenbewußtsein und, als indirekte Folge der beschleunigten Modernisierung, ein zunehmender Widerstand gegen kulturellen Wandel schlechthin. Artikuliert wurde dieser Widerstand allerdings nicht politisch, sondern ästhetisch und sozial, nämlich auf der Ebene von Lebensstilen oder symbolischen Formen wie Kunst und Musik. Da sich das kulturkonservative Bürgertum durch den industriell-ökonomischen und technologischen Fortschritt bedroht sah, wurde dieses Bedrohungspotential kurzschlüssig auf die musikalische Moderne projiziert und *quasi* als Beschleunigungstrauma wahrgenommen.<sup>21</sup> Angesichts dieses obsessiven Szenarios gewann die Bildungsfunktion nicht nur eine apotropäische Dimension, sondern sie radikalisierte sich zu anthropologisch-ästhetischen Verhaltenscodices, die das bürgerliche Individuum gegen die Moderne mobilisieren sollten: "Bildungsziel" war hier nicht mehr die Kultivierung durch das Schöne und Erhabene, sondern der Widerstand gegen den kulturellen Wandel.

## II.

Was aber qualifiziert ein begriffsloses Medium wie Musik dazu, ethische Direktiven auszusenden oder konkret definierte Orientierungsfunktionen wie "Bildung" zu übernehmen? Aus genuin musikalischer Perspektive, d. h. aus den Konstellationen des musikalischen Materials, läßt sich diese Frage gewiß

---

<sup>20</sup> Dazu: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998; J. Müller, *Die Jugendbewegung als deutsche Hauptrichtung neokonservativer Reform*, Zürich 1971.

<sup>21</sup> Anders als Carl Dahlhaus, der musikalischen Konservatismus an die Überzeugung bindet, "daß den wechselnden Erscheinungsformen eine unantastbare Substanz zugrundeliege" (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 115), hebt unsere Untersuchung auf die als "kulturkonservativ" bezeichnete Modernitätsfeindschaft ab, welche musikalischen "Fortschritt" und kulturellen Wandel kurzschlüssig ineinssetzt. Eingetreten war damit genau das, was Jürgen Habermas auch dem Neokonservatismus der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts attestierte, nämlich "die unbequemen Folgekosten einer mehr oder weniger erfolgreichen kapitalistischen Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft auf die kulturelle Moderne", also auf Wissenschaft und Kunst, abzuwälzen (*Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Leipzig 1990, S. 39).

nicht beantworten: "Die Musik ist die 'reine' Kunst schlechthin - sie sagt nichts aus, und sie hat *nichts zu sagen*", meint Pierre Bourdieu, denn "die Musik verkörpert die radikalste, die umfassendste Gestalt jener Verleugnung der Welt, zumal der gesellschaftlichen, welche das bürgerliche Ethos allen Kunstformen abverlangt."<sup>22</sup> Obwohl die Sprachähnlichkeit und die semantische Dechiffrierbarkeit von Musik immer wieder behauptet oder als Desiderat eingefordert wurden<sup>23</sup>, war es nicht die Musik selbst, die sich *qua* Syntax zu artikulieren vermochte, sondern stets das *Sprechen über Musik*, welches dem begriffslosen Medium das semantische Potential gleichsam von außen aufnötigte. Um jedoch nachzuvollziehen, warum sich Exegese und Hermeneutik so intensiv um das Verstehen und Interpretieren von Musik bemühten, bedarf es eines Blicks auf jene Diskurse, in denen seit der Antike über den Umgang mit Musik im weitesten Sinn räsoniert wurde. Dort waren es gerade die semantische Uneindeutigkeit und vor allem das unberechenbare sinnliche Potential der Musik, die Mißtrauen hervorriefen und die moralische Sorge aufkommen ließen, ihre verführerischen Wirkungen könnten die Ökonomie der Sinne aus dem Gleichgewicht bringen oder gar zum Ich-Verlust führen.<sup>24</sup> So wie Orpheus Eurydike endgültig verliert, weil er sich ihrer sinnlichen Präsenz vergewissern möchte und deshalb ein Tabu überschreitet, vermag Odysseus nur durch eine List dem betörenden Gesang der Sirenen zu widerstehen: Schon in solch mythologisch verbürgten Fabeln finden sich einschlägige Hinweise darauf, daß der adäquate Umgang mit Sinnlichkeit und mit dem sinnlich affizierten Medium Musik ein kontrolliertes und konditioniertes Verhalten voraussetze. Der *ethische Subtext*, der in den mythologischen Fabeln umrißhaft erkennbar ist, deutet somit auf einen Prozeß der Zivilisation, der nicht nur das menschliche Verhalten betrifft, sondern

---

<sup>22</sup> P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1984, S. 42.

<sup>23</sup> "Was ich möchte", äußert sich Hans Werner Henze 1972 in einem Interview, "ist, zu erreichen, daß Musik Sprache wird und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und 'entleert' spiegeln kann; Musik müßte verstanden werden wie Sprache" (*Musica impura - Musik als Sprache*, in: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, S. 187f.); vgl. auch die zahlreichen Belege zur Sprachmetaphorik bei: Fr. Reckow, Artikel "Tonsprache", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach H. H. Eggebrecht hg. von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971ff.; extreme Auffassungen über die semantische Dechiffrierbarkeit von Musik finden sich in der musikalischen Hermeneutik etwa bei Arnold Schering, Hans Heinrich Eggebrecht oder Harry Goldschmidt.

<sup>24</sup> Dazu: E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart-Weimar 1997.

augenscheinlich auch den Umgang mit Musik reglementieren will.<sup>25</sup> In dieser Funktion wird der Subtext zwischen Antike und Moderne auf die musikalischen Diskurse übergreifen und dort zwar keine epistemologisch approbierten, wohl aber kryptisch präsenste Dispositive ausbilden, nämlich sogenannte *Verhaltenslehren*, die sich gleichermaßen an Komponisten, Interpreten wie Hörer wenden.

Als musikalische oder musikalisch-ästhetische Verhaltenslehren werden im Kontext dieser Untersuchung folglich jene Diskursformationen bezeichnet, die sich im weitesten Sinn mit der "Zivilisierung" und Disziplinierung des sinnlichen Potentials von Musik auseinandersetzen.<sup>26</sup> Zurückgehend auf die antike "Lehre vom Ethos in der Musik" und inspiriert durch die moraltheologischen Diskurse der Patristik, basieren die Verhaltenslehren auf einem dichotomischen Modell, welches zum Topos erstarrte: dem Machtkampf zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Inszeniert wird dieser Topos als moralisches Lehrstück, welches seit dem ausgehenden Mittelalter einen untergründigen, aber stetig anschwellenden Einfluß auf das Sprechen über Musik ausübte: Von den Kirchenordnungen der Reformation, über die Musiktheorie der Aufklärung und die klassisch-romantische Ästhetik wurde die Frage diskutiert, wie das angeblich gefährdete Gleichgewicht zwischen *ratio* und *sensus* in der Musik auszubalancieren sei. Nachdem aber Sinnlichkeit im Kontext der Verhaltenslehren stets auch mit Modernität, also Innovation und Wandel, assoziiert wurde, stand das ethische Lehrstück, das sich um *ratio* und *sensus* zentriert, in engem Zusammenhang mit der

---

<sup>25</sup> Zur Entwicklung kultureller Verhaltensstandards aus anthropologischer und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive vgl.: N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1977 u. 1978; speziell zum Verhältnis von Musik und Körperdisziplinierung in der Frühen Neuzeit: V. Jung, *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln-Weimar-Wien 2001.

<sup>26</sup> Der Begriff "Verhaltenslehre" reflektiert auf eine immense Literatur, die vom mittelalterlichen Ritterroman, über die höfischen Zeremonieschriften bis in die neuzeitliche Benimmliteratur reicht und durch Namen wie Castiglione, Gracián oder Knigge repräsentiert wird. Als heuristisches Instrument erscheint der Terminus bei Helmut Lethen (*Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994), wo er sich auf Handlungsstrategien in der Literatur der Neuen Sachlichkeit bezieht, die sich als Gebrauchsanweisung für zivilisatorisch angemessenes Verhalten empfehlen. In der vorliegenden Untersuchung schließen wir uns der heuristischen Perspektive Lethens an, um die historischen Formationen des ethischen Subtextes idealtypisch als "musikalische Verhaltenslehren" ausleuchten zu können. Während Lethen strikt zwischen Verhaltenslehren und Anthropologie unterscheidet, gehen wir davon aus, daß Verhaltenslehren stets ein genormtes Bild vom Menschen und damit auch eine anthropologische Dimension zugrundeliegt; dazu: *Philosophische Anthropologie der Moderne*, hg. von R. Weiland, Weinheim 1995; R. Matzker, *Anthropologie. Theorie-Geschichte-Gegenwart*, München 1998.

klassischen Kontroverse zwischen den *antiqui et moderni*.<sup>27</sup> Diese Kontroverse erfuhr im 18. Jahrhundert einen allmählichen Bedeutungswandel. Waren es vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit die "lieben Alten" (Andreas Werckmeister), vor deren Autorität sich Innovation und Wandel stets zu rechtfertigen hatten, erlangte seit dem 18. Jahrhundert das Neue die auktoriale Vormacht gegenüber der Tradition: Fortschritt und Beschleunigung gerieten daher zu Signaturen einer Moderne, welche sich auch auf die Verhaltenslehren auswirkten. Denn so wie die Diskursmächte einst befürchtet hatten, das sinnliche Potential der Musik könne außer Kontrolle geraten, galt ihre Sorge jetzt der Geschwindigkeit von kulturellem Wandel und musikalischem Fortschritt, die sich permanent und synchron zu beschleunigen schienen.<sup>28</sup>

Was der ethische Subtext, der die Verhaltenslehren grundiert, ursprünglich beabsichtigt hatte, war zunächst nichts anderes, als die Begriffslosigkeit sowie die semantische Uneindeutigkeit der Musik zu kompensieren und zu rationalisieren. Daß sich hier Mythologeme, antike Philosopheme und moraltheologische Stereotype zu Dispositiven verselbständigt hatten, welche schließlich in die klassische Ästhetik einwanderten, wo sie als internalisierte Überzeugungen weiterwirkten, machte man sich in den Auseinandersetzungen um Bildung und Kultur seit 1800 nicht mehr bewußt. Jetzt auf der Schwelle zur Moderne rückte die anthropologisch-pädagogische Dimension der Verhaltenslehren in den Vordergrund, nachdem die Modellierung des bürgerlichen Individuums eingesetzt hatte und Musik, wie die übrigen Künste, zum Medium von Bildung und Kultur erhoben wurde. Während man nunmehr die Frage von "hoher" und "niederer" Musik erörterte<sup>29</sup>, nicht zuletzt um das bildungsbürgerliche Subjekt gegen Sentimentalität, Trivialität und Popularität zu sensibilisieren, gelangten die dichotomischen Verhaltenslehren schließlich auch unter den Einfluß des Kulturkonservatismus. Hier teilte man zwar die Aversion gegen "niedere"

---

<sup>27</sup> Dazu: H. R. Jauß, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 67ff.

<sup>28</sup> Reflexionen über das Tempo des kulturellen Wandels haben momentan Konjunktur, denn offenbar sind Parameter wie Be- und Entschleunigung immer noch geeignete Instrumente, politisch-soziale und ökonomische Umbrüche ("Globalisierung") zu rationalisieren; dazu: P. Borscheid, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Frankfurt a.M.-New York 2004; W. Kaschuba, *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*, Frankfurt a.M. 2004; H. Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005.

<sup>29</sup> Dazu: B. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel-Basel 1987.

Musik, also gegen "Nicht-Kunst", begab sich aber zugleich in einen ästhetischen Zweifrontenkrieg, weil man auch die musikalische Moderne und dies zugunsten von Tradition und Traditionalismus ablehnte. Mit der konservativen Umdeutung der musikalischen Bildungsidee hatte man sich von den ursprünglichen Zielsetzungen des Bildungsbürgertums verabschiedet und einer anthropologischen Perspektive zum Durchbruch verholfen, die sich zu einem (spezifisch deutschen) Sonderweg verselbständigte.

Eingeschlagen wurde dieser Sonderweg kurz nach 1900 auf dem Gebiet der Reformpädagogik und innerhalb der bürgerlichen Jugendbewegung, wo sich eine ästhetische Praxis etablierte, die als "Musikalische Jugendkultur" bezeichnet und wesentlich durch Gustav Wyneken, August Halm, Hans Breuer sowie Fritz Jöde geprägt wurde.<sup>30</sup> Ihre Fortsetzung, Erweiterung und vor allem ihre Radikalisierung erfuhren die Bestrebungen der Musikalischen Jugendkultur nach dem Ersten Weltkrieg durch die Erneuerungsbewegungen, also durch die "Jugendmusikbewegung" um Fritz Jöde, die "Singbewegung" um Walther Hensel, die "Orgelbewegung" um Wilibald Gurlitt, Hans Henny Jahnn und Christhard Mahrenholz sowie die "Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung", die maßgeblich von protestantischen Theologen wie Wilhelm Stählin, Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen initiiert wurde.<sup>31</sup> In sämtlichen Erneuerungsbewegungen dehnte man den kulturkonservativen Vorbehalt gegen die Moderne auch auf die Musik des 19. Jahrhunderts aus, die man pauschal als subjektivistisch und sentimental, daher als "gemeinschaftsfremd" abqualifizierte. Auf diese Weise distanzierte man sich von der jüngeren Vergangenheit wie von der unmittelbaren Gegenwart und entdeckte das "Andere", das man suchte, in der "völkischen" Tradition und in der Distanz des Historischen: So wie man im deutschen "Volkslied" die Vertrautheit des eigenen Volkstums wiederzufinden meinte, symbolisierte die

---

<sup>30</sup> Dazu: W. Salmen, *Musik und Jugendkultur um 1900*, in: *Kulturkritik und Jugendkult*, hg. von W. Rüegg, Frankfurt a.M. 1974, S.

<sup>31</sup> Zu den einzelnen Teilbewegungen existiert eine Vielzahl von Monographien und Aufsätzen, eine (vor allem kritische) Gesamtdarstellung der musikalischen Erneuerungsbewegungen steht noch aus; deshalb seien, außer den bereits zitierten, noch einige Grundschriften genannt: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg, Wolfenbüttel-Zürich 1980; *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, hg. von K.-H. Reinfandt, Wolfenbüttel-Zürich 1987; G. A. Krieg, *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem: Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen 1990; *Aspekte der Orgelbewegung*, hg. von A. Reichling, Berlin 1995; F. Ganslandt, *Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung*, München 1997; dazu die einschlägigen Artikel im Sachteil von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Fr. Blume, 2. Neubearb. Aufl., hg. von L. Finscher, Kassel-Stuttgart 1997.

archaische Fremdheit der "alten Musik", die "Patina des Historischen"<sup>32</sup>, ein Moment von Neuheit ("Erneuerung"), das durch Tradition gesichert schien, tatsächlich aber atavistischen Bedürfnissen entsprang. Stimulierend gewirkt hatte dabei die Erfahrung des Ersten Weltkrieges, die den Bruch mit der eigenen Gegenwart vertiefte und das Bedürfnis nach Distinktion intensivierte. Der historistische Rückgriff auf die Musik des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts war also nicht nur Eskapismus aus der Gegenwart, er signalisierte auch die ästhetisch distinkte Antwort auf die Herausforderung der Moderne.

Sowohl die Musikalische Jugendkultur als auch die musikalischen Erneuerungsbewegungen bildeten daher Unternehmungen, in denen Musik auch und sogar maßgeblich *symbolische* Funktionen erfüllte. Denn es ging primär *nicht* um die Erkundung neuer musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten oder um die experimentelle Erweiterung der ästhetischen Erfahrung, wie sie die ästhetische Moderne verfolgte oder ermöglichte; ebensowenig war man an der ausschließlich musikalisch-ästhetischen Konservierung des Vergangenen, also an der pietätvollen Restaurierung historischer Stile oder Musizierpraktiken, interessiert. Vielmehr zielte man auf einen vorgestellten Bildungsauftrag und eine anthropologische Perspektive, d. h. auf ein Bild vom Menschen, wonach im Umgang mit Musik der Widerstand gegen Modernität und kulturellen Wandel erlernt werden sollte. Während innerhalb der Musikalischen Jugendkultur der reformpädagogische Flügel die Modellierung des "neuen Menschen" betrieb und die Jugendbewegung ihre Hinwendung zum deutschen "Volkslied" als Initiationsritus in einen kultivierten Lebensstil inszenierte, suchten die Erneuerungsbewegungen im Umgang mit (älterer) Musik den Abstand von der Gegenwart und den symbolischen Ausdruck von "Gemeinschaft". Daß diese Gruppierungen in ihrer ästhetischen Praxis auf die Tradition der musikalischen Verhaltenslehren zurückgriffen und sie gleichsam zu anthropologisch-pädagogischen Konzeptionen institutionalisierten, war alles andere als ein Zufall. Denn was man in den Verhaltenslehren vorfand, war ein angestammtes Moment von Skepsis gegenüber der sinnlichen Macht des Musikalischen und deren beschleunigter Potenzierung durch die Moderne. Unter diesem Aspekt implizierten die Verhaltenslehren ethisch-moralische Bedenken, die sich pädagogisch instrumentalisieren und zu vermeintlichen Bildungszielen spezifizieren ließen. Im Gefolge der deutschen Reichsgründung nach 1871, als sich das Tempo der kulturellen Modernisierung objektiv beschleunigte, und angesichts der

---

<sup>32</sup> Den Begriff der "Patina des Historischen" verdanke ich Andreas Hartmann, der ihn mit Blick auf die historistische Stadtarchitektur um 1900 eingeführt hat (*Freiburg 1900. Zum städtischen Selbstbewußtsein der Jahrhundertwende*, Waldkirch 1985).

Generationenproblematik um 1890, als das Phänomen "Jugend" verstärkt ins öffentliche Bewußtsein rückte, war schließlich eine historische Konstellation gegeben, welche die konservative Umdeutung der musikalischen Bildungsidee begünstigte und zu Gegenkulturen wie Musikalische Jugendkultur und "musikalische Erneuerung" führte.

Diese verstanden ihr Projekt von Anfang an als eine kritische Alternative zur kulturellen und ästhetischen Moderne, aus der heraus man nicht nur einzelne Gebiete wie Musikpädagogik, musikalische Volksbildung, Orgelbau, historische Aufführungspraxis oder Kirchenmusik "erneuern" wollte. Vor allem seit 1933, als man sich mit den kulturpolitischen Instanzen des nationalsozialistischen Staates zu verständigen begann<sup>33</sup>, wurde erkennbar, daß die Erneuerungsbewegungen die musikalische Moderne überhaupt zu beerben gedachten. Begriffe wie "Gebrauchsmusik" oder "junge Musik", welche der Neuen (im Sinne des Nazismus: entarteten) Musik und den Avantgarden entgegengesetzt wurden, sollten zwar suggerieren, daß die ideologischen Parameter, zumal die vermeintliche Bildungsfunktion, ins kompositorische Gefüge eingewandert seien. Gleichwohl: jene zeitgenössischen Kompositionen, welche die ästhetische Zensur der Erneuerungsbewegungen zu passieren vermochten, wurden nur deshalb als "junge deutsche Musik" wahrgenommen, weil ihre neoklassizistische Modernität den geforderten Abstand zur avancierten Neuen Musik wahrte. Komponisten wie Hugo Distler, Ernst Pepping, Ludwig Weber, Wolfgang Fortner oder Johann Nepomuk David, ohnehin keine radikalen Avantgardisten, ließen denn auch in ihren publizistischen Äußerungen keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie sich mit den Zielen der Bewegungen weitestgehend identifizierten.<sup>34</sup> Aus Sicht der verfemten und exilierten Moderne hingegen

---

<sup>33</sup> Dazu: Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, a.a.O., S. 113ff. u. S. 200ff.; A. Riethmüller, *Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhanges zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit*, in: *Orgel und Ideologie*, a.a.O., S. 28ff.; Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich*, a.a.O., S. 188ff.; *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposiums in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, hg. von St. Hanheide, Osnabrück 1997; M. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München-Wien 1998, S. 251ff.

<sup>34</sup> Während Fred K. Prieberg in seiner Pionierstudie *Musik im NS-Staat* (Frankfurt a.M. 1982) kein Hehl daraus macht, daß die Entwicklung der zeitgenössischen Musik im Dritten Reich infolge kulturpolitischer Maßgaben auf dürftigem Niveau stattfand, spricht Hermann Danuser mit Blick auf die "erneuerte" protestantische Kirchenmusik von einem "geistigen Freiraum", den die Kirche während des Dritten Reiches den Komponisten geistlicher Musik gewährt habe (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 252). Daß dieser "Freiraum" aber durch Bindung an den ideologischen Kontext der "kirchenmusikalischen Erneuerung" und durch massive Zugeständnisse an die nationalsozialistische Kunstfeindschaft erkaufte war, nimmt Danuser nicht zur Kenntnis, zumal er zwischen

praktizierten die Erneuerungsbewegungen aber nicht nur Selbstzensur und negative Selektion, sie ratifizierten auf diesem Weg auch die kunstfeindlichen Bestrebungen der NS-Kulturpolitik.<sup>35</sup> Die so vollzogene Integration der Erneuerungsbestrebungen in das kulturpolitische Geflecht des Dritten Reiches und die weitergehende Entfaltung ihrer kulturkonservativen Tendenzen während der nationalsozialistischen Ära, waren unverkennbar eine Folge ihrer Modernitätsfeindschaft, wurden aber nach 1945 konsequent geleugnet, als man, vom Wiederaufbauwillen beseelt, meinte zur Tagesordnung übergehen zu können. Die evangelische Kirchenmusik sei, hieß es dementsprechend bei einem exponierten Vertreter der Erneuerungsbewegungen, "als ein Stück Geschichte des Protestantismus viel mehr als andere Zweige des deutschen Musiklebens eine innerdeutsche Angelegenheit und konnte daher gar nicht in die Emigration gehen. Sie stand vor der Entscheidung: Ausharren oder Untergang. Ihre Entwicklung ist daher während des 'Dritten Reiches' weitergegangen, und zwar völlig gradlinig."<sup>36</sup> Es war genau dieses Skandalon, welches Theodor W. Adorno in den fünfziger Jahren dazu veranlaßt hatte, vor antiliberalen Kontinuitäten zu warnen und den Ressentimentcharakter der Erneuerungsbewegungen zu desavouieren.

### III.

---

Funktionsästhetik und Autonomieästhetik unterscheidet: "Gleichwohl wäre nichts ungerechtfertigter als die Behauptung, die selbstgewählte liturgische Bindung habe sich für die neue Kirchenmusik als bloße Fessel erwiesen, die eine dem Dienst der theologischen Wahrheit ergebene Musik allein um den Preis künstlerischer Schrumpfung zugelassen habe. Denn eine vordringlich kompositionsgeschichtliche Wertung ginge an der Kirchenmusik vorbei, da ihr, zumal in einer musikhistorischen Epoche allgemeiner Funktionsorientierung, eine solche nicht zum Vorwurf gemacht werden kann" (ebenda, S. 250f.).

<sup>35</sup> Pamela Potter hat darauf hingewiesen, daß die Einflußnahme der offiziellen nationalsozialistischen Stellen auf den Umgang mit "unerwünschter" Musik weitaus weniger stark war, als dies nach 1945 gemeinhin behauptet wurde (*Die deutsche Kunst. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S. 49f.). Daß also der fundamentalistische Eifer, das Musikleben von jüdischen und vermeintlich musikhistorischen "Elementen" zu reinigen, in vielen Fällen auf Freiwilligkeit und vorausseilende Selbstzensur zurückging, wird auch das letzte Kapitel der vorliegenden Untersuchung belegen.

<sup>36</sup> W. Blankenburg, *Die Gegenwartslage der evangelischen Kirchenmusik*, in: *Musik und Kirche* 17, 1947, S. 33; dazu: A. Riethmüller, *Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich - eine Legende?*, in: *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, hg. von D. Schuberth, Kassel 1995, S. 56ff.; W. Herbst, *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik und ihr politischer Kontext*, ebenda, S. 83ff.



Über den Umgang mit Musik - dieser Aspekt und vor allem seine historische Tiefendimension, die *longue durée* der Verhaltenslehren, wurde in der Debatte zwischen Adorno und den Erneuerungsbewegungen nicht ausdrücklich problematisiert, sondern allenfalls indirekt berührt.<sup>37</sup> Nachdem sich zwei konträre politische Positionen gegenüberstanden - hier der linksliberale, soeben aus dem Exil zurückgekehrte Philosoph, dort die Erneuerungsbewegungen, die weder ihre kunstfeindlichen Überzeugungen, noch ihre Verstrickung in den Nationalsozialismus wahrhaben wollten -, geriet zunächst nicht in den Blick, daß es den Kontrahenten gleichermaßen um die *ethisch intendierte* Frage ging, wie mit Musik umzugehen sei. Während Adorno die klassische Bildungsidee philosophisch an die Wahrheitsfrage gekoppelt hatte und ästhetische Erfahrung bzw. Kunstgenuß mit erkenntnistheoretischer Kompetenz gleichsetzte, orientierten sich die Erneuerungsbewegungen an der konservativen Auslegung des Bildungsbegriffes und instrumentalisierten Musik zu einem symbolischen Medium anthropologischer und sozialer Zielsetzungen. Aus den obigen Erörterungen ging bereits hervor, daß *beide* Seiten von einer dichotomischen Sicht auf Musik geprägt waren und zwischen authentischer Kunst und ästhetisch inferiorer Nicht-Kunst unterschieden, wobei die Erneuerungsbewegungen zwar einen Zweifrontenkrieg führten, aber musikalische Avantgarde und populäre Unterhaltungsmusik als gegensätzliche, extreme Aberrationen der Moderne denunzierten. Vor allem ist die dichotomische Struktur jedoch ein Indiz dafür, daß sich die kryptische Frage, wie mit Musik umzugehen sei, durch die *longue durée* der Verhaltenslehren hindurchzieht, um schließlich durch Musikalische Jugendkultur und "musikalische Erneuerung" eine radikal ideologisierte, spezifisch deutsche Auslegung zu erfahren.

Die vorliegende Untersuchung geht von der Problematik des Verhältnisses zwischen Musik und Ethik aus, nicht um es philosophisch zu diskutieren, sondern um seine kulturgeschichtlichen Auswirkungen und ideologischen Verhärtungen in Augenschein zu nehmen. Sie läßt sich von der

---

<sup>37</sup> In der Struktur- und Mentalitätengeschichtsschreibung, die um die französische Zeitschrift *Annales* entstand, werden drei historische Zeitbegriffe unterschieden: die fast statische geologische Zeit der Erdentwicklung; die "lange Dauer" der kollektiven Einstellungen und Mentalitäten, deren Umwälzung sich über immense Zeiträume hinweg erstreckt; sowie die relativ schnelle Abfolge der geschichtlichen Ereignisse (dazu: F. Braudel, *Geschichte und Sozialwissenschaften. Die lange Dauer*, in: *Schriften zur Geschichte 1. Gesellschaften und Zeitstrukturen*, Stuttgart 1992, S. 49ff.). Obwohl sich die Verhaltenslehren zwischen Früher Neuzeit und Moderne durchaus verändern, zeichnen sie sich durch einen strukturellen Kern, das dichotomisch-manichäische Wertgefälle, aus, der als Topos eine noch längere Vorgeschichte hat.

historisch begründbaren Auffassung leiten, daß die ethische Sicht auf Musik zwar gang und gäbe ist<sup>38</sup>, daß aber moralische Allusionen, vor allem wenn sie ein begriffsloses Medium überschreiben, stets auch Gefahr laufen, sich zu verselbständigen und dabei in Gängelung, Repression oder sogar Terror umzuschlagen. Um einen möglichst umfassenden Blick auf den ethischen Subtext der musikalischen Verhaltenslehren zu gewinnen, gehen wir von der Annahme aus, daß Musik ein virtueller Kontinent ist und die vielfältigen ethnischen oder historischen Ausprägungen des Musikalischen einer steten Exploration jenes Kontinents entsprechen. Ein Befürworter dieser Position war Ferruccio Busoni, der die Auffassung vertrat, daß "Energie und Opposition gegen Bestehendes die Eigenschaften alles Lebendigen" seien; während sich Konservative, so Busoni, stets auf die scheinbare Statik der Natur beriefen, gerade weil sie deren unablässiges Fortschreiten nicht bemerkten, errege der "Reformator", sprich: Avantgardist, nur deshalb Ärger, "weil seine Änderungen zu unvermittelt und vor allem, weil sie wahrnehmbar" seien.<sup>39</sup> Entschieden widerspricht Busoni damit der konservativen Überzeugung, daß künstlerische Neugier und ästhetischer Entdeckerdrang willkürlich zu zügeln seien, und plädiert für eine Toleranzbreite, die aus Sicht der Verhaltenslehren geradezu provozierend wirkte. Konsequenterweise gehört zur Geschichte dieses virtuellen Kontinents aber auch, daß seine Erforschung gestoppt oder daß auf das schon Entdeckte immer wieder zurückgegriffen und bereits erforschte Terrain nachhaltig besiedelt wurde. Felix Draeseke oder Hans Pfitzner zählten beispielsweise zu denjenigen, die sich mit dem Erreichten begnügen wollten und diese Position durch manifestartige Pamphlete auch öffentlich bekundeten<sup>40</sup>; daß Innovation und Tradition sogar in ein und

---

<sup>38</sup> So noch jüngst bei Nikolaus Harnoncourt: "Wir Musiker - ja alle Künstler - haben eine machtvolle, heilige Sprache zu verwalten. Wir müssen alles tun, daß sie nicht verlorengeht im Sog der materialistischen Entwicklung. Es ist nicht mehr viel Zeit, wenn es nicht gar schon zu spät ist, denn die Beschränkung auf das Denken und die Sprache der Vernunft, der Logik, und die Faszination durch die damit erzielten Fortschritte in Wissenschaft und Zivilisation entfernen uns immer weiter von unserem eigentlichen Menschentum. Es ist wohl kein Zufall, daß diese Entfernung mit einer Austrocknung des Religiösen Hand in Hand geht: die Technokratie, der Materialismus und das Wohlstandsdenken brauchen keine Religion, kennen keine Religion, ja nicht einmal eine Moral" (*Die Macht der Musik. Zwei Reden*, Salzburg-Wien 1993, S. 30).

<sup>39</sup> F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Kommentierte Neuausgabe*, hg. von M. Weindel, Wilhelmshaven 2001, S. 47f.

<sup>40</sup> Draesekes und Pfitzners Polemiken attackierten zwar die Moderne, aber ihre Positionen erreichten nicht die strukturelle Macht jenes Sonderweges, den die Erneuerungsbewegungen etablierten. In diesem Sinn wurde das Spektrum der Moderne durch Draeseke und Pfitzner nicht eingengt, sondern durch Kompositionen bereichert, die sich als entschieden konservativ verstanden. Es sei darum betont, daß in dieser Arbeit

derselben Komponistenpersönlichkeit Fürsprecher fanden, dafür mögen wiederum Busoni, Richard Strauss oder Strawinsky als Beispiele genügen. Nicht nur das Neue und Unerhörte, sondern auch das scheinbar Überlebte und Wiederentdeckte sowie das Modische, Triviale oder Populäre evozieren demnach einen Begriff von musikalischer Pluralität und Differenz, der spätestens seit der Wende vom 19. in das 20. Jahrhundert zum Spezifikum von "Moderne" geriet.

Aus dieser Perspektive lösen die ästhetische Einstellung Adornos und die ideologischen Überzeugungen der Erneuerungsbewegungen gleichermaßen Befremden aus, weil sie Pluralität und Differenz *essentiell* in Frage stellen. Während Letztere einen erbitterten Kampf nicht nur gegen die Neue Musik des 20., sondern auch gegen die klassisch-romantische Musik des 19. Jahrhunderts führten, veranlaßte Adorno die Gleichzeitigkeit von hochrangigen Komponisten wie Schönberg, Ravel, Sibelius, Strawinsky, Berg, Bartok oder Hindemith dazu, geschichtsphilosophische Verdikte auszusprechen.<sup>41</sup> Und so wie Adorno in den vielfältigen Erscheinungen der "leichten" Musik ausschließlich kulturindustriellen Massenbetrug witterte, sprachen die Erneuerungsbewegungen abfällig von Schund, Afterkunst oder Seuchenerregern, wenn sie sich vom "musikalischen Souterrain" (Carl Dahlhaus) glaubten abgrenzen zu müssen. In unserer Untersuchung interessiert daher die Frage, warum ästhetische Differenzen, die sich durch qualifizierende Kunst- und Geschmacksurteile ausdrücken lassen, zu ethisch-moralischen Erörterungen herausfordern und das Medium Musik auf eine Bedeutungsebene rücken, die zu weltanschaulichem Dogmatismus tendiert.

In den nachfolgenden vier Abschnitten unserer Arbeit werden wir dieser Frage historisch nachspüren. Zentraler Untersuchungszeitraum sind die Jahre zwischen 1900 und 1945, in denen Musikalische Jugendkultur und musikalische Erneuerungsbewegungen die Tradition der Verhaltenslehren fortführen und zu einem deutschen Sonderweg radikalieren. Der in ihrem Kontext praktizierte Konservatismus unterscheidet sich von den konservativen Spielarten innerhalb der musikalischen Moderne insofern, als er nicht allein aus genuin künstlerischen Überlegungen, sondern zugleich aus ideologisch vermittelten Entscheidungen hervorgeht, wobei die Verhaltenslehren der Raum sind, in dem politisch-soziale Impulse in ästhetische bzw. ethische Direktiven

---

Konservatismus primär nicht als *ästhetische Qualität* interessiert, sondern als *ethische Kategorie*, die auf künstlerische Entwicklungen zensierend einzuwirken sucht.

<sup>41</sup> Herausragendes Beispiel ist die *Philosophie der Neuen Musik*, in der Adorno die Kategorien "Fortschritt" und "Reaktion" an den so unterschiedlichen wie gleichrangigen Komponisten Schönberg und Strawinsky dingfest machen will.

umschlagen und den musikalischen Konservatismus ideologisch überlagern. Abschnitt 1 dieser Arbeit wird zunächst die Entwicklung der Verhaltenslehren zwischen Früher Neuzeit und Moderne nachzeichnen und herausarbeiten, wie der ethische Subtext von der reformatorischen Kirchengzucht in den Diskurs über bürgerliche Subjektivität einwandert, um danach allmählich in die Erörterungen über das Tempo des kulturellen Wandels überzugehen; das letzte Kapitel dieses Abschnitts ist der Orgel gewidmet, die als weltanschaulich affiziertes Instrument exemplarisch im Bann der Verhaltenslehren steht und durch die Orgelbewegung nach dem Ersten Weltkrieg eine spezifisch deutsche Prägung erfährt. Abschnitt 2 rückt den im weitesten Sinne "pädagogischen" Aspekt der Verhaltenslehren in den Vordergrund; ausgehend von der Dichotomisierung des klassischen Bildungsgedankens gerät jener Prozeß in den Blick, der zur kulturkonservativen Umdeutung der musikalischen Bildungsidee führt (Kapitel 2.1). Konservativ gewendet wird die Idee einer Bildung durch Musik schließlich von der Reformpädagogik und der bürgerlichen Jugendbewegung aufgegriffen, die sie zum anthropologisch-ästhetischen Konzept der Musikalischen Jugendkultur weiterentwickeln (Kapitel 2.2). Während des Ersten Weltkrieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit, die im Rahmen von Abschnitt 3 behandelt werden, erfährt das Projekt der Musikalischen Jugendkultur eine temporäre Funktionalisierung zur "Kriegskunst" und anschließend seine Spezifizierung zu einer Musikpädagogik, die eine neue Qualität in der Tradition der Verhaltenslehren stiftet (Kapitel 3.1). Da diese neue Qualität ein Resultat subkutaner historischer Prozesse ist, bedarf es eines methodischen Zugriffs, der sich auf die scheinbar irrationalen Aspekte der Verhaltenslehren konzentriert.

Schon im Umfeld der Musikalischen Jugendkultur sollte sich zeigen, daß durch die konservative Umdeutung der musikalischen Bildungsidee nicht mehr die ästhetisch-künstlerische Funktion von Musik im Vordergrund stand, sondern eine symbolische Dimension, die nun mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen wurde. So installierte man einen Begriff von Musik, der sich auf der einen Seite gegen Sentimentalität bzw. Emotionalität und Popularität abschottete, auf der anderen Seite aber gegen jene Modernität verwahrte, die auf Neuheit, Tabulosigkeit und Experiment setzte. Während der Haß auf Sentimentalität und Emotionalität einen Affekt darstellte, mit dem kollektive politische und soziale Niederlagen verarbeitet wurden<sup>42</sup>, vergegenwärtigte man

---

<sup>42</sup> Wolf Lepenies hat bereits 1969 in seiner Untersuchung *Melancholie und Gesellschaft* (mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt a.M. 1998) die soziale Funktion der Melancholie im Kontext des Absolutismus herausgestellt und die Nachwirkungen dieser Affektdisposition im Empfindsamkeitskult des deutschen Bürgertums seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dargestellt. Ausgehend

sich Modernität als Beschleunigung und assoziierte sie mit dem Tempo des kulturellen Wandels, von dem man sich überrollt fühlte. Erfasst von dieser Befindlichkeit wurden gesellschaftliche Gruppierungen, denen auch die Klientel der Erneuerungsbewegungen angehörte und die wir nachfolgend als "kulturkonservatives Milieu" bezeichnen. Dazu zählten Teile des Bildungsbürgertums, dessen einstiges Sozialprestige als Deutungsmacht der Nation durch das prosperierende Wirtschaftsbürgertum und den Primat des Ökonomismus geschmälert wurde; dazu zählte vor allem aber jener "neue Mittelstand" der kleineren Beamten, Angestellten und Selbständigen, die im Gefolge ökonomischer Krisen stets in Gefahr waren, ins Proletariat abzusinken.<sup>43</sup> Daß das Unbehagen an der Moderne und an den sozialen Zuständen, welches im kulturkonservativen Milieu nach 1871 offensichtlich schwelte, nicht rational, also politisch, bewältigt, sondern auf das symbolische Terrain des Musikalischen abgedrängt wurde, deutet indes auf eine bislang noch nicht berücksichtigte Instanz: auf das *Unbewußte in der Kultur*. Die Kategorie des Unbewußten wurde zuerst von der klassischen Psychoanalyse erforscht<sup>44</sup>, in jüngerer Zeit aber auch von der Ethnologie aufgegriffen und innerhalb der Ethnopschoanalyse zum Begriff des "kulturell Unbewußten" weiterentwickelt.<sup>45</sup> Dieser Begriff wird im Rahmen unserer Untersuchung zur Erhellung der Frage herangezogen, warum sich die musikalischen Verhaltenslehren gleichsam zu Gegenkulturen (wie Musikalische Jugendkultur und musikalische Erneuerungsbewegungen) verfestigen und zu einem *deutschen* Sonderweg verselbständigen konnten. Angesichts der notorischen Revolutionsfurcht im deutschen Bürgertum wird sich zeigen, daß das kulturell Unbewußte jener Ort war, an dem sich Modernitätsverdrossenheit und soziale Depravierungsängste angestaut hatten, welche an der Oberfläche der realen geschichtlichen Ereignisse eine eigentümliche Symptomatik zeigten: das

---

von Lepenies' Beobachtungen werden wir (in Kap. 2.1) die Aversion gegen "Sentimentalität" und Emotion in den dichotomischen Verhaltenslehren erkunden.

<sup>43</sup> Dazu: Fr. K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*, München 1987; H.-U. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band: Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, München 1995, S. 130ff.

<sup>44</sup> Dazu der Artikel "Unbewußt, das Unbewußte" bei: J. Laplanche u. J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1973, S. 562ff.

<sup>45</sup> Dazu: M. Erdheim, *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur. Aufsätze 1980-1987*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1991; ders., *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1992; M. Adler, *Ethnopschoanalyse. Das Unbewußte in Wissenschaft und Kultur*, Stuttgart-New York 1993; H. Dahmer, *Soziologie nach einem barbarischen Jahrhundert*, Wien 2001, S. 53ff.

Bedürfnis nach "Langsamkeit" und die Entschlossenheit, das Tempo des kulturellen und musikalischen Wandels massiv drosseln zu wollen. Die "Musikpädagogik im kulturkonservativen Experiment", die in Kapitel 3.1 erörtert wird, nimmt die Impulse des kulturell Unbewußten auf, um sie schließlich der anthropologischen Modellierung des "musikalischen Laien" dienstbar zu machen. Zweck dieser Pädagogik ist primär *nicht* ästhetisch-künstlerische Ausbildung oder die Vermittlung musikalischen Wissens, sondern die Immunisierung des musikalischen Laien gegen das Tempo der Moderne und seine Erziehung zum "gemeinschaftsfähigen" Individuum.<sup>46</sup>

Ein geradezu seismisches Beben auf der Ebene des kulturell Unbewußten verursachte der Erste Weltkrieg. Nachdem der Kriegsbeginn mit dem "Augustwunder" auch die Illusion einer klassenlosen deutschen "Volksgemeinschaft" und als solche einen Ausweg aus den sozialen Verwerfungen der wilhelminischen Ära suggeriert hatte, interpretierte man im kulturkonservativen Milieu, namentlich im Kontext von Jugendbewegung und Freideutscher Jugend, den Krieg als einen Initiationsritus in die "Volksgemeinschaft" und damit in die "satisfaktionsfähige" Gesellschaft des deutschen Kaiserreiches.<sup>47</sup> Diese Illusion, letztendlich ein existenzielles Manöver der Selbsttäuschung, wurde durch den Kriegsausgang zwar massiv verstört, weil sich die Erwartung auf Zugewinn an sozialem Prestige und die Beseitigung der sozialen Verwerfungen nicht erfüllten; aber die ideologische Fiktion von "Gemeinschaft" als konservative Utopie sollte den Krieg überdauern und zum symbolischen Stimulans der musikalischen

---

<sup>46</sup> So verdienstvolle Darstellungen wie Dorothea Kollands Arbeit über die Jugendmusikbewegung (vgl. Anm. 12) und Wilfried Gruhns *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung* (Hofheim 1993), die die ideologischen Tendenzen der jugendmusikalischen Pädagogik keineswegs unterschlagen, vernachlässigen die politisch-sozialen Implikationen und stellen die jugendmusikalische Pädagogik in ein m. E. zu positives Licht; dazu: J. Fischer, *Musikalische Bildung und politische Anthropologie. Zur Vorgeschichte der Musikschulbewegung zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik*, in: *Musikschule "Paul Hindemith". 75 Jahre Musikschule Neukölln*, hg. von H. Fricke u. W.-W. Sparrer, Saarbrücken 2002, S. 60ff.

<sup>47</sup> Mit dem Begriff der "satisfaktionsfähigen Gesellschaft" übernehmen wir auch die These von Norbert Elias, wonach das deutsche Bürgertum nach 1871 seine Ambitionen, an die Spitze der politischen Macht zu gelangen, weitgehend zurücksteckte und seine kulturellen Energien darauf verwendete, sich an den Habitus der aristokratisch-militärischen Führungsschicht, eben der "satisfaktionsfähigen Gesellschaft", zu assimilieren (*Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von M. Schröter, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1991, S. 61ff.). Der Verlauf unserer Untersuchung wird diese These dahingehend bestätigen, daß Subkulturen wie etwa die Jugendbewegung keine Protest- oder gar revolutionäre Bewegungen waren, sondern alternativ-unangepaßte Wege in die satisfaktionsfähige Gesellschaft suchten.

Erneuerungsbewegungen werden (Kapitel 3.2). Geprägt von den Kriegserfahrungen der überlebenden Wandervogelgeneration etablierten sich die musikalischen Erneuerungsbewegungen in den ersten Jahren der Weimarer Republik zu einer ästhetisch-musikalischen Fundamentalopposition, deren eigentlicher Antrieb auf politisch-soziale Momente zurückging. Den Krieg vergegenwärtigte man sich jetzt nicht mehr als Aufstiegsritual in die satisfaktionfähige Gesellschaft der wilhelminischen Epoche, sondern als Initiationsritus in jene "Volksgemeinschaft", die von der völkisch-konservativen Rechten als politische Idee gegen die demokratische Verfassung der Weimarer Republik gesetzt wurde.

Auf der symbolischen Ebene des Musikalischen verschärfte sich daher die Dichotomisierung der Wahrnehmung, wobei man die ästhetisch-musikalischen Bildungsträger "Volkslied" und "alte Musik" gegen die perhorreszierte Moderne und das abgeschlossene 19. Jahrhundert mobilisierte. Was aber die "alte Musik" zum symbolischen Sinnträger qualifizierte, war primär nicht deren syntaktische Spezifik, sondern ihre Einbindung in ein semantisches Feld, das über die Dichotomisierung der Wahrnehmung für die Andersartigkeit der älteren Musik sensibilisierte. Wie die Kapitel 4.1. und 4.2 zeigen werden, wird das Projekt der "musikalischen Erneuerung" zu wesentlichen Teilen darin bestehen, die Klientel der Bewegungen (u.a. durch "Musikpädagogik" und Liturgik) auf eine dichotomisierte Weltsicht einzuschwören und sich als Kultur der "Langsamkeit" inmitten einer auf Beschleunigung und Wandel ausgerichteten Gesellschaft einzurichten.<sup>48</sup> Obwohl der sektiererische Charakter dieses Projektes offensichtlich war, sahen sich die Erneuerungsbewegungen selbst in der Rolle einer "Avantgarde der Umkehr" mit der Option auf Breitenwirkung. So verfolgte das ideologisch-ästhetische Apperzeptionstraining, das unter dem Signum "musikalische Erneuerung" während der zwanziger Jahre absolviert wurde, letztendlich die Absicht, das bürgerliche Musikleben nach den Grundsätzen der "Erneuerung" umzugestalten und das im eigentlichen Sinne avantgardistische Projekt der Neuen Musik abzudrängen. Wie Kapitel 4.3 darstellen wird, sollte es den Erneuerungsbewegungen mit diesem totalitären Anspruch gelingen, in das kunstfeindliche Ambiente des Dritten Reiches einzurücken und damit die letzten, bedrückenden Seiten in der Geschichte der musikalischen Verhaltenslehren aufzuschlagen.

---

<sup>48</sup> Erst die ethnopsychoanalytische Sichtweise, wonach die musikalischen Erneuerungsbewegungen eine Kultur der "Langsamkeit" darstellen, wird verständlich machen, warum der Erste Weltkrieg die Funktion eines Initiationsritus hatte und die ältere Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts als symbolisches Kühlaggregat gegen die "heiße", d.h. als beschleunigt erfahrene Moderne wirkte.

Schon dieser kursorische Ausblick auf die Fragestellungen und den Gang der nachfolgenden Untersuchung macht deutlich, daß die Verhaltenslehren unter *ästhetischer* Perspektive Instrumente der Mäßigung, der Abwehr oder der Unterdrückung waren, und ihre positive Funktion sich darin erschöpfte, allenfalls zur Übertretung oder Hintergehung gesetzter Tabus anzureizen (vgl. die mythischen Fabeln von Orpheus und Odysseus). Aus *kulturgeschichtlicher* Perspektive sekundieren sie dem Prozeß der Zivilisierung und zielen darauf ab, den (menschlichen) Umgang mit Musik auf eine diskursive Ordnung zu verpflichten. Während die Verhaltenslehren insinuieren, Musik sei eine eigenständige Macht und könne ihre sinnliche Wirkung aus eigener Kraft steuern, war es doch stets das *Sprechen über Musik*, das sich die Kontrolle über das sinnliche Potential des Musikalischen anmaßte. Es ist also nicht die Musik selbst, sondern ihre sprachliche und begriffliche Einhegung, welche diese Untersuchung in Augenschein nimmt und auf ihre ethischen, pädagogischen, anthropologischen oder ideologischen Intentionen hin befragt. Die Textsorten und Quellen, die unserer Arbeit zugrundeliegen<sup>49</sup>, müssen folglich in ihrer Doppelzüngigkeit gelesen werden: Denn sie sprechen nicht nur über den Umgang mit Musik, sondern sie evozieren und eruieren zugleich jenen kulturellen Stellvertreterkrieg, der die pädagogischen Implikationen der Verhaltenslehren stimuliert und damit vom entspannten, ungezwungenen, dionysischen oder "narkotischen" Umgang mit Musik wegführt.<sup>50</sup>

Bedingt durch den Aspekt der *longue durée*, den diese Untersuchung einbezieht, gelangen auch musikwissenschaftliche Erörterungen der vergangenen Jahrzehnte in den Blick, die sich *grosso modo* auf nationale Sonderentwicklungen der deutschen Musikgeschichte beziehen. Dazu gehört die problemgeschichtliche Betrachtung des dichotomischen Denkens, das eine

---

<sup>49</sup> Da sich diese Arbeit hauptsächlich mit dem *Sprechen über Musik* befaßt, sind ausführliche Belege und längere Textzitate unumgänglich. Dies geschieht nicht, um den vielfach ideologisch-phrasenhaften Diskursen ein breites Rederecht einzuräumen, sondern darum, weil sich die intellektuelle Insuffizienz dieser Diskurse oftmals einer nacherzählenden Darstellung verweigert. Das dialogische Prinzip von Zitat und Kommentar ist daher die Regel, von der nur dann abgewichen wird, wenn sich die Belege selbst kommentieren. - Hervorhebungen durch Kursivierung innerhalb eines Zitates stammen grundsätzlich vom Verfasser des Zitates, mit Ausnahme jener, die vom Autor dieser Arbeit (J.F.) stammen.

<sup>50</sup> Auch in der gegenwärtigen Globalisierungsdiskussion argumentieren die Kritiker mit dem Argument, daß die Modernisierungsgeschwindigkeit den Großteil der nationalen Bevölkerungen überfordere. Daß diese Auseinandersetzung aber nicht mehr über das symbolische Medium Musik geführt, sondern primär auf ökonomischer Ebene (Wandel von der Arbeits- zur Wissensgesellschaft) ausgetragen wird, verdeutlicht, daß der Bildungsaspekt von Kunst generell an Bedeutung verloren hat.



exzessive Anwendung vor allem in der deutschen Ästhetik erfuhr und in allen Kunstwissenschaften auch das epistemologische Selbstverständnis prägte.<sup>51</sup> Daß es sich im Fall der dichotomischen Struktur aber nicht nur um eine Spielart des ästhetischen oder kunstwissenschaftlichen Denkens, sondern um ein Kulturmuster handelt, das historisch weit zurückreicht und folgenreiche Auswirkungen zeitigte, ergibt sich aus dem heuristischen Modell der musikalischen Verhaltenslehren. Gerade mit Blick auf die Erneuerungsbewegungen, deren politische Verflechtungen erst seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erforscht wurden, spielte die Bedeutung des dichotomischen Denkens als historischer Sonderfall einer *longue durée* zunächst noch keine Rolle. Hier war man, aus einsichtigen Gründen, vorerst an der Frage des *deutschen* Sonderweges interessiert<sup>52</sup>, wobei das Faktum der ideologischen Nähe zum Nationalsozialismus und vor allem die Auffassungsunterschiede über den ästhetischen Rang jener Komponisten, die in die Erneuerungsbewegungen involviert waren, stets für leidenschaftliche bis polemische Kontroversen sorgten.<sup>53</sup> Die vorliegende Untersuchung nimmt

---

<sup>51</sup> In der (deutschen) Musikwissenschaft war es Hans Heinrich Eggebrecht, der die dichotomische Sicht auf Musik zum epistemologischen Dogma radikalisierte, indem er strikt zwischen "autonomer" und "funktionaler" Musik unterschied (*Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 153ff.). Anstatt nach Ursache und Funktion ästhetisch-musikalischer Differenzen in der Musik zu fragen und damit auch das dichotomische Schema zu historisieren, affirmierte Eggebrecht diese Sichtweise und konservierte fragwürdig gewordene Konstrukte wie jenes, das sich zwar als *Musik im Abendland* etikettiert, aber "abendländische Musik" meint. Im Anschluß an Studien von Eva Egli und Jochen Schulte-Sasse hat Bernd Sponheuer in seiner Monographie *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (vgl. Anm. 29) die Entwicklung des dichotomischen Denkens innerhalb der deutschen Philosophie dargestellt und historisch verortet, während Pierre Bourdieu in seiner soziologischen Untersuchung *Die feinen Unterschiede* (vgl. Anm. 22) den dichotomischen Kunstbegriff als symbolischen Aktionsraum des französischen Bürgertums analysierte.

<sup>52</sup> Dazu: Riethmüller, *Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich*, a.a.O.; ders., *Musik, die "deutscheste" Kunst*, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hg. von J. Braun, Vl. Karbusicky, H.T. Hoffmann, Frankfurt a.M. 1995, S. 91ff.; B. Sponheuer, *Über das "Deutsche" in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion*, in: *Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von H. Danuser u. H. Münkler, Schliengen 2001, S. 123ff.

<sup>53</sup> Sven Hiemke etwa räumt die defizitäre Faschismusbewältigung der "kirchenmusikalischen Erneuerung" ein, konstatiert aber ein "Gefühl der Beklemmung", weil die Aufarbeitung "gerade dieses dunklen kirchenmusikalischen Kapitels deutscher Vergangenheit noch immer allzu häufig mit einem geradezu aggressiven Enthüllungspathos besetzt" sei ("*Dem Willen des Volksganzen zugänglich sein*". *Zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers*, in: *Hugo Distler im Dritten Reich*, a.a.O., S. 43). Derartige Zurechtweisungen haben defensiven Charakter und werden immer dann vorgebracht, wenn der ästhetische Rang von Komponisten wie Distler, Pepping, David u.a. in Frage gestellt zu sein scheint. Aber apologetischer Eifer zielt an der Sache vorbei, denn es geht nicht um die ästhetische Qualität dieser Komponisten, sondern um die Entfaltungsmöglichkeiten von ästhetischer Qualität unter repressiven Bedingungen. Und diesen Bedingungen hatten sich

Aspekte dieser musikwissenschaftlichen Erörterungen auf, sie verlegt aber den Akzent auf kultur-, mentalitäts- und ideologiegeschichtliche Zusammenhänge.

Warum jedoch solche Zusammenhänge in der deutschen Musikwissenschaft auf unausgesprochene Vorbehalte stießen, liegt gerade an der bildungsbürgerlichen Herkunft dieser Kunstwissenschaft. Carl Dahlhaus hat der Frage von "Bildungsbürgertum und Musik" eine Studie gewidmet<sup>54</sup> und darin die pädagogische Perspektive des Bildungsbegriffes erkennbar marginalisiert. So spricht er generell von "Bildungswissen" und meint damit die kompetente Kenntnis innermusikalischer Sachverhalte. An solchem Expertenwissen, so Dahlhaus, sei der musikalische Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts eher desinteressiert gewesen, was ihn zu der Vermutung veranlaßt, "daß in der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts die 'vormusikalische' akustische Reizstruktur unmittelbar den von Theodor Geiger als 'außer-ästhetisch' beschriebenen 'Gefühlsgenuß' - das Zurücksinken in Privatempfindungen - auslöste, daß sich also das musikalische Werk als ästhetischer Gegenstand nur in rudimentärer Form konstituierte."<sup>55</sup> Der kompetente Hörer, den Dahlhaus als Korrelat des autonomen ästhetischen Werkes vorsieht, ist also nicht die historische Figur des Bildungsbürgers, sondern der Typus des "Experten", den erst das 20. Jahrhundert hervorgebracht habe. Wie sich noch zeigen wird, distanziert sich Dahlhaus von der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts mit Prämissen, die eben dieses Jahrhundert privilegiert hatte: Die Dichotomie zwischen außerästhetisch-privatem und ästhetisch-öffentlichem Musikgenuß, wie er sie dekretiert, war ein Dispositiv, welches innerhalb des deutschen Bildungsbürgertums entwickelt worden war und mittelbar auf die vormoderne protestantische Ethik zurückging. Unter der Maßgabe, daß die Erkenntnis ästhetischer Autonomie bzw. die Aneignung des autonomen musikalischen Kunstwerks Bildungswissen voraussetze, näherte sich Dahlhaus auch einem historischen Phänomen wie der Orgelbewegung, deren atavistische Neigungen und ideologische Tendenzen er zwar registrierte<sup>56</sup>, deren ideologiekritische

---

auch die genannten Komponisten zu stellen - ohne großes Widerstreben, wie kritische Untersuchungen gezeigt haben.

<sup>54</sup> Dahlhaus, *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von R. Koselleck, Stuttgart 1990, S. 220ff.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>56</sup> "Der Versuch, auseinanderstrebende und einander widersprechende Momente: den Historismus, den Anspruch auf Modernität und ein Dogma, das festsetzte, welches die 'eigentliche', paradigmatische Orgel sei, gleichsam mit einem einzigen Griff zusammenzuzwingen, war hybrid. Und heute, wenige Jahrzehnte später, ist die Verbindung zerbröckelt; die Orgelbewegung ist ein Stück tote Vergangenheit" (Dahlhaus, *Moderne*

Erkundung er jedoch vermied, weil sie ihn auf das unwegsame Terrain der Verhaltenslehren und damit in die Vorgeschichte der eigenen Prämissen geführt hätte. Obwohl Dahlhaus die Historizität des Gedankens der ästhetischen Autonomie nie bestritten hat, erhob er sie zu einer *historiographischen* Kategorie mit Ausschließlichkeitscharakter, ohne ihre kultur-, mentalitäts- und ideologiegeschichtlichen Implikationen zu problematisieren. Die Einsicht, daß in der Idee der ästhetischen Autonomie, sofern sie als historiographische Kategorie begriffen wurde, auch ein pädagogisches Konstrukt aus bildungsbürgerlicher Tradition und damit ein Stück musikalische Ethoslehre nachwirkten, hätte Dahlhaus mit Sicherheit zurückgewiesen.

Um einem Mißverständnis im Ansatz vorzubeugen: Im Sinne dieser Arbeit kann es nicht liegen, die progressive Funktion von historischen Phänomenen wie Bildung, Kultur oder ästhetischer Autonomie zu leugnen, weil die Entwicklung und das Niveau der Künste seit dem 18. Jahrhundert ohne die Partizipation der bürgerlichen Öffentlichkeit nicht möglich gewesen wären. Als Voraussetzung oder als Substanz von methodologischen Kategorien sind sie jedoch problematisch geworden, weil ihre Herkunft und vor allem ihre kulturkonservative Umdeutung Fragen aufwirft. Die Orgelbewegung (und mit ihr das gesamte Projekt der "musikalischen Erneuerung") daher unter dem Aspekt der ästhetischen Autonomie als ein Stück "tote Vergangenheit" zu deklarieren, wie Dahlhaus dies getan hat, erklärt noch nicht die kulturgeschichtliche Problematik der Erneuerungsbewegungen und unterschlägt ihren Zusammenhang mit jenem bildungsbürgerlichen Kontext, dem Dahlhaus seine historiographischen Prämissen entlehnt hat.<sup>57</sup> Ergänzende und zugleich weiterführende Ansätze, diese unreflektierte ethische Komponente zu historisieren, bieten etwa die kultursoziologische Perspektive Pierre Bourdieus, die Analyse des dichotomischen Denkens in der deutschen Musikästhetik, wie sie Bernd Sponheuer vorgenommen hat, und das Modell der Verhaltenslehren, das Helmut Lethen am Paradigma der neusachlichen Literatur entwickelt hat.

Erst die Erweiterung der musikgeschichtlich-ästhetischen um die kulturgeschichtlich-ethnopsychoanalytische Perspektive vermag demnach ein Phänomen wie die musikalischen Verhaltenslehren zu identifizieren und in

---

*Orgelmusik und das 19. Jahrhundert*, in: *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse*, hg. von H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1968, S. 38).

<sup>57</sup> Eher beiläufig zeigt sich in diesem Zusammenhang, daß die (bundes)deutsche Musikwissenschaft vor 1989 Positionen verpflichtet war, die den Einfluß der musikalischen Verhaltenslehren bezeugen.

seinen problematischen historischen Auswirkungen zu analysieren. Mit Blick auf die vorliegende Untersuchung interessiert darum nicht nur die Frage, auf welche Traditionen der dogmatisch-gängelnde Umgang mit Musik zurückgeht und wie es dazu kommt, daß solche Umgangsweisen in ästhetische Bevormundung oder gar in Repression umschlagen können, sondern auch die Tatsache, warum gerade im Deutschland der Jahre 1900 bis 1945 die Tradition der musikalischen Verhaltenslehren eine so eigentümliche Wendung nahm. Denn wie aus Sicht der Verhaltenslehren, wäre ihre historische "Mission" totalitäre Wirklichkeit geworden, der idealtypische Umgang mit Musik hätte aussehen können, wird sich im Schlußkapitel dieser Arbeit zeigen, wenn die "junge deutsche Musik" unter den kulturpolitischen Bedingungen des Dritten Reiches ihre Wirkung entfaltet, ohne mehr der ästhetischen Konkurrenz durch die exilierte Moderne ausgesetzt zu sein. Angesichts von Ausmerze, Verfolgung und institutionalisierter Kunstfeindschaft wird sich hier eine fatale Konsequenz des gegängelten Umgangs mit Musik zeigen, nämlich die düstere Vision eines eifernden Odysseus, der die Sirenen allmählich zum Schweigen bringt.

## **Kapitel 1**

### **Musikalische Verhaltenslehren zwischen Früher Neuzeit und Moderne**

Im zehnten Buch seiner autobiographischen Aufzeichnungen, den 397 bis 398 n. Chr. entstandenen *Confessiones*, sprach Aurelius Augustinus über die "gefährlichen Reize des Gehörsinnes" und meinte damit die Anfälligkeit des Ohres gegenüber der sinnlichen Gewalt des Musikalischen. Ausgangspunkt der Erörterungen über diesen Gegenstand ist die Feststellung, "daß unsere Herzen durch die heiligen Worte lebhafter zu Andachtsgluten entflammt werden, wenn man sie singt, als wenn man nicht singen würde."<sup>1</sup> Das Zusammenspiel zwischen Gesang und Wort, also zwischen einer eher sinnlich und einer eher rational affizierten Ebene, sollte jedoch das Gleichmaß wahren, wobei der Primat des Wortes festgeschrieben wird. Diese Privilegierung des Wortes zur rational-kontrollierenden Instanz resultiert aus einer Gefährdung, die Augustinus an sich selbst erfahren zu haben meint und die ihn im äußersten Fall zum Verzicht nötigt: "Widerfährt es mir jedoch, daß mich mehr der Gesang als das gesungene Wort ergreift, so muß ich gestehen, daß ich sträflich sündige, und dann möcht' ich am liebsten keinen Gesang mehr hören."<sup>2</sup> Die Unerbittlichkeit, mit der Augustinus die ästhetische Gleichgewichtslage und den Primat des Wortes einfordert, gilt zunächst der Trägheit des "Fleisches" und seiner Verführbarkeit durch ästhetische Reize: Denn das sinnliche Lustgefühl, so Augustinus, begnüge sich nicht damit, "der Vernunft als bescheidener Begleiter nachzufolgen", sondern es versuche, indem es den Geist paralysiere, "Vortritt und Führung zu erlangen."<sup>3</sup> Darüber hinaus verweist das Drama zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, beziehungsweise das Kräftemessen zwischen Fleisch und Geist, auf einen lebensgeschichtlichen Vorgang, den Augustinus zur exemplarischen Heiligenlegende entfalten und zugleich als ethisches Lehrstück inszenieren wird.

Sehr eindringlich reflektiert der christliche Kirchenvater hier das existentielle Dilemma des bekehrten Heiden, der auf ein Dasein gelebter Sinnlichkeit zurückblickt, nun aber im Licht der Konversion die Sündhaftigkeit seiner bisherigen Lebensweise erkennen muß. Die eigene biographische Erfahrung, daß auf das sündige ein dem Geist zugewandtes Leben folgt, geht in das Sprechen über Musik ein, wobei Augustinus seine Konversion zum Christentum als Befreiung aus der Sklaverei der Sinnlichkeit begreift: "Die Lüste und Genüsse der Ohren hatten mich fester umstrickt und unterjocht, doch du hast mich davon gelöst und befreit", und dennoch, muß er

---

<sup>1</sup> A. Augustinus, *Bekenntnisse*, Vollständige Ausgabe. Eingeleitet u. übertragen von W. Thimme, 7. Aufl. München 1994, S. 283.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 284.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 283f.

sich eingestehen, "ruhe ich gern eine Weile im Wohllaut der Töne, wenn sie durch deine Worte beseelt und von lieblichen Stimmen kunstreich gesungen werden; doch bleib' ich nicht haften, sondern schwing mich empor, sooft ich will."<sup>4</sup> Augustinus setzt ein subtiles Spiel mit klaren Anweisungen, aber auch mit dialektischen Fallstricken und einem offenen Ausgang in Szene. Offen bleibt es, weil das Ebenmaß zwischen Sinnlichkeit und Vernunft durch die verführerische Sogwirkung des sinnlichen Begehrens stets aufs Neue gefährdet ist. Die Erhaltung oder Wiederherstellung des fragilen Gleichgewichts ist daher der Endzweck des augustinischen Lehrstücks; dieses etabliert sich zugleich als das christliche Konkurrenzunternehmen zum pythagoreischen Ethos der Zahl, mit dem sich die Wissenschaft der Musik bemächtigt. Obwohl die ethischen Exerzitien des Augustinus über die "gefährlichen Reize des Gehörsinns" die epistemologische Dimension der pythagoreischen Musikauffassung zwar nicht ausschließen, verfolgen sie eher ein anthropologisch-pädagogisches Projekt, nämlich die Modellierung einer vernunftzentrierten und körperbeherrschten Menschennatur. Damit hat Augustinus nicht nur den antiken Topos christlich umgedeutet, sondern auch den Nukleus einer Verhaltenslehre entworfen, welche sich in mannigfachen Transformationen bis ins 20. Jahrhundert behaupten wird.

Im Epizentrum dieser Verhaltenslehre und ihrer historischen Varianten stehen die Furcht vor dem begrifflosen Wesen der Musik und die daraus resultierende Sorge, im lustbezogenen oder unreflektierten Umgang mit Musik könne der Mensch in den Sog des Irrationalen geraten. Dieses irrationale Moment teilt Musik mit Sinnlichkeit, Sexualität und all jenen Lustbarkeiten, die das zivilisatorische Funktionieren des Menschen immer wieder in Frage zu stellen scheinen, zumindest aus Sicht der moraltheologischen oder philosophischen Tugendwächter. Während das ungehemmte Eintauchen in den Sog der Lüste daher als Sünde oder als zivilisatorischer Regelverstoß inkriminiert und stets mit moralischen Sanktionen belegt wurde, zeigt die Tradition der Verhaltenslehren, daß sich gerade in der Übertretung moralischer Tabus die Lust am Neuen und die Impulse für den kulturellen Wandel manifestieren. So wie aber das augustinische Lehrstück dazu auffordert, den Versuchungen des Irrationalen die mäßigende Kraft der Vernunft entgegenzusetzen<sup>5</sup>, werden schließlich Friedrich Nietzsche und Sigmund

---

<sup>4</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>5</sup> Zur Geschichte dieses Topos: D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Budapest-Berlin 1970, S. 76ff.; E. Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart-Weimar 1997, insbesondere die Kapitel 1 und 2.

Freud das "Dionysische" bzw. das "Es" entmythologisieren und deren kreatives Potential endgültig vom moraltheologischen Ballast befreien.<sup>6</sup> Das unzeitgemäße Denken, mit dem Nietzsche die Philosophie und Freud die Psychiatrie revolutionierte, fand seine Parallele auch in den Künsten; hier waren es die zahlreichen Avantgardebewegungen, die sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vorbehaltlos dem Neuen, Stupenden sowie Experimentellen verschrieben hatten und damit konservative Widerstände provozierten. Daß die musikalischen Verhaltenslehren sowohl dem aufklärerischen Quantensprung Nietzsches und Freuds, als auch der ästhetischen Moderne die Gefolgschaft verweigerten und ihre Diskurse sich im kulturkonservativen Milieu zwischen 1900 und 1945 zu anthropologisch-ästhetischen Konzeptionen verselbständigten, gründete ursächlich in den Besonderheiten der deutschen Geschichte zumal nach 1871, aber auch in jenem kulturell Unbewußten, dessen Besichtigung seit Nietzsche und Freud möglich geworden ist. Der Widerstand gegen ästhetische Innovation und kulturellen Wandel, der seit Augustinus in den Verhaltenslehren angelegt war, führte nun zu einem weltanschaulich motivierten Konflikt mit der Moderne, der systematisch in institutionelle Bahnen gelenkt wurde. Die nachfolgenden vier Kapitel nehmen die Spur dieses deutschen Sonderweges auf, indem sie zunächst die dichotomische Struktur und die Transformationen der Verhaltenslehren zwischen Früher Neuzeit und Moderne nachvollziehen.

---

<sup>6</sup> Dazu: F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* (1886), Krit. Studienausgabe Band 1, hg. von G. Colli u. M. Montinari, München 1988, S. 9ff.; ders., *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886), Krit. Studienausgabe Band 5, 3. Aufl. München 1993, S. 9ff.; S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen* (1940), 7. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, S. 39ff.



## 1.1 Musik und Sozialdisziplinierung in den reformatorischen Kirchenordnungen

Nominell aufgegriffen wird das ethische Lehrstück des Augustinus in den Kirchenordnungen der Reformation nach 1517 und hier im Rahmen der Kirchenzucht einem Kodex von Verhaltensmaßregeln eingefügt, für dessen gesellschaftliche Funktion die neuere historische Forschung den Begriff "Sozialdisziplinierung" eingeführt hat.<sup>7</sup> Zweckbestimmung der protestantischen Kirchenzucht ist einerseits die Wahrung des Gehorsams gegenüber der weltlichen Obrigkeit, wobei die Territorialherren zugleich die Aufgabe des *summus episcopus* der jeweiligen Landeskirche versehen. Andererseits zielt die Kirchenzucht auf die Schaffung und Aufrechterhaltung einer christlichen Lebensführung, die sich um Gottes Wort und um den evangelischen Gottesdienst zentriert. Als Instrument der Disziplinierung orientieren sich die Kirchenordnungen demnach an der Sündhaftigkeit des Menschen und an einem Katalog von Verfehlungen und Gefährdungen, in dem die Musik neben Wollust, Trunksucht und Spielleidenschaft eine höchst zwiespältige Position einnimmt. Zwar wird sich auch Martin Luther der Augustinischen Überzeugung von den katechetischen Vorzügen der Musik anschließen<sup>8</sup>; zugleich aber steht die Musik nach wie vor unter dem Verdacht, ihr sinnliches Potential unterminiere die soziale und kirchliche Disziplin.

Um aus solch ambivalentem Wesen der Musik die nötigen Konsequenzen zu ziehen, sieht sich die württembergische Kirchen- und Schulordnung von 1582 dazu genötigt, ein kurioses Exempel zu statuieren: Anlässlich einer Kirchspielvisitation hatte die geistliche Kommission festgestellt, daß sich nur

---

<sup>7</sup> Zu den Inhalten der protestantischen Kirchenordnungen zählten nicht nur die Kirchenzucht, sondern auch die Gottesdienstordnungen, die dienstlichen Belange der kirchlichen Ämter, die Ehestandsordnung, Schulordnungen usw., wobei die einzelnen Territorien des Reiches ihre jeweils eigenen Kirchenordnungen besaßen; dazu: A. Sprengler-Ruppenthal, Art. "Evangelische Kirchenordnungen", in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von G. Krause u. G. Müller, 1976ff.; *Kirchenzucht und Sozialdisziplinierung im frühneuzeitlichen Europa*, hg. von H. Schilling, Berlin 1994; L. Hölscher, *Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland*, München 2005, S. 78ff.

<sup>8</sup> Warum Luther der Musik einen so eminenten Stellenwert zuerkennt, begründet er in einem Brief an Ludwig Senfl vom Oktober 1530: "Es besteht kein Zweifel, daß viele Ansätze zu guten Eigenschaften in solchen Gemütern bestehen, die von der Musik ergriffen werden; von denen, die aber dadurch nicht angerührt werden, glaube ich, daß sie Klötzen und Blöcken ganz ähnlich sind. Denn wir wissen, daß die Musik auch den Dämonen verhaßt und unerträglich ist. Und ich urteile rundheraus und scheue mich nicht zu behaupten, daß es nach der Theologie keine Kunst gibt, die der Musik gleichgestellt werden könnte. Sie allein bringt nach der Theologie das zuwege, nämlich ein ruhiges und fröhliches Herz" (*Luther deutsch*, hg. von K. Aland, Band 10, Stuttgart 1959, S. 219).

die Lateinschüler, nicht aber die Gemeinde am gottesdienstlichen Singen beteiligten. Da aber, so die Kirchenordnung, "in den psalmen und kirchenlieder viel guter lehr, trost, glauben und christliche, nutzliche sachen begriffen" sei, und die Kommission der unbedingten Meinung war, "das gehörter ursachen halben das gesang bey der gemeind in der kirchen auch in gang und ubung gebracht werden" solle, wurden die Geistlichen mit Nachdruck darauf hingewiesen, "das volk in iren predigten vleisig dartzu vermahnen und antzeigen, was nutz sie darvon haben können."<sup>9</sup> Darüber hinaus indizierten die Konsistorialen den lustlosen Kirchengesang als Ausweis mangelnder Frömmigkeit, deren Ursachen sie einem Übermaß an weltlichen Vergnügungen wie "voll- und zudrinken", "spiel", "kleinother"<sup>10</sup> und "dantzen" anlasteten. Daher drohten sie unverhohlen damit, falls "uns zur nechsten visitation wider clag furkommen solte, seien wir endlich bedacht, inen das dantzen, kleinother und andere kurtzweil nit mehr zu gestatten, sonderlich denen, die in der kirchen gar nicht singen tetten."<sup>11</sup> Als disziplinarische Maßnahme erging die Anordnung, man dürfe in den "Kunkelstuben" oder beim "Vorsitz", den abendlichen Zusammenkünften im Winter, "keine andere lieder, dann psalmen und geistliche lieder singen, bey unserer straff."<sup>12</sup> Junge Knaben aus den Lateinschulen, "so des psalmensingens fertig", sollten deshalb in die Häuser geschickt werden, um mit den Familien das fromme Singen zu üben, während die Nachtwächter durch ihre Amtsdienere instruiert wurden, "vor denen heusern, darinnen also vorsitz gehalten, vleisige achtung zu haben, da sie hören wurden, das man andere lieder dann geistliche singen, das sie ihnen solches dennechsten antzeigen."<sup>13</sup>

Höchster Maßstab der sozialen Ordnung war demnach ein gottgefälliges Leben, dessen Gefährdung stets vom Körper und seiner Anfälligkeit für die Lüste ausging. Ein weitgefaßter Begriff des Fastens legte fest, daß sich das "Fleisch" nur dann mit der göttlichen Ordnung im Einklang befinde, "wenn man ein messig leben füret und auf fressen und saufen nicht geneigt ist, sonder imer in messigkeit lebt, das man zum gebet, zu allem guten, zu lesen etc. allezeit desto geschickter sey."<sup>14</sup> Mit Argusaugen überwachte die

---

<sup>9</sup> Kirchen- und Schulordnungen 1582 von Württemberg, in: E. Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Band 15, Tübingen 1977, S. 443.

<sup>10</sup> Kleinod = Preis, der beim Spielen gewonnen wird.

<sup>11</sup> Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 15, a.a.O., S. 444.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Kirchenordnung 1542 von Calenberg-Göttingen, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 6/2, Tübingen 1957, S. 773.

protestantische Kirchenzucht daher all jene Orte und Anlässe wie Gasthäuser oder Hochzeiten, wo "grosser misbrauch mit uberigem fressen, saufen, spielen und tanzen"<sup>15</sup> getrieben werde, die soziale Ordnung und deren affektive Disziplin mithin außer Kontrolle zu geraten drohte. Da vor allem "aus dem unnützen und unzüchtigen tanzen vil leichtfertigkeit, totschlege und anders" erfolge<sup>16</sup>, finden sich in den meisten Kirchen- bzw. Polizei- und Rügeordnungen eigenständige Paragraphen über das Tanzen und dessen moralische Gefahren<sup>17</sup>: "Eß gibt auch die erfahrung, daß etzliche unser undertanen, so alle zucht und gute sitten vergeßen, abscheuliche und unduchtige danze anrichten, also, daß sie jufferen [Jungfrauen], frauen und megede im tanzen herumbwerfen und ofte entblösen, dorvon sich andere, ehrliche, fromme leute, jung und alt, ergeren, entsetzen und schemen muegen, zuedeme auch hin und wieder auf den goßen oder straßen tanzen, welcheß frommen Christen nit woll ansteiht und schendlich anzusehen."<sup>18</sup> Die sinnliche Sogwirkung der Musik, ihre unterstellte Nähe zur Wollust und damit zum Verlust affektiver Kontrolle, veranlaßt die reformatorischen Theologen, die soziale Disziplin auch musikalisch zu kodifizieren. Gleich Augustinus bestehen sie darauf, daß die Musik in ihrer sinnlich-körperlichen Wirkung das Maß des sittlich Opportunen nicht überschreiten dürfe und durch das Wort Gottes beseelt werden müsse.

In der Gefahr, das Maß zu verfehlen und dem Kräfteressen zwischen Sinnlichkeit und Geist nicht gewachsen zu sein, steht der Organist. Dieser wird ausdrücklich der geistlichen Aufsicht unterstellt und dazu angehalten, er solle, "ehe er auf die orgel geht, dem pfarrer oder schulmeister erst ansprechen und fragen, wie und was er schlagen solle, damit keine gesenge, so mit der heiligen schrift pugniren und nicht reine sein, in der kirchen nicht moge gebraucht werden."<sup>19</sup> Während die Kantoren als Gelehrte schon kraft Amtes in die

---

<sup>15</sup> Ebenda, S. 795.

<sup>16</sup> Kirchenzuchtordnung des Landgrafen Philipp zu Hessen, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 8/1, Tübingen 1965, S. 151.

<sup>17</sup> Dazu: V. Jung, "Wilde" Tänze - "Gelehrte" Tanzkunst. *Wie man im 16. Jahrhundert versuchte, die Körper zu zähmen*, in: *Körper-Geschichten. Studien zur historischen Kulturforschung V*, hg. von R. van Dülmen, Frankfurt a.M. 1996, S. 43ff.; dies., *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln-Weimar-Wien 2001 (v.a. die Kapitel 1-3).

<sup>18</sup> Kirchenordnung 1573/74 von Harlingerland, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 7/1, Tübingen 1963, S. 744 f.

<sup>19</sup> Ordnung für Perleberg von 1558, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 3, Leipzig 1909, S. 251.

theologische Disziplinarordnung der Lateinschulen eingebunden sind<sup>20</sup>, gelten die Organisten eher als Handwerker, die dem zünftischen Musizieren und damit der Welt *per se* näherstehen. So betonen die Organistenverträge eigens den kirchlichen Charakter des Amtes und legen ihren Inhabern nah, "das sie sich aller unehrlichen, leichtfertigen und ungottseligen gesellschaft, versamlungen und krügen mit ihren instrumenten enthalten und auch für ihre person als diener der kirchen sich erbarlich und züchtig verhalten und alle schwelgerey, ubermut, nachtcollation und gassenlaufen sampt aller leichtfertigkeit vermeiden sollen."<sup>21</sup> Als Grenzgängern zwischen geistlicher Zucht und weltlicher Ausschweifung unterstellt man den Organisten, stets seien sie versucht, sich "in krügen und leichtvertigen heusern"<sup>22</sup> mißbrauchen zu lassen. Um deshalb dem Übergriff weltlicher Lustbarkeiten auf die Kirche, aber möglichst auch allen Ausschweifungen in der außerkirchlichen Sphäre distinkte Grenzen zu setzen, ergeht die Anordnung, "das unsere organisten im kirchendienste keine eitele weltlieder, sondren alleine psalmen und des Lutheri geistliche lieder spielen sollen."<sup>23</sup>

Die sozialen Disziplinierungsstrategien der protestantischen Kirchengzucht zielen auf die sinnlich-körperliche Dimension der Musik, die sich - bildlich gesprochen - aus den Niederungen des Fleisches in die Höhen des Geistes emporschwingen soll. Dieses Dispositiv beherrscht fortan das theologische Sprechen über Musik und findet in musiktheoretischen Traktaten, Gesangbuchvorreden oder Orgelweihpredigten seinen Niederschlag. In sämtlichen Erörterungen über Musik, zumal wenn sie das "wortlose" Instrumentalspiel betreffen, erscheint die stereotype Vorschrift, sich "der weltlich und bhullenlieder"<sup>24</sup> zu enthalten oder "alle galiarden und sunst lichtferdige danse"<sup>25</sup> zu vermeiden, damit die Musik "nicht nur einem in die Ohren tirillire und wolthue / sondern vielmehr der Heilige Geist auch durch

---

<sup>20</sup> Dazu: J. Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert*, Kassel 1995, S. 20ff.

<sup>21</sup> Kirchenordnung 1542 von Calenberg-Göttingen, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 6/2, a.a.O., S. 1144.

<sup>22</sup> Kirchenordnung 1573/74 von Harlingerland, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 7/1, a.a.O., S. 694.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Kirchenordnung 1542 von Calenberg-Göttingen, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 6/2, a.a.O., S. 1036.

<sup>25</sup> Kirchenordnung 1573/74 von Harlingerland, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 7/1, a.a.O., S. 478.

dieselbige / die Gemüther der Menschen bewege."<sup>26</sup> Während das ungebändigte Musizieren in der profanen Sphäre als Herd sozialer Unruhe oder als Fluchtpunkt ineffizienter Muße beargwöhnt und daher mit Sanktionen belegt wird, gilt es aus theologischer Sicht als Sünde wider den Geist, welche das Strafgericht Gottes nach sich zieht: "Wenn man zu Vollerey in den Krügen und Saufgelagen / oder zu weltlicher Wollust und Pracht in Hochzeiten und weltlichen Panqueten / Spielleute und Musicanten genug haben kan", rügt der lutherische Theologe Hector Mithobius in seiner *Psalmodia christiana* von 1665, "aber Christo zu Ehren / und zur Erweckung geistlicher Freude in den höchsten Fest- und Freuden-Tagen / mag man nichtes auff die Music wenden / und hat so lieb / oder achtet so mehr auf eine Stroh-Fiedel und Leyer / als eine fröliche und herrliche Kirchen-Music... Da drauet GOTT mit allerhand Landplagen und Flüchen solche Schmach zu rechnen."<sup>27</sup>

### ***Das Begehren des effeminierten Körpers***

Aus theologischer Sicht wahrt Musik das ihr auferlegte Maß, indem sie die Nähe und die Bindung an das Wort Gottes sucht. Während sich der einfache Psalmen- oder Choralgesang in dieser Hinsicht als gefügig erweist, droht die Figuralmusik mit ihrer Tendenz zur Artifizialität das Maß zu überschreiten und gleichsam in ein "Jäger- oder Hühnergeschrei" zu verfallen, zumal "wenn man das gekünstelte Spielen, Streichen, Klingen, Sausen, Brausen und Tönen mit fleischlicher Lust sowohl verrichtet als anhöret."<sup>28</sup> Daher ist es verwerflich, betont Mithobius, "wenn man an statt einer heiligen / andächtigen / geistlichen Music / in die Kirche Christi üppige / neue / frembde / liederliche / krause und bundte / ja ohndächtige Welt-Manier oder Weise zu singen und zu spielen leichtfertiglich einführet."<sup>29</sup> Je üppiger die rein musikalische Ausgestaltung um sich greift, desto mehr, so die Sorge der Theologen, gerät das "Wort" ins

---

<sup>26</sup> C. Dieterich, *Sonderbarer Predigten von unterschiedenen Materien... Erster Theil. Darinnen die Jubel- und Kirchweyh-Predigten begriffen werden*; zit. nach Chr. Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966, S. 74 f.

<sup>27</sup> H. Mithobius, *Psalmodia christiana ...*, Jena 1665; zit. nach: Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik*, a.a.O., S. 55.

<sup>28</sup> J. Muscovius, *Bestraffter Mißbrauch der Kirchen-Music / und Kirchhöfe / aus Gottes Wort zur Warnung und Besserung...*, Lauban 1694; zit. nach G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893 (ND Buren 1979), S. 57, Anm. 19.

<sup>29</sup> Mithobius zit. nach Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik*, a.a.O., S. 56.

Hintertreffen, damit aber auch die disziplinarische Absicht, den hörenden Körper auf den "Geist" zu verpflichten. Immer wieder zielt die Kritik auf das Bunte, Vielfältige oder "das allzuviel wunderliche Coloraturenmachen und seltsame Gurgel-Laufen, da alles nur gejaget wird und hüpfender Weise durch einander gehet"<sup>30</sup>, so daß man das Gefühl habe, "als wenn man in einem Lust- oder weltlichen Spiel-Hause were."<sup>31</sup> Das Moment der Geschwindigkeit, auf das hier mit Begriffen wie Jagen und Hüpfen abgehoben wird, rekurriert implizit auf die Verdikte über das Tanzen und dessen gefährliche Nähe zu Ekstase oder Trance, wohingegen die abgemessene Schlichtheit der gottgefälligen Musik die Wortverständlichkeit begünstige und den Körper weder in Erregung noch in Erschlaffung versetze. Der Würde des kirchlichen Ortes als angemessen gilt darum nur eine "erbauliche gravitatische Musik", nicht jedoch solch ein "welsches Capaunen-Gelächter", wie man es in vielen Kirchen zu hören bekomme und von dem der Theologe Muscovius meint, daß es "viel besser in einem Frauengemach bei einem Ehrengelag, mehr zur menschlichen Lust als in der Kirche zur Erbauung verrichtet würde."<sup>32</sup>

Die verschärfte Polemik gegen die Figuralmusik reagiert auf die voranschreitende Modernisierung, die vor den Kirchen nicht haltmacht und daher neue Strategien der Verhinderung und Abschottung erzwingt. Oper, Monodie und *stilus novus* bzw. *luxurians*, diese radikalen Neuerungen der italienischen Musik, gelangen im 17. Jahrhundert auch nach Deutschland, wo sie auf eine eher retardierte, kirchlich geprägte Musikkultur treffen.<sup>33</sup> Spezifisch für den *stile nuovo* sind aber die Momente der Ausdruckshaftigkeit und der gesanglichen Virtuosität ("Gurgel-Laufen", "Kräuseln"), die im Vergleich zum *stilus antiquus* bzw. *gravis* affektgeladener und dynamischer auftreten. Die theologischen Invektiven reflektieren deshalb auf diesen Kontrast der Geschwindigkeiten und polarisieren ihn zum Gegensatz "geistlich-weltlich". Ihrer neuartigen sinnlichen Reize wegen unterstellt man der moderneren Musik nicht nur einen genuin profanen Charakter und die größere Körpernähe, sondern darüber hinaus eine ganz neue Qualität des Körperlichen: Muscovius spricht vom "welschen Capaunen-Gelächter" und situiert die "menschliche Lust" im "Frauengemach" - mit anderen Worten: die italienische Oper (Monodie, *stilus luxurians*) wird mit dem Attribut "weiblich"

---

<sup>30</sup> Muscovius, zit. nach Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel*, a.a.O., S. 56.

<sup>31</sup> Mithobius, zit. nach Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik*, a.a.O., S. 80.

<sup>32</sup> Muscovius, zit. nach Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel*, a.a.O.

<sup>33</sup> H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München-Zürich 1996, S. 342ff.

oder "weibisch" (Kastraten) versehen, die Körper-Metapher des Fleisches zum weiblichen Körper spezifiziert.

Nachdem die Musik traditionellerweise den sinnlichen Lüsten zugerechnet wird, überrascht diese Assoziation kaum. Schon Sebastian Brant allegorisierte in seinem *Narrenschiff* von 1494 die Wollust zu einem "üppigen wib", das auf der Straße sitze und schreie, daß "yederman kum jnn jr husz / Vund syn gemeynschafft mit jr teil, / Dann sie vmb wenig gelt sy feil / Bittend, das man sich mit jr ueb / Inn boszheyt, vnd in falscher lieb."<sup>34</sup> Die protestantische Eheordnung schließlich konstruierte den Geschlechtergegensatz im Rekurs auf die Erbsünde so, daß die moralischen Schwächen hauptsächlich zu Lasten der Frau gehen, weshalb sie ausdrücklich ermahnt wird, als "ein nachfolgerin der heilig weiber" züchtig, keusch und gläubig zu sein, und "das sie nur dem ehebette zugethan, alle unzimliche berührung" meiden solle.<sup>35</sup> Der unterstellte und gleichzeitig inkriminierte Zusammenhang zwischen Musik und Erotik wird von Johann Kuhnau in seinem satirischen Roman *Der musikalische Quacksalber* von 1700 noch einmal als Sittengemälde vorgeführt, wobei er dem "rechten Virtuosen" eindringlich nahelegt, "seine Kunst nicht zu Uppigkeit und Wollust" zu mißbrauchen, angesichts all derer, "die nur zu dem Ende sich diesem studio ergeben / daß sie zu einem Mittel gelangen / wodurch sie die Hertzen der Frauenzimmer an sich locken / und sie in das Hertz ihrer geilen Begierden bringen mögen."<sup>36</sup> Und mit Blick auf den öffentlichen Raum der Kirche dekretiert Kuhnau präzise Verhaltensvorschriften, wonach sich der Kirchenmusiker in acht zu nehmen habe, "daß er an diesem heiligen Orte mit keinen Eitelkeiten, welche etwa auff dem Theatro oder in lustiger Gesellschaft ihre Grace finden möchten, auffgezogen komme"<sup>37</sup>, denn ein "solcher Virtuoso lässet nicht die Augen, welche unter wärender Music auff die Stimme und zugleich gen Himmel sollen gerichtet seyn, vom Chore hinunter in die Weyber-Stühle, oder sonsten auff andere Liebhaber der eittlen und wollüstigen Music fliegen, er suchet nicht seinen eigenen, sondern Gottes Ruhm."<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Sebastian Brants *Narrenschiff*, hg. von Fr. Zarncke, Hildesheim 1961 (ND der Ausgabe Leipzig 1854), S. 53.

<sup>35</sup> Kirchenordnung Joachims II. von 1540, in: Sehling, *Die evangelischen Kirchenordnungen*, Band 3, a.a.O., 83f.

<sup>36</sup> So wird Kuhnau referiert bei A. Werckmeister, *Der wahre Virtuose und glückselige Musicus Herrn Johann Kühnauens*, in: ders., *Cribrum Musicum*, Quedlinburg-Leipzig 1700 (ND Hildesheim-New York 1970), S. 59.

<sup>37</sup> J. Kuhnau, *Der musikalische Quacksalber*, Leipzig 1700, zit. nach der Ausg. von K. Benndorf, Berlin 1900, S. 255f.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 256.

Obwohl die Abwehrstereotype der protestantischen Ethoslehre hier noch einmal und nahezu wortgetreu aufmarschieren, hat sich die Attitüde der Disziplinierung auf den Ort der Kirche zurückgezogen und der Oper die Rolle des ethischen Widerparts zugewiesen.

So wird Johann Sebastian Bach, Kuhnaus Nachfolger als Thomaskantor, in seinem Leipziger Dienstvertrag von 1723 nachdrücklich darauf hingewiesen, um die Kirchenmusik in "guter Ordnung" zu halten, dürfe die Musik nicht allzulang dauern; vor allem aber solle sie so beschaffen sein, "damit sie / nicht *opernhafftig* herauskommen [möge], sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere."<sup>39</sup> Daß sich Bach von derartigen Prärogativen nicht beeindrucken ließ, bezeugt ein Konflikt aus seiner Arnstädter Zeit, wo ihm der Kirchenvorstand vorwarf, er habe "in dem Choral viele wunderliche variationes gemacht, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden."<sup>40</sup> Während er aus theologischer Sicht zu eigenmächtig handelte und den ethischen Subtext suspendierte, ließ sich Bach auf der anderen Seite, bedrängt durch Johann Adolph Scheibes Diktum von der vermeintlichen Schwülstigkeit seiner Musik, wiederum nicht auf ein vermeintlich zeitgemäßes Ideal von "Natürlichkeit" verpflichten. Auch wenn kompositorisches Selbstbewußtsein und der "Wille zur Differenz" (Paul Virilio) die Verhaltenslehren immer wieder zu hintergehen vermochten, galt die Musik stets als ein so unberechenbares Terrain, daß ihm der moralische Zeigefinger (nicht nur der Theologen) entgegengestreckt werden mußte

Von der Spätantike bis ins frühe 18. Jahrhundert wird der Topos von den "gefährlichen Reizen des Gehörsinns" und den Gefahren der Musik kirchlich vereinnahmt und zum ethisch-ästhetischen Instrument weiterentwickelt. Grundlage seiner Konstruktion ist die Korrespondenz zwischen der Körperlichkeit des Menschen und der Materialität der Musik, wobei Mensch wie Musik gleichermaßen einem manichäisch qualifizierten Spannungsfeld unterliegen, dem das besondere Augenmerk der Theologie gilt. Die seit Augustinus immer wieder bemühten Dichotomien evozieren demnach den Widerstreit zweier Prinzipien, die um Vorherrschaft ringen: Es ist die sinnliche Wirkung der Musik, die von der Rationalität des Wortes ablenkt, und die "menschliche Lust", die der kirchlichen "Andacht" im Weg steht. Überschaut man die Aktionsfelder des Topos in der Frühen Neuzeit, so zeigt sich eine

---

<sup>39</sup> *Bach-Dokumente*, Band 1, vorgelegt u. erläutert von W. Neumann u. H.-J. Schulze, Kassel 1963, S. 177.

<sup>40</sup> *Bach-Dokumente*, Band 2, vorgelegt u. erläutert von W. Neumann u. H.-J. Schulze, Kassel 1969, S. 20.



zweifache Funktion: Einerseits repräsentiert er ein kulturelles Verhaltensmuster ("Sozialdisziplinierung"), bei dem die ethische Komponente überwiegt; andererseits exponiert er sich als ästhetisches Regulativ, das auf die Ökonomie der Sinne und deren maßvolle Beanspruchung abzielt. Im 16. und 17. Jahrhundert mußte zwischen ethischer und ästhetischer Bestimmung nicht unterschieden werden, da die Natur des Menschen und die Natur der Musik gleichermaßen als Abbilder der göttlich-kosmologischen Ordnung begriffen wurden.<sup>41</sup> Obgleich mit den epistemologischen Verschiebungen im Gefolge der Aufklärung das Denken in Analogien an Bedeutung verliert<sup>42</sup>, wird der Topos aber keineswegs verschwinden. Bevor er im kulturkonservativen Milieu des Deutschen Kaiserreiches eine Renaissance erlebt, überdauert er als kulturelles Verhaltensmuster im protestantischen Milieu, und als ästhetisches Regulativ mit anthropologisch-pädagogischen Implikationen findet er sich in den musikalischen Diskursen seit dem 18. Jahrhundert. Die erstaunliche Kontinuität, bei der diese Transformationen trotz Säkularisierung und Modernisierung gelingen, verweist auf den Aspekt der Sozialdisziplinierung in der Frühen Neuzeit. In ihrem hybriden Charakter zwischen Katechese und Sanktion greift die protestantische Kirchenzucht so nachhaltig in den Zivilisationsprozeß ein, daß die mentalen und ideologischen Einstellungen in ihrem Gefolge auch aufklärerischem Druck nur bedingt nachgeben.<sup>43</sup>

### *Dissonanzen als Orte des Neuen*

---

<sup>41</sup> "Ist alles hochvernünftig geredt; setzete mehrers nicht als dieses hinzu / Himmel und Erden könnte kein Augenblick in dem stand bestehen / darein es von Gott in der Schöpfung gesetztet worden / wann nicht das *Consonum & Dissonum*, und die daraus entspringende harmonische Music-Proportion in der Natur sich gründen solte / kurtz / kein Creatur / kein menschliche Verrichtung / kein Stand in der Welt / kein Stern / kein Element / kein Stein / kein Kräutlein / kein Bestia / kein Mensch / kein Regiment / kein Haushaltung / kein Tugend ist / das nicht mit ihm selbstem lieblich consoniret / mit einem andern aber freundlich dissoniret / doch proportionirlich vermischet / weislich appliciret / machets die höchste Consonantz / beste Harmony / die nur zu wünschen ist" (Andreas Hirsch in der Widmung zu seiner deutschen Übersetzung von: A. Kircher, *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662, unpaginiert [S. 2]).

<sup>42</sup> Dazu: M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 269ff.

<sup>43</sup> Zur Anwendung anthropologischer und mentalitätsgeschichtlicher Fragestellungen auf die Erforschung der Frühen Neuzeit vgl.: *Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*, hg. von U. Raulff, Berlin 1987; R. van Dülmen, *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln-Weimar-Wien 2000.

Obwohl der Topos von den ethischen Gefahren der Musik durch seine Einbindung in die protestantische Kirchenordnung mit disziplinarischen Vollmachten ausgestattet wurde, wäre es verfehlt, in ihm nur ein Instrument der Unterdrückung zu sehen. Die Dialektik von Tabu und Übertretung, mit der schon Augustinus zu kämpfen und Johann Sebastian Bach sich zumindest *de jure* auseinanderzusetzen hatte, geht auch in die protestantische Musiklehre ein, und sie wird dort im Rahmen einer rhetorisch fundierten Episteme zur diskursiven Strategie weitergetrieben. Bei diesem Vorgang zeigte sich ein entscheidender Unterschied gegenüber dem katholischen Italien, wo eine *nominelle* Gewaltenteilung zwischen Kirche und Politik bestand. Während in Deutschland der Territorialfürst als *summus episcopus* geistliche und weltliche Gewalt zugleich ausübte, existierte in Italien die päpstliche Autorität als autonome Instanz neben den fürstlichen Machthabern. Auf diese strukturelle Differenz verweist indirekt Claudio Monteverdis Bestreben, kompositionstechnisch zwischen einer *prima pratica* und einer *seconda pratica*, also zwischen einer eher konservativen, dem traditionellen Ort der Kirche vertrauten und einer eher innovativ-modernen, vor allem an Madrigal und Oper erprobten Schreibart zu unterscheiden.<sup>44</sup> Mit seiner ebenso taktischen wie musikalisch begründeten Unterscheidung unternahm es Monteverdi, den musikalischen Fortschritt an den Primat des Wortes und der Rede zu koppeln: Während im konventionellen, kontrapunktischen Stil die Harmonie über die Rede herrsche, so Giulio Cesare Monteverdi, der Bruder des Komponisten, im Vorwort zum 5. Madrigalbuch<sup>45</sup>, dominiere in der *seconda pratica* die Melodie, gleichwohl jedoch als eine Dienerin des Wortes.<sup>46</sup> Mit dieser ästhetischen Prämisse ratifizierte Monteverdi zwar die augustiniische Forderung vom Vorrang des Wortes, spekulierte aber auf dessen Affektgehalt, welcher das sinnliche Potential der Melodie steuert: Nicht die begrifflich-domestizierende, sondern die emotional-dramatisierbare Ebene des Wortes wird hier ins Auge gefaßt und ihre Mobilisierung als unaufgeregte Abkehr vom Rationalismus im Sinne des Augustinus zelebriert. Obwohl

---

<sup>44</sup> Dazu: Claude V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs-New Jersey 1968, S. 55.

<sup>45</sup> *Prima pratica* "meint, daß es die Kompositionsart ist, die sich um die Vollkommenheit der 'armonia' dreht, in der Weise, daß sie die 'armonia' nicht für beherrscht hält, sondern für herrschend, und nicht für die Dienerin, sondern für die Herrin der Rede" (übersetzt von S. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989, S. 135).

<sup>46</sup> *Seconda pratica* "meint, daß es die Kompositionsart ist, die sich um die Vollkommenheit der 'melodia' dreht, in der Weise, daß sie die 'armonia' für beherrscht und nicht für herrschend hält, und die Rede zur Herrin der 'armonia' bestimmt" (ebenda); dazu: S. Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, 2. Aufl. Laaber 1993, S. 57ff.

Monteverdi nach den Worten seines Bruders keine "neue", sondern eine gleichberechtigte "zweite" Schreibart etablieren wollte<sup>47</sup>, werden sich an dieser stilistischen Differenz fortan der Diskurs über Tradition und Fortschritt<sup>48</sup> sowie - namentlich in Deutschland - zahlreiche polarisierende Begriffsbildungen anlagern. Deshalb sollte Monteverdis kompositionstechnische Unterscheidung trotz ihrer offensiven Programmatik auch nicht als originär poetologisches Projekt eingeschätzt werden. Vielmehr hat er zur Entflechtung einer stilistischen Gemengelage aufgerufen und die ästhetische Differenz zwischen älteren und neueren kompositorischen Entwicklungen durch begriffliche Zuordnungen freigelegt. Bei Heinrich Schütz und anderen deutschen Komponisten, die in Italien studiert hatten<sup>49</sup>, fiel Monteverdis strategische Öffnung zur Modernität auf fruchtbaren Boden, nötigte aber vor allem die Protestanten unter ihnen zu subtilen Gratwanderungen, weil sich die Grenze zwischen Kirche und Welt im Einflußbereich der Reformation weniger eindeutig als im katholischen Italien ziehen ließ.

Mit Blick auf die Verhältnisse in Deutschland notierte Heinrich Schütz in der Vorrede zum zweiten Teil seiner *Symphoniae sacrae* von 1647, daß die "heutige Italianische Manier" den meisten seiner Zeitgenossen entweder unbekannt sei oder so dielettantisch angewandt werde, "das sie einen verständigen Gehöre nichts anders als Eckel und Verdruß / ja auch dem autori selbst / und der löblichen deutschen Nation / als were dieselbige zu der Edlen Music Kunst so gar ungeschickt (wie es dann gewißlich an solcher Beschuldigung bey etlichen Ausländischen nicht ermangelt) eine ganz unrechtmäßige Verkleinerung erwecken müssen."<sup>50</sup> Unter Berufung auf "des scharfsinnigen Herrn Claudii Monteverdens Meynung"<sup>51</sup>, wonach "die Music nunmehr zu ihrer etlichen Vollkommenheit gelanget seyn soll", bekennt sich Schütz zu den Errungenschaften der "zweiten" Schreibart<sup>52</sup>, also zur modernen italienischen Musik, und empfiehlt nachhaltig seinen deutschen Landsleuten, "sie wollen / ehe und zuvor sie sich unterstehen / eines oder das andere dieser

---

<sup>47</sup> Ebenda.

<sup>48</sup> Unmittelbarer Anlaß für die prorammatischen Äußerungen Monteverdis war der Streit mit G. M. Artusi über die Modernismen in seinem Madrigal *Cruda amarilli*.

<sup>49</sup> Dazu: S. Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis*, Neuhausen b. Stuttgart 1972.

<sup>50</sup> H. Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, S. 179.

<sup>51</sup> Ebenda.

<sup>52</sup> Dazu: M. Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 84ff.

Stücken [aus den *Symphoniae sacrae*] / öffentlich zu gebrauchen / sich nicht schämen / deswegen zu vor eines Unterrichts / bey solcher Manier Erfahrenen zu erholen."<sup>53</sup> Die ungenannten Adressaten dieser apologetischen Ausführungen sind vor allem die theologischen oder theologisch argumentierenden Kritiker des ästhetisch Neuen, deren stereotype Polemik stets auf das "wunderliche Coloraturenmachen", das "seltsame Gurgel-Laufen", das "Kräuseln" oder die "geschwinden noten" abzielt.

Hier an der sensiblen Schnittstelle zwischen Altem und Neuem vollzieht sich ein Kräftemessen, das mit theoretischer Diplomatie ausbalanciert werden muß. Da sich das Neue als sensueller Effekt gegen das Gewohnte abhebt, konzentrieren sich die Erörterungen auf das Spannungsverhältnis von Konsonanz und Dissonanz: "Allhier wolle man abermahl nicht meynen / als ob ich den rechten Gebrauch der Dissonantien verachten / und nicht billigen wolte", verwarft sich Andreas Werckmeister gegen den potentiellen Vorwurf, er sei ein Verfechter des Alten, beharrt wohl aber auf dem rechten Ebenmaß: "Ach nun! es ist nichts angenehmers und köstlichers / als wann die Dissonantien recht und wohl resolvirt werden: Denn ist die Music ein Geschöpf GOTTes / und ein Vorbild der Natur / so muß billig eines auf das andere folgen / post nubila phoebus, GOTT hat es also geordnet. Wann ein Mensch nicht unterweilen ein Unlust hätte / so wüsste er nicht / daß die Lust Lust wäre / wo immer Lust und Freude / und also einerley zu spühren wäre / so würde man ja nicht wissen ob man von der Freude Ergetzlichkeit hätte."<sup>54</sup> Entscheidend ist der Hinweis auf das Bedürfnis nach ästhetischer Differenz und damit nach einer Ökonomie des Sensuellen, die den kanonischen Rang der Konsonanzen zwar nicht in Frage stellt, gleichwohl aber zu bedenken gibt, daß "diese wenn sie öfters und lang nach einander alleine gebraucht werden, denen Zuhörern endl. einen Verdruß zu erwecken pflegen."<sup>55</sup> In diesem Sinn erklärt Christoph Bernhard, die Dissonanzen seien "die vornehmste Zierde eines Stückes" und sollten nur vermieden werden, "wenn sie ohne Grund der musikalischen Regeln, und also ohne Annehmlichkeit seyn."<sup>56</sup> Die Dissonanzen sind jedoch der Ort der ästhetischen Innovation<sup>57</sup> und damit der

<sup>53</sup> Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, a.a.O., S. 180.

<sup>54</sup> A. Werckmeister, *Cribrum musicum*, a.a.O., S. 37.

<sup>55</sup> J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von P. Benary, Leipzig 1955, S. 140.

<sup>56</sup> J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 3. Aufl. Kassel 1999, S. 144.

<sup>57</sup> Vgl. dazu: A. Ballstaedt, *Dissonanz in der Musik - Einige Überlegungen*, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. von H. U. Gumbrecht u. K. L. Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1991, S. 364ff.

heikle Punkt, an dem die theologische Kritik üblicherweise den ethischen Topos in Anschlag bringt: "Zu solchem Ende", begegnet der diplomatische Musiktheoretiker möglichen theologischen Einwänden, "nehmlich den Gebrauch der *Dissonantien* desto klärer zu zeigen, hab ich etliche *Figuren* erfunden, welche hoffentlich nicht undienlich seyn werden."<sup>58</sup> Die "Erfindung" musikalisch-rhetorischer Figuren<sup>59</sup> ist allerdings ein Schachzug in mehrfacher Hinsicht. Ästhetische Innovationen erhalten auf diese Weise ihre diskursive Dignität und werden in den Kanon des Lehrbaren eingereiht. Ihre Rationalisierung zu musiktheoretischen Sachverhalten entschärft aber zugleich die theologischen Einlassungen, die bei voranschreitender Modernisierung stets vor einem Zuviel an Sinnlichkeit warnen und das ästhetisch Ungewohnte, sofern es Reiz und "Annehmlichkeit" ausstrahlt, als häretische Abweichung denunzieren.

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vollzieht sich vor allem in Deutschland musikalischer Fortschritt als Gratwanderung gegenüber theologischen Idiosynkrasien. Christoph Bernhards Konzeption der Musiklehre, die im Einflußbereich von Heinrich Schütz entstand, berücksichtigt diesen Hintergrund. Als Lehre vom "Contrapunct" nimmt sie ihren Ausgang bei den Konsonanzen sowie bei den gebräuchlichsten Dissonanzen und entwickelt auf der Grundlage des Figur-Begriffs<sup>60</sup> eine Typologie musikalischer Schreibarten vom *stylus gravis* über den *stylus luxurians communis* bis zum *stylus theatralis*. Offensichtlich gemieden wird allerdings der programmatische Stil-Dualismus im Sinne Monteverdis, wengleich die Ausdifferenzierung von Kirchen-, Theater- und Kammerstil, die sich im 18. Jahrhundert unter italienischem Einfluß in Deutschland durchsetzen wird, hier bereits erkennbar ist. So findet eine offene Parteinahme für das Neue in der Musik nicht statt<sup>61</sup>, wohl aber die Empfehlung zur

<sup>58</sup> Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, a.a.O.

<sup>59</sup> "Figuram nenne ich eine gewisse Art die *Dissonantzen* zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des *Componisten* Kunst an den Tag legen" (ebenda, S. 63).

<sup>60</sup> Zur Neubewertung des Figur-Begriffs und seiner mißverständlichen Applikation durch die geistesgeschichtlich orientierte Musikwissenschaft deutscher Provenienz vgl.: J. Klassen, "Nur als zucker und gewürze zu brauchen". *Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Habilitationsschrift, TU Berlin 1997.

<sup>61</sup> Hans Heinrich Eggebrecht sieht den Grund für diese Tatsache in der protestantischen Musikanschauung, wonach es "nur eine, ungeteilte Musik [gab], die als solche gebunden blieb an zwei miteinander verknüpfte unaufhebbare Prämissen: an das kontemplative, spekulative Moment der quadrivialen musica theoretica (mit der ... die Musica practica und Musica poetica zur Dreiheit der Musiklehre verbunden waren) und an den Kontrapunkt. Und was auch immer der lutherisch orientierte Musicus poeticus - begierig - von der italienischen

"*Imitation* der vornehmsten *Authorum* dieser *Profession*." <sup>62</sup> Als Vorbild für den *stylus gravis* wird insbesondere Palestrina genannt, für den *stylus luxurians communis* sind es Monteverdi, Carissimi, Scacchi, Schütz, Kerll und andere, und mit Blick auf den *stylus theatralis* nennt Bernhard neben Monteverdi nur italienische Komponisten, denn "uns Deutschen will es annoch an denen anmuthigen *Poesien* zu solchem *Genere* dienlich, fast gebrechen. Deshalb habe ich es meines wenigen Ortes auch versucht *in prosa et ligata*." <sup>63</sup>

Mit dieser Bemerkung spielt Bernhard auf die hochentwickelte höfische und bürgerlich-patrizische Musikkultur Italiens an, die in Deutschland allenfalls rudimentär existierte. Hier dominierten nach wie vor bis weit ins 17. Jahrhundert hinein eine kirchlich geprägte Musikkultur und der theologische Anspruch, auch in ästhetischen Fragen ein gewichtiges Wort mitzureden. Obwohl die moderneren Schreibweisen über das rhetorisch abgesicherte Terrain der Dissonanzen in die Kirchen gelangten und den ethischen Topos von den Gefahren der Musik allmählich unterminierten, verpflichteten sich Musiker und Komponisten formal zur Loyalität gegenüber der Institution: "Darumb die Kirchen *Musica*, als ein Gottesdienst / auch noch heutigs Tags billig in Würden gehalten / vnd mit aller *reverentz celebrirt* werden soll: Dazu dann Kunstreiche berühmte Organisten / welche die Zuhörer mehr auffmuntern / als verdrossen machen / gehören: die auch selbst mit rechter Andacht / die Text oder Psalmen / so sie *melodiren*, im Herzen und Gedancken Gott fürtragen. Wann man aber dieses nicht in acht nehmen / sondern einen jeden der nur ein Tänzlein machen kan / ohn vnterscheidt darzu auffstellen wil / so wird auch die Kirchen *Musica* leichtlich in verachtung kommen / und wegen solches mißbrauchs endlich wol gar außgemustert werden / wie die erfahrung bezeuget." <sup>64</sup> Die Unterscheidung zwischen dem habilen Musiker und dem dilettantischen Scharlatan wird hier zum Antagonismus zwischen Kirche und Welt bzw. Andacht und Mißbrauch dramatisiert. Danach erscheint die Kunstfertigkeit des Musikers auch und vor allem als eine Funktion

---

Musik zu lernen trachtete, das wurde von ihr in diese Grundvorstellung hineintransformiert" (*Musik im Abendland*, a.a.O., S. 370). Zu fragen wäre allerdings, ob beispielsweise so unterschiedliche Theoretiker wie Andreas Herbst und Christoph Bernhard, wenn sie über den gleichen Sachverhalt sprechen, auch tatsächlich dasselbe meinten und ob die theoretische Rationalisierung der Lizenzen (Dissonanzen) zu Figuren als kompositorische Umsetzung der protestantischen Musikanschauung gedeutet werden darf. Theoretische Einstellungen unterlagen Machtverhältnissen, und die Deutungshoheit lag auf Seiten der Theologie.

<sup>62</sup> Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, a.a.O., S. 90.

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> M. Praetorius, *Syntagma musicum, Band II. De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (ND, 2. Aufl. Kassel 1964), S. 82.

religiöser Konditionierung, welche den Schulterschuß mit der protestantischen Kirchendisziplin herstellt und den Spielraum ästhetischer Entfaltungsmöglichkeiten institutionellen Restriktionen unterwirft. Es ist letztlich nicht zu entscheiden, ob die Geste der Subordination, die Praetorius der sozialen Macht Kirche erweist, einer internalisierten Überzeugung entspricht, oder ob sie einem taktischen Kalkül folgt, mit dem die zum Topos erstarrte Lustfeindlichkeit rhetorisch zwar affirmiert, tatsächlich jedoch unterlaufen wird. Die affektive Bindung des Musikers an die Parameter religiöser Innerlichkeit ("im Herzen und Gedancken Gott fürtragen") reklamiert erkennbar den Vorrang des Geistes und der Vernunft, um das ästhetische Sensorium gegen die Übergriffe des sinnlich Begehrten zu immunisieren. Hier bewegt sich Praetorius bereits im Kontext eines erfolgreichen reformatorischen Projekts, nämlich der Installierung des "modernen Gewissens"<sup>65</sup>, das unter ideologisch spezifizierten Begriffen wie "Gesinnung" und "Haltung" in die kulturkonservative Rhetorik des frühen 20. Jahrhunderts eingeht.

### *Von der "Analogie" zur "Natur"*

Die Durchsetzung musikalischer Innovationen und die Gewichtung ästhetischer Lust und Unlust bildete also keine Angelegenheit rein individueller oder gar willkürlicher Entscheidungen. Monteverdis Dissens mit Artusi, Schützens Plädoyer für professionelle Aufgeschlossenheit oder Bernhards strategische Behandlung des Dissonanzproblems beleuchten vielmehr ein Feld komplexer Vorbehalte, Rücksichtnahmen und Empfindlichkeiten. Wenngleich das Neue oder Ungewohnte immer wieder als Tabubruch verzeichnet wurde, vermochte sich das ästhetisch Differenten dennoch zu behaupten, sei es als neue Schreibart oder als Dissonanz, die zur rhetorischen Figur rationalisiert wurde. Dieser scheinbar paradoxe Sachverhalt gründet in ritualisierten Diskurspraktiken, die in Frankreich zur *Querelle des anciens et des modernes*<sup>66</sup> institutionalisiert und im protestantischen Deutschland als ethisches Lehrstück durchgespielt wurden. Hiernach bedurfte es steter Rücksprache bei den kanonisierten Autoritäten, den "lieben Alten", und eines behutsamen Ausgleichs mit den approbierten Lehrmeinungen, deren

---

<sup>65</sup> Dazu: H. D. Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Frankfurt a.M. 1995, S. 159ff.

<sup>66</sup> Dazu: H. R. Jauß, *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 29ff.

programmatische Mißachtung zwar als Regelverstoß, im Extrem sogar als Häresie geahndet wurde, aber durch dialektische Operationen aufgefangen und schließlich etabliert werden konnte. Im Gefolge der Aufklärung setzte sich jedoch die Auffassung durch, daß der dogmatisierte Respekt gegenüber den Autoritäten dem Fortschritt der Erkenntnis und des Wissens im Weg stehe: So gäbe es, meint Andreas Werckmeister, "zuweilen noch schöne inventiones, welche rationi sehr gemäß / wovon die lieben Alten nicht gewußt" hätten, weshalb er beschließt, "daß wir das alte / was rationi consentaneum, behalten / und das neue / so mit der Vernunft übereinkömmt / auch nicht verwerffen."<sup>67</sup> Der maßvolle Ausgleich im Namen der Vernunft, den Werckmeister anstrebt, wird gegen Mitte des 18. Jahrhunderts nur noch belächelt. Während Werckmeister die *ratio* in der Musik als eine Funktion des *ordo* bzw. des *numerus* begriff und in der Musik ein Vorbild für die Natur sah<sup>68</sup>, verspottet die nachfolgende Generation das barocke Analogiedenken als ein Relikt unaufgeklärter Superstition: "Man wird mir erlauben" schreibt Johann Adolph Scheibe 1738 mit Blick auf die Sphärenharmonie, "diese Gedanken, die vielleicht den Pythagoras zum Urheber haben mögen, allhier aufzuführen. Ich erkläre mich aber zugleich, daß ich sie dießfalls nicht für gegründet annehme. Die Betrachtung des Weltbaues, die wir unseren neuesten und größten Weltweisen zu danken haben, ertheilet uns aufgeklärtere Begriffe."<sup>69</sup> Und für Johann Mattheson, der sich mit derbem Sarkasmus über die Schöpfungsmythen des Musikalischen hinwegsetzt, ist es daher ausgemacht, "daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik."<sup>70</sup>

Die polemische Abkehr der Aufklärung vom theozentrisch-kosmologischen Weltbild erfolgt über einen Begriff von "Natur", der jedes

---

<sup>67</sup> Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt a.M.-Leipzig 1686/87 (ND Hildesheim-New York 1972), S. 2f.

<sup>68</sup> Dazu: R. Dammann, *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister*, in: Archiv für Musikwissenschaft 11, 1954, S. 206ff.; für Dammann steht Werckmeister ganz im Bann des barocken Weltbildes, wonach die bewußte Einführung von Neuerungen als unstatthaft gilt, weil sie die Autorität der *classici auctores* schmälert (S. 237). Das in Anm. 67 belegte Zitat relativiert Dammanns, m. E. allzu wörtliche, Einbindung Werckmeisters in das barocke Analogiedenken.

<sup>69</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (ND Hildesheim-New York 1970), S. 50, Anmerkung.

<sup>70</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (ND Kassel 1954), S. 20; "Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Krafft. Denn GOTTes unsichtbares Wesen, das ist seine ewige Krafft und Gottheit, wird ersehen, so man des wahrnimmt an den Wercken, nemlich an der Schöpfung der Welt. (...) Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, GOTT auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben" (ebenda).



spekulative Moment als naturwidrig oder "künstlich" ausschließt und dezisionistisch nur die physikalisch-biologische, empirisch wahrnehmbare Welt als "natürlich" gelten läßt. Indem diese Konstruktion von "Natur" nunmehr Vorbildfunktion für die Musik erhält, und die bislang rational verbürgte Einheit von Gott, Mensch und Kosmos zu Gunsten einer distinkteren Auffassung von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit weichen muß, verlieren Kirche und Theologie ihre privilegierte Stellung als umfassende Deutungsmächte.<sup>71</sup> Vor allem die musikalische Ethoslehre, die im Kontext der protestantischen Kirchenordnung eine gewisse Nachdrücklichkeit erlangt hatte, wird jetzt zum Gegenstand bissiger Polemik. So zitiert Mattheson eine theologische Stimme, welche "die Music füglich mit dem Wein vergleichen will" und darum vom Studium des Opergesanges abrät, weil hier "die singende Stimme, wie auch andre Music" nur zur "Beförderung der Trunckenheit und zur Erregung fleischlicher Gelüste" mißbraucht, anstatt "eintzig und allein zur Ehre GOTTes und zur tugendhafften Gemüthsergetzung" eingesetzt werde.<sup>72</sup> Mattheson desavouiert die theologische Invektive als moralisierenden Kurzschluß einer auf dem Rückzug befindlichen Weltsicht, und voller Süffisanz hält er dagegen, daß kein Sänger es sich leisten könne, die Grundlage seiner materiellen Existenz leichtfertig aufs Spiel zu setzen: "Sehet den wahren Sitz der Singe-Kunst, das gantze Welschland, an, und suchet mit Diogenes Leuchte am hellen Mittage, ob ein Sänger sauffe? ein Sänger, sage ich, der diesen Nahmen mit Recht und Ehren führet. Die Castraten absonderlich hüten sich vor dem Wein, nicht anders als wären sie Naziräer. Unter hundert und mehr Operisten, die ich von Jugend auf gekannt habe, wüste ich mich kaum zu erinnern, daß ihrer zween dem Trunck besonders ergeben gewesen. Was will auch einer, der besoffen ist, auf der Singbühne machen? wenn er gleich nur reden, tantzen, gehen, und nicht singen sollte?"<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> "Mit der Versetzung der Erde aus der Weltmitte unter die Wandelsterne und mit der Entdeckung von Gegenländern auf der Nachtseite des Planeten ist die mittelalterliche Kosmologie entwurzelt. Den bisher gültigen Horizont übergreift eine Wirklichkeit, an deren Grenzenlosigkeit er zu einem Ausschnitt einschrumpft, dessen Grenzen vom zufälligen Standort des Betrachters abhängen. Doppelt ist das Selbstbewußtsein des Christenmenschen getroffen. Die Erde als Schauplatz des Menschen wird eine Insel unter anderen Inseln im uferlosen Ozean des Raumes und verliert ihre natürliche Auszeichnung, die sie früher als Mitte des Kosmos besaß. Der europäisch-mittelmeerische Länderbezirk, durch die Heilsgeschichte und als ursprünglicher Zentralbereich von Papst und Kaiser geweihter Boden, wird eine Region unter anderen Regionen auf der Kugelfläche des Planeten" (H. Plessner, *Die verspätete Nation. Über die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a.M. 1974, S. 83).

<sup>72</sup> Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1739 (ND Laaber 1980), S. 15f.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 17.

Der Widerspruch Matthesons gilt den Maximen der obsolet gewordenen Kirchengzucht und ihrer Unvereinbarkeit mit einer Diskursethik, die sich aufgeklärten Positionen verpflichtet weiß. Dabei wird deutlich, daß der Anspruch der Kirche, nicht nur legitime Statthalterin der Moral, sondern auch Ort bewahrender Traditionen zu sein, von den Vertretern der Aufklärung als anmaßend, weil fortschrittsfeindlich, zurückgewiesen wird. Aufgeklärtes Denken orientiert sich an der Instanz der "Natur" und erkennt im Bedürfnis nach Differenz im Sinne des Neuen sowie nach Veränderung im Sinne von Vielfalt eine Grundbefindlichkeit der menschlichen Seele, wie Friedrich Erhard Niedt 1717 am Paradigma der Variation erläutert: "Es findet ja das Gehör keine grössere Belustigung / als in der Abwechselung so vieler Töne / Lieder und Melodien: in diesem Fall höret sich das Ohr nimmer satt; Hergegen ist nichts abgeschmackter und verdrießlicher / als ein langes Anhören einerley Töne und Leyern. Derowegen ist es eine unwiedertreiblich - und unläugbare Folge / daß zur angenehmen Vergnügung verständiger Ohren wohl nichts geschickter sey / als die künstliche und ungezwungene Abwechselung der musicalischen Klänge".<sup>74</sup> Es ist die nämliche Problematik, die gut hundert Jahre früher im Diskurs über die Dissonanzen verhandelt wurde. Während aber im 16. und 17. Jahrhundert die Frage des musikalisch Neuen und des ästhetischen Fortschritts behutsam gegenüber den kanonisierten Autoritäten und allen möglichen theologischen Idiosynkrasien ausbalanciert werden mußte, verläßt man jetzt die Schultern der Riesen und vertraut den Illuminationen der Subjektivität: "Ich muß derothalben / um den rechten Musicalischen Contra-Punct in einer / der neuen Musicalischen Welt gefällige / Form und artiges Modell zu giessen / mir voraus bedingen die Freyheit / daß ich mich an die von denen alten Meistern gegebenen Regeln durchaus nicht will binden lassen / was ich auch darüber von manchem alten Hosen-Beisser vor ein Urtheil leiden soll / ob solche mich in die Musicalische Acht- und Ober-Acht / Bann und Ober-Bann erklären / oder ewig auf die Galeeren aller Pedanten relegiren und verdammen werden / nur dawider protestire ich absolutè, formaliter / und solennissimè, daß sie mich nicht zum Musicalischen Ritter schlagen / oder unter ihrer Helden-Zunfft vor Zunfftmäßig aufnehmen und erklären mögen."<sup>75</sup>

### ***"Gelehrt" und "galant" im ethisch-sozialen Widerspiel***

<sup>74</sup> F. E. Niedt, *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht* 2. Teil, 2. Aufl. Hamburg 1721 (ND Buren 1976), S. 2f.

<sup>75</sup> Ders., *Musicalische Handleitung*, 3. Teil, Hamburg 1717 (ND Buren 1976), S. 3.

Mit dem aufklärerischen Vorhaben, den musikalischen Diskurs auf eine zeitgemäße Grundlage zu stellen, tritt das Kräftespiel zwischen Tradition und Fortschritt in ein neues Stadium. Die von Vico, Diderot, Rousseau, Herder und Kant mitentworfene Anthropologie des 18. Jahrhunderts<sup>76</sup> vollzieht zunächst die entscheidende Abkehr vom bislang christlich geprägten Weltbild. Sie sieht im Menschen nicht ein Analogon kosmischer Verhältnisse, sondern ein Wesen, das sich im Spannungsfeld von Vernunft und Gefühl selbstbewußt und ohne Rücksicht auf moraltheologische Invektiven positioniert. Diese Wendung wird auch das sensible Feld der sinnlichen Wahrnehmung erreichen und dort zu einer epistemologischen Neuorientierung führen. Während protestantische Ethik und Rationalismus die sensuelle Dimension entweder als Einfallstor der Konkupiszenz verdächtigt oder als Tableau abrufbarer Affekte definiert hatten, wird sich die "Ästhetik" etwa seit 1750, dem Erscheinungsjahr von A. G. Baumgartens *Aesthetica*, als innovative philosophisch-psychologische Disziplin gezielt dieses Gegenstandes bemächtigen und in den "Empfindungen" die emotionale Komponente menschlicher Subjektivität situieren. Die normativen Bezugspunkte der Ästhetik sind demnach nicht der "ordo" oder die vernunftzentrierten Theologumena, sondern die mit den Empfindungen korrespondierenden Kategorien des "Schönen" und des "Erhabenen", deren *ideale* Verwirklichung entsprechend dem Kanon Hegels schließlich in Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie stattzufinden hat.<sup>77</sup>

Die Attitüde aufgeklärter Subjektivität, welche die anthropologische Wende des 18. Jahrhunderts festschreibt, exponierte sich zugleich als mentaler Habitus der neuen sozialen Schicht des Bürgertums. Dieses formierte sich distinkt gegen die Deutungsmacht der Kirche sowie gegen die soziale Klasse der Aristokratie und begann noch im 18. Jahrhundert nachhaltig auf

---

<sup>76</sup> Dazu: J. Starobinski, *Die Erfindung der Freiheit 1700-1789*, Frankfurt a.M. 1988; *Philosophische Anthropologie der Moderne*, hg. von R. Weiland, Weinheim 1995 (darin besonders die Beiträge von H. Gipper über J. G. Herder und von G. Böhme über I. Kant).

<sup>77</sup> In der "Einleitung" seiner *Vorlesungen über die Ästhetik* macht Hegel deutlich, daß die von ihm vorgelegte "Philosophie der schönen Kunst" mit der älteren Ästhetik als einer "Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens*" nur mehr den Namen gemeinsam habe; trotzdem wolle er es "bei dem Namen Ästhetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, daß er als Name kann beibehalten werden" (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a.M. 1986, S. 13).

Ökonomie, Wissenschaften und Künste einzuwirken.<sup>78</sup> Daß und wie sich diese komplexen Transformationen auf das Gebiet der Musik insbesondere in Deutschland auswirkten<sup>79</sup>, verzeichnet der Diskurs um die Stil-Begriffe und Schreibarten, der seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert nach und nach in die Musiklehre einrückte.<sup>80</sup> Hier hatte sich im Verlauf von etwa zweihundert Jahren eine Typologie herausgebildet, die Heinrich Christoph Koch zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch einmal festschrieb, als die Bedeutung jener Stil-Begriffe, die das Verhältnis zwischen Komponieren und musikalischem oder sozialem Anlaß regelten, bereits zu verblassen begann: "Wenn daher bey der Bearbeitung der Tonstücke auf diese und dergleichen höchstnöthige Gegenstände Rücksicht genommen wird, so erhalten sie etwas Charakteristisches, welches man mit den Wörtern Styl oder Schreibart zu bezeichnen pflegt. Dieses Charakteristische haben die Tonlehrer auf zwey verschiedene Arten classificirt, nemlich 1) in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Behandlung des Materials der Kunst, oder der Art der Tonverbindungen, durch welche Empfindungen ausgedrückt werden; in diesem Falle hat man zwey Hauptarten festgesetzt, die bald einzeln, bald aber auch miteinander vermischt gebraucht werden, und die man den *strengen* oder *gebundenen*, und den *freyen* oder *ungebundenen* Styl nennt; und 2) in Rücksicht auf die Empfindungen selbst, welche ausgedrückt werden; und hierbey hat man drey Hauptarten festgesetzt, die man mit den Namen *Kirchen-Kammer-* und *Theaterstyl* bezeichnet."<sup>81</sup> Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erweiterte man dieses Schema um eine Systematik nationaler Stil-Begriffe<sup>82</sup>, die jedoch in einer Sichtweise aufging, bei der die nationale Suprematie der deutschen Musik schließlich als selbstverständlich vorausgesetzt wurde.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Dazu: A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 2, München 1953, S. 136-170; H. Möller, *Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1986, S. 213ff.

<sup>79</sup> Dazu: P. Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1989.

<sup>80</sup> Dazu: E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1926; W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts II. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994, S. 376ff.

<sup>81</sup> Artikel "Styl, Schreibart", in: H. Chr. Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M. 1802, Sp. 1451 (Hervorhebungen von J. F.).

<sup>82</sup> "In Ansehung der Nationen hat man vornehmlich den italienischen, den französischen, den deutschen, und den pohnischen Styl. Die übrigen Nationen folgen diesen vorgesetzten Gattungen, entweder ganz und gar, oder sie unterscheiden sich von ihnen, nur in einigen kleinen und wenigen musikalischen Stücken, die also einer besonderen Abtheilung nicht nöthig haben" (Scheibe, *Critischer Musicus*, a.a.O., S. 141).

<sup>83</sup> Dazu: B. Sponheuer, *Über das 'Deutsche' in der Musik. Versuch einer idealtypischen Konstruktion*, in: *Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von H. Danuser u. H. Münkler, Schliengen 2001, S. 123ff.

Absicht und Funktion solcher Stil-Unterscheidungen war es, zwischen kompositorischer Praxis und diskursiven Ordnungsvorstellungen zu vermitteln, wobei die vergrößernden Relationen zwischen Theorie und Praxis die Komplexität musikalischer Gebilde naturgemäß verfehlten.<sup>84</sup> So blieben die Stil-Begriffe als idealtypische Klassifikationen zwar hinter einer ständig sich differenzierenden Praxis zurück, weshalb das genannte Schema immer wieder umgeschrieben, erweitert und neu angepaßt wurde, um die musikalische Realität mit geltenden Ordnungsvorstellungen in Einklang zu bringen. Kompositorische Erwartungshaltungen, ästhetische Wahrnehmungen, institutionelle Bedingungen und nationale Vorbehalte bildeten jedoch ein Gefüge von Taxonomien, deren ständige Modifikationen zwischen dem ausgehenden 16. und dem beginnenden 19. Jahrhundert historische Transformationen und epistemologische Umbrüche registrieren und reflektieren. Auch der Topos von den ethischen Gefahren der Musik und das Kräftespiel zwischen Tradition und Fortschritt, deren historische Dynamik das Moment der ästhetischen Differenz freigesetzt hatte, verzahnten sich mit dem Diskurs über die Schreibarten, und sie gelangen auf diesem Weg in die beginnende Moderne, wo sie sich in veränderter Gestalt erneut und weiterhin behaupten.

Schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, als die fulminanten Neuerungen der italienischen Musik theoretisch erklärungsbedürftig und Gegenstand gelehrter Disputationen wurden, erlangte der von Koch als "streng" oder "gebunden" bezeichnete Stil eine gleichsam auctoriale Vormachtstellung, die ihm aus Respekt vor Tradition und Alter zugestanden wird: "*Contrapunctus gravis* ist, welcher aus nicht allzugeschwunden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der *Dissonantzen* besteht, und nicht so sehr den *Text* als die *Harmonie* in Acht nimmt, und weil dieses *Genus* allein den Alten bekandt gewesen, als wird er *Stylus antiquus* genennet, auch wohl *a Capella*, *Ecclesiasticus*, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Pabst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebt."<sup>85</sup> Während Bernhard in Anlehnung an Monteverdis Stil-Dualismus eine behutsame Linie zwischen älteren und neueren Schreibweisen markiert, werden die

---

<sup>84</sup> Koch selbst spricht davon, daß der gebundene und der freie Stil "bald einzeln, bald aber auch vermischt gebraucht" würden und bestätigt den idealtypischen Charakter der Schreib-Arten.

<sup>85</sup> Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, a.a.O., S. 42; mit dem Begriff "contrapunctus" bezeichnet Bernhard die musikalische Satzlehre allgemein, benützt ihn aber auch als Synonym für "Stil": "Gleichwohl wird der *Contrapunct* nicht übel zu theilen seyn, in *gravem et luxuriantem*, welches andere *stylum antiquum et modernum* nennen" (ebenda).

konservativen Verfechter des Alten, insbesondere die Theologen, gegenüber den "allzugeschwunden Noten", den "Dissonanzen" und der affektorientierten Textvertonung ihre bekannten Einwände geltend machen. Die enge Assoziation zwischen *stilus gravis* und Kirchenmusik<sup>86</sup>, die während des 18. Jahrhunderts im Zentrum der Auseinandersetzungen um die "wahre Kirchenmusik" steht<sup>87</sup>, erklärt sich aus dem traditionsfixierten Beharrungswillen der Kirche, die sich gegen Veränderungen abschirmt. Als Ort der Tradition und der Kontinuität besteht die Kirche auf dem Moment der Langsamkeit oder der gewollten Retardierung und verweigert sich jenen affektiven Dispositionen, die der Profanisierung und Säkularisierung Vorschub leisten könnten. Noch Heinrich Christoph Koch sieht den *gebundenen Styl* daher "durch einen ernsthaften Gang der Melodie, und durch weniger Verzierungen derselben"<sup>88</sup> charakterisiert, weshalb auch der Kirchenstil Feierlichkeit, Andacht und Würde, also einen dem Gottesdienst adäquaten Habitus, ausstrahlen sollte: "Hier müssen alle üppigen Zierathen des Gesanges und der Instrumentalbegleitung, alle Tonverbindungen, die bloß die Absicht haben, mechanische Fertigkeit der Kehle und der Finger zu zeigen, und wodurch der Ausdruck geschwächt wird, vermieden werden. Bey dieser Art der Musik soll nicht das Ohr gekitzelt, nicht der Einbildungskraft Gelegenheit zu einem willkürlichen Spiele der Ideen gegeben, sondern das Herz gerührt werden."<sup>89</sup> Die ethischen Vorbehalte, die Koch hier ganz offensichtlich aus der theologischen Tradition übernommen hat, reklamieren nicht allein die Reinheit und Dignität des gebundenen bzw. des Kirchenstils, sondern sie thematisieren zugleich jenes vermeintliche Gefährdungspotential, das immer wieder dem freien resp. dem galanten Stil und der Theater-Schreibart, namentlich italienischer Provenienz, angelastet wurde.

Christoph Bernhard hatte um 1650 in seinem *Tractatus compositionis augmentatus* ein dichtes Geflecht von Lizenzen und Figuren installiert, um den *Contrapunctus luxurians* (i.e. der *stylus modernus*) und damit die Modernitätsschübe der neueren (italienischen) Musik gegenüber dem

---

<sup>86</sup> Vgl. dazu die keineswegs originelle, aber verbreitete Charakterisierung von Chr. Fr. D. Schubart: "Zum Kirchenstyle gehört tiefe Kenntnis des Contrapuncts, genaues Studium der Menschenstimme, und sonderlich die größte Unterscheidungskraft, um das Heilige vom Unheiligen zu sondern" (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von L. Schubart, Wien 1806 [ND Hildesheim 1990], S. 347f.).

<sup>87</sup> Dazu: P. Lüttig, *Wesen und Bedeutung der Kirchenmusik in Sulzers 'Allgemeine Theorie der Schönen Künste'*, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Band 1, hg. von W. Kirsch, Regensburg 1989, S. 87ff.

<sup>88</sup> Artikel "Styl, Schreibart", in: Koch, *Musikalisches Lexikon*, a.a.O., Sp. 1451/1452.

<sup>89</sup> Ebenda, Sp. 1453/1454.

*Contrapunctus gravis* zu legitimieren.<sup>90</sup> Diese archaisch anmutende Autorität des *Contrapunctus* (im Sinne des gebundenen Stils) nicht nur als Grundlage der Musik- und Kompositionslehre, sondern auch als Regulativ gegenüber den Übergriffen des ästhetischen Fortschritts wird die Musiktheorie noch des 18. Jahrhunderts ins Feld führen, wenn sie vor den Exzessen der Modernisierung glaubt warnen zu müssen. So beschränkt sich Johann Joseph Fux in seinem dialogischen Traktat *Gradus ad Parnassum* (1725), nachdem er ausführlich die Grundlagen des *stylus gravis* und des Kirchenstils erörtert hat, bei der Behandlung der monodischen Schreibarten auf das Rezitativ und beantwortet die Frage des Schülers nach den Regeln der Arie eher ausweichend: "Was soll ich gewisses von einer willkürlichen Musik sagen, die fast so einer Veränderung, wie bey einer Musterung unterworffen ist. Ich tadle die Bemühung nicht immer was neues zu erfinden, sondern lobe sie vielmehr. Wenn jemand sich kleiden wolle, wie vor funfzig [sic] und sechzig Jahren gewöhnlich gewesen, würde man sich ohnfehlbar lächerlich machen. So hat man sich auch mit der Musik nach der Zeit zu richten."<sup>91</sup> Fux vertröstet den Leser auf eine spätere (nicht erschienene) Abhandlung und erteilt den vorläufigen Bescheid, wer die traditionelle Musiklehre beherrsche, werde sich auch in der modernen Musik zurecht finden.<sup>92</sup> Noch dezidierter als Fux, der sich zur Frage der Modernität zwar uneindeutig, alles in allem jedoch ablehnend verhält, besteht Friedrich Wilhelm Marpurg auf dem Studium des strengen Kontrapunktes, das ihm als Ausweis kompositorischer Gelehrtheit und gründlichen musikalischen Wissens gilt. So sei die Kenntnis der Fuge sowohl bei dem "zeitigen Componisten" als auch bei dem "Mechanisten", also demjenigen, "der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst Denken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen"<sup>93</sup> weitgehend verloren gegangen: "Da bleibt denn das männliche Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitem Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapunten besonders bekandt gemacht, so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrigen Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes

---

<sup>90</sup> Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, a.a.O., S. 71ff.

<sup>91</sup> J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von L. Chr. Mizler, Leipzig 1742 (ND Hildesheim-New York 1974), S. 195f.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 197.

<sup>93</sup> *Bach-Dokumente*, Band III, vorgelegt u. erläutert von H.-J. Schulze, Kassel 1984, S. 16.

einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Trödeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird."<sup>94</sup> Die opponierenden Gegensätze, die Marpurg hier zur Sprache bringt, schreiben vordergründig den Text jener Ethoslehre fort, die sich im Umfeld der protestantischen Kirchenordnungen konstituiert hatte. Ins Visier der Kritik geraten bei ihm der galante Stil und die (italienische) Oper, an deren kompositorische Spezifik der Maßstab des *Contrapunctus* und an deren ethische Verfassung die Norm des Kirchenstiles angelegt werden. Obwohl Johann Adolf Scheibe solche letztlich moraltheologischen Verdikte über die Musik außer Kraft setzen will, indem er die rhetorisch affizierte Typologie eines hohen, mittleren und niederen Stils in den Diskurs einführt<sup>95</sup>, verläßt auch er keineswegs die Bahnen der approbierten Ethoslehre, wie er am Paradigma der Motette verdeutlicht: Da die Schreibart der Motetten "fast allemal erhaben seyn muß so hat man insonderheit auf ein männliches und durchdringendes Wesen zu sehen, damit alles mit gleichem Nachdrucke in die Ohren fällt. [...] Die Ehrfurcht gegen das göttliche Wesen, die Andacht und die Ehrbarkeit und die Sittsamkeit des Ortes und der Zeit sollen allemal unsern Erfindungen die gehörigen Gränzen setzen, damit alles in seiner Ordnung und in gebührender Uebereinstimmung mit den festgesetzten Absichten geschehe."<sup>96</sup> Diese ethischen Parameter steuern auch Scheibes Kritik an den Auswüchsen der italienischen Oper, wobei er besonders die Fehlleistungen der Librettisten, die Eitelkeiten der Sänger sowie die Sensationslust des Publikums rügt und apodiktisch erklärt, daß man "in keiner Schreibart die Regeln weniger [achte], als in der theatralischen."<sup>97</sup> Dennoch verwahrt er sich gegen die pauschale Indizierung der Oper und konfrontiert deren moraltheologisch argumentierende Gegner mit der rhetorischen Frage, ob es etwa die Schuld der Musik sei, wenn die "wollüstige(n) Sängerinnen und ihre verliebten Arien das arme schwache

---

<sup>94</sup> Ebenda.

<sup>95</sup> "In allen Stücken kann unmöglich einerley Schreibart seyn. Die Zeit, der Ort, die Umstände, die Gelegenheit, die Gemüthsbewegungen, Leidenschaften und natürlichen Begebenheiten erfordern auch, nach gewissen Stufen, eine verschiedene Schreibart; man kann aber gar füglich eine gute musikalische Schreibart so wie in der Dichtkunst und Redekunst in drey Arten eintheilen, und man wird unter diese drey Arten alle anderen Arten, sie mögen, aus welchem Grunde sie wollen, entstehen, ganz leicht setzen können. Wir haben also die hohe, die mittlere und die niedrige Schreibart" (Scheibe, *Critischer Musicus*, a.a.O., S. 125). Diese Dreiteilung ist bei Scheibe, der sich epistemologisch auf das Paradigma der Rhetorik im Sinne Gottscheds verpflichtet hat, der allgemeinen Typologie von "gebunden/frei bzw. "Kirchen-, Kammer- und Theater-Stil" übergeordnet.

<sup>96</sup> Ebenda, S. 182f.

<sup>97</sup> Ebenda, S. 219.



Herz, und die unschuldige Jugend verführten."<sup>98</sup> Scheibe sucht die Ursachen vielmehr in äußeren Umständen und verweist auf die "reizenden Stellungen", die "liebkosenden Blicke dieser verführerischen Personen", auf ihre "wollüstigen Worte und Ausdrückungen", und vor allem auf den "Zunder, der in dem schwachen und eitlen Herzen verborgen lag, der durch die aufgestellte Lockspeise sogleich entzündet ward."<sup>99</sup> Obwohl gegen theologische Einwände formuliert, nimmt die moralische Kritik Scheibes nachvollziehbar den Text der protestantischen Ethoslehre auf, projiziert ihn jedoch auf eine zentrale Kategorie des 18. Jahrhunderts, nämlich auf den Begriff des "Natürlichen."<sup>100</sup> Von hier aus erfolgt die Abrechnung mit der italienischen Oper und somit auch jener Nation, deren Omnipräsenz im deutschen Musikleben des 18. Jahrhunderts zunehmend als Überfremdung wahrgenommen wird. Scheibe kritisiert daher die Besetzung männlicher Opernrollen mit Frauen und Kastraten als unnatürlich und "ekelhaft"<sup>101</sup> und moniert, daß der "weibliche" bzw. "weibische" Charakter der italienischen Oper deren eigentlicher Bestimmung als "eine(r) Schule der Tugend und der guten Sitten"<sup>102</sup> zuwiderlaufe: "Die meisten Sängerninnen schicken sich am besten, verliebte Geberden zu machen, und die zarten Gemüther ihrer jungen Zuhörer, durch ihre aufgestellten Reizungen, zu bestriicken. Aber die Tugenden in ihrer Größe vorzustellen, und die Zuhörer durch ihre Vorzüge zu erbauen, kömmt ihnen keineswegs zu. Denn hat wohl jemals ein Opernfrauenzimmer eine Sittenlehrerin abgeben wollen? Wir würden inzwischen noch schon einige Sänger und Sängerninnen finden, welche ihre natürliche Geschicklichkeit besser zeigen würden, wenn die Poeten und Componisten ihnen bessere Charactere und Arien gäben; und wir wissen in der That, daß wir sonderlich, was die Bass- und Tenorstimmen betrifft, die Ausländer sehr weit übergehen."<sup>103</sup> Scheibes Begriff der "Tugend" bezieht sich, obgleich die strikte Beachtung

---

<sup>98</sup> Ebenda, S. 290.

<sup>99</sup> Ebenda.

<sup>100</sup> "Es ist aber eigentlich eine Haupteigenschaft in der Schreibart zu merken, aus deren Daseyn, oder Mangel, man vornehmlich urtheilen kann: ob die Schreibart gut oder schlecht ist. Diese Haupteigenschaft nenne ich das Natürliche. Dieses äußert sich dadurch, wenn die Schreibart die Gedanken, ihrer Ordnung und ihrer Gründlichkeit gemäß, und dann, nach den äußerlichen und innerlichen Umständen der Gemüthsbewegungen und der Sachen, natürlich ausdrückt, und wenn man ferner dieses nicht durch überflüssige Künsteleyen verdunkelt, undeutlicht machet, oder ihm durch ein mattes und niederträchtiges Wesen alle Lebhaftigkeit und allen Nachdruck entzieht" (ebenda, S. 125).

<sup>101</sup> Ebenda, S. 154f.

<sup>102</sup> Ebenda, S. 289.

<sup>103</sup> Ebenda, S. 76f.

musikalischer Regeln eingefordert wird, nicht auf das satztechnische Ideal des strengen Kontrapunktes wie bei Fux oder Marpurg. "Tugend" ist vielmehr das ethische Korrelat zu "Natur" und "Natürlichkeit", die einerseits als Korrektiv gegen das Künstlich-Artifizielle gesetzt werden, zugleich aber als Instanzen der Mäßigung auf die Exaltationen der Moderne einwirken sollen. Die moralischen Implikationen der Opernkritik Scheibes sowie der Rekurs auf die Dichotomie "männlich-weiblich" evozieren allerdings den Zusammenhang mit der protestantischen Ethoslehre und dementieren ungewolltermaßen den säkularisierenden Impetus des aufklärerischen Diskurses.

Die Erörterungen von Fux, Marpurg, Scheibe und anderen gelten der ästhetischen Dignität des Musikalischen und deren Sicherung, indem sie um die vermeintlichen Ausschweifungen der Modernität und des Modischen kreisen. Stets ist es die ungebundene, freie, fantastische, galante oder die theatralische Schreibart, die sich der Modernität öffnet und, folgt man den kritischen Invektiven des Stil-Diskurses, den Versuchungen des Exzessiven nicht immer zu widerstehen vermögen. Mit pejorativen Begriffen wie "willkürlich", "regellos", "galant" oder "weibisch" wird *ex negativo* ein ethisch-ästhetisches Proszenium entworfen, dem komplementäre Kategorien wie "gebunden", "streng", "erhaben" oder "männlich" entgegengesetzt werden. Das Ideal, wonach sich die musikalischen Stil- und Schreibarten den Normen einer diskursiven Ordnung (etwa des "Natürlichen" wie bei Scheibe) zu fügen haben, hält offensichtlich an traditionellen Anschauungen und polarisierenden Dichotomien fest, die sich im Kontext der christlichen Konfessionen, namentlich in der protestantischen Ethoslehre, etabliert hatten. Die Polemik gegen die "Mißbräuche" in der Oper sowie die Feminisierung und Sexualisierung des sinnlichen Begehrens muten demnach wie Fortschreibungen jener klerikal-moralischen Bedenken an, die seit der Reformation gegen den musikalisch-ästhetischen Fortschritt vorgetragen werden.

Gleichwohl haben sich die Koordinaten grundlegend verschoben. Während die protestantische Ethik im Gefolge des theozentrisch-kosmologischen Weltbildes und unter der Patronage des landesherrlichen Summepiskopats sowohl die vorbürgerliche Gesellschaft als auch ihre Musik in den Kontext der Sozialdisziplinierung einbeziehen konnte, hat sich das aufgeklärt-bürgerliche Individuum von solchen Zusammenhängen emanzipiert, wie es die entsprechenden Einwürfe von Friedrich Erhardt Niedt, Johann Mattheson und Johann Adolf Scheibe deutlich machten. Nicht gelöst hatte sich das bürgerliche Bewußtsein allerdings aus der psychosozialen Konditionierung durch die protestantische Ethik, deren Maßstäbe, vermittelt durch Katechese,

Bildung und geistliche Jurisdiktion, seit dem 16. Jahrhundert internalisiert worden waren und schließlich mentalitätsbildende Wirkung erlangt hatten. So kommt es zu der scheinbar paradoxen Konstellation, daß Zeitgenossen der Aufklärung wie Scheibe oder Marpurg das ordo-zentrierte Denken des Christentums zwar hinter sich gelassen haben, die Ordnung des aufgeklärt-emanzipatorischen Diskurses jedoch auf die Normen einer konfessionell tradierten Ethik verpflichten: Das Subjekt der Disziplinierung hat sich dem äußeren Druck entzogen, indem es ihn verinnerlicht und seine psychisch-mentale Konditionierung in Eigenregie nimmt.<sup>104</sup> Dieser habituelle Territorialgewinn erfordert neue Grenzziehungen, die jetzt gegen die politisch und gesellschaftlich dominierende Schicht der Aristokratie sowie gegen deren höfischen Verhaltenskodex geltend gemacht werden.

---

<sup>104</sup> Die Mechanismen dieses Konditionierungsvorgangs beschreibt Norbert Elias in seinem "Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation" (*Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, II. Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Frankfurt a.M. 1978, S. 312ff.).

## 1.2 Die Modellierung des ästhetischen Über-Ichs

"Natur" und "Natürlichkeit" verstehen sich im Kontext der Aufklärung als universale anthropologische Kategorien, welche implizit die dynastischen und ständischen Privilegien der aristokratischen Oberschicht in Frage stellen. So ist die im Namen der Natur geäußerte Kritik an den vermeintlichen Auswüchsen der italienischen Oper und an den Extravaganzen des freien bzw. galanten Stils als Variante eines sozialen Lehrstücks zu lesen, in dem die Protagonisten des Bürgertums neue Zuständigkeiten einklagen. Diese werden vorab auf dem Gebiet der Sittlichkeit reklamiert und als Verhaltensdispositiv gegen den moralischen Verfall der höfisch-aristokratischen Gesellschaft formuliert. Die Natur/Vernunft der Musik und ihre ethische Verpflichtung zu einer "edlen und erhabenen Belustigung des Gemüthes"<sup>1</sup> stehen damit konträr zu jenen Exaltationen, wie sie im Umfeld der höfisch-italienischen Oper gang und gäbe sind: "Kann hier wohl eine wollüstige und unvernünftige Unterhaltung wallender Regungen der Vorwurf der Musik seyn? Verlangen die Vernunft und die Natur unsere lüsternen Begierden durch ein leichtsinniges Geräusche zu vermehren? Sollen wir die Musik nur allein zu einer Erregung verbotener Leidenschaften anwenden? Gewiß, es ist unmenschlich, dergleichen zu gedenken, geschweige denn solchen Trieben Gehör zu geben; dennoch lehret die Erfahrung, und die unordentliche Lust einer Nation, daß auch die vernünftigen Geschöpfe in dem Gebrauche der göttlichen Gaben der Natur auf verbotene und schändliche Abwege gerathen können."<sup>2</sup>

Obgleich Natur und Vernunft für Aufklärer wie Scheibe und Mattheson im Rang einer unhinterfragbaren metaphysischen Instanz stehen, sind sie als historische Konstruktionen zu verstehen, in denen Machtverhältnisse thematisiert und nominell entschieden werden. Während die höfische Gesellschaft also, indizierbar am vermeintlich mißbräuchlichen Umgang mit der Musik, auf "verbotene und schändliche Abwege" geraten ist, exponiert das bürgerliche Individuum ein ethisch-ästhetisches Verhalten gegenüber Musik, in dem die moralische Superiorität der aufstrebenden Klasse plakativ zur Schau gestellt wird. Mit Blick auf den ethischen Aspekt des Musikalischen wird sich jedoch zeigen, daß "Natur" keine neutrale oder gar metaphysische Instanz darstellt, sondern ein begriffliches Terrain, auf dem eine sublimale Kontroverse zwischen bürgerlicher, d. h. protestantisch affizierter, Ethik und höfisch-aristokratischem Verhaltenskodex ausgetragen wird.

---

<sup>1</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (ND Hildesheim-New York 1970), S. 54.

<sup>2</sup> Ebenda.

### *Das Antlitz der Gefühle*

Die moralischen Gefährdungen, die Scheibe zum einen in der Materialität der Musik selbst, zum anderen aber in der sinnlichen Erregbarkeit der menschlichen Empfindungen situiert, lagern sich körperlichen Reaktionen und Symptomen an, wobei es die "liebkosenden Blicke" und "verliebten Geberden" der Opernsängerinnen sind, die Anlaß zur Kritik geben und als Aberrationen indiziert werden. Solchen Gesten, Ausdrücken und Körperstellungen ist in Johann Matthesons musiktheoretischem Hauptwerk *Der Vollkommene Capellmeister* das Kapitel von der "Geberden-Kunst" gewidmet, die als eigenständige Lehre, so Mattheson, "mit ihrem Kunst-Wort, Hypocritica genannt, nicht nur sehr alt, sondern so uralte [sei], daß sie ganz neu zu seyn scheint".<sup>3</sup> Mit seiner Übersetzung des Wortes "Hypocrisie" als "Verstellung", hebt Mattheson keineswegs auf die pejorative Bedeutung des Wortes als "eine übelgemeinte Anmassung oder Heucheley" ab, sondern bezeichnet "Hypocritica" als eine "geschickte Leibes-Stellung, die mit artigen anständigen Geberden und Minen zu thun" habe.<sup>4</sup> Ganz in der Tradition der höfischen Verhaltenslehren, wie sie etwa durch Balthasar Graciáns *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* von 1647 (deutsche Übersetzung: 1687) kodifiziert wurde, besteht Mattheson auf dem kontrollierten Umgang mit den Affekten und auf der Adäquatheit ihres körperlich sichtbaren Ausdrucks.<sup>5</sup> Die Visualisierung des musikalischen Ausdrucks und somit des Affektgehalts durch Gebärden und Mienen dient der Nachdrücklichkeit des Vorgestellten und ist als solche Bestandteil einer Performanz, die von den Ausführenden vollzogen und vom Publikum nachvollzogen wird.<sup>6</sup> Auch Carl Philipp

---

<sup>3</sup> J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (ND Kassel 1954), S. 33.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>5</sup> Mattheson weist (u.a. am Beispiel der Kirchenmusik) darauf hin, daß die Gestik beim Vortrag dem Ort und der Zeit angemessen zu sein habe: "Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte gestus, über eingeführter Gewohnheit halber, Statt finden wollten, nur zum mindesten keine ganz-ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige oder gleichgültige Minen dabey verfallen mögten: woran es leider! so wenig fehlet, daß oft die ernsthaftesten und heiligsten Sachen mit einer frechen Stirne plaudernd, lächelnd, tändelnd abgesungen und hergespielt werden, so, daß sich andächtige Zuhörer sehr daran ärgern" (ebenda, S. 35).

<sup>6</sup> Dazu der Abschnitt "Körper: Ausdruck und Wahrnehmung" in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, hg. von E. Fischer-Lichte u. J. Schönert, Göttingen 1999, S. 23-212; C. Dietrich, *Wozu in Tönen denken. Historische und empirische Studien zur bildungstheoretischen*

Emanuel Bach befaßt sich mit dieser Frage und konkretisiert den performativen Aspekt, indem er fordert, daß der Interpret sich in den Affekt zu versetzen habe, den er bei seinen Hörern hervorrufen wolle<sup>7</sup>: "Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrdn abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebehrdn sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hülfe kommen."<sup>8</sup> Gerade in Schauspielen und Opern, die den Charakter gesellschaftlicher Ereignisse und Begegnungen hatten, aber auch in Kammermusiken oder Kirchenkonzerten gehörten Korrespondenzen zwischen Publikum und Darstellern zum kommunikativen Ritual: "Alle, welche Teil an der Aufführung dieses Konzerts hatten, fanden, daß die Gesellschaft sehr aufmerksam in der Lage war, ihnen ihr Herz zu überlassen, und dadurch wurden sie bis zu dem wahren Grade von Enthusiasmus beseelt, welcher sein innerliches Feuer allem außer sich herum mittheilt und alles in Flammen setzt, so daß unter Spielern und Hörern ein Wettstreit entstand, wer am meisten rühren oder am meisten gerührt sein wollte", berichtet Charles Burney im *Tagebuch einer musikalischen Reise* von einem Konzert in Wien.<sup>9</sup> Derartige Interaktionen zwischen Interpreten und Publikum, in denen die gestischen Momente der musikalischen Darbietung aufgenommen wurden, entsprachen den Gepflogenheiten einer höfischen Praxis, die den Umgang mit Musik als öffentliches Ritual zelebrierte und damit als Inszenierung des aristokratischen Habitus begriff. Es ist genau dieser Habitus, den die bürgerliche Kritik im Namen der Natur attackiert, weil die positive Bedeutung des Begriffes "Verstellung" bzw. "Hypocrisie", die in den höfischen Verhaltenslehren propagiert wird, dem bürgerlichen Ideal der Empfindsamkeit und einem neuen Kult der Aufrichtigkeit weichen muß.

Carl Philipp Emanuel Bachs Vortragsdekret, wonach der Interpret seine Hörer nur zu rühren vermöge, wenn er selbst ergriffen sei, ist aus

---

*Bedeutung musikalischer Autonomie*, Kassel 1998, S. 45-63; R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a.M. 1986, S. 264ff.

<sup>7</sup> "Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey denn selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zu Mit-Empfindung" (C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band 1, Berlin 1753 [ND Wiesbaden 1986], S. 122).

<sup>8</sup> Ebenda, S. 122f.

<sup>9</sup> Ch. Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Band 2, aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling (Hamburg 1773), Wilhelmshaven 1980, S. 302; vgl. dazu die Belege zum Publikumsverhalten bei P. Schleuning, *Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1989, S. 169ff.

zeitgenössischer Sicht uneindeutig. Ist der Spieler wirklich ergriffen, oder stellt er gleich einem Schauspieler die affektive Disposition des jeweiligen Musikstückes nur dar? Das Problem, welches die Vortragsanweisung Bachs aufwirft, erörtert Denis Diderot in seinem (zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen) Dialog *Paradoxe sur le comédien* in Form eines Streitgesprächs. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob der Schauspieler die vom Stück geforderten Emotionen tatsächlich empfinden und durchleben dürfe, um sie authentisch darstellen zu können: "Aber der Hauptpunkt, über den wir völlig gegensätzliche Auffassungen haben", hält Diderot dem Verfechter der Empfindsamkeit entgegen, "das sind die Grundanlagen des grossen Schauspielers. Ich verlange von ihm viel Urteilsvermögen. Ich will, dass in ihm ein kalter und ruhiger Beobachter der menschlichen Natur sei. Ich fordere als Folge davon, durchdringenden Scharfblick, aber *keine Empfindsamkeit*; die Kunst, alles nachzuahmen oder, was auf dasselbe herauskommt, die gleichen Anlagen für alle Arten von Charakteren und Rollen."<sup>10</sup> Die innere Distanz vom Dargestellten und die bedingungslose "Verstellung", welche für Diderot die Eigenschaften des überzeugenden Schauspielers ausmachen, entsprechen den von Gracián aufgestellten Verhaltensmaßregeln, die den höfischen Menschen anweisen, stets mit verdeckten Karten zu spielen und den anderen "über sein Vorhaben in Ungewißheit [zu] lassen."<sup>11</sup> Verstellung bzw. Hypokrisie als höfische Verhaltensnorm widersprechen aber dem bürgerlichen Sittenkodex, der sich durch "Empfindsamkeit" und Authentizität vom aristokratischen Habitus unterscheiden will.

Als anthropologisch-universal gemeinte Kategorie bezeichnet "Empfindsamkeit" das ästhetische, aber auch das ethische Sensorium bürgerlicher Subjektivität, dessen Reflexionsmedium idealerweise die schönen Künste darstellen: "So wie Philosophie, oder Wissenschaft überhaupt, die Erkenntnis zum Endzweck hat", definiert Johann Georg Sulzer die Funktion ästhetischer Objekte, "so zielen die schönen Künste auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Wirkung ist, Empfindung und psychologischen Sinn zu erwecken; ihr letzter Endzweck aber geht auf moralische Empfindungen, wodurch der Mensch seinen sittlichen Werth bekommt."<sup>12</sup> Von dieser

---

<sup>10</sup> D. Diderot, *Paradox über den Schauspieler*, übersetzt und eingeführt von Felix Rellstab, Wädenswil-Zürich 1981, S. 17 (Hervorhebung von J. F.); die 1. Fassung dieser Schrift entstand 1769, eine zweite 1773, danach folgten bis 1778 mehrere Überarbeitungen.

<sup>11</sup> B. Gracián, *Handorakel und die Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer*, hg. von A. Hübscher, Stuttgart 1995, S. 5.

<sup>12</sup> J. G. Sulzer, Artikel "Empfindung", in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Band 2, Leipzig 1792 (ND Hildesheim 1967 u. 1970), S. 54.

Bestimmung hat sich der höfische Umgang mit Musik, namentlich in der Oper, augenscheinlich weit entfernt, und so ist es die von Wilhelm Heinrich Wackenroder entworfene Figur des bürgerlichen Komponisten Joseph Berglinger, der es widerstrebt, von "allem dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrig-kleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes" überhaupt nur ein Wort zu verlieren.<sup>13</sup> Ganz im Sinne Sulzers verlangt Wackenroder die Unterwerfung unter die Disziplin des Kunstwerks und skizziert einen Verhaltensmodus gegenüber Musik, der sich von den Kontemplationsübungen des Pietismus herleitet: "Vornehmlich besuchte er [J. Berglinger] die Kirchen und hörte die heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre mit vollem Posaunen- und Trompetenschall unter den hohen Gewölben ertönen, wobei er oft, aus innerer Andacht, demütig auf den Knien lag. [ ... ] Dann hielt er sich mit seinem Körper still und unbeweglich und heftete die Augen unverrückt auf den Boden."<sup>14</sup> Dieses kontemplative Verhalten gegenüber Musik postuliert Wackenroder auch für den Konzertsaal, wobei er die ästhetische Bestimmung der Musik, wahre Empfindungen zu erwecken, gegen die Äußerlichkeiten des gesellschaftlichen Ereignisses "Konzert" sorgfältig abschirmt.<sup>15</sup>

Verständlicherweise ist es nach dieser Auffassung ein Sakrileg, in die materiale Substanz der Musik Äußerlichkeiten hineinzutragen, etwa im Sinne einer Abschilderung quasi figurativer Zustände, die sich auf außermusikalische Ereignisse oder Gegenstände beziehen: "Nehmlich der Tonsetzer mahlt [ ... ],

---

<sup>13</sup> W. H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), hg. von A. Langen, Kempen 1948, S. 164.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 152; in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bildete sich im deutschen Protestantismus eine mystische Gegenströmung zur lutherischen Orthodoxie heraus, die in den nur wenig später entstandenen Pietismus einfloß. Hier wurde das häusliche Liedersingen in den Dienst einer Andachtsübung gestellt, die auf eine weltabgewandte, innere Sammlung des Menschen zielte: "Sol dich auch GOTT in deinem Singen innerlich lehren / trösten / erfreuen / so müssen alle Gedancken beysammen seyn / denn sol GOTT reden / so muß alles schweigen / und zuhören / was im Menschen ist / sol GOTT wircken / so muß der Mensch leyden: So lang dein Hertz mit seinen Gedancken hie und da geschäftig ist / so lang muß Es der göttlichen Wirckung entbehren" (H. Müller, *Geistliche Seelenmusik, bestehend in X Betrachtungen und 400 auserlesenen geist- und kraftreichen sowohl alten als neuen Gesängen*, Rostock 1659, S. 157; zit. nach: Chr. Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966, S. 118); dazu: M. Brecht, Artikel "Pietismus" in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von G. Krause u. G. Müller, 1976ff., v.a. S. 606-620.

<sup>15</sup> "Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre, - ebenso still und unbeweglich, und mit so vor sich auf den Boden sehenden Augen" (Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, a.a.O., S. 154).



indem er weder einen Theil, noch eine Eigenschaft des Gegenstandes selbst, sondern den Eindruck nachahmt, den dieser Gegenstand auf die Seele zu machen pflegt"<sup>16</sup>, konstatiert Johann Jakob Engel mit Blick auf die Frage, ob die Musik fähig und legitimiert sei, "das Objective darstellen" zu können.<sup>17</sup> Mit seinem Diktum, der Komponist "soll ausdrücken, nicht mahlen"<sup>18</sup>, entbindet Engel schlußendlich die Musik von der Verpflichtung zur Affektdarstellung, der noch die klavieristische Performanz Carl Philipp Emanuel Bachs huldigte: Nicht Mimikry, wie sie die höfische Gesellschaft im Umgang mit Musik praktizierte, sondern, vermittelt über die Empfindungen des Komponisten, hat Musik solche Gefühle zu erregen, die den "sittlichen Werth" des Menschen modellieren. Daß dies ein intimer Vorgang ist, der sich am unsichtbaren Ort des menschlichen Inneren abspielt, bestätigt Wackenroders Figur Joseph Berglinger, der seine tatsächliche emotionale Befindlichkeit hinter der Maske von Andacht, Kontemplation und Stillstellung des Körpers verbirgt. Dieser Habitus ist freilich zugleich der Ausdruck einer Überforderung, denn der hohe Anspruch auf moralische Superiorität und Authentizität der ethischen Gesinnung setzt die Bereitschaft voraus, über die eigene Seelenlage und deren emotive Zustände Rechenschaft abzulegen.

"Der moralische Charakter oder die sittliche Gemüthsbeschaffenheit des Menschen, sollte nicht auch diese, nach dem bloßen Urtheile der Vernunft, aus dem Aeüßerlichen des Menschen erkennbar seyn?", fragte Johann Caspar Lavater 1772<sup>19</sup> und beantwortete seine Frage durch eine Topographie der menschlichen Physiognomik, die sich anschickt, aus Verhaltensdispositionen und körperlichen Merkmalen auf die psychische Verfaßtheit und die sittliche

---

<sup>16</sup> J. J. Engel, *Ueber die musicalische Mahlerey*, in: J. Fr. Cramer, *Magazin der Musik* I/2, Hamburg 1783, S. 1146.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 1168.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 1169; dazu stellt Engel die "Regel" auf, daß "der Musiker immer lieber Empfindungen mahlen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkömmt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter, als das Gewitter selbst mahle. Wenn gleich in diesem Phänomen so viel Hörbares ist, so geräth doch das Erstere noch immer besser, als das Letztere" (ebenda, S. 1161f.). So sind auch L. v. Beethovens Anmerkungen zu seiner Symphonie Nr. 6 in F-Dur, op. 68 (Pastorale) zu verstehen, wo es heißt "mehr Empfindung als Tongemälde" bzw. "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" (zit. nach dem Vorwort zur Taschenpartitur bei C. F. Peters-Leipzig, hg. von W. Altmann).

<sup>19</sup> J. C. Lavater, *Von der Physiognomik* (1772), hg. u. mit einem Nachwort von K. Riha und C. Zelle, Frankfurt a.M.-Leipzig 1991, S. 17.

Integrität der Individuen zu schließen. Wer nach bürgerlichem Selbstverständnis aufrichtig ist, unterliegt somit dem unbarmherzig entlarvenden Blick des "Physiognomisten", aber vor allem sind es der Heuchler und dessen Hypokrisie, vor denen eindringlich gewarnt wird: "Wer schnell seine Gesichtszüge und seine Gesichtsfarbe ändert, und sehr sorgfältig ist, diese schnellen Abwechslungen zu verbergen, und plötzlich eine gelassene Miene annehmen kann; wer besonders seinen Mund leicht an- oder abzuspannen weiß, ihn gleichsam im Zaume halten kann, und besonders, wenn das Auge des Beobachters sich regt zur Wendung gegen ihn - der ist minder redlich, als klug; mehr Weltmann, als Philosoph; mehr Politiker, als Ruhigweiser; mehr guter Gesellschafter, als treuer Freund."<sup>20</sup> Anders als unter den Bedingungen des aristokratischen Verhaltenskodexes bei Hof, unter denen gesellschaftliches Funktionieren vom Modus der "Verstellung" und des Personawechsels geradezu abhängig gemacht wurde, steht das bürgerliche Individuum nicht nur in der Pflicht zu Redlichkeit und Offenheit, sondern auch unter Beobachtung und damit unter Kontrolle. Der Rückzug in die Innerlichkeit der Seele und auf das Terrain der "Empfindsamkeit" ist ein Eskapismus aus Notwendigkeit, der vor Entlarvung wie vor Bloßstellung schützt und den Geständniszwang zum authentischen Erlebnis sublimiert: "Die Gegenwart versank vor ihm; sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern und ließ, so wie sie wechselte, mannigfache Bilder vor ihm aufsteigen. So kam es ihm bei manchen frohen und herzerhebenden Gesängen zum Lobe Gottes ganz deutlich vor, als wenn er den König David im langen königlichen Mantel, die Krone auf dem Haupt, vor der Bundeslade lobsingend hertanzen sähe; er sah sein ganzes Entzücken und alle seine Bewegungen, und das Herz hüpfte ihm in der Brust. Tausend schlafende Empfindungen in seinem Busen wurden losgerissen und bewegten sich wunderbar durcheinander. Ja, bei manchen Stellen der Musik endlich schien ein besonderer Lichtstrahl in seine Seele zu fallen; es war ihm, als wenn er dabei auf einmal weit klüger würde und mit helleren Augen und einer gewissen erhabenen und ruhigen Wehmut auf die ganze wimmelnde Welt herabsähe."<sup>21</sup> Dem dramatisch bewegten Szenario im Inneren steht das äußere Bild des demütig knienden oder in Kontemplation versunkenen Joseph Berglinger entgegen, der die kruden Parameter der Physiognomik Lavaters augenscheinlich hintergeht. Dennoch zeichnet sich in

---

<sup>20</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>21</sup> Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, a.a.O., S. 152f.

diesem Dokument der Romantik eine Attitüde bürgerlicher Subjektivität (oder Hypokrisie?) mit Langzeitwirkung ab, denn die Konditionierung und Internalisierung von Emotionen im öffentlichen Raum<sup>22</sup>, wie sie die protestantischen Kirchenordnungen für den Ort der Kirche seit der Reformation dekretierten, entwickelte sich zu einem sozialen Habitus, der sich als Verhaltensmodus gegenüber Musik nachhaltig empfohlen wird: "Je stärker [ ... ] eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Anteil", erklärt Eduard Hanslick<sup>23</sup> und bestimmt den authentischen Kunstgenuß *ex negativo*: "Da hierbei die Musik nicht im Entferntesten als ein Schönes genossen, sondern als rohe Naturgewalt empfunden wird, die bis zu besinnungslosem Handeln treibt, so stehen wir an dem geraden Widerspiel alles Ästhetischen."<sup>24</sup> Körperlich-emotionales Verhalten gegenüber Musik sieht Hanslick bei "Wilden" ausgeprägt, vor allem jedoch bei Frauen, "welche doch von Natur vorzugsweise auf das Gefühl angewiesen sind"<sup>25</sup>, und schreibt damit einen Diskurs der Effeminierung fort, den man selbst im katholischen Milieu und im emanzipierten Judentum verinnerlicht hatte. Solche Pathologisierung der äußerlichen Sichtbarkeit von Emotionen beim Musikgenuß steht in diametralem Gegensatz zu jener "musikalischen Geberden-Kunst", die Mattheson und Carl Philipp Emanuel Bach als performativen Aspekt der Musikdarstellung unter dem Vorbehalt zugebilligt hatten, daß Gestik, musikalische Darbietung und gesellschaftlicher Anlaß in adäquatem Verhältnis zueinander stünden. Dieser musiktheoretisch und ästhetisch nachvollziehbare Einstellungswandel evoziert ein Distinktionsgefälle, wonach das aufstrebende Bürgertum seinen Anspruch auf kulturelle Hegemonie geltend macht und die schönen Künste zugleich als Medien der moralischen Disziplinierung gegen die Aristokratie mobilisiert: "Die schönen Künste gedeihen fast überall nur durch den Luxus der Großen und Reichen. So niederschlagend diese Bemerkung für den enthusiastischen Kunstfreund oft seyn mag, der so innig wünscht, daß man die Kunst nicht als ein Treibrad der Eitelkeit, sondern um ihrer selbst willen lieben möchte, und der mit Recht die so häufige Lähmung ihrer Kraft in dieser Abhängigkeit findet: so sollte man doch auch auf der anderen Seite mit dankbarem Gefühl sich erinnern: daß der überhandnehmende Geschmack an schönen Künsten das beste Mittel ist, der sonst so natürlichen Ungezähmtheit der Gewaltigen und

---

<sup>22</sup> Dazu: Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, a.a.O., S. 329ff.

<sup>23</sup> E. Hanslick, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), unveränd. ND d. 16. Aufl. Wiesbaden 1978, S. 119.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 125.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 95

Reichen Einhalt zu thun. Wohl dem Lande, dessen Fürst und Adel sich mit den neun Schwestern wo nicht lieber, doch eben so gern unterhalten, wie mit der Diana und Bellona."<sup>26</sup> Der Konflikt mit der aristokratischen Oberschicht findet jedoch, dies zeigt die eben zitierte beiläufige Anmerkung eines Breslauer Geistlichen, im moderat temperierten Klima gesellschaftlicher Veränderungen statt und ist vor allem in kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Distinktionsgewinnen auszumachen, wohingegen die politische Partizipation des dritten Standes, anders als in Frankreich, erst nach 1870 allmählich an Bedeutung gewinnt. Der soziale Habitus des Bürgertums, der sich im Umbruch des 18. Jahrhunderts herausdifferenziert und auch in den musikalischen Diskursen seine Spuren hinterläßt, bezieht sein ethisch-moralisches Selbstbewußtsein gerade in Deutschland nicht nur aus den philosophischen und politischen Impulsen der Aufklärung, sondern ganz entscheidend aus den institutionellen und sozialpsychologischen Einwirkungen der christlichen Konfessionen, insbesondere aber des Protestantismus.

### ***Balanceakte zwischen Körper und Geist***

Die ethische Dimension des bürgerlichen Subjektivismus, die in den Erörterungen um "Natur" und "Empfindsamkeit" sichtbar wurde, markierte zunächst den Grenzverlauf gegenüber dem aristokratisch-höfischen Umfeld; darüber hinaus mußte der neue soziale Habitus durch moralische Direktiven und Verhaltenslehren mental organisiert werden. Die Genealogie der bürgerlichen Moral zeigt indes ein ambivalentes Bild. Denn trotz aller Invektiven gegen den Sittenverfall der höfischen Gesellschaft, welche die Kritik an der italienischen Oper impliziert, ist auch das bürgerliche Projekt, obgleich das Begehren hinter der Maske kontemplativer Andacht domestiziert wird, in seinen ethischen Fundamenten fragil und gefährdet. Daß der libertine Lebensstil der höfischen Gesellschaft vordergründig verachtet wird, untergründig jedoch zu mehr oder minder sublimer Nachahmung reizt, berichten die *Briefe über die Galanterien von Berlin*, die im Umfeld von Johann Friedrich Reichardts *Theaterjournal* entstanden und deren moralisierende Intentionen stets von lustvollem Voyeurismus durchwirkt sind. Der anonyme Verfasser der Briefe beschreibt bei Gelegenheit eines Konzertabends, wie der galante Lebensstil durch das gehobene Bürgertum

---

<sup>26</sup> J. K. Fr. Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: Allgemeine Musikzeitung 3, 1800/01, Sp. 261/262, Anmerkung.

goutiert wird, wobei er die stimulierende Wirkung der Musik eigens hervorhebt: "Indes sammelte sich das Konzert. War gleich keine Mara da, die sang, keine Ditters oder Lully, die gespielt hätten, so war es doch ganz niedlich besetzt. Man ward in das Gefühl wirklich versetzt, das die Musik fordert. Je nachdem ein Adagio, ein Andante oder Aria amorosa gespielt ward, je deutlicher entwickelten sich auf jedem Gefühle der Gesellschaft die Launen, zu der die verschiedenen Herzchen der Damen sowohl als der Herren gestimmt waren."<sup>27</sup> Daher fing man bald an, "sich dem Gefühle ganz zu überlassen, das die Musik in der Gesellschaft erregte"<sup>28</sup>, und erlag dem Taumel der Galanterien: "Das ganze Haus verwandelte sich aus einem Tempel gesellschaftlicher Freundschaft in den Tempel der zügellosesten Wollust. Ganz ohne alle Zurückhaltung wurden sich Freyheiten erlaubt, die - nicht der Bigot allein - auch der bloße rechtschaffene Mann sich kaum erlauben würde."<sup>29</sup> Eingetreten ist offensichtlich der moralische Ernstfall, den die protestantische Ethoslehre durch ihre Warntafeln beschworen und die aufgeklärte Kritik der höfischen Oper, dem galanten Stil sowie dem aristokratischen Sittenkodex angelastet hatte. Faszination und Abscheu am höfischen Sittenkodex verschränken sich nach zeitgenössischer Diktion im Begriff des "Galanten", in eben jenem "sehr zweideutigen Sinne", wie ein Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften von 1827 formuliert, denn "es bedeutet bald Artigkeit, Höflichkeit, Manierlichkeit, insonderheit gegen das schöne Geschlecht, bald aber auch Liebelei, Buhlerei, oder wohl gar eine schlimme Folge derselben, so daß man nicht bloß von galanten Menschen, sondern auch von galanten Krankheiten spricht."<sup>30</sup> Was hier mit aufklärerischer Direktheit

---

<sup>27</sup> *Briefe über die Galanterien von Berlin, auf einer Reise gesammelt von einem österreichischen Offizier 1782*, hg. von S. Schnitzler, Berlin 1987, S. 52; Verfasser der Briefe ist Johann Friedel (1755-1789), der zeitweise einer von Emanuel Schikaneder begründeten reisenden Schauspielgesellschaft angehörte (aus dem Nachwort der Herausgeberin, ebenda, S. 294).

<sup>28</sup> Ebenda, S. 53.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> W. Fr. Krug, *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, Leipzig 1827, S. 94; zu dem Stichwort "galant" heißt es bei J. H. Zedler, *Großes Vollständiges Universallexikon*, Band 10, Halle und Leipzig 1735 (ND Graz 1961): "In einem guten Verstande begreift es eine anständige, es sey angeborne oder angenommene Weise, in Worten, Reden, Umgang, Kleidung und seinem gesetzten Wesen, sich klüglich, freudig und ungezwungen aufzuführen, und dadurch bey jedermann beliebt zu machen. (...) In einem bösen Verstande wird galant und Galanterie genommen, vor unzüchtige Liebe und derselben Früchte. Die Frantzosen machen einen Unterschied unter einem *homme galant*, und *galant-homme*, davon jenes die erwehnte böse, dieses aber eine gute Bedeutung hat" (S. 78); und unter dem Stichwort "Galanterie-Kranckheit" findet sich der lapidare Vermerk, "dadurch wird gemeiniglich die Venus-Seuche mit ihren Zufällen verstanden" (ebenda, S. 79).

als Frage der Sexualmoral behandelt und nunmehr dem Gesundheitsdiskurs zugeschlagen wird, betrifft gleichwohl das sensible Terrain der bürgerlichen Psyche, das den sinnlichen Übergriffen der Musik und ihrer Wirkung auf die Nerven zunächst schutzlos ausgesetzt ist: "Gerade in dieser nervenaufwühlenden Kraft - die so leicht nervös und sinnlich, die Musiker so oft krankhaft-reizbar und gedankenflüchtig und ihren Charakter so oft leicht macht, und unbeständig ihr Temperament wie See und Wetter - in dieser die Nerven auflösenden darum zugleich Leidenschaft und Wehmut erzeugenden Kraft der Musik liegt ihr gefährlicher Zauber. Er ist es, der in Manchem die Frage wecken kann, ob in dieser geheimgiftigen Raserei der Nerven, in welcher die klare Vernunft so zu sagen einen wollüstigen Tod stirbt, ein Element allgemeinemenschlicher Bildung zu suchen, ob diese verführerische Kunst, - die dem flüchtigen Blicke so harmlos erscheint und unschuldsvoll, weil ihr Inhalt sich verbirgt und gleichsam unbewusst sich auflöst, - als Element für das Leben freier und erhöhter Völkerzukunft zu pflegen sei."<sup>31</sup> Während die Sozialdisziplinierung in der frühen Neuzeit auf die ethischen Normen einer christlich zentrierten Lebensführung rekurrieren konnte, ist das aufgeklärte bürgerliche Individuum jetzt darauf verwiesen, gegen den "gefährlichen Zauber" der Musik und die "geheimgiftige Raserei der Nerven" psychische Abwehrmechanismen zu entwickeln, um den selbstgesetzten Anspruch moralischer Superiorität nicht preisgeben zu müssen.

Für Adolf Bernhard Marx stellt sich das Problem, wie mit den vermeintlichen ethischen Gefahren der Musik, namentlich ihrer unberechenbaren sinnlichen Sogwirkung, umzugehen sei, auf einer neuen Ebene. Ihm geht es nämlich um "allgemeinemenschliche Bildung", also um Erziehung im weitesten Sinn und damit um die dauerhafte Modellierung des bürgerlichen Individuums. Als Gegenentwurf zum Typus des höfischen Menschen verschreibt sich das bürgerliche Individuum nunmehr eine ethisch-moralische Verfassung, die gegen den säkularisierenden Trend der Aufklärung auf christliche Besitzstände zurückgreift, aber das Geschäft der Disziplinierung in eigener Verantwortung betreibt. Mit einer eigenwilligen, auf Sigmund Freud vorausweisenden Lesart der Erzählung vom biblischen Sündenfall näherte sich daher Jakob Michael Reinhold Lenz in seinen *Philosophischen Vorlesungen für empfindsame Seelen* (1780) der entscheidenden Frage, ob die Erkenntnis idealer Schönheit nicht gegen, sondern im Zusammenspiel mit der "Konkupiscenz", also dem sinnlichen Begehren, geleistet werden könne. Lenz, der das Triebhafte der menschlichen

---

<sup>31</sup> A. B. Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 215.

Natur, insbesondere den Sexualtrieb, als kulturelles Stimulans nachdrücklich bejaht, begreift den verbotenen Genuß vom Baum der Erkenntnis als Überschreitung eines Tabus, dem jedoch die gottgewollte Setzung eines Lustreizes vorherging: "Was der Baum des Erkenntnisses im Garten, das ist uns das Gesetz, welches verbietet, das heißt, unserer Konkupiscenz die gehörigen Einschränkungen zur allgemeinen Glückseligkeit giebt."<sup>32</sup> Demnach bedarf es, obwohl Lenz Sinnlichkeit und Sexualität vom Makel des moralisch Anstößigen freispricht, der Zügelung des Begehrens und der eindringlichen Warnung, lustvolle Hingabe nicht zur alleinigen Triebfeder des Daseins zu erheben: "Behalte also deine Konkupiscenz gespannt, Jüngling, damit ihr Pfeil nicht vor dem Ziel niederfalle. Laß dich aber auch, derweil du nach Vereinigung strebst, nicht täuschen von der ersten kongruenten Gestalt die dir aufstößt, sie für das Gewicht zu halten, das die Schaale deiner Sehnsuchten aufwägen soll, wäge langsam und bedächtig ohne Stoß und Schütteln und bedenke, daß du nicht bloß körperliche sondern auch geistige Homogenität begehrest."<sup>33</sup> Während Lenz seinen männlichen Hörern nachdrücklich dazu rät, den Sexualtrieb im kirchlich approbierten Institut der bürgerlichen Ehe auszuleben<sup>34</sup>, bedeuten seine Schlußfolgerungen mit Blick auf die Ästhetik, daß ideale Schönheit nicht primär körperlich, sondern vornehmlich geistig erfahren wird. Diese von Lenz entwickelte Ökonomie des Umgangs mit dem sinnlichen Begehren findet sich auch bei Johann Georg Sulzer, der die Erweckung wahrer, also moralischer Empfindungen den schönen Künsten als Zweckbestimmung auferlegt hatte. Sulzers Sorge gilt dem richtigen Maß, denn ein Zuwenig an Empfindung mache den Menschen "steif und unthätig"; gleichwohl sei ein Zuviel ebenso schädlich, weil der Mensch "alsdenn weichlich, schwach und unmännlich" werde.<sup>35</sup> Zumal einigen deutschen Dichtern (gemeint sind aber auch Opernlibrettisten) hält er vor, die Empfindungen durch ein Übermaß an sinnlichen Reizen ihrer ethischen Balancierkräfte zu berauben<sup>36</sup> und so die philosophische Dignität der Künste

---

<sup>32</sup> J. M. R. Lenz, *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*, Faksimiledruck der Ausg. Frankfurt und Leipzig 1780, mit einem Nachwort hg. von Ch. Weiß, St. Ingbert 1994, S. 22.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>35</sup> Artikel "Empfindung", in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, a.a.O., S. 56.

<sup>36</sup> "Sie scheinen in dem Wahn zu stehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen sie gern bis zum Wahnsinn und zur Verzweiflung, den Abscheu bis zum äußersten Grad des Entsetzens, jede Lust bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerfließung aller Sinnen treiben. Dieses zielt gerade darauf ab, den

aufs Spiel zu setzen: Sollen die schönen Künste demnach, dekretiert Sulzer, "Schwestern der Philosophie, nicht blos leichtfertige Dirnen seyn, die man zum Zeitvertreib herbeyruft: so müssen sie bey Ausstreuung der Empfindungen von Verstand und Weisheit geleitet werden. Dieses ist ein Gesetz, das auch den Wissenschaften vorgeschrieben ist."<sup>37</sup> Obwohl die mentale Prägung der bürgerlichen Psyche durch die protestantische Ethik evident ist, hat die institutionalisierte Kirche auf die Modellierung des bürgerlichen Individuums keinen unmittelbaren Einfluß mehr. Diesen Bedeutungsverlust konstatiert Johann Nikolaus Forkel durchaus nüchtern, aber auch mit Bedauern, wenn er dem Rückgang der kirchenmusikalischen Einrichtungen (Kantorat, Organistenamt, Kurrende, Stadtpfeiferei) durch Verbesserungsvorschläge zwar entgegenwirken möchte<sup>38</sup>, realistischerweise jedoch anmerkt, daß bei dem "unläugbaren Verfall der Kirchen und Theater-Music" einzig das Konzert als geeignetes Institut verbleibe, "wodurch sowohl Geschmack verbreitet, als auch überhaupt der höhere Endzweck der Music noch bisweilen erreicht werden kann."<sup>39</sup>

### *Virtuose und Dilettant als Grenzgänger im ästhetischen Raum*

Die Kategorie des Geschmacks und die prinzipiell ethische Einstellung gegenüber Musik verstehen sich als Statusmerkmale des bürgerlichen Habitus, welche nachhaltig gegen die Übergriffe des sinnlich Begehrten und den Sog des sinnlichen Begehrens zu schützen sind. Die Gefährdung des Geschmacks als Gradmesser sittlicher Integrität resultiert, so der zeitgenössische Befund, aus einem liberalisierten und kommerzialisierten Musikleben, demzufolge die gegen Kirche und Aristokratie errungene kulturelle Emanzipation zu deprivieren droht. Eine neue Qualität und zugleich eine erheblich kritische Bewertung erlangen in diesem Zusammenhang das Phänomen und der Begriff

---

Menschen zu einem elenden schwachen Ding zu machen, das von Lust, Zärtlichkeit und Schmerzen so überwältigt wird, daß es keine wirksame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Mut fehlt" (ebenda).

<sup>37</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>38</sup> J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band 2, Leipzig 1801, S. 48ff.

<sup>39</sup> Ders., *Genauere Bestimmung einiger musicalischer Begriffe*, in: C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik II*, Hamburg 1783, S. 1066; dazu: H. W. Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Band 1, Wilhelmshaven 1983, S. 99ff.



des Virtuosen.<sup>40</sup> Galt die Bezeichnung bislang überwiegend jenen Sängern und Instrumentalisten, die in höfischem oder kirchlichen Dienst standen, so bildete sich während des 18. Jahrhunderts ein moderner Typus des Virtuosen heraus, der auf traditionelle Anstellungsverhältnisse verzichtete und als freier Unternehmer seine künstlerische und materielle Existenz gestaltete.<sup>41</sup> Der Sozialstatus dieses genuin bürgerlichen Typus unterlag allerdings neuen Abhängigkeiten, so der Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse und Erwartungen eines keineswegs homogenen Publikums.<sup>42</sup> Die Orientierung an der Instanz des Publikums, der neuen kulturellen "Öffentlichkeit"<sup>43</sup>, und an dessen musikalischen Präferenzen durch Komponisten und Virtuosen kollidierte nun, weil Erfolg und materieller Gewinn hier als qualitatives Kriterium geschätzt wurden, mit den ästhetischen Kategorien einer bürgerlichen Kritik, die Virtuosität als äußerliches Blendwerk<sup>44</sup> und als Konzession an den Geschmack des "Pöbels" indizierte: "Dazu kam noch allmählig beym Tonsetzer, Sänger und Spieler die kindische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit seiner Finger an blitzenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsetzer ihm Gelegenheit geben. Daher die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen gösse."<sup>45</sup> Diskursgeschichtlich nimmt man hier den traditionellen Topos von den Gefahren der Musik wieder auf, mit dem sich vor allem die protestantische Theologie gegen die Einflüsse der italienischen Oper zur Wehr gesetzt hatte. Zugleich kommt aber auch noch einmal jene Kritik zu Wort, die an der höfischen Oper und dem aristokratischen Verhaltenskodex

---

<sup>40</sup> Dazu: E. Reimer, Artikel "Virtuose", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. nach H. H. Eggebrecht von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971ff.; Heister, *Das Konzert*, Band 2, a.a.O. S. 479ff.

<sup>41</sup> Dazu verschiedene Einzelbeiträge in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, hg. von W. Salmen, Kassel 1971.

<sup>42</sup> Dazu: Schleuning, *Das 18. Jahrhundert*, a.a.O., S. 169ff.

<sup>43</sup> Dazu: Reimer, *Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 29, 1976, S. 130-137.

<sup>44</sup> Dazu: Ders., *Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, 1973, S. 235-244.

<sup>45</sup> Artikel "Oper, Opera" in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, a.a.O., S. 575.

geübt wurde, jetzt allerdings in der umgekehrten Stoßrichtung gegen die indolente Masse des "Pöbels". So wird der sozial inferioren Schicht und ihren plebiszitären Ansprüchen gegenüber Musik das habituelle Bürgerrecht abgesprochen, denn "mit dem vielseitigen Worte Publicum meint man [ ... ] nicht etwa den großen Haufen, unter dem es nur gar zu viele Midasohren gibt, sondern den Kern der Kenner, die natürliches Gefühl mit Kenntniß, Geschmack und Erfahrung verbinden."<sup>46</sup> Während demnach Kirchenmusik und Oper zwar nicht für den "Pöbel", wohl aber "für die Masse, für die Welt berechnet" seien, sind Konzert- und Kammermusik hingegen "mehr für Liebhaber und Kenner berechnet und daher auch ausgebildeter, feiner schwieriger, künstlicher, räumlicher gleichsam, sie will nicht der Masse huldigen, sondern nur wenigen Auserwählten, aber denen giebt sie sich denn auch mit aller Liebe und unermüdeten Sorgfalt mütterlicher Zärtlichkeit hin."<sup>47</sup> Es ist wohl auch die Tendenz zur Exklusivität, der hier das Wort geredet wird, viel mehr aber noch die unausgesprochene Forderung nach einer disziplinierten Einstellung gegenüber Musik, die das bürgerliche Individuum als gebildet und kultiviert ausweist.<sup>48</sup>

Auf diesen Bildungs- und Kultivierungsprozeß beziehen sich die klassifikatorischen Begriffe des "Kenners", des "Liebhabers" bzw. des "Dilettanten" und des "großen" oder "gemeinen Haufens", mit denen die Urteilsfähigkeit des Publikums graduell bewertet wird. Trotz der komplizierten Bedeutungsvielfalt vor allem des im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Begriffspaares "Kenner und Liebhaber" differenziert sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine relativ eindeutige kategoriale Hierarchie heraus.<sup>49</sup> Die Spitze der Rangfolge besetzt der Kenner, der sich primär durch theoretische und praktische Kompetenz sowie kritisches Urteilsvermögen auszeichnet und nach heutigen Maßstäben als professioneller Musiker zu gelten hat, sei es als Sänger, Instrumentalist oder Komponist. Der Liebhaber bzw. der Dilettant hingegen ist der kompetente Laie, der in der Musik mehr das Vergnügen als die Belehrung sucht, sich aber vom "großen Haufen" bzw. dem "Pöbel" dadurch unterscheidet, daß er sich für "Geschmack" und "Empfindung" empfänglich zeigt. Die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts stets wachsende

---

<sup>46</sup> C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik*, a.a.O., S. 1238f.

<sup>47</sup> G. Schilling, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst*, Mainz 1838, S. 547.

<sup>48</sup> Dazu der Abschnitt "Künstlerischer Fortschritt statt politische Macht: Die soziale Funktion des Ästhetischen bei Schiller und Wagner" in Kap. 2.1 dieser Arbeit.

<sup>49</sup> Dazu: Reimer, Artikel "Kenner, Liebhaber, Dilettant", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O.; Schleuning, *Das 18. Jahrhundert*, a.a.O., S. 155ff.

Schicht der Liebhaber oder Dilettanten bildet nunmehr die umworbene Klientel der produzierenden Musiker, da sie über den äußeren Erfolg und den materiellen Gewinn des musikalischen Unternehmertums entscheidet. Angesichts der Liberalisierung des öffentlichen Musiklebens mit seinen Neigungen zur flächendeckenden Kommerzialisierung wird die aufklärerische Pädagogik gerade dem Typus des Dilettanten ihre besondere Aufmerksamkeit widmen, um dessen schillernde Einstellung gegenüber Emotionen nicht den Gefahren der Trivialisierung auszusetzen. Ziel des pädagogischen Projektes ist demnach die ästhetische Orientierung und die ethische Modellierung des nichtprofessionellen Musikliebhabers, der allmählich im Habitus des "Bildungsbürgers" aufgehen und als solcher das soziale Prestige einer kulturellen Elite beanspruchen wird.<sup>50</sup>

Der Dilettant gilt Friedrich Rochlitz als ein "Freund der Tonkunst", der bei seiner Beschäftigung mit Musik, sie sei "tätig oder geniessend", ausschließlich oder doch vornehmlich seinem individuellen Geschmack folge - "jenem, ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wohl auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne dass man recht weiss, woher."<sup>51</sup> Das "dunkle Etwas" des Gefühls, um das seit Augustinus die lustfördernden Diskurse der moralischen Sorge kreisen, wird an seinen verräterischen Spuren dingfest gemacht, nämlich an körperlichen Indizien, welche die "elementarische Macht" der Musik hervorbringt: "Von diesem Elemente wird das Subjekt nicht nur dieser oder jener Besonderheit nach ergriffen oder bloß durch einen bestimmten Inhalt gefaßt, sondern seinem einfachen Selbst, dem Zentrum seines geistigen Daseins nach in das Werk hineingehoben und selber in Tätigkeit gesetzt. So haben wir z.B. bei hervorstechenden, leicht fortrauschenden Rhythmen sogleich Lust, den Takt mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen, und bei Tanzmusik kommt es einem gar in die Beine: überhaupt das Subjekt ist als *diese* Person mit in Anspruch genommen."<sup>52</sup> Solche Wirkungen der Musik finden dann statt, wenn das hörende Individuum nur "angenehme Unterhaltung, ein anständiges Vergnügen" sucht<sup>53</sup>, also Zerstreuung, Zeitvertreib, Abwechslung oder Neugier, wie Hans Georg Nägeli in seiner siebenstufigen Typologie des

---

<sup>50</sup> Dazu: C. Dahlhaus, *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von R. Koselleck, Stuttgart 1990, S. 220ff.; Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, 2. Aufl. München 1984, S. 533ff.

<sup>51</sup> Fr. Rochlitz, *Die Fuge*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 15, 1813, S. 311.

<sup>52</sup> G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 3, Frankfurt a.M. 1986, S. 155.

<sup>53</sup> Rochlitz, *Die Fuge*, a.a.O.

Dilettantismus feststellt.<sup>54</sup> Was im Zuge der Liberalisierung nicht zu vermeiden ist, nämlich ein plebiszitäres Verhalten in Geschmacksfragen, wird nunmehr an einer manichäisch verfaßten Skala evaluiert, deren Wertgefälle die bürgerliche Aufstiegsmentalität ebenso vorgibt, wie sie die Angst vor kulturell-sozialer Depravierung beschwört: "So sehr wir einen solchen Dilettantismus glücklich preisen können", konzediert Nägeli durchaus liberal, um sogleich pädagogisch einzuschränken, "so wenig können wir ihm eine Lobrede halten. Wer seinen Lebensgenuß so leicht findet, wessen Leben zu sehr Gefühlsleben ist, und wäre es auch das lauterste und edelste, wer nicht in Anschauungen aufwärts strebt, sich nicht in geistigen Anstrengungen erhoben hält, der läuft Gefahr, die Kraft des Aufschwunges zu verlieren, und in eine tiefere Sphäre der Sinnlichkeit hinabzusinken."<sup>55</sup> Authentischer Genuß ist im Hinblick auf Musik, über deren künstlerischen Wert seit dem frühen 19. Jahrhundert die Instanz der Kunstkritik bzw. die philosophische Ästhetik befinden, nur durch Anschauung und geistige Anstrengung zu erlangen, wobei diese Tätigkeiten dem ethischen Ziel des "besseren Menschen" dienen, wie Friedrich Rochlitz nachdrücklich hervorhebt: "Indem nun, wie du gesehen, auch zugegeben hast, der höhere und lebendigere Genuss (auch an bedeutenden Werken der Tonkunst) sey ohne Denken beym Geniessen nicht möglich: so folgt unabwendbar: willst du, auch in Absicht auf Musik, unter die Bessern gehören, so musst du beym Geniessen zugleich denken wollen."<sup>56</sup>

Die Modellierung des Dilettanten zum besseren Menschen, also zum kultivierten und gebildeten Bürger, erfolgt durch "geistiges Streben"<sup>57</sup> und durch eine Denktätigkeit, die am authentischen Kunstwerk und an adäquaten künstlerischen Verfahrensweisen durchexerziert wird. Das hierfür entwickelte Reglement der mentalen Eigenorganisation gab allmählich die von Rousseau bis Kant und Herder etablierte Idee einer allgemeinen Menschennatur auf und konzentrierte sich, nachdem die hochgesteckten Erwartungen der deutschen Aufklärer in der revolutionären Empirie zur utopischen Schimäre verblasst waren, auf die gesicherten Besitzstände einer pragmatischen, machtpolitisch abstinenter Anthropologie: auf Körper und Geist.<sup>58</sup> Die Ausweitung des

---

<sup>54</sup> H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart-Tübingen 1826, S. 6ff.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>56</sup> Rochlitz, *Die Fuge*, a.a.O., S. 316f.

<sup>57</sup> Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, a.a.O., S. 15.

<sup>58</sup> G. W. Fr. Hegel ratifiziert den Verzicht auf direkte politische Partizipation des Bürgertums im Sinne einer republikanisch verfaßten Demokratie, wenn er in seinem Kommentar zur Französischen Revolution schreibt: "Nicht zufrieden, daß vernünftige Rechte, Freiheit der Person und des Eigentums gelten, daß eine Organisation des Staates und

"Geistes" vom etablierten Sitz des menschlichen Intellektes zum bewegenden und gestaltenden Prinzip der Weltgeschichte durch Hegel verstand sich indes als Inbesitznahme eines virtuell unbegrenzten Territoriums, auf dem das Kunstwerk als herausragendes Erzeugnis menschlicher Kultur und als Träger ideeller geistiger Gehalte eine exponierte Stellung erhielt. Um den arrivierten Status des Kunstcharakters und damit dessen Geistfähigkeit wahrnehmen zu können, bedurfte es der "Anschauung", also einer reflexiven Anstrengung, die darauf angelegt ist, "jedes Einzelne mit Allem im Zusammenhang aufzufassen", und sich als "Geistesthätigkeit" im "steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey-, Unter- und Überordnung" übt: So wird ein musikalisches Kunstwerk "vorzüglich durch das angezogen, was höhere Composition, was in unserer Sprache Ausarbeitung, was wohlberechnet heißt; auch das Neue im Kunstwerk, das der menschliche Geist nicht berechnet, sondern erfindet, faßt solch ein geistiger Dilettant im Kunstwerk auf, als neue Lösung eines künstlerischen Kalküls."<sup>59</sup> Beim Hören denken und die Struktur der Komposition als kalkuliertes Spiel wahrnehmen - zu dieser Rezeptionshaltung und somit zum authentischen Kunstgenuß führt, wie Rochlitz meint, die Kenntnis des Kontrapunktes und der Fuge, deren Nachvollzug wegen des strengen Verlaufs der Stimmen einer besonderen Aufmerksamkeit bedürfe: "Wer die Fuge bey seinen Uebungen und Genüssen ganz fallen lässt und aufgibt, der giebt eben damit nicht nur ueberhaupt eines der trefflichsten Bildungsmittel seines Geistes und seiner Geschicklichkeit für Musik auf: sondern ein Bildungsmittel, das in eben dem, wozu es führt, schlechterdings durch kein anderes ersetzt werden kann. Er giebt aber auch eine Gattung auf, die ihm, näher und recht betrachtet, einen würdigen, wahrhaft edlen Genuss gewähren könnte; ja, die ihn erst fähig macht, (und das möchte eben für den Dilettanten die Hauptsache seyn,) auch das innere Wesen,

---

in ihr Kreise des bürgerlichen Lebens sind, welche selbst Geschäfte auszuführen haben, daß die Verständigen Einfluß haben beim Volke und Zutrauen in demselben herrscht, setzt der *Liberalismus* allem diesen das Prinzip der Atome, der Einzelwillen entgegen: alles soll durch ihre ausdrückliche Macht und ausdrückliche Einwilligung geschehen. Mit diesem Formellen der Freiheit, mit dieser Abstraktion lassen sie nichts Festes von Organisation aufkommen. Den besonderen Verfügungen der Regierung stellt sich sogleich die Freiheit entgegen, denn sie sind besonderer Wille, also Willkür. Der Wille der Vielen stürzt das Ministerium, und die bisherige Opposition tritt numehr ein; aber diese, insofern sie jetzt Regierung ist, hat wieder die Vielen gegen sich. So geht die Bewegung und Unruhe fort. Diese Kollision, dieser Knoten, dieses Problem ist es, an dem die Geschichte steht und den sie in künftigen Zeiten zu lösen hat" (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, zit. nach: *Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren*, hg. von Fr. Eberle u. Th. Stammen, Stuttgart 1989, S. 400f.).

<sup>59</sup> Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, a.a.O.

den eigentlichen Gang, den wahren Gehalt bedeutender Werke des freyen Styls zu erkennen, zu würdigen, und recht vollgültig zu geniessen."<sup>60</sup>

Die Einübung in den reflexiven Musikgenuß will zunächst die Fähigkeit zur Unterscheidung fördern, weil der Mensch "bey seinen Genüssen, das Höhere suchen und es dem Niederen vorziehen soll."<sup>61</sup> Gleichzeitig erinnert Rochlitz aber auch an die paradigmatische Geltung des Kontrapunktes in den Musiklehren des 17. und 18. Jahrhunderts und aktiviert erneut deren ethische Imperative, jetzt allerdings im Namen einer säkularisierten Disziplinargewalt, die in die bürgerliche Psyche eingewandert ist und zum Habitus verinnerlicht wurde. Wo die Theologen der Reformation mit Verboten und göttlicher Strafe drohten, mobilisiert der gebildete Dilettant und statusbewußte Bürger die erworbene Kraft der Unterscheidung und seine in der Anschauung gewonnene Fähigkeit zur Kritik. Solche Qualifikationen bedingen freilich Distanz zum Körper und zu allem, was dem Geist äußerlich bzw. "untergeordnet" ist: "Du gehörst unter die Schlechten und Gemeinen, wenn du von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst; du stehst auch nicht viel höher, wenn du dich (männlich) blos an die Instrumente und ihre Handhabung, blos an Ueberraschendes und auf andere Weise ohne alles dein Zuthun Wirkendes hältst, oder auch, wenn du (mehr weiblich) nichts beym Anhören und Ueben der Musik willst, als, mit Resignation auf alle freye, selbstbewusste Geistesthätigkeit, in eine Art gelinder, sinnlicher Behaglichkeit, oder doch in eine ganz unbestimmte Träumerey und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie, versetzt zu werden. Denn wiewohl du hier nicht ganz ohne Gedanken bist, so hat doch deine Denkkraft einen äusserst untergeordneten Antheil, und ist auch nur auf Untergeordnetes im Kunstwerk, ist auf Mittel, nicht auf den Zweck, und zwar auf sehr untergeordnete Mittel zu diesem."<sup>62</sup> Der moralische Appell muß so eindringlich gehalten sein, weil der "falsche" Kunstgenuß allenfalls über die verräterische Spur körperlicher Symptome dingfest gemacht werden kann; die intellektuelle Anstrengung des Hörers geschieht jedoch im Inneren, wo sie sich der Kontrolle des Außen entzieht. Gerade deshalb darf die Phantasie des Hörenden, die imaginäre Bühne der Anschauung, nicht der Beliebigkeit ihrer Vorstellungen überlassen werden - neue Verhaltenslehren sind gefragt. So

---

<sup>60</sup> Rochlitz, *Die Fuge*, a.a.O., S. 313.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 316; zur Dichotomisierung von "hoher" und "niedriger" Musik im 19. Jahrhundert, einem fundamentalen Kapitel der deutschen Ästhetik, vgl.: B. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987.

<sup>62</sup> Rochlitz, *Die Fuge*, a.a.O., S. 316f.

wird es die vornehmste Aufgabe der musikalischen Hermeneutik, kompositorisch-ästhetische Sachverhalte, sprich: emotionale Faktoren, in Begriffe zu "übersetzen", denn nur wer von der perzeptiven Ebene des Musikalischen zu den rationalisierten "Affekten" durchdringe, so Hermann Kretzschmar, "erhebt den sinnlichen Genuß, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit, er ist gegen die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt."<sup>63</sup> Und wenn Hugo Riemann schließlich klarstellt, daß "das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan, sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes" sei<sup>64</sup>, erfährt die bürgerliche Anthropologie eine szientifische Wendung, wonach der Musikgenuß als aktive "Betätigung" des Geistes auf den modernen, von Max Weber analysierten Arbeitsbegriff verpflichtet wird.<sup>65</sup> Verfeinert und modernisiert hat sich daher auch das Reglement der Sanktionen: Nicht mehr das Strafgericht Gottes ("Landplagen und Flüche") zwingt die Gläubigen zum Gehorsam, wohl aber werden Ich-Verlust (Hanslick), sozialer Abstieg (Nägeli) und Krankheitsmetaphorik (A. B. Marx) als Szenarien aufgeboten, um den stets drohenden Verlust von Habitus und Prestige zu vergegenwärtigen. Diese Imaginationen der Abschreckung kreisen um die Konstruktion des pathologisierten Körpers, der, beginnend mit den "galanten Krankheiten", gegen "das passive Erleiden von Schallwirkungen" wie gegen "die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme" immunisiert wird. Als solche zielen die Abschreckungsszenarien mit Nachdruck auf die kollektiven Idiosynkrasien der bürgerlichen Moderne<sup>66</sup> und mobilisieren die aktuelle Angst vor der Syphilis, das soziale Stigma des Alkoholismus oder die phobisch angereicherten Ressentiments gegen den schwarzen, vor allem aber gegen den jüdischen Körper.<sup>67</sup>

Der Diskurs, der die Modellierung des empfindsamen Dilettanten zum kultivierten Geistesarbeiter projiziert, evoziert ein Ensemble kultureller

---

<sup>63</sup> H. Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (ND Frankfurt-New York-London 1973), S. 174.

<sup>64</sup> H. Riemann, *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"*, in: *Jahrbuch Peters* 21, 1916, S. 1.

<sup>65</sup> Dazu der einleitende Abschnitt von Kap. 2.1 dieser Arbeit.

<sup>66</sup> Vergl. dazu die Ausführungen über "Bild, Nerv, Wort und Idiosynkrasie" bei: S. Bovenschen, *Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 11ff.

<sup>67</sup> Dazu: S. L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek 1992, S. 119ff. u. S. 181ff.

Muster und mentaler Prägungen, die sich auf die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland beziehen und ihre historische Entwicklung mitgestalten. Erkennbar werden hier spezifische Strukturmerkmale eines zivilisatorischen Prozesses, deren begriffliche Konstruktion sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt und deren mentale, in kollektiven Einstellungen nachvollziehbare Beständigkeit auch den längerfristigen Rahmen epochaler Einheiten überschreitet. Augenscheinlich unverzichtbar und gegen die Erkenntnisschübe der Aufklärung resistent überdauert ein antagonistisches Körper-Geist-Schema, in dem die produktive Dialektik von Tabu und Übertretung als dynamisch agierendes Prinzip der Differenzierung und Auffächerung wirksam ist. So befördert es zunächst die Entfaltung ästhetischer Differenzen, wenn einerseits das Neue gegen ethisch-ästhetische Widerstände oder Tabus durchgesetzt wird, andererseits aber das Approbierte und Etablierte durch Repristinatio oder Beharrung gesichert sein will. Der kulturelle Mechanismus des dichotomischen Schemas erscheint schließlich in den ethischen Verhaltenslehren und ihren Techniken der Disziplinierung, in denen sich soziale Muster der Integration und politische Machtstrategien abzeichnen. Die Dispositive der Sozialdisziplinierung, welche nicht zuletzt die protestantischen Kirchenordnungen in der Frühen Neuzeit formulierten und durchsetzten, gelangen über die Achse des dichotomischen Schemas in den Formationsprozeß der gesellschaftlichen Moderne, wo sie die Instanzen der bürgerlichen Subjektivität, also Geist und Seele, besiedeln und zum prestigeträchtigen Habitus internalisiert werden. Der manichäisch verfaßte Aufstieg aus den Niederungen der Sinnlichkeit in die Höhen des Geistes wird, und dies ist das Neue gegenüber dem vormodernen Modell der Sozialdisziplinierung, nicht mit dem vagen Versprechen der Rechtfertigung vor Gott zum erstrebenswerten Ziel erklärt, sondern als "geistige Arbeit" definiert, deren realer Gewinn gesellschaftlichen Aufstieg und die Erlangung des bildungsbürgerlichen Status bedeuten.



### 1.3 Das Alte, das Neue und die Differenz der Geschwindigkeiten

Der ethische Subtext, der seit der Frühen Neuzeit die musikalischen Erörterungszusammenhänge unterschwellig vereinnahmt und hier *sub specie* einer Geschichte ästhetischer Verhaltenslehren gelesen wird, begründet und verknüpft seine moralischen Prärogativen mit spezifischen Zeiterfahrungen. So beziehen sich die theologischen Einwände gegen das Neue und seine körperlichen Affektionen im 17. Jahrhundert, aber auch die kunsttheoretischen Verdikte gegen den Virtuosen im 18. Jahrhundert stets auf das Moment der Geschwindigkeit, deren Neigung zu sogartiger Beschleunigung man die mäßigende Einwirkung des gebundenen Stiles oder die zügelnde Macht der Vernunft entgegensetzt. Neben diese affekt- und körperbezogene Wahrnehmung tritt zugleich ein Aspekt der Verzeitlichung, wonach die Differenz der Geschwindigkeiten als Parallelität von alt und neu, von statischer Tradition und dynamischer Moderne bzw. von Retrospektive und Zukunftsorientierung gesehen wird. Der durch Claudio Monteverdi um 1600 programmatisch konstruierte Gegensatz von älterer kontrapunktischer und moderner monodischer Schreibart bildete eine musikalische Spielart der klassischen *Querelle des anciens et des modernes*, die im 18. Jahrhundert zwar nicht gänzlich verschwindet, aber an Bedeutung verliert, als sich die neuzeitliche "historische" Sichtweise durchsetzt.<sup>1</sup>

Diese begreift das Verhältnis von alt und neu als ein zeitliches Nacheinander, wobei das Alte nun jedoch seine auktoriale Vormachtstellung verliert<sup>2</sup> und das Neue mit der emanzipatorischen Qualität des "Fortschritts" assoziiert wird. Als bürgerliche Legitimationsinstanz will der Historismus verdeutlichen, daß die politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse, unter denen die Menschen leben, nicht naturgegeben-konstant sind, sondern stetigen Transformationen unterliegen und durch menschliche Eingriffe auch veränderbar sind. Mobilität auf allen Ebenen (u.a. Kolonialisierung, Urbanisierung, Migration, Technisierung der Transportmittel) gerät zwischen 1750 und 1850 zur prägenden epochalen Erfahrung, die man unter dem Aspekt von "Zeit" wahrnimmt und rationalisiert: Durch Parameter wie Beschleunigung, Geschwindigkeit und Langsamkeit werden Phänomene, Entwicklungen und Ereignisse zueinander in Beziehung gesetzt, wobei über

---

<sup>1</sup> Dazu: R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979; *Geschichtsdiskurs. Band 2: Anfänge modernen historischen Denkens*, hg. von W. Küttler, J. Rüsen, E. Schulin, Frankfurt a.M. 1994.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch den Abschnitt "'Gelehrt' und 'galant' im ethisch-sozialen Widerspiel" in Kap. 1.1 dieser Arbeit.

das "Tempo", graduell meßbar an der Differenz der Geschwindigkeiten, die Meinungen immer wieder auseinandergehen. Auch in den musikalischen Diskursen tritt die *Querelle des anciens et des modernes* in das neue Stadium der historischen Verzeitlichung. Deren Besonderheit erschöpft sich nicht in Chronologie oder Annalistik, sondern findet in der narrativ vermittelten und ästhetisch erfahrbaren Qualität der Geschwindigkeiten ihren Ausdruck. Wenn sich die Anhänger der Tradition nunmehr auf die fortdauernde Wirkung des Vergangenen und die Parteigänger des Fortschritts auf den offenen Horizont der Zukunft berufen werden, dann haben wir es mit einer neuen, den Parametern der Moderne verpflichteten Verhaltenslehre, aber auch mit dem vertrauten Problem der ästhetischen Differenz zu tun. Wer demnach das ästhetische Differenten beherrschen, gestalten oder überwinden will, muß sich als Analytiker der Geschwindigkeiten bewähren und die Kontrolle über Beschleunigung oder Drosselung des Tempos erlangen.<sup>3</sup>

### ***Die ethische Wahrnehmung zeitlicher Akzeleration***

"Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft", notierte E. T. A. Hoffmann 1814 in seinem für den musikalischen Modernisierungsprozeß so aufschlußreichen Essay *Alte und neue Kirchenmusik*.<sup>4</sup> Als Verfechter des ästhetischen Fortschritts ließ Hoffmann das Vergangene nur gelten, wenn es den zeitenthobenen Rang des Klassischen (i.e. "das Wahrhaftige") erlangt hatte; das Neue und ästhetisch Autochthone wiederum, das er 1810 in seiner Besprechung von Ludwig van Beethovens fünfter Symphonie unter der Signatur des "Romantischen" erörterte<sup>5</sup>, korrespondierte mit der Vergangenheit insofern, als sich in ihm das zukünftig Klassische abzeichnete.<sup>6</sup> Anders jedoch als der Klassizismus, der die tradierten Normen einer älteren Kunst zum Maßstab überzeitlicher Geltung erhob, bestanden die Anhänger des

---

<sup>3</sup> Dazu: P. Virilio, *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980; ders., *Revolution der Geschwindigkeit*, Berlin 1993.

<sup>4</sup> E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hg. von Fr. Schnapp, München o.J., S. 235.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 34ff.

<sup>6</sup> C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 15ff.

Fortschritts auf dem Vorrang des Neuen, Stupenden und Unvorhergesehenen, wobei sie bei allem Respekt gegenüber der Tradition daran erinnerten, daß auch das Alte einmal das Moderne gewesen sei: "Allein nicht minder falsch beurtheilen die den Gang der Tonkunst und den von Zeit zu Zeit veränderten Geschmack, welche so sehr *am Alten hängen*, daß sie gegen jede neue Form, jede ungewohnte Wendung mistrauisch sind, und auf junge erst aufstrebende Künstler und Komponisten mit Geringschätzung blicken. Wie der Freund des bloß Modernen gegen die Vorwelt, so ist der Liebhaber des Alten gegen die Mitwelt oft ungerecht. Auch dieses rührt von Selbsttäuschung her, welche durch die Unlust, aus dem alten Geleise zu treten und den Werth des Neuen genau und unpartheyisch zu untersuchen, immerfort Nahrung erhält. Denn man vergißt, daß die Alten ehemals auch modern waren, und daß überhaupt die Begriffe 'Alt' und 'Neu' mit der *Willkür* der Menschen (die man doch beym Tadel des Modernen vor Augen hat) nichts zu tun haben. Vor allem aber versündigt man sich damit gegen die Natur und die Bestimmungen unseres Geistes, der eben durch den unaufhörlichen Trieb nach Verdrängung alter *Formen* seine Anlage zur Unendlichkeit verräth."<sup>7</sup> Gerade der letzte Satz, in dem J. K. Fr. Triest mit aufklärerischer Emphase auf das virtuell unbegrenzte Potential menschlicher Phantasie verweist, evoziert das Credo der Moderne, nach dem Künstler und Komponisten dazu aufgefordert sind, immer wieder das ästhetisch Neue und Unentdeckte zu suchen, dabei das Veraltete oder das nur "Modische", im Sinne des rasch Veraltenden, hinter sich zu lassen. Daß der Trieb nach Verdrängung des Alten, umgemünzt zur emphatischen Signatur des Fortschritts, ein neuzeitliches Phänomen ist, betont Triest im Rückblick auf die beiden letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, wenn er von einer "Gährung" spricht, die nicht nur Politik und Wissenschaft "in ihren Grundfesten erschüttert"<sup>8</sup>, sondern auch in der Musik ihre Wirkung gezeigt habe.

Zu verzeichnen sind im wesentlichen zwei Umbruchserfahrungen, auf die das neue musikhistorische Denken seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abhebt: der Prozeß der Säkularisierung, welcher den Ansehensverlust der christlichen Konfessionen beförderte, und die ästhetische Aufwertung der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik.<sup>9</sup> Die Wahrnehmung dieser Transformationen erfolgte, vorausgesetzt man stand ihnen aufgeschlossen

---

<sup>7</sup> J. K. Fr. Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: Allgemeine Musikzeitung 3, 1800/01, Sp. 441.

<sup>8</sup> Ebenda, Sp. 369.

<sup>9</sup> Dazu: P. Schleuning, *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek 1989, S. 475ff.

gegenüber, unter der Perspektive des "Fortschritts" und damit in der Überzeugung, daß die soziogenetische oder "bürgerliche" Entwicklung der Menschheit zu einer beträchtlichen Erweiterung ihrer von Gott bzw. von der Natur verliehenen Fähigkeiten geführt habe: Die Musik habe, schreibt Johann Nikolaus Forkel, "eben so wie mehrere menschliche Kenntnisse in den neuern Jahrhunderten beträchtliche Hülfsmittel zu ihrer größern Vervollkommnung erhalten, und ist dadurch fähig geworden, ungleich mehr zu leisten, als sie ehemals in ihrem weit unvollkommenem Zustande thun konnte"; eine durch verbesserte oder neu erfundene Instrumente ausdifferenzierte Harmonik hatte, so Forkel, die Melodik "geschmeidiger, biegsamer und mannichfaltiger" werden lassen, so daß die Musik nun im Stande sei, "alle Arten menschlicher Gefühle nicht bloß in Begleitung ihres ehemals unentbehrlichen Dollmetschers, des Textes, sondern für sich allein, durch eigene Kraft darzustellen."<sup>10</sup> Als didaktisch inspirierter Aufklärer ist Forkel aber auch den pädagogischen Idealen Rousseaus und Herders verpflichtet, weshalb er die Geschichte der Künste wie der Wissenschaften in den zivilisatorischen Prozeß der Menschheit einordnet und die Funktion der Musik dazu bestimmt, zur "Humanisierung des Menschengeschlechtes beizutragen."<sup>11</sup> Mit Blick auf diese Zweckbestimmung gibt er allerdings zu bedenken, daß die Integrität des Fortschritts immer wieder Rückschlägen ausgesetzt sei, weil die menschliche Seele "eine so große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände" offenbare, daß "selbst die höchste Schönheit ihren Werth für sie verliert, so bald sie den Reitz der Neuheit oder den der Seltenheit verloren hat."<sup>12</sup> Mit Nachdruck beruft sich Forkel daher auf die metaphysische Instanz der "Vernunft" und verweist auf die Konsequenzen, sobald das durch die Vernunft gesetzte Maß überschritten sei: "Da aber alle menschliche Dinge ein gewisses Ziel zu haben scheinen, über welches hinaus keine Verbesserung mehr Statt findet, so kann dieser Hang nach Veränderung und Neuheit, sobald er sich der nothwendigen Leitung der Vernunft entzieht, eben so nachtheilig werden, als er bis auf einen gewissen Punkt, bis zur Erreichung eines gewissen Ziels vortheilhaft war. Die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften liefert uns die auffallendsten Beweise hiervon. Zu allen Zeiten und bey allen Völkern, von welchen Wissenschaften und Künste ausgebildet worden sind, ist es vorzüglich dieser Hang gewesen, welcher sie wiederum in Verfall gebracht und ihnen dadurch die Geringschätzung ihrer

---

<sup>10</sup> J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik. Zweyter Band*, Leipzig 1801, S. 16.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 19f.

Zeitverwandten zugezogen hat."<sup>13</sup> Der neuralgische Punkt in dieser Konstruktion und damit Forkels Nähe zum Dogmatismus zeigt sich an jener Stelle, wo Vollkommenheit erreicht zu sein und der Fortschritt in "Verfall" überzugehen scheint: Was oder wer entscheidet darüber, ob das musikalisch Neue vernunftgeleitet und damit fortschrittlich ist, oder ob es im Bann menschlicher Schwäche zur Dekadenz neigt? Da Forkel also nichts dem historischen Zufall sowie einer offenen Zukunft überlassen möchte und seine metaphysischen Überzeugungen ihrerseits durch historischen Wandel bedroht sind, werden er und andere Historiker der Epoche den vermeintlichen *turning point* zwischen Fortschritt und Verfall gleichsam demiurgisch erobern und das Problem einer ethischen Lösung zuführen.

Auf der Grundlage des Zusammenspiels zwischen den antagonistischen Kräften: hier Vernunft, dort menschliche Schwäche, bildet sich nun ein historiographisches Paradigma, in dem die Kategorien "Fortschritt" und "Verfall" nicht nur als temporalisierte Prozesse gedacht, sondern auch im Rekurs auf das bekannte ethische Lehrstück moralisch qualifiziert werden. Die symbiotische Verschränkung zwischen der traditionellen Größe des ethischen Subtextes und dem modernen, zeitlich dimensionierten Denken wirft demnach auf Begriffe wie "Neuheit" und "Veränderung" ein zwiespältiges Licht. Einerseits benennen sie die emanzipatorischen Impulse, die den geschichtlichen Prozeß kontinuierlich vorantreiben und die Erstarrung in der Konvention verhindern; andererseits droht von hier scheinbar die Gefahr des "Verfalls", sollte sich die "große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände" in einem unkontrollierbaren und ständig sich beschleunigenden Prozeß innovativer Überbietung verselbständigen. Das theologische Erbe wird also an das historische Denken weitergereicht, allerdings mit der neuen Problemstellung, wie der ästhetische Fortschritt gegen die Zumutungen des Trivialen oder Nur-Modischen, den angeblichen Konsequenzen einer unkontrollierten Beschleunigung, immunisiert werden könne. Für die Musikhistoriker der Aufklärung, der Romantik und der ästhetischen Moderne steht folglich die Frage der Geschwindigkeit im Zentrum ihres Denkens, vor allem aber auch die Suche nach dem Ort der Langsamkeit, von dem aus sich das Tempo der ästhetischen Modernisierung relativieren und zügeln läßt.

Die Notwendigkeit, in den vermeintlich unkontrollierten Prozeß der historischen Beschleunigung einzugreifen, stellte sich dort, wo man glaubte, eine Entwicklung des "Verfalls" diagnostizieren zu müssen: "Im

---

<sup>13</sup> Ebenda, S. 20.

*protestantischen* Deutschlande fing der Eifer für äussere Religiosität immer mehr an zu erkalten", meinte J.K.F. Triest mit Blick auf die säkularisierenden Tendenzen des 18. Jahrhunderts und konstatierte den Niedergang der institutionalisierten Kirchenmusik: "Hierzu kam die wenige Aufmunterung, die kärgliche, den täglichen Bedürfnissen nicht mehr wie sonst angemessene Besoldung der Kantoren und Organisten, die sich nur durch Privat-Unterricht oder durch Theilnahme an Konzerten forthelfen konnten. Wer sollte da noch Lust haben, mit Ernst für die Kirche zu schreiben? wer sich der verachteten Singechöre, die man fast nur aus Gewohnheit beybehielt, annehmen? und welcher geschickte Musiker von Profession und wahrer Ehr- und Kunstliebe wählte bey solchen Umständen, statt des Kirchendienstes, nicht lieber das Theater oder die Kapelle, wo er zwar wegen der immer grösseren Konkurrenz auch nicht sonderlich, aber doch besser bezahlt und oft mehr geehrt ward, als bey jenem?"<sup>14</sup> Zu dem nämlichen Befund gelangte auch Forkel in der Einleitung des zweiten Bandes seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik*; da die Humanisierung des Menschengeschlechts ohne religiöse Fundamente für ihn undenkbar war, befaßte er sich mit "den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens"<sup>15</sup> und suchte seine gebildeten Leser mit konkreten Reformvorschlägen von "der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik"<sup>16</sup> zu überzeugen. Daher ging es besonders Forkel darum, den Bedeutungsschwund der kirchlichen Einrichtungen aufzuhalten, aber auch die angebliche Profanisierung, sprich: Modernisierung, der Kirchenmusik zu verhindern. Daß hier jedoch die säkularisierenden Tendenzen stärker waren und der reale Bedeutungsverlust der Kirchen für das bürgerliche Musikleben nicht aufzuhalten war, bestätigt schließlich E.T.A. Hoffmann, der zwar vom "irdischen Untergang" der Institution Kirche spricht, zugleich aber "*die unsichtbare Kirche, welche ewig waltet*" als metaphysische Bezugsgröße festschreibt.<sup>17</sup> So hatte Hoffmann den unausweichlichen Sachverhalt der Säkularisierung *de facto* ratifiziert, zugleich aber einen Weg gewiesen, wie die Kirche und das Christentum als historische wie symbolische Größe und auch als moralische Instanz überdauern könnten. Das Bild der Kirche, das die Erörterungen beherrschte, war also schillernd: Während Forkel sich konkret auf die Verhältnisse in der protestantischen Kirche bezog und Triest, eher neutral-historisierend, auf qualitative, konfessionell bedingte Unterschiede

---

<sup>14</sup> Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland*, a.a.O., Sp. 223/224.

<sup>15</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik. Zweyter Band*, a.a.O., S. 19ff.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 48ff.

<sup>17</sup> Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, a.a.O., S. 210.

innerhalb der Kirchenmusik abhob, abstrahierte Hoffmann seinen Begriff der Kirche zwar vom Katholizismus, orientierte sich letztlich aber schon an dem romantisch-idealistischen Interpretament der "Kunstreligion".<sup>18</sup> Die Nachhaltigkeit, mit der man die Präsenz des Christentums jetzt aufrecht zu erhalten suchte, war in gewisser Weise paradox: Denn die Aufklärung hatte sich gerade gegen die mangelnde Modernisierungswilligkeit eines kirchlich geprägten Weltbildes aufgelehnt und etablieren können; in einer Situation jedoch, in der sich die Zeit unablässig zu beschleunigen schien, suchte man bewußt einen symbolischen Ort, dessen notorisches Beharrungsvermögen den moralischen Widerstand gegen "Verfall" konzentrieren sollte.

### *Die Schrift der Geschwindigkeiten*

Der Diskurs über die musikalischen Schreib-Arten hatte schon in der Frühen Neuzeit die Differenz der Geschwindigkeiten als *ästhetisches* Faktum thematisiert. Das Moment der Langsamkeit, artikuliert durch Epitheta wie "gravitatisch", "gebunden", "streng" oder "gelehrt", wurde dem kontrapunktischen Stil zugeschrieben, der wiederum als spezifisch für den Ort der Kirche angesehen wurde und als *stilus antiquus* auch historisch der monodischen Schreibweise bzw. dem *stilus theatralis* somit den als "schnell" oder beweglich charakterisierten Schreib-Arten vorgeordnet war. Diese Konstellation verhärtete sich zunehmend im 18. Jahrhundert, nachdem konservative und national eingestellte Musiktheoretiker der voranschreitenden Modernisierung ihre Vorstellungen von "wahrer Kirchenmusik" oder "reinem" Tonsatz entgegensetzten. "Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß", dekretiert der Artikel "Kirchenmusik" in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, müsse sie sich "aller geschwinden Passagen" enthalten, weil nicht nur die Würde des Ortes, sondern auch die architektonische Spezifik des Kirchenraumes eine besondere Art der Komposition einfordere: "Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzu große Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachhallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deßwegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu

---

<sup>18</sup> Dazu: Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 91ff.; Fr. Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 32, 1979, S. 365ff.

verwerfen."<sup>19</sup> Gleiches treffe auch auf die Orgel zu, denn deren Ton "ist seiner Natur nach nicht dazu geeignet, in geschwinden Sätzen gebraucht zu werden; er erfordert Zeit, in dem weiten und freyen Raum einer Kirche verhallen zu können. Läßt man ihm diese Zeit nicht, so verwirren sich die Töne, und das Orgelspiel wird undeutlich und unverständlich. Die der Orgel und dem Platz angemessenen Sätze müssen also feyerlich langsam seyn."<sup>20</sup> Während das Theater bzw. die Oper den einzelnen Menschen in seiner irdischen und moralischen Unvollkommenheit in den Mittelpunkt stelle, gilt die Kirche als Ort des unendlich Idealen, weshalb es die Aufgabe der Kirchenmusik sei, "die Empfindungen der Theilnehmenden in eine einzige (die Andacht) zu concentriren": Daher auch "die materielle Stärke, die erschütternde Masse von Tönen - daher die Langsamkeit der Bewegung (d.h. längere Dauer desselben Tons) - daher die künstliche, zum Nachdenken einladende Verwicklung der Töne (Kontrapunkt und Fuge) und die *Versteckung des Rhythmus*, wodurch der Wechsel der Empfindungen verhütet werden soll."<sup>21</sup> Auch Wolfgang Amadeus Mozart berief sich auf diese Wahrnehmungsdifferenz und unterschied zwischen dem Fortepiano zum "galanterie spielen"<sup>22</sup> sowie dem Cembalo, auf dem sich "recht bündig orgelmässig"<sup>23</sup>, also der kontrapunktischen Schreib-Art angemessen musizieren ließe, "denn wenn eine fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung."<sup>24</sup> Daß die assoziative Verkettung von Langsamkeit, Kontrapunkt, Kirche, Affektarmut und andächtiger Feierlichkeit empirisch auf tönernen Füßen stand und vielfach rein ideologischen Zwecken diene, wurde zwar schon von zeitgenössischer Seite beanstandet<sup>25</sup>, vermochte aber die Hartleibigkeit der so griffigen Anschauungen nicht zu beeinträchtigen.

---

<sup>19</sup> Artikel "Kirchenmusik", in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792 (ND Hildesheim 1967/1970), S. 22.

<sup>20</sup> Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (ND Kassel 1974), S. 42.

<sup>21</sup> Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland*, a.a.O., Sp. 282, Anmerkung.

<sup>22</sup> W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Band 3, hg. von W.A. Bauer u. O.E. Deutsch, Kassel 1962ff., S. 135.

<sup>23</sup> Ebenda, Band 2, S. 291.

<sup>24</sup> Ebenda, Band 3, S. 203

<sup>25</sup> "Man hat namentlich gegen jede rasche Bewegung in der Kirchenmusik, gegen jede etwas schnelle Passage oder sonstige Figur, auch vorzüglich den Grund angeführt, daß schnelle Tonfolgen in den weiten, vielschallenden Gewölben der Kirche, sich leicht verwirren und unverständlich werden. Das mag freilich in manchen, ja wohl auch in den meisten Kirchen factisch ganz richtig, und daher auch rathsam seyn, in solchen Kirchen



Das musikhistorische Denken im Deutschland des 18. Jahrhunderts nahm, noch bevor es sich zur wissenschaftlichen Teildisziplin des Historismus spezialisierte<sup>26</sup>, den klassischen Konflikt zwischen der älteren und der neueren Musik dort auf, wo die Aufklärung das christlich-theozentrische Weltbild in Frage gestellt und intellektuell desavouiert hatte. Die Qualifikation der geschichtlichen Zeit und des ihr zugrunde liegenden Entwicklungsbegriffes als Fortschritt oder Verfall ist auch als säkularisierte Transformation jenes ethischen Lehrstückes zu verstehen, welches durch den nachreformatorischen Protestantismus zum Instrumentarium ästhetischer, mentaler und sozialer Disziplinierung ausgebaut wurde. Während die ältere musikalische Historie sich an mythischen oder christlich-eschatologischen Zeitbegriffen orientierte und den musikalischen Wissensbestand innerhalb einer scholastisch kanonisierten Episteme systematisierte<sup>27</sup>, verortete die Historiographie der Aufklärung das Wissen über Musik in einem linearen Kontinuum und damit in einer philologisch verifizierbaren Zeitvorstellung<sup>28</sup>, ohne sich der tradierten moraltheologischen Normen entledigen zu können. Was sich schon am Vorgang der Modellierung des ästhetischen Über-Ichs beobachten ließ, gilt also auch für das musikhistorische Denken des 18. Jahrhunderts: Die Frage der historischen Geschwindigkeiten und besonders das Problem der

---

keine Musikstücke aufzuführen, worin andere als lauter langgehaltene Noten vorkommen: aber zur Wesenheit des Kirchenstyls, zur Kirchlichkeit eines Tonstückes, gehört doch darum nicht das erwähnte technische Vortheilchen, das Nichtsetzen geschwinder Noten zu vermeiden, so wie es ja auch nicht zur Wesenheit der Kirchenbaukunst gehört, die Wölbungen des Gebäudes so zu bauen, daß sie verworren wiederhallen, indem es ja auch recht schöne und kirchliche Kirchen gibt, in welchen die Töne der Musik sich nicht verwirren, indeß es sehr profane Concert- und Opernsäle giebt, welche die Töne eben so verwirrt wiedergeben, als selbst die kirchlichste Kirche, - und überdies ist ja auch nicht alle religiöse Musik gerade zur Aufführung in einer Kirche bestimmt. - Uebrigens ist das unziemliche Nachhallen des Locals begreiflich nirgends schädlicher, als bei Fugen und fugierten Sätzen, und sollte man daher auf dieses Nachhallen wesentlich entscheidende Rücksicht nehmen, so müßte man vor Allem Fugen und fugierte Sätze verbannen" (G. Weber in: *Der Streit zwischen der alten und der neuen Musik*, hg. von J.G. Hientzsch, Breslau 1826, S. 71, Anmerkung).

<sup>26</sup> Dazu: B. Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von W. Wiora, Regensburg 1969, S. 169ff.

<sup>27</sup> Dazu: E. Hegar, *Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Straßburg 1932, S. 1ff.; W. Fr. Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt*, Marburg 1967, S. 9ff.

<sup>28</sup> Dazu: E. Schulin, *Der Zeitbegriff in der Geschichtsschreibung der Aufklärung und des deutschen Historismus*, in: *Geschichtsdiskurs Band 2: Anfänge modernen historischen Denkens*, a.a.O., S. 333ff.

Beschleunigung verbleibt im Bann eines ethischen Projektes, das jetzt in die, von J. F. Lyotard so genannten, "großen Erzählungen" der Moderne, namentlich in die Nationalgeschichte, integriert wird.

### *Differenz und nationales Ressentiment*

Seit dem 17. Jahrhundert blicken protestantische Theologen und deutsche Musikgelehrte, wenn sie das ästhetisch Neue in der Musik erörtern, auf Italien. Während die Theologen hier den Fokus einer profanierenden Sinnlichkeit ausmachen und diese mit apothropäischer Rhetorik inkriminieren, verweisen Komponisten bzw. Theoretiker wie Heinrich Schütz oder Christoph Bernhard auf die ästhetischen Differenzen zwischen den musikalischen Schreib-Arten, wobei sie der deutschen Musik implizit eine gewisse Rückständigkeit gegenüber der italienischen, besonders auf dem Gebiet des *stilus theatralis*, attestieren. In der Epoche des Absolutismus, als sich deutsche Territorialfürsten bevorzugt italienische Musiker an ihre Höfe holten, finden sich in musiktheoretischen Schriften immer häufiger Hinweise auf vermeintlich nationale Unterschiede in den musikalischen Schreib-Arten. Johann Joachim Quantz vergleicht zunächst die Kompositionsweise italienischer und französischer Musiker, wägt beider Vorzüge wie Nachteile gegeneinander ab und befindet schließlich summarisch: Die "italiänische Musik ist willkürlich, und die französische eingeschränket", wobei die "italiänische Singart, ... ihrer Art zu spielen, und die französische Art zu spielen, ihrer Singart vorzuziehen" sei.<sup>29</sup> Italienischer und französischer Schreib-Art bescheinigt Quantz alles in allem eine größere Gefälligkeit gegenüber der Musik der Deutschen, die es vor allem im 17. und frühen 18. Jahrhundert "nicht nur in der harmonisch richtigen Setzkunst, sondern auch auf vielen Instrumenten sehr weit gebracht" hätten, aber in der Komposition nur "harmonisch und vollstimmig; aber nicht melodisch und reizend" arbeiteten: "Sie sucheten mehr künstlich, als begreiflich und gefällig; mehr für das Gesicht als für das Gehör zu setzen. (...) Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen, war ihnen etwas unbekanntes."<sup>30</sup> So wie Quantz am Schluß seiner Flötenschule auf den eklektischen Charakter des deutschen Nationalstils hinweist<sup>31</sup>, wird auch Johann Adolf Scheibe darauf abheben, die deutsche

---

<sup>29</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752 (ND Kassel 1992), S. 324.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 324f.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 333.

Musik habe "das meiste von den Ausländern entlehnet, und sie unterscheidet sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die sie in der Harmonie anwenden. Sie scheint also sehr gründlich zu seyn."<sup>32</sup> Obwohl sie dank dieser Eigenschaften auch gelegentlich ins Schwülstige verfallt, zeige die deutsche Musik ihre nationale Spezifik und damit das Merkmal der "Tiefsinnigkeit" gerade in der protestantischen Kirchenmusik: "Es ist wahr, die Erfindung und Auszierung derselben ist gewissermaßen so wohl von den Italienern als Franzosen genommen; allein die Gedanken, die Ausarbeitung und der dazu angewandte Fleiß unterscheiden sie sehr stark. Sie sind also von ausnehmendem Nachdrucke. Sie rühren und erbauen, und sind also denjenigen Endzwecken gemäß, weswegen sie gebraucht werden."<sup>33</sup> Hier findet demnach eine entscheidende Umdeutung statt, nach der die Superiorität des "Deutschen" allmählich zur qualitativen Prämisse gerät und schließlich zum Ideologem erstarrt.<sup>34</sup> Das pejorative Moment der Rückständigkeit, das man ästhetisch als Langsamkeit, kompositorisch als *stilus antiquus* wahrnimmt, wird mit Sekundärtugenden wie Gründlichkeit, Fleiß und Tiefsinnigkeit gleichgesetzt und zum nationalen Stereotyp monumentalisiert, zumal sich die Deutschen, so die Lesart, das Italienische und Französische nicht nur aneigneten, sondern mit ihrer von Musiktheoretikern wie Quantz und Scheibe bezeugten Kenntnis des klassischen Kontrapunktes zu neuer Größe synthetisierten: So sei es dem 18. Jahrhundert gelungen, schreibt Triest kurz nach der Wende zum 19. Jahrhundert, "der deutschen Tonkunst einen mächtigen Schwung zu geben und dadurch, dass es in der Mitte desselben Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie mit deutscher Gründlichkeit zu vereinigen suchte, dass deutsche Genies, gleich emsigen Bienen, den Blütenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath trugen und mit eigenthümlicher Kraft verarbeiteten -: dadurch gelang es unserm Vaterlande im 18. Jahrhundert, jenen beyden Nationen Respekt gegen deutsche Musik einzufliessen, der vielleicht noch grösser und allgemeyner seyn würde, wenn unser Respekt gegen fremde Kunst nicht allzu sichtbar gewesen wäre."<sup>35</sup> Das trotziges Selbstbewußtsein, mit

---

<sup>32</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (ND Hildesheim-New York 1970), S. 147.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>34</sup> Dazu: B. Sponheuer, *Über das 'Deutsche' in der Musik. Versuch einer idealtypischen Konstruktion*, in: *Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hg. von H. Danuser u. H. Münkler, Schliengen 2001, S. 123ff.

<sup>35</sup> Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland*, a.a.O., Sp. 234.

dem das verbreitete Gefühl nationaler Inferiorität in sein Gegenteil verkehrt wird, steuert nun auch implizit die Wahrnehmung musikalisch-ästhetischer Sachverhalte: Während demnach Kontrapunkt bzw. *stilus antiquus* in den Rang einer kompositorisch-didaktischen Fundamentalwissenschaft erhoben werden, weil sich, folgt man der chauvinistischen Diktion, hier eine spezifisch deutsche Begabung zeige, rekuriert das musikhistorische Denken des 18. Jahrhunderts auf das ästhetisch vermittelte Moment der Langsamkeit und wird auf der Basis seiner Umdeutung eine national affizierte Musikgeschichte konstruieren.

Durch das musikhistorische Denken in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich bei Triest, Hoffmann und dem etwas jüngeren Franz Brendel, ziehen sich mehr oder weniger ausgeprägt zwei Leitgedanken, die den Eintritt der Musik in die ästhetische Moderne signalisieren: die Frage der nationalen Superiorität Deutschlands sowie die zunehmende Bedeutung und Eigenständigkeit der Instrumentalmusik, die man jetzt als "reine Kunst" oder als "absolute Musik" bezeichnet.<sup>36</sup> Qualitativer Maßstab und narrativer Parameter des geschichtlichen Denkens ist das Schema von Aufstieg (Fortschritt) und Verfall, das nun im nationalen Vergleich an Deutschland und Italien angelegt und zugleich temporalisiert wird: In dem Maße, in dem die herausragende Wichtigkeit Italiens seit dem 15. und 16. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert abnimmt, wird die einst marginale Größe der deutschen Musik an Bedeutung gewinnen und zwischen Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven ihren exponierten Rang einnehmen. Hinter dieser Auffassung steht die approbierte, vom Protestantismus ethisch instrumentalisierte Dichotomie zwischen *ratio* und *sensus*, deren Ausgewogenheit oder Ungleichgewicht jetzt über den *historischen* Stellenwert entscheidet. Danach zeichnet sich die italienische (wie auch die französische)

---

<sup>36</sup> Triest zieht die "nach der Analogie von reiner und angewandter Mathematik geformte, Eintheilung der Musik" jener in Instrumental- und Vokalmusik vor, denn diese beziehe sich "eigentlich nur auf die verschiedenen Werkzeuge der Tonkunst, und zeigt, wenn vom Ausdruck der Empfindungen die Rede ist, nichts weiter an, als daß der Gesang sich *unmittelbar*, die Instrumental-Musik aber nur *mittelbar* damit beschäftige. ( ... ) Wollte man nichts für ächte Musik gelten lassen, als was die Empfindungen des Subjekts bestimmt darstellt, ( ... ), so wäre damit allen gesanglosen Kompositionen ( ... ) der Stab gebrochen; und so möchten wohl alle oder doch die meisten Sonaten, Fugen, Konzerte, Sinfonien u.s.w. zwecklose Spielereyen seyn. Aber nein, die Musik vergnügt und mit Erlaubnis der Philosophen - kultivirt, obgleich nicht so handgreiflich wie in der Kirche und auf dem Theater, auch durch solche Werke das Gemüth, die nichts weiter sind als schönen (d.h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht. Dies verstehe ich unter *reiner Musik*" (ebenda, Sp. 228, Anmerkung); zum Begriff "absolute Musik": Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978; ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, a.a.O., S. 86ff.

Musik durch ein hohes Maß an Sinnlichkeit und Geschmeidigkeit aus, wohingegen sich die deutsche Musik lediglich "in demjenigen Theil ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun giebt, nämlich in der *Harmonie*"<sup>37</sup>, d.h. im Kontrapunkt und im *stilus antiquus*, weiterentwickelt habe. Während nach dieser Sichtweise in der deutschen Musik jedoch die Fundamente für ihre nachmaligen Tugenden, nämlich Gründlichkeit, Fleiß und Tiefsinnigkeit, gelegt wurden, wird sich in der italienischen Musik das Moment der Sinnlichkeit zunehmend verselbständigen und ihren Verfall, so der "historische" Befund, drastisch beschleunigen.

Auf der Grundlage solcher Prämissen entwarf E.T.A. Hoffmann ein Geschichtsbild, wonach die einstige, mit Palestrina einsetzende Größe der römisch-katholischen Kirchenmusik unter dem Einfluß der italienischen Oper und ihres sakralen Abkömmlings, des Oratoriums, zunehmend degeneriert sei und jetzt, im Zeitalter Haydns, Mozarts und Beethovens, nurmehr einen defizienten Modus ihrer vormaligen Bedeutung darstelle. Keineswegs geht es Hoffmann um die Restitution einer verfallenden Tradition<sup>38</sup>, sondern um die Installierung eines auratischen Begriffes von Klassizität, der den Blick auf die *abgeschlossene* Vorgeschichte der Moderne lenken will. Indem er das Gewesene mit dem Gegenwärtigen, also altklassische Vokalpolyphonie mit neuzeitlicher, vom Modernitätsbewußtsein des 18. Jahrhunderts geprägter Kirchenmusik vergleicht, glaubt Hoffmann, einen qualitativen, analytisch belegbaren Unterschied zwischen "authentischer" älterer Kirchenmusik und "trivialer" neuerer Kirchenmusik, welche im Bann von Oper und Oratorium stehe<sup>39</sup>, heraushören und problematisieren zu müssen. Die beschreibenden Vokabeln, mit denen die ästhetische Differenz zwischen Historizität und "trivialer" Modernität zum historischen Verfallsprozeß stilisiert wird, entlehnt Hoffmann jenem Arsenal, das die protestantische Ethoslehre und der Diskurs

---

<sup>37</sup> Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland*, a.a.O., Sp. 233.

<sup>38</sup> "Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo und auch wie später Händel u. A. - Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler" (Hoffmann, *Alte und neue Kirchenmusik*, a.a.O. S. 229).

<sup>39</sup> "In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärerei gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte. Selbst die Musik, die in den katholischen Kirchen den Kultus bildet, die Missen, Vespere, Passionshymnen u.s.w. erhielten einen Charakter, der sonst selbst für die *opera seria* zu seicht, zu würdelos gewesen sein würde" (ebenda, S. 227).

über die musikalischen Schreibarten bereitstellen: So charakterisiert er die ältere Vokalpolyphonie mit Begriffen wie "wahrhaft", "würdig", "kräftig", "rein von allem Schmuck" und verweist auf den ästhetischen "Abstand"<sup>40</sup>, der sie von der modernen Kirchenmusik trenne; denn jene Werke der älteren Kirchenmusik kennzeichne "das Gepräge der Wahrhaftigkeit und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung; keine gesuchte Spielerei und Nachäffung entweicht das rein vom Himmel Empfangene; daher kommt nichts von den sogenannten frappierenden Modulationen, von den bunten Figuren, den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betäuben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke, und daher wird nur von den Werken dieser Meister und der wenigen, die noch in neuester Zeit treue Diener der von der Erde verschwundenen Kirche blieben, das fromme Gemüt wahrhaft erhoben und erbaut."<sup>41</sup> Das angenommene Gefälle zwischen Authentizität und Trivialität wird einerseits moralisch bewertet und dem bekannten ethischen Subtext nachgesprochen; andererseits deutet Hoffmann die Differenz als ästhetische und temporalisierte Geschwindigkeitserfahrung, wenn er mit Blick auf die Kirchenmusik Haydns, Mozarts und anderer vom "gar zu Hüpfenden, Springenden des melodischen Ganges" spricht, welcher "der Würde des Kirchenstils ganz unangemessen" sei.<sup>42</sup>

Vor allem in der Kritik an den kirchenmusikalischen und geistlichen Kompositionen der Wiener Klassiker tritt der nationalistische Zug im musikgeschichtlichen Denken Hoffmanns zutage: Dort sind es die italienischen, von der *opera seria* herrührenden Einflüsse in der sakralen Musik der genannten Komponisten, die unter Trivialitätsverdacht geraten und somit aus Hoffmanns Begriff der authentischen Moderne herausfallen. Diesen inauguriert er durch das Paradigma der Instrumentalmusik und durch Einbindung in eine Tradition, die unter Ausblendung italienischer oder französischer Einflüsse von deutschen Klassikern wie Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven hergeleitet wird. Ältere Kirchenmusik und Katholizismus, neuere Instrumentalmusik und "Kunstreligion" konstituieren demnach das Moment des "Wahrhaftigen", zugleich aber auch eine dezidiert nationale Moderne, für die Hoffmann im Namen des "Weltgeistes" jetzt den ästhetischen Fortschritt vereinnahmen kann: "Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird als in

---

<sup>40</sup> Ebenda, S. 221.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 218.

<sup>42</sup> Ebenda S. 227ff.

dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor; und warum sollte man die Augen davor verschließen, da es der forttreibende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat?"<sup>43</sup> Der numinos schillernde Begriff "innere Vergeistigung" reproduziert in der Terminologie des Idealismus jenes Stereotyp, wonach die deutschen Komponisten dank ihrer Tugenden Fleiß, Gründlichkeit und Tiefsinnigkeit zu den führenden Protagonisten der Moderne aufgestiegen seien. Dabei hat unter dem Einfluß des bürgerlichen Subjektivismus und des nationalistischen Denkens auch ein musiktheoretischer Paradigmenwechsel stattgefunden, der sich im Musikschritftum zwischen 1800 und 1850 abzeichnet. Es sind nicht mehr die musikalischen Schreibarten (Kirchen-, Theater-, Kammerstil), welche die Beziehungen zwischen kompositorischer Struktur und ästhetischer Wahrnehmung regulieren. Deren Funktion wird eine Serie exemplarischer Komponisten einnehmen, die nunmehr zu "Klassikern" kanonisiert und vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch philologisch-kompendiöse Biographien oder Werkgesamtausgaben monumentalisiert werden. Neben Forkel, der die patriotische Heroisierung Johann Sebastian Bachs betreibt, und Triest, der die musikhistorische Kategorisierung des 18. Jahrhunderts auch an beispielhaften Komponistennamen illustriert, ist es Hoffmann, der die Klassizität der "alten Musik" in Palestrina personalisiert und mit der Sequenz "Haydn-Mozart-Beethoven" den Kanon der neuzeitlichen Klassiker begründet. So wie aber die musikalischen Schreib-Arten eine nationale Akzentuierung ausbildeten, wird auch der Klassiker-Kanon seit 1800 das Fahrwasser des Nationalismus nicht verlassen; vielmehr wird er das Stigma des Verfalls und den Makel hypertrophierter Sinnlichkeit auf die bedeutenden italienischen und französischen Komponisten projizieren, wie sich an den abwertenden musikhistorischen Urteilen über Rossini, Berlioz oder Verdi im deutschen Musikschritftum nachhaltig belegen läßt.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Ebenda, S. 232.

<sup>44</sup> Noch Eduard Hanslick beteiligt sich an der Verbreitung dieses denunzierenden Vorurteils, wenn er pauschalierend schreibt: "Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Tätigkeit gering ist, der Genuß leichter, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt" (*Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, unveränd. ND d. 16. Aufl. Wiesbaden 1978, S. 133f.); vgl. dazu: Fr. Reckow,

Idealistisch systematisiert, strukturell differenziert und national radikalisiert finden sich die Grundpositionen dieses musikgeschichtlichen Diskurses bei Franz Brendel. Er übernimmt nicht nur das Schema von Aufstieg und Verfall sowie die vergleichend-wertende Betrachtung zwischen Italien und Deutschland, sondern er wird die nationalistische Komponente auch noch steigern, indem er die musikalische Moderne aus dem protestantischen Individualismus Luthers herleitet<sup>45</sup> und geographisch in Norddeutschland, namentlich in Leipzig, lokalisiert. Hatte sich Hoffmann implizit auf Friedrich Schiller und dessen Begriffspaar "naiv/sentimentalisch" bezogen<sup>46</sup>, so orientiert sich Brendel an der Ästhetik Hegels und gründet seine historische Konstruktion auf den Dualismus von "Geist" und "Materie"<sup>47</sup>: "Alle Künste beginnen mit dem Geist, mit dem Uebergewicht, mit dem Uebergreifen desselben über das sinnliche Material, und enden auf der entgegengesetzten Seite mit dem Uebergewicht des Materiellen. In der Mitte zwischen diesen beiden Endpunkten, zwischen der Herrschaft des Geistes im Anfang und dem Uebergewicht des Materiellen am Ende, erscheint das schönste Gleichgewicht beider Seiten, die vollkommenste Durchdringung von Geist und Materie in der schönen, der eigentlich classischen Kunststepoche."<sup>48</sup> Die Parameter Geist und Materie temporalisiert Brendel zu epochalen Einheiten, deren dreistufig-dialektische Abfolge sowohl Italien als auch Deutschland, wenngleich zu unterschiedlichen Zeiten, durchlaufen; die Synthese zwischen Geist und Materie, der Durchbruch zur "classischen Kunststepoche", sollte indes nur Deutschland gelingen, wohingegen die musikgeschichtliche Entwicklung Italiens im Stadium der Sinnlichkeit, sprich: des Verfalls, stagnieren wird. So ende hier, lautet das Urteil Brendels über die musikgeschichtliche Entwicklung

---

*"Wirkung" und "Effekt". Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik*, in: Die Musikforschung 33, 1980, S. 1ff.; B. Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel-Basel 1987, S. 9ff.

<sup>45</sup> Die willkürliche Datierung des Beginns der deutschen Nationalgeschichte auf die Zeit der Reformation läßt auf den engen zeitlichen Zusammenhang zwischen den Befreiungskriegen und dem Reformationsjubiläum des Jahres 1817 schließen. Diese protestantisch-norddeutsche Sicht der Nationalgeschichte, die in der kleindeutschen Lösung des Jahres 1871 auch politisch realisiert wurde, bekräftigte Brendel, indem er Leipzig zum Zentrum der modernen deutschen Musik und Felix Mendelssohn Bartholdy sowie Robert Schumann zu Exponenten der Musiknation Deutschland aufbaut.

<sup>46</sup> Dazu: H. R. Jauß, *Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 67-106.

<sup>47</sup> Dazu: Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 186ff.

<sup>48</sup> F. Brendel, *Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 24, 1846, S. 173.



Italiens, "in neuerer und neuester Zeit, die Tonkunst mit der Hingebung an das Materielle, das Technische der Kunst und dessen Zufälligkeiten, mit der Anbequemung an die Natur der Instrumente durch Ausbildung der Gesangs- und Instrumentalvirtuosität. Der im Inneren wirkende Geist verschwindet mehr und mehr, und die Erfindung zeigt sich vorzugsweise von Aeüßerlichkeiten bestimmt; die Instrumentalbegleitung, die anfangs fast gar nicht vorhandene, erlangt das Uebergewicht, und erdrückt das Innere; hinsichtlich des geistigen Inhalts aber kommen nur noch die gewöhnlichen Alltagsstimmungen - um nicht zu sagen krankhafte und geistig unwürdige - zur Darstellung."<sup>49</sup>

Während Hoffmann die Vorgeschichte der Moderne auf die Vokalpolyphonie des italienischen Katholizismus fokussierte, unterscheidet Brendel die drei aufeinanderfolgenden Epochen des erhabenen und des schönen Stils sowie das Stadium des Verfalls, aus denen schließlich die authentische Moderne als "classische Epoche" schlechthin hervorgehen wird.<sup>50</sup> Den *turning point*, an dem die musikgeschichtliche Entwicklung Deutschlands in Verfall übergeht, situiert Brendel im Werk Mozarts, "dem Culminationspunct der zweiten Periode"<sup>51</sup> (des schönen Stils), wo das Gleichgewicht zwischen Geist und Materie zwar erreicht, aber bereits akut gefährdet sei: "Indem jedoch durch ihn zugleich die Seite der Erscheinung, des Sinnlichen, vollständig zu ihrem Rechte gekommen war, hat dieselbe, einmal anerkannt, unaufhaltsam in ihrer Selbständigkeit sich gesteigert, und dadurch innerhalb dieser Schule die mehr von allem Inhalt entseelte leere Form zur

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 174f.

<sup>50</sup> In der 3. Aufl. (Leipzig 1860) seiner *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* von 1851 hat Brendel Klassizität mit Blick auf Aktualität und Vergänglichkeit wie folgt definiert: "Bleibend sind alle Werke der Kunst, in denen die Epoche derselben ihren auf dieser Stufe möglichen, vollendeten Ausdruck gefunden, in denen das Wahre, was sie anstrebte, das Beste, was sie besass, seinen Culminationspunct erreicht hat. Dies ist das Wesen der Classizität, dies ist charakteristisch für Werke, welche, einer nothwendigen Entwicklungsstufe des Menschengeschlechtes angehörig, für ewige Zeiten als von gleicher Gütigkeit bezeichnet werden müssen. (...) Aber diese Werke sind durchaus nicht mehr der adäquate Ausdruck unseres Bewusstseins, wir sind durchaus nicht mehr im Stande, in ihnen gänzlich aufzugehen, und darin unsere höchste Befriedigung zu finden; unser Bewusstsein ist durch den Reichthum der nachfolgenden Entwicklung ein unendlich vertiefteres, und jene Werke gehören in diesem Sinne einem überwundenen Standpunct an. Der grosse Unterschied besteht demnach darin, dass das Classische im Fortgang der Zeiten zwar ebenfalls zur Entwicklungsstufe herabgesetzt erscheint, als solche aber ein nothwendiges und ewiges Glied in der Geschichte des menschlichen Fortschritts bezeichnet, das wirklich Veraltende dagegen dem allgemeinen Bewusstsein entzogen ist, und nur für den Forscher vorübergehendes Leben und vorübergehende Bedeutung gewinnt" (S. 232f.).

<sup>51</sup> Brendel, *Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland*, a.a.O., S. 174.

Herrschaft gebracht. Die Instrumentalvirtuosität der neueren Zeit fand namentlich in der Mozart'schen Schule ihren Grund und Boden, und Deutschland erlebte demzufolge eine Wendung seiner Kunst ins Triviale, rein Aeüßerliche und Sinnliche."<sup>52</sup> An der Schnittstelle zwischen Modernität und Trivialität, die Hoffmann an der ästhetischen Differenz zwischen älterer und neuerer Kirchenmusik festgemacht hatte, verzweigen sich also die Wege: Während Italien und die deutsche Mozart-Nachfolge auf den Abweg des Trivialen verwiesen werden, konstruiert Brendel die "classische Kunstepoche" auf nationaler und konfessioneller Basis. Zunächst hält er dem autoritär-dogmatischen Katholizismus Italiens den Individualismus des deutschen Protestantismus entgegen und erkennt in diesem ein durch und durch geistiges Prinzip, aus dem die nachmalige Größe der deutschen Kunst und Musik hervorgehe: "Deutschland eröffnet eine neue Zeit, und wird zum Träger des fortschreitenden Geistes; es zeigt darum eine werdende, in die Zukunft hinausgreifende, mächtig aus den Tiefen des Geistes sich hervordrängende Welt, und darum ( ... ), zu einer Zeit, wo Italien in Erschlaffung sank, den mächtigsten Aufschwung."<sup>53</sup> Geist, Subjektivität und Innerlichkeit definiert Brendel mit ausdrücklicher Berufung auf den Protestantismus als Eigenschaften des deutschen Nationalcharakters, zu denen die Geschichte der Kunst (im Sinne Hegels) gesetzmäßig weiterschreite und welche paradigmatisch sowohl in der Instrumentalmusik als auch in der kompositorischen Persönlichkeit Beethovens zum Ausdruck kämen: "So konnte, als die Musik Italiens in Sinnlichkeit unterging, Deutschland in Beethoven einen neuen höchsten Aufschwung nehmen, und hier das Individuum mit der Welt seines im eigenen Innern in seiner ganzen Macht und Herrlichkeit sich offenbaren. Deutschlands Kunst nimmt die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne, und wir überschauen auf diese Weise vollständig das Gesetz, welches die Entwicklung unserer Musik bezeichnet."<sup>54</sup> Um die Wendung zum "Vaterländischen" auch nur einigermaßen plausibel seinem System eingemeinden zu können, nimmt Brendel einige dialektische Manöver vor, die nicht nur seine argumentativen Nöte belegen, sondern in ihrer krypto-rassistischen Diktion auch radikalnationalistische Töne anschlagen. So minimiert er die Einflüsse der italienischen auf die deutsche Musik im 18. Jahrhundert, wo die "Ergänzung durch Ausländisches" in der Periode des schönen Stils zwar notwendig

---

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 178.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 187.

gewesen sei; aber nachdem die sinnlichen Anleihen bei der italienischen Musik vollzogen waren, "zog sich die deutsche Musik wieder auf ein geistiges Gebiet zurück, und warf die nicht ursprünglichen nationalen Elemente aus sich heraus."<sup>55</sup> Die Bedeutung des josephinisch geprägten Wiens und des Katholizismus für Haydn, Mozart und Beethoven muß er konsequenterweise zur Episode herunterspielen<sup>56</sup>, um die authentische Moderne und damit die "Rückwendung zum Geist" im norddeutschen Protestantismus und seinem musikalischen Zentrum Leipzig, der Stadt Mendelssohn Bartholdys und Schumanns, verorten zu können. Brendels Bekenntnis zum ästhetischen Fortschritt, zur Zukunft und zur Moderne erscheint somit auf der Folie eines musikgeschichtlichen Denkens, das im wesentlichen zwei Zielsetzungen verfolgt: Es will einerseits den musikgeschichtlichen Rang Deutschlands als führende Kulturnation festschreiben; andererseits verknüpft es das nationale Moment mit dem ästhetischen Fortschritt, um die Moderne auch für die eigene Nation reklamieren zu können. Nur mittelbar reflektiert Brendel auf das Phänomen der historischen Geschwindigkeiten, wenn er das Moment der "Virtuosität" als ein entscheidendes Indiz für den historischen "Verfall" benennt und es folglich diskreditiert. Brendels Begriff der Moderne sucht im Fortschritt die Mitte zwischen dem "Geist", dessen Erhabenheit für Langsamkeit steht, und einer Materialität, die als "Virtuosität" in unkontrollierte Beschleunigung verfalle und damit in den Sog der Trivialität gerate.

### ***Die Stillstellung der Zeit in der Patina des Historischen***

---

<sup>55</sup> Ebenda, S. 186 (Hervorhebung von J. F.).

<sup>56</sup> "Oesterreich hatte unserer Musik in den schönen Zeiten Joseph II. seine Grenzen geöffnet, als es galt, dem tiefgeistigen Wesen derselben die entsprechende sinnliche Hülle zu geben, als die Kunst noch auf engere Kreise sich beschränken durfte, und Glück und ungetrübte Heiterkeit in ihr sich aussprechen konnten. Jetzt war es ein nach Süden ausgewanderter Norddeutscher [Beethoven], welcher den neuen Umschwung bewirkte, und nach ihm hat sich consequent die Tonkunst ganz wieder auf Norddeutschland zurückgezogen, und Leipzig wurde, wie zu Seb. Bach's Zeiten, durch Schumann und Mendelssohn wieder ein Mittelpunct für deutsche Art und Kunst, Leipzig, welches ja schon im Laufe des ganzen Jahrhunderts der Sitz der musikalischen Kritik gewesen war. Wien dagegen in seiner Gesammtheit - mit Ausnahme einiger tüchtiger Kreise, die aber nicht sehr in Berührung mit dem Leben des Tages zu kommen scheinen, und seiner ausgezeichneten Forscher auf dem Gebiet der Geschichte der Musik - Wien gewährt uns denselben Anblick, wie das gegenwärtige Italien: es ist untergegangen in Aeüßerlichkeit und Sinnlichkeit" (ebenda, S. 187).

Das mittlere Tempo und die mäßige Beschleunigung, zu der die genannten Theoretiker der historischen Geschwindigkeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts raten, sollte den Zeitvektor der Musikgeschichte stets in eine Richtung lenken: auf das Zukünftige, Neuartige und Ungewisse. Dieser Vorgabe unterstellte man auch das Vergangene, das, selbst wenn es den Rang des Klassischen erreicht hatte, durch das ästhetisch Gegenwärtige und durch das noch zu Erwartende relativiert wurde.<sup>57</sup> Die Frage der historischen Geschwindigkeiten, namentlich die Gewichtung des Vergangenen gegenüber Gegenwart und Zukunft, wurde jedoch von Anfang an kontrovers behandelt: "Wohl ist es nie so allgemein, wie jetzt anerkannt, daß geschichtliches Studium und Kenntnis des vorhandenen Classischen die Grundlage alles gediegenen Wissens ist und seyn soll", betonte Anton Friedrich Justus Thibaut in seinem Traktat *Über Reinheit der Tonkunst* von 1825<sup>58</sup>, was hier nichts anderes besagen sollte, als daß sichere ästhetische Maßstäbe nur über das Studium der Historie und durch eine strikt gemäßigte Gangart zu gewinnen seien. Thibaut mißtraut dem Fortschrittstempo wie dem Zeitvektor jener musikalischen Moderne, die Triest, Hoffmann oder Brendel repräsentieren, und er verspottet die "Anbeter der Neuheit" ebenso wie "das stolze Gerede so vieler angeblicher Kunstkenner über die Herrlichkeit des Fortschreitens mit dem Geist der Zeit, und die Riesenschritte, welche die neueste Tonkunst gemacht" habe.<sup>59</sup> Die rasante Beschleunigung der Entwicklungen auf musikalischem Gebiet macht Thibaut am raschen Vergessen der Symphonien Haydns sowie an den virtuosen Tempi der modernen Mozart-Interpreten fest, und voller Ironie spöttelt er über die "Kunst" der Zeitgenossen, "das Rein-Sinnliche, wie auch nebenbei das Tolle durch Musik darzustellen, als auch durch Töne Farben zu malen, und Naturbegebenheiten zu beschreiben; die Kunst, selbst im Sterben einen Triller zu schlagen; und vorzüglich die Kunst, alles andre Unmusikalische mit der Musik zu verbinden."<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Brendel im Vorwort der 6. Aufl. (Leipzig 1878) seiner *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*: "Wenn ich indess die ältere Kunst dem Leben der Gegenwart nahe zu bringen bemüht war, so geschah dies, im Unterschied von anderen Freunden der Vorzeit, nicht mit jener bei diesen beliebten einseitigen Vorliebe für das Alte, es geschah immer mit vorzüglicher Berücksichtigung der Gegenwart, so dass diese nicht als die Zeit des Verfalls, nicht als etwas Untergeordnetes, im Gegentheil als die Hauptsache zur Geltung kam. Es ist dies das Unterscheidende meiner Auffassung von der Anderer, welche ausschließlich die ältere Kunst wollen gelten lassen. Ich strebte nach unparteiischer Beurtheilung aller Epochen und suchte mich eben so weit von dem entgegengesetzten Fehler einer ausschließlichen Anerkennung der Neuzeit frei zu halten" (S. IV/V).

<sup>58</sup> A. Fr. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst* (1825), 7. Aufl. Heidelberg 1893, S. 1.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 28f.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 29.

Wo Hoffmann oder Brendel das Wirken des "Weltgeistes" vermuten, annonciert Thibaut in nüchternem Analogieschluß eine Diktatur der Mobilität, wenn es ihm scheint, "als ob die Unruhe, welche Europa durch Feldzüge, Eilwagen und Dampfschiffe bekommen hat, auch in die ästhetischen Kunstwerke hineinfahren müßte."<sup>61</sup> Entschlossen, den Faktor Beschleunigung nachhaltig zu verringern, bedient er sich des anthropologischen Umweges über den Geschmackssinn, um seinem Anliegen die nötige (körperliche) Eindringlichkeit zu verschaffen: So sei es "eine ausgezeichnete Eigenschaft unserer Zeit, daß wir, wie bei Tisch, so auch bei unseren ästhetischen Genüssen, die Speisen nicht gründlich kauen können, schnell Alles überdrüssig werden, und in der Nascherei nicht ermüden. Allein wäre es am Ende zu verachten, wenn wir von unsern mächtigen Alten auch wieder etwas Ruhiges, Gesetztes, Kräftiges annähmen, also etwas von dem schönen lieben Geist, welcher uns so viele beruhigende, aufheiternde, unschuldige Melodien gebracht hat?"<sup>62</sup> Natürlich spricht hier einmal mehr der bekannte ethische Subtext, der Langsamkeit als asketisch-diätetische Übung und körperliche Disziplinierung begreift, weil Beschleunigung, so die theologische Abwehrformel, zwangsläufig im sinnlichen Exzeß ende. Gleichwohl stiften Thibaut und andere Apologeten der Langsamkeit wie Carl von Winterfeld, Raphael Georg Kiesewetter oder August Wilhelm Ambros eine neue Qualität. Das Vergangene wird als Geschichte nicht nur philologisch erkundet, sondern zugleich in die Gegenwart hereingeholt und zur ästhetischen Alternative aufgebaut, welche im Extremfall eine dem ästhetischen Fortschritt verpflichtete Moderne liquidieren soll. Neu ist aber auch das Bewußtsein des zeitlichen Abstandes zur Vergangenheit und der Versuch, eine in Bewegung geratene Gegenwart radikal zu verlangsamen oder gar stillzustellen, wobei es die Einfühlung in die *ästhetische* Patina von Langsamkeit (Kontrapunkt, Acapella-Ideal) ist, die als zeitliche Ferne, d.h. als *historische* Distanz erlebt wird.

Zu einem auratischen Ort der Langsamkeit erhebt das musikgeschichtliche Denken seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Sixtinische Kapelle des Vatikans, aus der die Attribute der Modernität idealerweise verbannt bleiben sollten. So schrieb der Komponist Otto Nicolai, der sich wie viele Komponisten der beginnenden Moderne auch der Pflichtübung eines Romaufenthaltes unterzog, über den Chorgesang in der Sixtina, er sei "wahrhaft würdig, kräftig und erhebend", denn ihm fehle "dieses

---

<sup>61</sup> Ebenda.

<sup>62</sup> Ebenda.

fortwährende Schwellen und Nachlassen, welches den Ausdruck neuerer Musik ausmacht und oftmals den Stempel von Sentimentalität trägt."<sup>63</sup> Zugleich kritisierte er eine gewisse Eitelkeit der Kapellsänger, die immer dann zum "Schnörkeln", also zum willkürlichen Verzieren des Gesanges, neigten, wenn sich ein größeres Publikum in diesem Raum einfinde. Ihm sei die Sixtina zu diesen Zeiten immer wie ein Konzertsaal vorgekommen, klagt Nicolai, und er skizziert ein bekanntes Szenario mit neu kostümierten Protagonisten: Die "hübschen Engländerinnen erscheinen in eleganter Toilette und ihre schönen seidnen Stoffe von schwarzer Farbe heben nur umso mehr die blendende Weiße ihrer Schwanenhäse und lassen die Lieblichkeit ihrer blauen Augen und blonden Locken um so besser hervortreten: die anwesenden jungen Leute tragen Militär-, Zivil- und Phantasie-Uniform oder erscheinen doch wenigstens im eleganten Frack mit einem Claque - (o herrliche Erfindung um abgelegte Hüte zu Ehren zu bringen!) unterm Arm: die Lorgnetten sind in Arbeit: auf den ersten Bänken sitzen die besternten Minister der fremden Höfe und einige päpstliche buntgekleidete Schweizer halten dabei Wache, damit kein Unbeordneter sich auf diese Ehrenplätze dränge: die Sänger schnörkeln dazu."<sup>64</sup> Der ethische Subtext sitzt tief, und er führt auch die Feder Otto Nicolais, der die auratische Unversehrtheit der Sixtinischen Kapelle, spricht: den Ort der reinen Langsamkeit, einklagt. Die Exstirpation des "Schnörkels", hörbares Indiz unzulässiger Modernität, versteht sich als Akt der Restauration, denn man glaubt, auf diese Weise ein Stück authentische Vergangenheit konservieren und reproduzieren zu können. Die ästhetische Differenz zwischen "heiliger Tonkunst", so das romantische Synonym für ältere Musik<sup>65</sup>, mit ihren archaisch ge- bzw. mißdeuteten Attributen (Acapella-Klang, Vokalpolyphonie) und neuerer Kirchenmusik, deren modernistische Patina (Instrumente, Ausdruck, Virtuosität) die Theoretiker der historischen Geschwindigkeiten ausnahmslos als profan oder trivial inkriminieren, wird hier als zeitliche Differenz ausgelegt und für rückwärtsgewandte Utopien sensibilisiert.

Das Paradigma der Langsamkeit, wie es sich im Phänomen der historischen Distanz abzeichnet und seine entschiedensten Befürworter bei den Verfechtern von Tradition und Historie findet, versteht sich als gegenläufige

---

<sup>63</sup> O. Nicolai, *Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom*, in: ders., *Musikalische Aufsätze*, hg. von G. R. Kruse, Regensburg o.J., S. 62.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 58, Anmerkung.

<sup>65</sup> Dazu: J. Stenzl, Artikel "Musica sacra/heilige Musik", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, nach H. H. Eggebrecht hg. von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971ff.

Tendenz zu einer auf Innovation und Fortschritt eingeschworenen Moderne. Die Apologeten der Langsamkeit reagieren sensibel und überreizt auf epochenspezifische Veränderungen, die sie als Funktionen einer autonomisierten und außer Kontrolle geratenen Beschleunigung denunzieren: Ästhetische Moderne und die Schnellebigkeit des Nur-Modischen werden graduell kaum unterschieden, gelten daher gleichermaßen als verwerflich. Die Exponenten der Moderne hingegen instrumentalisieren ganz bewußt das Moment der Beschleunigung und setzen auf eine forcierte Geschwindigkeit, wobei ihre Erörterungen um die Höhe des Tempos und das erwünschte Maß seiner Drosselung kreisen. Hier sucht man gezielt die "Mitte" zwischen den Extremen, also zwischen einer Tradition, die als zu langsam gilt, und einer sich durch ständige Innovation verzehrenden "Mode", die man als trivial stigmatisiert. Beide Paradigmen teilen, allerdings mit ganz unterschiedlichen Konsequenzen, die Befürchtung, daß die Geschwindigkeit außer Kontrolle geraten könnte und inszenieren daher ein ethisches Lehrstück nach bewährter dichotomischer Vorlage, aber in neuer Besetzung. Da das Populäre, das Virtuose oder das Triviale, die Protagonisten des Lehrstücks, in den bürgerlich dominierten Diskursen kein eigenes Rederecht besitzen und nur als Ausgegrenzte präsent sind, lassen sich auf diesem Terrain die Pflöcke der Distinktion beliebig einschlagen. Unkontrollierte Geschwindigkeit und die Schimäre einer unendlichen Beschleunigung, die hinter den Verdikten über Popularität, Virtuosität und Trivialität als imaginäre Bedrohung aufdämmern, machen demnach Moderatoren erforderlich, welche man je nach Bedarf in der Kirche, in der Nation oder im Nationalismus (Rassismus) findet. Instrument der Geschwindigkeitsbeschränkung ist der unterschiedlich dosierte Einsatz des Historischen: Während die Traditionalisten hier den Ort der Langsamkeit entdecken und dessen Selbstgenügsamkeit zelebrieren, setzen die Modernisten den "langsamen" Faktor Geschichte immer dann ein, wenn die "mittlere" Geschwindigkeit unter das Diktat der Beschleunigung zu geraten droht. Die Differenz der Geschwindigkeiten, die sich im Diskurs der Verzeitlichung zwischen 1750 und 1850 als epochale Tendenz manifestiert, evoziert erkennbar den Versuch einer Aneignung: Das Verhältnis zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, das sich nach dem Abgang des theozentrisch-kosmologischen Weltbildes als anarchisches Feld von Differenzen darstellen könnte, wird nach einer modernisierten, durch Tempovorgaben strukturierten Wahrnehmung von "Zeit" organisiert. Neuzeitliche Kategorien wie "Evolution" und "Revolution", die auf den Modus der Geschwindigkeitsdifferenz abheben, treten jetzt als "asymmetrische Gegenbegriffe" (Reinhard Koselleck) das Erbe der bewährten dichotomischen

Strukturen an. Ihr säkularisierter, weil naturwissenschaftlich bzw. politisch affizierter Habitus ist gleichwohl zwiespältig: Vordergründig manifestiert sich in der Differenz der Geschwindigkeiten eine neutrale physikalische Metaphorik, deren Funktion es ist, die Zeiterfahrungen der Moderne zu rationalisieren; das Wertgefälle und seine moralischen Implikationen, welche das Verhältnis zwischen "langsamer" Evolution und "beschleunigter" Revolution auszeichnen, verweisen jedoch auf die Tradition der christlich-augustinischen Ethoslehre und damit auf eine neuzeitliche Variante im Spektrum ästhetischer Verhaltenslehren.



## 1.4 Die Orgel im Dilemma der Geschwindigkeiten

Eine exemplarische Auseinandersetzung um das Phänomen der Geschwindigkeiten ereignete sich im Schlagschatten der theoretischen, ästhetischen und historischen Erörterungen, nämlich auf dem Gebiet der Orgel. Während Johann Mattheson noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts dem Instrument bescheinigt hatte, es sei "das vornehmste Werckzeug des Klangs"<sup>1</sup>, erfuhr die Orgel seither durchaus zwiespältige Beurteilungen, die nicht zuletzt mit ihrer Stellung als kirchliches Instrument zusammenhingen. Vor allem den Apologeten des Fortschritts galt sie als ein langsames Instrument, dessen schwerfällige Spielweise zwar dem gebundenen Stil und der kontrapunktischen Schreibart noch gerecht werde, den Anforderungen der Moderne, namentlich einer flüssig-eleganten Spielweise, jedoch kaum gewachsen sei.<sup>2</sup> Beanstandet wurde aber auch ihre mangelnde Ausdrucksfähigkeit angesichts eines zeitgenössischen Instrumentariums, das sich zunehmend an ästhetischen Kategorien wie Expressivität und Flexibilität orientierte und neu entwickelten Instrumenten wie Clavichord oder Fortepiano den Vorzug gab. Nicht nur deren klangliches Ausdrucksvermögen, also durch Tastendruck den einzelnen Ton beeinflussen bzw. die Fähigkeit, ein stufenloses Crescendo und Decrescendo hervorbringen zu können, auch das Nüancierungsvermögen des modernen Orchesters bleibe der Orgel trotz ihrer Registervielfalt versagt, notierte Adolf Bernhard Marx mit Bedauern: "Selbst bei dem vorsichtigst abgemessenen Fortschreiten von einem oder wenigen Registern bis allmählig zu vielen oder zum vollen Werk, und umgekehrt vom vollen Werk bis ins Pianissimo, wird jeder Schritt ein Stoss sein, nimmermehr wird man diese Operationen mit dem Anschwellen und Abnehmen des Orchesters und der zarten Klangwechslung desselben auf eine Linie bringen können."<sup>3</sup> Tatsächlich gründen die klangliche Eigenart der Orgel und ihr als

---

<sup>1</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (ND Kassel 1954), S. 459.

<sup>2</sup> "Der Fingersatz ist auf der Orgel derselbe wie auf dem Klavier, nur mit dem Unterschied, daß man bei dem nicht so schnellen Ansprechen der Orgeltöne auch nicht so rasche Tonfolgen wie auf dem Klavier ausführen kann, zumal der Mechanismus der Klaviatur den Organisten nötigt, die Finger fester auf die Tasten zu setzen. Das Instrument besitzt die Fähigkeit, den Ton so lange, wie man es wünscht, auszuhalten; gerade deswegen eignet es sich mehr als jedes andre für die gebundene Spielweise, d.h. wenn die Harmonie vorwiegend von Vorhalten, Verlängerungen und von der Seitenbewegung (motus obliquus) Gebrauch macht. Das ist jedoch meiner Meinung nach kein Grund, es unabänderlich in die Schranken dieser Spielweise zu bannen" (H. Berlioz, *Große Instrumentationslehre*, hg. von F. Weingartner, Leipzig 1904, S. 135f.).

<sup>3</sup> A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Band 4, 2. Aufl. Leipzig 1851, S. 22.

defizitär empfundenes Nüancierungsvermögen in der physikalischen Besonderheit der Orgelpfeife; diese ist, um ihre Tonhöhe zu halten, auf konstanten Wind angewiesen und daher in ihrer Dynamik auch nicht beeinflussbar.<sup>4</sup>

Mit Blick auf die Moderne, so die Befürworter des ästhetischen Fortschritts, wirke aber die physikalisch bedingte Starrheit des Orgelklangs befremdlich und seltsam distanzierend: "In dieser Hinsicht erweist sich also die Orgel untheilnehmend, fremd gegen das eigentliche Gemüthsleben, das wie jedes Leben als erstes Kennzeichen innere Bewegung und Wandlung weiset. In jeder Stimme, in jeder Stimmkombination gibt uns die Orgel unveränderlich gleichen Ausdruck und wiederum ist jeder einzelne Ton von der ersten Ansprache bis zum letzten Hauch ein unveränderlich starrer Anklang, wie sanft und süß auch sein Material sein mag. Es ist die ungemüthliche, ja unmenschliche Seite des in anderer Hinsicht so wunderwürdigen Instruments, weil es die unlebendige ist."<sup>5</sup> Für Marx sind Subjektivität und Ausdrucksvielfalt jedoch unabdingbare Konditionen des ästhetischen Fortschritts und als solche eine Errungenschaft der Moderne. Unter diesem Aspekt kann er nur feststellen, daß "die neuere Tonkunst neben den unermesslichen Fortschritten namentlich des Instrumentalsatzes und ungeachtet des unverkennbar hohen Talents so manches Orgelkomponisten doch im Orgelsatz nicht wesentlich weiter gekommen, sondern eher gegen die Leistung der alten Meister, namentlich Seb. Bach's zurückgeblieben ist."<sup>6</sup> Das Diktum von der kompositorisch-ästhetischen Rückständigkeit, das Marx letztendlich aus der physikalischen Spezifik der Orgelpfeife und dem als unzulänglich empfundenen Ausdrucksvermögen des Instrumentes ableitete, nahm die Orgel aus dem Diskurs der Moderne heraus und erhob sie zur Bastion eines Traditionalismus, den die musikalischen Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg ideologisch instrumentalisieren. Daß der Orgelklang "den Eindruck grossartiger Starrheit und Hoheit" vermittele und daher "das Bild der alten Zeit" verkörpere<sup>7</sup>, wollte auch Franz Brendel wahrgenommen haben. Im Gegensatz zu Marx jedoch, der die Orgel im Rahmen dieses Bildes belassen wollte, war es Brendel nicht

---

<sup>4</sup> Dies betrifft die Labialpfeifen und die aufschlagenden Zungenstimmen; nicht jedoch die durchschlagenden Zungenstimmen (des Harmoniums), die im 19. Jahrhundert nur vereinzelt in Orgeln eingebaut wurden. Erst in der Orgelmusik des 20. Jahrhunderts wird die variable Windzufuhr als kompositorisches Ausdrucksmittel bewußt eingesetzt.

<sup>5</sup> Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, a.a.O.

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Fr. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, 4. Aufl. Leipzig 1867, S. 398.

entgangen, daß auf dem Gebiet der Orgel Modernisierungsbestrebungen im Gang waren, die den Anschluß an die zeitgenössischen Entwicklungen suchten.

### *Das janusköpfige Bild der Orgel*

Nachdem bereits Carl Philipp Emanuel Bach in einem wertenden Vergleich zwischen den älteren Instrumenten Flügel (Cembalo) und Orgel sowie den neueren Instrumenten Clavichord bzw. Fortepiano hervorgehoben hatte, daß die Letzteren ästhetisch eher auf der Höhe der Zeit seien<sup>8</sup>, mehrten sich jetzt die Stimmen, die eine klangliche Modernisierung auch der Orgel forderten. Während in den Orgelschulen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts noch nach Wegen gesucht wurde, mit der Schwergängigkeit des Spielapparates fertig zu werden, um das Instrument auch der galanten Schreibweise andienen zu können<sup>9</sup>, war man andernorts der Meinung, der Orgelbau sei "jetzt so gestiegen, daß kaum noch mehr als der eine Wunsch übrig wäre, dem Orgeltone Biegung geben zu können."<sup>10</sup> Zahlreiche Experimente wurden daraufhin unternommen, die klangliche Statik der Orgelpfeife aufzubrechen, was freilich nur im Fall der "durchschlagenden" Zungen gelingen sollte, deren Erfindung zu mehr oder weniger eigenständigen Nebenentwicklungen wie der "orgue expressif", der "cottage organ" bzw. dem "Harmonium" führte.<sup>11</sup> Man kam daher zu dem Schluß, "daß der Orgelbauer es als verlorene Liebesmüh ansehen möge, den Ton der Orgel zu regieren, dass er vielmehr mit der Thatsache des unbeugsamen Orgeltones rechne und seine Aufmerksamkeit auf Mittel richte, durch welche der Eintritt einzelner Register, sowie ganzer Gruppen erleichtert wird, derart, dass der Organist ohne von seinem Spiel abgezogen zu werden, freie Verfügung darüber hat."<sup>12</sup> So wurde zunächst die

---

<sup>8</sup> C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band 2, Berlin 1762 (ND der 1. Aufl., Wiesbaden 1986), S. 326f.

<sup>9</sup> "Will und soll man nun geschwinde Läufe spielen, so müssen nur wenige und schnell ansprechende Register dazu gewählt werden. Zum deutlichen Ausdrucke solcher Läufe aber ist eine gewisse Schnellkraft der Finger sehr erforderlich, welche sich ein Orgelspieler vornehmlich angewöhnen muß" (J. H. Knecht, *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte*, Band 1, Leipzig 1795, S. 3).

<sup>10</sup> Artikel "Orgel", in: G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Band 4, Stuttgart 1840, S. 280.

<sup>11</sup> J. G. Töpfer, *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues. Zweite völlig umgearbeitete Auflage des "Lehrbuches der Orgelkunst"*, hg. von M. Allihn, Weimar 1888, S. 719ff.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 727.

aus England stammende Erfindung des "Schwellwerkes" im deutschen Orgelbau eingeführt, dann schließlich das als "Walze" oder "Rollschweller" bezeichnete Registerrad, mit dem sich die einzelnen Register addieren bzw. subtrahieren ließen, sowie zahlreiche feste und freie Kombinationen, die einen dynamisch flexiblen Registerwechsel ermöglichten. Wichtige Anregungen technischer und klanglicher Art kamen nicht nur aus England, sondern vor allem aus Frankreich, wo der Pariser Orgelbauer Aristide Cavallé Coll mit seiner Klangästhetik sowohl den französischen Orgelbau, als auch die gesamte französische Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts prägte. Während Cavallé Coll die gleichfalls aus England stammende Erfindung des pneumatischen Barkerhebels vervollkommnete, welche die mechanische Spielweise größerer Orgeln erleichterte, wurden in Deutschland zunehmend die Röhrenpneumatik sowie gegen Ende des 19. Jahrhunderts die elektropneumatische Traktur üblich.<sup>13</sup>

Neben diesen technischen Innovationen, die zur spieltechnischen Flexibilisierung und ausdruckshaften Dynamisierung des "so unzählbaren Instrumentes"<sup>14</sup> beitrugen, setzte sich auch allmählich ein klanglicher Paradigmenwechsel durch, der sich am zeitgenössischen Instrumental- und Orchesterklang ausrichtete.<sup>15</sup> Im Gegensatz zum barocken Orgelbau, der zwischen 16-Fuß-Lage und Mixturen das Spektrum der einzelnen Obertöne in seinen Dispositionen weitgehend berücksichtigte, bevorzugte der Orgelbau des 19. Jahrhunderts die tieferen Fußtonlagen, namentlich der Acht- und Vierfüßigkeit, mit denen sich subtilere dynamische Übergänge ebenso wie ein monumentales quasi orchestrales Klangbild realisieren ließen; Aliquotstimmen und hochliegende Mixturen wurden als "schreiend" abgelehnt<sup>16</sup>, zahlreiche neue Register wie Klarinette, Querflöte oder Doppelflöte als "Charakterstimmen" konzipiert, in der Intonation eliminierte man durch "Kernstiche" die abrupte Ansprache der Pfeife, und klangliche Fülle suchte man durch Hochdruckregister zu erreichen. Der Kontrast zu den älteren, den Klangvorstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts noch verpflichteten Instrumenten wurde allmählich sinnfällig, und es war Franz Brendel, der mit Blick auf die 1855 von Friedrich Ladegast im Merseburger Dom umgebaute und erweiterte Orgel das Neuartige des modernen Orgelbaus eigens hervorhob:

---

<sup>13</sup> Zum modernen Orgelbau des 19. Jahrhunderts vgl.: E. Rupp, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1929.

<sup>14</sup> Knecht, *Vollständige Orgelschule*, a.a.O., S. 5.

<sup>15</sup> Dazu: Fr. W. Riedel, *Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert*, in: *Zur Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von W. Salmen, Innsbruck 1983, S. 19ff.

<sup>16</sup> Töpfer, *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues*, a.a.O., S. 756ff.

"Der Charakter dieses Werkes unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen [älteren] Orgeln, ich möchte sagen: er sei moderner. An Kraft und Fülle, beim Gebrauch des vollen Werkes, kommt sie wohl den besten gleich. Einzig in ihrer Art aber ist sie in den sanfteren Stimmen. Es ruht ein Wohllaut, ein Schmelz darin, wie ich ihn bei anderen Orgeln noch nicht gehört. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Worte zu bezeichnen, poetischer Natur. Es ist eine bezaubernde Mannigfaltigkeit der Stimmen darin und diese Vorzüge werden noch unterstützt durch die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo."<sup>17</sup> Mit ihren innovativen Attributen, auf die Brendel gezielt hinwies, wollte die "moderne Orgel", wie man den zeitgenössischen Klangtypus gegen Ende des 19. Jahrhunderts emphatisch bezeichnete<sup>18</sup>, das "Bild der alten Zeit" bewußt hinter sich lassen und zur musikalischen Moderne aufschließen.

Im Vergleich zu Frankreich nahm die Modernisierung der Orgel und ihres organisatorischen Umfeldes in Deutschland einen merklich anderen Verlauf, dessen Ursachen auch in institutionellen und organisatorischen Bedingungen zu suchen sind. Da die napoleonische Restauration und die französische Romantik die seit der Revolution von 1789 peripher gewordene Stellung von Katholizismus und Christentum nachhaltig aufwerteten, konnte in Frankreich auch die Orgelkunst rasch zu neuer Prosperität gelangen.<sup>19</sup> Komponisten wie Alexandre Pierre Boëly, Charles Valentin Alkan, César Franck oder Camille Saint-Saëns waren als Orgelvirtuosen nicht nur in die Kirche, sondern als Kompositionslehrer, Interpreten oder Dirigenten auch in das zeitgenössische Musikleben ganz selbstverständlich eingebunden.<sup>20</sup> In Deutschland hingegen blieben Funktion und Status des Organisten randständig und überdies umstritten<sup>21</sup>: Bevor gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein Professionalisierungsschub einsetzte und die Diskussion über den anrühigen "Orgelvirtuosen" verebte<sup>22</sup>, galt der Musikerberuf des Organisten als eine

---

<sup>17</sup> Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, a.a.O., S. 399.

<sup>18</sup> O. Dienel, *Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Sebastian Bach's Orgelmusik*, Berlin 1891.

<sup>19</sup> Dazu: A. Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, in: *Gesammelte Werke*, Band 5, hg. von R. Grabs, Zürich o.J., 389ff.

<sup>20</sup> Dazu: *French organ music. From the revolution to Franck and Widor*, hg. von L. Archbold u. W. J. Peterson, Rochester 1999.

<sup>21</sup> Dazu: A. Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982, S. 118ff.

<sup>22</sup> Dazu: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von H. J. Busch u. M. Heinemann, Sinzig 1998.

traditionale Größe, die sich allenfalls noch auf die Klassizität Johann Sebastian Bachs berufen konnte.<sup>23</sup> In seinem Rückblick auf die Musikgeschichte seit Beethoven charakterisierte Hugo Riemann den deutschen Organisten bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts als "die lebendige Konservierung eines Stücks 18. Jahrhundert", der "die alte Kunst der gediegenen Improvisation" fortgeführt und es als Zumutung abgelehnte habe, ausgearbeitete Choralsätze zu spielen: "Erst seit mehr und mehr Organistenstellen durch Konservatoriumszöglinge besetzt wurden, die nur eine moderne Klavierschule erhalten hatten, ist in dieser Beziehung ein bedauerlicher Umschwung eingetreten und werden die noch heute bestehenden Vorschriften für die Organistenprüfungen, in denen der alte Geist lebt, mehr und mehr zum toten Buchstaben."<sup>24</sup>

Die skeptische Einschätzung, mit der Hugo Riemann die neueren Tendenzen auf dem Gebiet der Orgel und ihres institutionellen Umfeldes registrierte, spielte auf jenen Traditionalismus an, der die Orgel zum "Bild der alten Zeit" konservieren wollte. Fixiert wurde das Bild im 18. Jahrhundert, als die weltanschauliche und gesellschaftliche Marginalisierung der Kirchen durch ihre ideologische Stilisierung zum Ort der Langsamkeit und zum ethischen Residuum des ästhetischen Über-Ichs kompensiert wurde. Daher unterstrich Johann Friedrich Reichardt den sittlichen Vorbildcharakter der Orgel als "Inbegriff alles Großwirkenden so die Kunst hat", weshalb ihr nie zugemutet werden solle, "verspannte Ohren zu kitzeln, denn sie kann nie zurechtsetzen, nie thörichte Herzen zu belustigen, denn sie kann sie mit ihrer Allgewalt erschüttern, durchdringen und über ihre gewöhnliche Lust und Wollust hinweg

---

<sup>23</sup> "Die sehr hochstehende Orgelkunst insbesondere der mitteldeutschen Meister der Zeit Bachs mit J. Seb. Bach selbst als höchstem Gipfel setzte sich, in den Produkten freilich stark verflachend, aber die Literatur des 18. Jahrhunderts in Ehren haltend, unmittelbar fort in das 19. Jahrhundert hinein, und mit Stolz führen bis in die neueste Zeit die Organisten ihre Schuldenscendenz auf Schüler Bachs und diesen selbst zurück. Die Organistenkreise waren es, in denen Bachs Bedeutung immer lebendig blieb, während er sonst ganz vergessen war; Abschriften des wohltemperierten Klaviers und der Orgelwerke Bachs gingen von Generation zu Generation und es besteht kein Zweifel, daß die Wiedererweckung Bachs für die Welt durch Drucklegung seiner Werke und Hervorsuchung seiner Kantaten speziell diesen Kreisen zu verdanken ist" (H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven 1800-1900*, Berlin-Stuttgart 1901, S. 654); da Riemann den modernisierenden Bestrebungen auf dem Gebiet der Orgel wie der Orgelkomposition mit großen Zweifeln begegnete und der Ansicht war, auch "die Orgelkompositionen Mendelssohns, Schumanns und Liszts bleiben an Größe der Wirkung hinter Bach zurück" (ebenda, S. 657), fällt sein Urteil über die Orgelmusik nach Bach zwangsläufig negativ aus. Fortschreiben, und zwar in radikalisierte Potenz, wird sich dieses ideologische Stereotyp schließlich in den Erneuerungsbewegungen nach dem ersten Weltkrieg.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 654.

erheben."<sup>25</sup> Unter diesem Blickwinkel bedeutete das Projekt der Modernisierung eine stete Gefährdung für die Orgel und ihr kirchliches Umfeld, denn das Vorbild des modernen Virtuosen beeindruckte natürlich auch die Organisten und beeinflusste ihre Spielweise, führte aber immer wieder zu grundsätzlichen Invektiven, wie im Fall der Choralzeilen-Zwischenspiele. Diese stünden dem kirchlichen Charakter geradezu entgegen, weil schnelle Tastenläufe, Triller und "allerhand zusammengeworfene Tonfiguren" innerhalb der Choralzeilen "ein bedauerliches Gemisch" zwischen Weltlichkeit und Kirchlichkeit hervorbrächten: "Die Andacht wird gestört, und die Sänger richten die Aufmerksamkeit mehr auf die Zwischenspiele, als auf den Text des Liedes. Und Orgelspieler der Art kümmern sich vollends nicht um den Inhalt des Liedes; sie gefallen sich damit, ihre extemporierte Fingerfertigkeit zu producieren. Heinrich in seinem Werk: Der accentuierte rhythmische Choral p. 32 behauptet sogar: er habe Menuet- und Walzersätze als Zwischenspiele gehört, so daß tanzlustige Gemeindeglieder dabei lüsterne Bewegungen machten."<sup>26</sup> Da insbesondere virtuosos und galantes Spiel auf der Orgel die Sinnlichkeit unangemessen stimulierten, so der theologisch motivierte Einwand, wurde den Organisten im 19. Jahrhundert nachdrücklich empfohlen, "die letzten Reste des 'galanten' Einflusses einer früheren Periode aus ihrem Spiel zu entfernen und entschiedener an die kräftigen und gesunden Erzeugnisse der *Blüthezeit des Orgelspiels*" wieder anzuknüpfen.<sup>27</sup>

So wie der Diskurs über Kirchenmusik und Moderne die Frage der Beschleunigung problematisierte und von konservativ-orthodoxer Seite zugunsten des ästhetischen Paradigmas der Langsamkeit entschieden wurde, wird nun auch die Orgel an ihre Geschichte erinnert und ihrem vorgeblich authentischen Ort zugewiesen. Kulturell lokalisiert Philipp Spitta die Orgel im protestantischen Norden, und er attestiert ihrer Spielweise "etwas Mannhaftes, Bewußtes und Selbständiges", während ihren Klang der "Charakter gedrungener Kraft, durch Macht gebändigter Bewegung" auszeichne, wodurch sie im Gegensatz zum südlichen Acapella-Ideal stehe, das "etwas Lichtes, Ruhig-Verklärtes" an sich habe: "Der warmen, athmenden, sinnlichen Schönheit, der antik anmuthenden Einfachheit, wie sie Palestrina's Compositionen zeigen, steht in der deutschen Orgelmusik eine Kunst gegenüber von rauherem Aeußeren, von einer düsteren aber nachhaltigeren

---

<sup>25</sup> J. Fr. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Berlin 1782, S. 62.

<sup>26</sup> Haring, *Ein Wort über Orgelspiel und Liedgesang beim öffentlichen Gottesdienst*, in: *Urania* 20, 1863, S. 86f.

<sup>27</sup> A. G. Ritter, *Gemeindegesang und Orgelspiel in ihren gegenseitigen Wechselwirkungen*, ebenda 17, 1860, S. 10.

Kraft, einem abstracteren, aber tiefsinnigen Wesen. Dort die durchsichtige, reine Bläue des italienischen Himmels, hier das mächtige Rauschen und Brausen der deutschen Eichenwälder und des nordischen Meeres."<sup>28</sup> Mit den bekannten nationalen, konfessionellen und geschlechtlichen Zuschreibungen will man die Orgel auf die gebundene, kontrapunktische Schreibweise und auf den Ort der Kirche verpflichten, welche zugleich ihre kultische Dignität garantieren. Die auratische, gleichsam naturhaft verbürgte Qualität der Orgel erblicken die Verfechter einer konservativen Orgelauffassung jedoch in genau jenem Moment, in dem die Befürworter der Modernisierung die eigentliche Hürde für die ästhetische Weiterentwicklung ausmachten: "Jeder Orgelton, der zarteste wie der stärkste, steht starr und unveränderlich da wie eine Säule, ist bei aller elementarischen Macht oder Süßigkeit unlebendig", dekretierte Adolf Bernhard Marx<sup>29</sup>, und Pilipp Spitta schloß aus dieser Eigenschaft auf die "Objektivität" des Instrumentes: "Weil die Orgel weder einen schnellen Wechsel der Stärkegrade noch ein An- und Abschwollen des einzelnen Melodietones, noch sonst eine besondere Schattirung desselben zuläßt, wehrt sie die Hineintragung eines subjectiven Gefühlsausdruckes ab."<sup>30</sup> Da ihr überdies die Fähigkeit zur rhythmischen Akzentuierung fehle, müsse sie zwar auf "die feinere und bestimmtere Zeichnung der Tongedanken, die Unterordnung der Nebenzüge unter die Hauptmomente, kurz das Mittel individuell ausgeprägten Vortrags" verzichten<sup>31</sup>, was aber gerade ihren "positiven Charakter", d.h. ihre kultische Würde, ausmache: Die Orgel "ist das dogmatische Instrument, so fest und unabänderlich und rücksichtslos, wie das Dogma; sie ist der rechte Diener der Kirche, - und wahrlich ein würdiger Diener des hohen Herrn. Das ist sie ganz, und hiermit ein mächtiges und reiches Wesen; ein Andres kann sie nicht sein. Sie gleicht hierin dem gothischen Kirchenbau, der Stätte ihrer Geburt und ihrer grössten Thaten."<sup>32</sup>

Festgeschnürt wird diese ideologische Zuschreibung, ein trübes Gemisch aus Historismus und Physiko-Naturalismus, durch die konstruierte Korrespondenz zwischen Klangspezifik des Instrumentes einerseits sowie

---

<sup>28</sup> Ph. Spitta, *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: ders., *Zur Musik*, Berlin 1892 (ND Hildesheim 1976), S. 41; Spitta charakterisiert den protestantischen Norden Deutschlands als die Heimat der Orgel- und Instrumentalmusik, wohingegen die Orgelkunst der dem Gesang verpflichteten Italiener, als "eine aus dem Norden importierte Pflanze" rasch verblüht sei (ebenda, S. 42).

<sup>29</sup> Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, a.a.O., S. 22.

<sup>30</sup> Spitta, *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik*, a.a.O., S. 40f.

<sup>31</sup> Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, a.a.O., S. 25.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 23.



Architektonik und Akustik des Kirchenraumes andererseits, denn "übereilte Bewegung würde vor allem den Toninhalt nicht deutlich vernehmbar werden lassen, weil die zweite Harmonie schon einträte, ehe der mächtige Schall der ersten sich gemeinsam ausgebreitet hätte."<sup>33</sup> Was die avancierten zeitgenössischen Orgelwerke von Mendelssohn Bartholdy bis Liszt kompositorisch dementierten und die neuen Orgeln von Cavallé Coll bis Friedrich Ladegast, Eberhard Friedrich Walcker oder Georg Friedrich Steinmeyer klanglich-technisch widerlegten, wurde von den Verfechtern einer konservativen Orgelauffassung zum Dogma erhoben, nämlich die Fixierung zum kirchlichen Funktionsträger und die Charakterisierung der Orgel als ein "langsames" Instrument, das sich allen ästhetisch-kompositorischen Imperativen der Moderne zu widersetzen schien. Damit hatte man die Orgel nicht nur in die Restaurationsbestrebungen des 19. Jahrhunderts eingemeindet, sondern auch den Versuch unternommen, ihre ästhetischen Entfaltungsmöglichkeiten rigide zu beschneiden und sie auf dem historischen Stand der Epoche Johann Sebastian Bachs stillzustellen.

Eingespannt in das Dilemma der Geschwindigkeiten, hier der Entschluß zur Modernisierung, dort das ethisch motivierte und naturalistisch begründete Ideologem der Stillstellung, wird die Orgel auch weiterhin ein Paradigma der Differenz bleiben. Gleichwohl: Die Orgelkompositorische Abstinenz so bedeutender Komponisten wie Beethoven, Berlioz, Verdi oder selbst Bruckner deutet auf die marginale Position der Orgel im ästhetischen Diskurs der Moderne, an der die gewichtigen Beiträge von Liszt, Reubke, Franck, Saint-Saëns, aber auch von Reger nichts änderten. Ein Theoretiker wie Adolf Bernhard Marx, beileibe kein Gegner der Moderne und des Fortschritts, zog daraus die ambivalente Konsequenz. Eingenommen von der Erhabenheit und der kultischen Dignität des Instruments bezweifelte er zwar die Modernisierungsfähigkeit der Orgel, versuchte aber gerade deshalb, ihre einstige historische Relevanz und ihre vermeintliche Unentbehrlichkeit als Kultinstrument um den Preis der Ideologisierung im Traditionalismus festzuschreiben. In dieser so exemplarischen Auseinandersetzung zwischen den Paradigmen der Geschwindigkeit, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf dem Terrain der Orgel geführt wurde, konkurrierten einerseits ästhetische, kompositorische und musikhistorische Auffassungen, die sich auf die künstlerische Potenz des Instrumentes bezogen. Andererseits ging es auch und vor allem um eine kulturelle Kontroverse, in der die Modernisierung der Kirchen, namentlich der protestantischen, und ihre

---

<sup>33</sup> Ebenda, S. 28.

Partizipation am zeitgenössischen Musikleben verhandelt wurden. Dabei zeigte sich, daß die säkularisierenden Tendenzen der Moderne die kirchlichen Allusionen der Orgel erst beförderten und ihr jene zwiespältige Aura bescherten, an der sich Gegner und Befürworter der Modernisierung, jetzt auch einer theologisch-liturgischen, abzuarbeiten hatten.

### ***Vom allegorischen Mehrwert zur Aura des Archaischen***

Ihren Rang als das "vornehmste Werckzeug des Klangs", der ihr von Musiktheoretikern wie Praetorius und Mattheson bescheinigt wurde, hatte die Orgel im 16. und 17. Jahrhundert erlangt. Zuteil wurde ihr diese herausgehobene Bedeutung weniger durch unmittelbar musikalische und liturgische Bestimmungen als vielmehr durch das, was ihren "allegorischen Mehrwert" ausmachte. Vor allem die technische Komplexität und eine daraus resultierende klangliche Vielfalt veranlaßte Theoretiker und Theologen zu Analogiebildungen, deren symbolische Aussagekraft jetzt dazu genutzt wurde, das Instrument zum Vermittler didaktischer Qualitäten und kultureller Techniken zu stilisieren. Der jesuitische Gelehrte Athanasius Kircher verglich im *Liber VI. Analogicus* seines Hauptwerkes *Musurgia universalis*, dessen deutsche Teilübersetzung 1662 erschien, die Schöpfung der Welt mit dem Bau einer Orgel, durch welche Gott "mit seinem Machtwort den unförmlichen Klumpen / das confusum chaos, hylen illam informem erschaffen / damit gleichsam den Grund gelegt zu dem folgenden Orgel=bau."<sup>34</sup> Indem man das Instrument als ein Ebenbild des von Gott gebändigten und geordneten Chaos deutete, wurde die Orgel in die kosmologisch-theozentrischen Szenarien der frühneuzeitlichen Weltdeutung einbezogen und geriet somit in die Einflußsphäre der herrschenden Diskursmächte. Folglich nutzte auch die protestantische Kirchenzucht den allegorischen Mehrwert und instrumentalisierte die Orgel zur Projektionsfläche disziplinarischer Exerzitien.

Anläßlich einer Orgelweihpredigt, der bevorzugten Gelegenheit zur Allegorese, verglich der Theologe Johann Münstermann den menschlichen Leib mit dem Bau der Orgel und setzte diesen in Analogie zur Trinität Gottes. Dabei parallelisierte er den Mund mit der Pfeife, den Wind mit Gottes Wort, Manual und Pedal mit dem menschlichen Herz und bestimmte den Heiligen Geist zum Spieler der "geistlichen Orgel": Dieser "soll mit seinen göttlichen / kräftigen Fingern das Clavier unsers Hertzens schlagen / und sie durch den

---

<sup>34</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662 (ND Kassel 1988), S. 255.

heilsamen Wind seines Worts bewegen / damit dadurch unser Leib / unsere Füße und unsere Hände / unsere Sinn und Gedancken / und alle unsere Affecten / eine regelmäßige / geistliche und liebliche Harmonie und Resonantz geben und dadurch mit den Seiten / Clavier und Klang die Herten / und mit dem Glauben die Wercke und Thaten zusammen mögen."<sup>35</sup>

Ausgestattet mit derartigen allegorischen Kompetenzen wird dem Instrument auferlegt, der Gemeinde der Gläubigen aber auch dem Organisten ethische Imperative und disziplinarische Anweisungen zu erteilen. Gerade weil immer wieder Klagen über die Disziplin der Gemeindeglieder vorgebracht werden, vor allem über die "böse / alte und Satanische Gewonheit mit dem / Spazieren gehen und plaudern auff den Kirchhoff" vor oder nach der Predigt<sup>36</sup>, soll die Orgel kraft ihres sinnlichen Vermögens die Gläubigen zu Devotion und Andacht bewegen: "Ferner wie die schönen und künstlichen wolgemalten Bilder der anschawenden Augen an sich ziehen: eben also durchdringet auch die lieblichkeit der süssen wol klingenden harmonia vnd concenten die heimliche Gedancken und affecten, wenn sie in der zuhörer Ohren fellet. Derhalben hat die Orgel billich ihren Sitz in den Kirchen vnd Tempel Gottes / damit durch ihre anleitung Gottselige vnd andechtige Herzen auffgemuntert / vnd durch ihren lieblichen resonantz, dem lobe / welches der hohen göttlichen Mayest. gesungen wird / zuzuhören / beizuwohnen vnd auszuwarten / angereizet und gleichsam genötiget werden."<sup>37</sup> Mit dieser Bestimmung der Orgel bzw. der Musik überhaupt hatte Martin Luther ursprünglich die radikalen Einwände aus dem Lager der Reformierten, die den Gottesdienst puristisch von allen sinnlichen Elementen freihalten wollten, begründet abgewehrt. Andererseits wurde, weil man hier das Moment der Anfechtung befürchtete, auch immer wieder an den bekannten Einwand des Augustinus erinnert, wonach Musizierende wie Hörer gefährdet seien, durch die sinnliche Verführungskraft der Orgel von der Konzentration auf das Gotteswort abgelenkt zu werden.

Der schmale Grat zwischen *ratio* und *sensus* war durch den allegorischen Mehrwert zumindest theologisch und epistemologisch abgesichert,

---

<sup>35</sup> Aus der Orgelpredigt von Johann Münstermann (1662), mitgeteilt bei: Hector Mithobius, *Psalmodia christiana*, Jena 1665, S. 392; zit. nach: Edler, *Der nordelbische Organist*, a.a.O., S. 357; dazu auch ein Zitat aus Girolamo Dirutas Traktat *Il Transilvano I* (Venedig 1593), ins Deutsche übersetzt von M. Praetorius, *Syntagma musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 (ND Kassel-Basel 1958), S. 87; H.H. Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts. Zum Figur-Begriff der Musica Poetica*, in: *Musik und Kirche* 27, 1957, S. 170ff.

<sup>36</sup> Münstermann, zit. nach Edler, *Der nordelbische Organist*, a.a.O., S. 357.

<sup>37</sup> So Diruta bei Praetorius, *Syntagma musicum II*, a.a.O., S. 87.

beanspruchte aber in der musikalischen und liturgischen Praxis, wo die Kirchendisziplin ein wachsames Auge hatte, erhöhte Aufmerksamkeit. Michael Praetorius nahm sich daher ausdrücklich dieses Aspektes an, nicht nur um die Wichtigkeit der Orgel zu unterstreichen, sondern um gleichzeitig auf ein latentes Konfliktpotential hinzuweisen: "wenn ein Organist nicht den gebührlchen Ambitum behelt / besondern den Gesang dem Cantori zuwieder / per Secundam oder Tertiam transponiret, geht es hernach entweder in die höhe in ein quirren und kirren / oder hervnter in ein murren vnd brummen aus / dadurch nicht allein die art vnd eigenschafft des Modi die affectus zu moviren mutiret, besondern auch die Music, so wol was die Cantores, als Instrumentisten anlanget / confundiret wird. Denn ist der Cantor in der Music beschlagen / folget er hierin dem Organisten gewiß nicht / sondern dieweil gemeiniglich ein Cantor nach einem Schlüssel / oder Chor-Pfeifflin; Oder auch an seiner selbst eigenen Stimme den rechten Chor-Thon finden vnd begreifen kann / so stimmt er nach geendigtem Orgeln / von newem / zum andern vnd rechten Chormeßigen Clavi: Welches denn in der Kirchen nicht alleine verdrüßlich zu hören / sondern auch den Schülern zu Confusion leichtlich anlaß geben kan."<sup>38</sup> Zunächst ging es Praetorius auch um das soziale Prestige eines Berufsstandes, der sich notorisch benachteiligt fühlte<sup>39</sup> und deshalb an seine Pflichten und Verantwortlichkeiten gegenüber jenen Berufsständen erinnert wurde, die ihm, wie der Kantor, über- bzw., wie die Stadtpfeifer, untergeordnet waren. Darüber hinaus verweist Praetorius implizit auf ästhetische Machtverhältnisse, denn der theoretische Diskurs, der im 16. und 17. Jahrhundert um die Frage von Tonhöhe, Ambitus und Temperatur zirkulierte, sowie die Unsicherheiten und Kontroversen, welche dieses Feld beherrschten, fokussierten gewissermaßen in der Funktion des Organisten und dessen musikalischer Flexibilität.<sup>40</sup> Die Fähigkeit, *ex improviso* zu transponieren und zu präledieren, aber auch über das Generalbaßspiel sowohl

---

<sup>38</sup> Praetorius, *Syntagma musicum II*, a.a.O., Inhaltsübersicht *Im VI. Theil*, unpaginiert.

<sup>39</sup> "Darneben aber were höchlich zu loben / das auch Obrigkeiten an etlichen örtern vnd Städten das ihrige verrichteten / vnd uff Mittel bedacht weren / welcher gestalt / ihre gute vnd fleissige Organisten / in ihren Kirchen mit solchen vunterhalt versehen werden köndten / damit ihnen ihre müh / fleiß vnd saure Arbeit der gebühr nach recompensirt und belohnt würde. Dann es zu beklagen / wie geringe solaria, auch an etlichen vornehmen örtern / für ihre gutte und Kunstreiche Organisten deputirt seynd / also das sie sich kümmerlich können erhalten / ja bißweilen auch die Edle Kunst verfluchen und wüdschen / das sie an stat eines Organisten ein Kuhhirt oder sonsten nur ein geringes Handwerck gelernet hetten. Welches gleichwol zuerbarmen / und billig von dem Magistratu und Kirchen Inspectoribus ad notam genommen / vnd vffs beste corrigirt werden köndte" (ebenda, S. 89).

<sup>40</sup> Dazu: W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994, S. 149ff.

vokale als auch instrumentale Ensembles zu koordinieren, verliehen dem Organisten jenen professionellen Status, den der allegorische Mehrwert der Orgel symbolisch bekräftigte.

Dieser Status büßte im 18. Jahrhundert sein Prestige ein, als nicht nur die Kirchenmusik in den Rang einer historisch verblaßten Größe zurückgestuft bzw. zum Ort der Langsamkeit neutralisiert, sondern auch der Generalbaß durch die harmonische Tonalität als musikalisches Regulativ verdrängt wurde. In einer episodischen Variante der *Querelle des anciens et des modernes*, die als Replik auf Carl Philipp Emanuel Bach und seinen Traktat über das Clavier-Spiel zu verstehen ist, beschwor Friedrich Wilhelm Marpurg noch einmal die vermeintliche Überlegenheit des Organisten gegenüber dem Clavier-Spieler, wenn er auf die Vielseitigkeit und Flexibilität des ersteren hinweist: "Lassen Sie uns itzo, mein Herr, das Talent eines Clavierspielers, mit dem eines Organisten vergleichen. Braucht jener etwas mehr als eine fertige Hand, um sich Ehre zu machen? Der Fleiß der Componisten versieht ihn mit seinen Stücken. Der Organist aber muß sich die seinigen componieren, und er hat nicht mehr Zeit zu dieser Composition, als er gebraucht, sie abzuspielen. Beydes geschieht in demjenigen Augenblick. Wenn es aber nicht gar so leicht seyn soll, auf dem Papiere zu componieren: wie ungleich schwerer muß es seyn, ohne allem Vorbedacht, aus dem Stegreif, und noch dazu schön zu componieren! Was für eine weitläufige Känntnis der Regeln der Harmonie und Melodie, was für ein richtiger Geschmack und insbesondere was für eine lebhaftige Erfindungskraft gehört dazu?"<sup>41</sup> In der Tat präsentiert Marpurg hier einen Katalog qualitativer Eigenschaften<sup>42</sup>, die zunehmend weniger gefragt waren. Denn nicht nur lief seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Clavier der Orgel den Rang ab, vor allem verwiesen auskomponierte und vollständig notierte Partituren die Fähigkeit zur Improvisation alsbald auf spärlich bemessene Residuen wie Kadenzen in Solokonzerten oder Klavier-Paraphrasen. Während die französischen Organisten des 19. Jahrhunderts das Improvisieren bewußt kultivierten, weil hier der theologisch motivierte Einwand gegen das Virtuositum keine entscheidende Rolle spielte, verkümmerte diese Qualität bei den deutschen Organisten, deren Profession im 19. Jahrhundert ohnehin als peripher galt.

---

<sup>41</sup> F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst I*, Berlin 1760 S. 39.

<sup>42</sup> Ausdrücklich erwähnt Marpurg die Fähigkeit des Transponierens beim Generalbaßspiel und die dafür erforderliche Kenntnis der verschiedenen Schlüssel, wobei solche Qualifikationen angesichts ungleich temperierter Orgeln besonders notwendig seien (ebenda).

### *Ancilla domini*

Somit rückte jetzt eine Bestimmung der Orgel in den Vordergrund, die bis Anfang des 18. Jahrhunderts nicht als vorrangig galt, nun aber zunehmend als legitimer Ausweis ihrer liturgischen Daseinsberechtigung betrachtet wurde: die Begleitung des Gemeindegesanges. Zu den originär reformatorischen Anliegen Luthers zählte das Priestertum der Gläubigen, das sich in der aktiven Partizipation der Gemeinde am liturgischen Geschehen, namentlich am Abendmahl und am Choralgesang, artikuliert, ansonsten aber die Gemeinde in der passiven Teilnahme, in Devotion und Kontemplation, beließ. Um die aktive Teilnahme der Gemeinden am liturgischen Geschehen jedoch zu befördern und damit auch die Kirchendisziplin zu stärken, sollten sich die Gläubigen vor allem am Choralgesang beteiligen. Daher hatte man aus Gründen des musikalischen Nachvollzugs gerade für die Gemeinden im 17. Jahrhundert den Kantionalsatz eingeführt, bei dem die Choralmelodie nicht mehr im Tenor, sondern im Diskant lag, demzufolge auch deutlicher zu hören war, wobei der Diskant von der Gemeinde mitgesungen, Alt, Tenor und Baß jedoch allein von der Kantorei übernommen wurden. Während die Orgel bislang eigenständig Präambeln oder Orgelchoräle alternatim zum Chor, aber unter fakultativer Beteiligung der Gemeinde am Cantus firmus gespielt hatte, übertrug man zunehmend auch Kantionalsätze auf die Orgel und überließ ihr anstelle des Chores die harmonische Komplementierung des Gemeindegesangs. Mit dem Rückgang der Kantoreien im 18. Jahrhundert geriet die Praxis des Alternatim-Musizierens aus der Übung, damit auch die Gepflogenheit des liturgisch autonom verwendeten Orgelchorals. *Grosso modo* beschränkte sich die Funktion der Orgel jetzt hauptsächlich auf die Intonation und Begleitung des Gemeindegesangs sowie auf die Ein- und Ausleitung des Gottesdienstes, wobei die Aufgabe der Orgel relativ weitläufig umschrieben wurde: "Fragt man nach dem Zweck, zu welchem die Kirchenorgeln da sind oder gebaut werden, so kann solcher kein anderer sein, als Ordnung und Erhebung des religiösen Volksgesanges. Die Ordnung des religiösen Gesanges wird erhalten, wenn die singende Gemeinde im Tone und im Takte bleibt. Die Erhebung desselben wird erreicht, wenn durch ein

ausdrucksvolles, den jedesmaligen besondern Umständen und Bedürfnissen angemessenes Orgelspiel religiöse Gefühle erweckt und erhöht werden."<sup>43</sup>

Trotz ihrer Weitläufigkeit ließ diese Formel erkennen, daß die Orgel in ein neuzeitliches Dilemma geraten war. Auf der einen Seite galt sie als ein funktionales (Begleit-)Instrument, welches sich liturgischen Bedürfnissen unterzuordnen hatte, auf der anderen Seite konzedierte vage Begriffe wie "Erweckung" und "Erhöhung" auch Spielräume autonomer Entfaltung, welche nach wie vor auf theologisches Mißtrauen stießen: Die Eigenart der Orgel, also das "ruhige, starre, einer An- und Abschwellung unfähige Ebenmaß des Tones" erfordere auch "eine eigentümliche Behandlung des Instrumentes, alles Gewaltsame, Abgerissene, Leidenschaftliche muß beim Orgelspiel vermieden werden, vielmehr müssen die Melodien der einzelnen Stimmen in kunstgerechter Verschlingung gebunden und ruhig dahinfließen"<sup>44</sup>; daher habe sich das Orgelspiel "mit Gesang und Rede zu einer einheitlichen gottesdienstlichen Feier zu verbinden, darf somit sich nicht darstellen wollen als eine selbständige Kunstproduktion, welche die besondere Aufmerksamkeit der Gemeinde beansprucht und zur Bewunderung und zur Kritik auffordert, wie solches etwa in einem Kirchenkonzert zulässig sein würde."<sup>45</sup> Begünstigt und vorangetrieben wurde die Festschreibung der Orgel zur Fessel des virtuosen Ausdrucksbedürfnisses und zum liturgischen Funktionsträger durch einen kirchenmusikalischen Purismus, welcher der theologischen Orthodoxie und ihrem Dogma von der biblischen Wortgebundenheit entgegenarbeitete.

Als Reaktion auf die Säkularisierung und den damit einhergehenden Bedeutungsschwund der christlichen Kirchen hatte sich im 18. Jahrhundert eine kirchenmusikalische Verschwörungstheorie verbreitet, welche, wie mehrfach erwähnt, ästhetische Modernität mit Profanisierung und "Verfall" gleichsetzte. Überkonfessioneller Konsens war demzufolge die Auffassung, seit Haydn und Mozart hätten die Komponisten überwiegend "ihr persönliches Fühlen und Empfinden" an den Ritualtext herangetragen, statt sich die ästhetischen Direktiven von den "objektiven", kultischen Vorgaben erteilen zu lassen<sup>46</sup>, womit nichts anderes als die restriktive Einschränkung der

---

<sup>43</sup> Töpfer, *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues*, a.a.O., S. 753.

<sup>44</sup> Fr. Zimmer, *Der Kantor und der Organist im evangelischen Gottesdienste. Ein Handbuch für Prediger, Kantoren, Organisten, Gemeindeglieder, wie für alle, welche sich für den Kirchengesang interessieren*, Quedlinburg 1886, S. 155.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>46</sup> A. W. Ambros, *Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit. I Kirche und Tonkunst*, in: ders., *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 116.

kompositorischen Subjektivität und letztendlich die Verpflichtung auf das Paradigma der Langsamkeit gemeint war: So sei, stellt August Wilhelm Ambros fest, "Sammlung, Versenkung in uns selbst, Bändigung der Leidenschaften ( ... ) überhaupt die Wirkung, auf welche die Kirchenmusik hinarbeiten müsse", denn jegliche Musik, "deren Wirkung vorzüglich in dem sinnlichen Reize des Wohlklanges liegt, ist keine solche, die für die Kirche paßt; denn die Kirche läugnet und verläugnet zwar nicht die sinnliche Natur des Menschen, aber sie will sie dem Geiste unbedingt unterworfen wissen - kann also für ihre Zwecke nicht brauchen, was wesentlich auf Sinnlichkeit basirt ist."<sup>47</sup> Und wenn Ambros den "Gegensatz des neueren vollbelebten Werkes gegen die erhabene Strenge und das herb Gebundene des alten [Werkes]" hervorhebt, zieht er eine ästhetisch begründete, aber ethisch intendierte Markierungslinie zwischen Profanie, sprich: Modernität, und einer Sakralität, deren Vorbild die Historie darstellt. Kategorien wie "Strenge" und "Bindung" insinuieren indes, daß die ästhetische Selbstbestimmung der Komponisten, die spielerischen Entfaltungsmöglichkeiten der Interpreten wie auch das kritische Urteilsvermögen der Hörer zugunsten einer vermeintlich höheren "Objektivität" zu dispensieren seien. Solche Überzeugungen, die sich im Kontext der protestantischen Restauration und des katholischen Caecilianismus zur ideologischen Grundlage verhärteten, korrespondierten wiederum mit jenen theologisch-kirchlichen Auffassungen, die das rationale, dem biblischen Wort verpflichtete Element im Gottesdienst einseitig gegen die musikalisch-sinnlichen Anteile der Liturgie ausspielten.

In einer Gesangbuchvorrede aus dem Jahr 1712 vernimmt man die bezeichnende Klage, an vielen Orten würden die Kirchenlieder so schnell gesungen, "dass eine Syllabe die andere nicht räumen kann, wodurch die Gemüter in Unordnung gesetzt und die Andacht gestöret wird", weshalb dazu geraten wurde, "dass Prediger und Sänger samt den Gemeinden dahin mit Ernst arbeiten, damit fein ordentlich langsam und andächtig gesungen und bei jedem Versikul etwas länger ausgehalten, auch einem jeglichen Worte seine Zeit zur Andacht gelassen werde."<sup>48</sup> Von theologischer Seite wird also entscheidendes Gewicht auf die Wortverständlichkeit gelegt, weil man in der Übermittlung des *verbum dei* die vorrangige und eigentliche Aufgabe des Gottesdienstes sah. Diese Gewichtung verstärkte sich im 18. Jahrhundert, als die aufklärerische und pietistische Theologie innerhalb des Protestantismus zu dominieren begannen und ihre gottesdienstlichen Agenden zunehmend um

---

<sup>47</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>48</sup> Mitgeteilt bei G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893 (ND Buren 1979), S. 64.



Gebet und Predigt zentrierten. Auf der anderen Seite etablierte sich die Vorstellung einer "ächten Kirchenmusik", welche aus dem evangelischen Gottesdienst alles verbannen wollte, was mit der italienischen Oper und ihrem aristokratischen Umfeld in irgendeinem Zusammenhang stand. In diesem Sinn beruft sich Johann Abraham Peter Schulz auf Jean Jacques Rousseaus Ausführungen über den gregorianischen Choral ("cantus firmus") und skizziert ein vom katholischen Traditionalismus hergeleitetes kirchenmusikalisches Ideal, in dem sich, angesichts des willkürlichen Zugriffes auf die Historie, die ästhetische Bedürfnislage der Frühromantik abzeichnet: "Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmack des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennet, ausschließen, ein Gesetz ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln, die aber meistens nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekommen ist, schon aus der Uebung gekommen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stük, es sey Choral, Fuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekte des Stüks am besten schicket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Gesetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistens durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der so genannten galanten Musik aus der Kirche verbannt wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonsetzer dennoch ein große Mannichfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stük zu bringen."<sup>49</sup> Aber nicht nur Rezitativ, Arie und die galante Schreib-Art werden vom Ideal einer "ächten Kirchenmusik" ausgeschlossen, sondern nach Möglichkeit auch alle Instrumente, weil sie nach Auffassung der Puristen die Vokalstimmen und damit die Hörbarkeit des Textes verdeckten.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Artikel "Kirchenmusik", in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792 (ND Hildesheim 1967 u. 1970), S. 21.

<sup>50</sup> Zum kompositorischen Inbegriff dieses Ideals wurde G. P. da Palestrina, zum institutionellen die Sixtinische Kapelle des Vatikans, welche sich allmählich zu einer stereotypen Legende verfestigten: "Giovanni Pietro Aloisio Palestina [sic], der bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte, war der größte uns bekannt gewordene Komponist in dem erhabenen, feierlichen Kirchenstil, dessen Hauptcharakter in der nachdrücklichen und oft kühnen Folge von größtentheils konsonierenden Accorden besteht, deren ganz bestimmter Eindruck weder durch melodische Verzierungen noch durch rhythmische Mannichfaltigkeit modifiziert oder geschwächt wurde. Die Italiener verdanken es ihm noch daß er durch seine große edle Kunst und allezeit strenge Ernsthaftigkeit in seinen Arbeiten, die Musik in der Kirche erhalten hat, welche sich damals schon oft so unnütz machte, daß

Die archaisierende Konstellation von Vokalpolyphonie, Kirchentonarten und Acapella-Ideal, welche mehr oder minder "authentisch" nur in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans zu erleben war, bildete wohl den Abhub einer retrospektiven Utopie, verselbständigte sich aber gerade deshalb zu einem ästhetischen Impuls mit nachhaltigen Auswirkungen.

So entstand im Jahr 1791 mit der Gründung der Sing-Akademie zu Berlin durch Carl Friedrich Fasch eine Institution, die sich bevorzugt der Pflege älterer Kirchenmusik wie des Acapella-Ideales widmete und als solche zum paradigmatischen Vorbild einer historisierenden bürgerlichen Musikkultur wurde.<sup>51</sup> Unternehmungen wie die Sing-Akademie in Berlin oder der Heidelberger Kreis um Anton Friedrich Justus Thibaut setzten um die Wende zum 19. Jahrhundert ein intensives Interesse an älterer Kirchenmusik in Gang und trugen nicht unwesentlich dazu bei, daß sich eine breite Strömung innerhalb der protestantischen Kirchenmusik im Fahrwasser der Restauration bewegte. Begünstigt wurde die restaurative Tendenz durch die in den 1820er Jahren durch König Friedrich Wilhelm III. eingeleitete Liturgiereform in Preußen, die sich, in Opposition zu Aufklärung und Rationalismus, wieder eng an die Kirchenordnungen und Agenden des Reformationszeitalters anlehnte.<sup>52</sup> Mit Blick speziell auf die theologischen Umbrüche des 18. Jahrhunderts reagierte die preußische Liturgiereform, nach den Worten Friedrich Wilhelms III., auf das Überhandnehmen "unrichtiger Ansichten über kirchliche Angelegenheiten, Neuerungssucht, Lauheit und Gleichgültigkeit", wodurch "Unordnung und Willkühr" eingerissen seien, denen es nun entgegenzutreten gelte: "Nur ein Mittel gab es, um dahin zu gelangen und dieses war, den Versuch zu machen, vor allem jene, in der evangelischen Kirche bestandenen, ächt-christlichen Anordnungen der Vergessenheit zu entreißen und ins Leben zurückzurufen, dabei aber auch auf die Anforderungen der Zeit die erforderliche und zuläßige Rücksicht zu nehmen."<sup>53</sup> Zu den "Anforderungen der Zeit" rechnete man jetzt auch die Kirchenmusik, die in den um Predigt und

---

sie selbst den Päbsten anstößig wurde, und in Gefahr war, gänzlich aus der Kirche vertrieben zu werden. Diese Art von vier- fünf- acht- auch sechzehnstimmiger Singemusik ohne alle Instrumentalbegleitung, die in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung in der päpstlichen Capelle alla Capella genannt wird, wurde lange nach ihm, und wird auch noch bisweilen, alla Palestina genannt" (Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin II*, Berlin 1782, S. 55).

<sup>51</sup> Dazu: G. Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1991.

<sup>52</sup> Dazu: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, hg. von Fr. Blume, Kassel-Basel 1965, S. 251f.

<sup>53</sup> *Agende für die evangelischen Kirchen in den Königlich-Preußischen Landen. Mit besonderen Bestimmungen und Zusätzen für die Provinz Brandenburg*, Berlin 1829, S. IV.

Bibelwort zentrierten Agenden der Aufklärung und des Rationalismus keine herausragende Rolle gespielt hatte und nun unter Aufbietung ihres vermeintlich traditionellen Gewichtes wieder mehr ins Zentrum des liturgischen Geschehens zu rücken war.

Während die Bestrebungen zu einer "Erneuerung der Kirchenmusik"<sup>54</sup> bevorzugt auf das Gebiet der kirchlichen Vokalmusik zielten<sup>55</sup>, blieb die gottesdienstliche Rolle der Orgel peripher und umstritten. Der einflußreiche lutherische Theologe Claus Harms etwa hielt den Nutzen der Orgel für gering, ihre Schädlichkeit hingegen für umso größer, und sarkastisch hielt er dem Instrument zugute, daß ihr Spiel zumindest den Geräuschpegel beim Ein- und Ausgang der Gemeinde dämpfe.<sup>56</sup> Hier schwimmt bereits der traditionelle theologische Topos von der Gefährlichkeit der Musik mit dem verbreiteten Eindruck von einer zeitgenössischen Orgelmusik, der man künstlerische Qualität nicht zubilligen mochte. Aber diese Invektive kam passenderweise der Auffassung jener entgegen, deren kirchenmusikalisches Ideal vom Dogma der Vokalpolyphonie und des Acapella-Klanges eingenommen wurde. Sie ließen, unter Hintanstellung größter Bedenken, die Mitwirkung von Orgel und Blasinstrumenten allenfalls noch bei der Begleitung des Gemeindegesanges zu: "sofern man nicht der Meinung ist, die Orgel aus der Kirche ganz zu verbannen, sie vielmehr für das Zusammenhalten des Gemeindegesanges als unentbehrlich erachtet, so wird man folgerecht auch die Begleitung von Blasinstrumenten für den allgemeinen Kirchengesang gestatten müssen. Oder wollte man sie deswegen verwerfen, weil Werkzeuge solcher Art, durch menschlichen Hauch belebt, mit viel innigerem Ausdrucke erklingen, als die nur durch eine mechanische Vorrichtung laut werdende Orgel, deren Ton auch bei der schönsten Klangfarbe, immer einige Starrheit behält? Daß den Bläsern willkürliche Vortragskünste, auffallende Abwechslung etwa in Stärke und Schwäche des Tones, eben wie den Chorsängern, als ganz unkirchlich, untersagt bleiben müßten, versteht sich von selbst; nur gleichmäßig getragener Ton in jenem Maaße der Stärke, das die Schönheit des Klanges nicht gefährdet, wäre nothwendiges Erforderniß."<sup>57</sup>

Noch radikaler als Carl von Winterfeld, der sich immerhin kompromißbereit zeigte, drang Eduard August Grell, von 1853 bis 1874 Leiter der Berliner Sing-Akademie und fundamentalistischer Eiferer für das

---

<sup>54</sup> C. v. Winterfeld, *Über Herstellung des Gemeinde- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge*, Leipzig 1848, S. 143.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 142ff.

<sup>56</sup> Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste*, a.a.O., S. 1f., Anm. 3.

<sup>57</sup> Winterfeld, *Über Herstellung des Gemeinde- und Chorgesanges*, a.a.O., S. 169f.

Acapella-Ideal, auf die gänzliche Beseitigung der Orgel innerhalb des Gottesdienstes. In einem 1873 verfaßten, aber zu seinen Lebzeiten nicht mehr publizierten "Offenen Brief" an die Sing-Akademie nahm er Stellung zu dem Vorhaben, für die Sing-Akademie eine Orgel anzuschaffen, und führte daher mehrere Argumente für die Unzulänglichkeit der Orgel an. Zunächst sei sie ein lebloser, mechanischer Apparat, deren konstanter Wind niemals mit dem beseelten menschlichen Atem verglichen werden könne.<sup>58</sup> Darüber hinaus bezweifelte Grell, daß Orgel wie Instrumentalmusik überhaupt zu "solchen geistigen Mitteilungen" fähig sei, wie sie die an das Wort gebundene Kirchenmusik erfordere: "Die Instrumentalmusik taugt also nichts für die Kirche und hat dem Gesang, wie überall, so auch besonders an dieser Stätte zu weichen, schon deshalb, weil ihr das Wort fehlt, und weil sie, zum Gesang hinzutretend, diesen verdunkelt, das Wort unverständlich macht, dem Klange des Gesanges seinen schönsten Zauber nimmt und dem Singenden eine reine Abstimmung der Töne unmöglich macht."<sup>59</sup> Als Begleitinstrument des Chores befand Grell die Orgel für untauglich, weil sie den Chor auf ihre stets gleiche Temperierung festlege und der Vokalklang dadurch unlebendig werde. Vor allem aber habe die Größe der Orgeln und damit auch ihre Lautstärke während des 19. Jahrhunderts stetig zugenommen; deshalb werde der Kirchengesang "also schon hinsichtlich des Klanges, des Erklingens vernichtet", da ihn das Orgelspiel ganz einfach übertöne. Alles in allem perhorresziert Grell, der als Komponist und als Chordirigent ein Fanatiker der Langsamkeit war, die Orgel zum Paradigma einer exaltierten Moderne und beschwört mit emphatischen Worten die Sing-Akademie, die Reinheit des Vokalklages gegen die Übergriffe der Moderne zu immunisieren und auf die Anschaffung einer Orgel zu verzichten: "Bis jetzt ohne Orgel, hast Du den Kampf, den Dir die Instrumente unter dem Schein einer Erleichterung und Verschönerung auferlegen, ohne besiegt zu sein, bestanden. Mit der Orgel verbunden, wird dieser Kampf, wenn er unternommen wird, immer heißer. - Wenn Du unterlägest - diesen Gedanken mag ich nicht denken - Aber wenn Du die Oberhand behieltest, welch eine glänzende und glückliche Zukunft! - Anfänglich ist der Kampf schwer; aber er ist so gut wie gegen die ganze Welt zu führen. - Man kann wirklich sagen: 'die ganze Welt', die übercivilisierte

---

<sup>58</sup> "Denn der Wind, welchen der Kalkant durch das Treten seiner Füße der Orgel verschafft, ist doch nicht der Odem, von welchem die Genesis Kap. 2 Vers 7 schreibt" (E. A. Grell, *Offener Brief an die Singakademie*, in: *Aufsätze und Gutachten über Musik*, hg. von H. Bellermann, Berlin 1887, S. 81); mit diesem Argument widerspricht Grell offensichtlich der Auffassung von Winterfelds, ohne jedoch der Modernisierung der Orgel damit das Wort reden zu wollen, weil er das Instrument überhaupt ablehnt.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 87.

Welt, selbst die sogenannte höhere dermalen in musicis übercivilisierte Sphäre der Welt hat sich taub gemacht, und die berühmtesten Komponisten der letzten Zeit befördern diese Taubheit."<sup>60</sup> Grells ästhetischer Fundamentalismus, der weder das "alte Bild" der Orgel im Sinne Marx' oder Brendels, noch an ihrer klangästhetischen Modernisierung überhaupt Interesse zeigte, erwies sich mit Blick auf den evangelischen Gottesdienst als nicht praktikabel, weil die Orgel, obwohl von den praktischen Theologen wenig geliebt, nach wie vor als unentbehrlich galt.

Interessanterweise war es jedoch die Polemik gegen das Instrument als Begleiterin des Gemeindegesangs, welche die praktische Theologie dazu veranlaßte, die Stellung der Orgel in den reformatorischen Kirchenordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts näher zu beleuchten. Wichtigstes Resultat der historischen Recherche war die Erkenntnis, daß die Orgel in den Gottesdiensten zwischen dem 16. und dem ausgehenden 18. Jahrhundert weitaus eigenständiger und produktiver agierte<sup>61</sup>, als ihre periphere und darüberhinaus noch umstrittene Stellung im 19. Jahrhundert ahnen ließ.<sup>62</sup> Angesichts dieses Befundes zog Georg Rietschel den Verzicht auf die Orgel als Begleitinstrument in Betracht und fragte sich, "ob nicht andererseits der Orgel allein eine selbständige Aufgabe nach den Grundsätzen unserer lutherischen Kirche gestellt werden könnte, die sich zwar durchaus dem Gottesdienste zum Zwecke der Erbauung einreihen müsste und niemals nur ästhetische Zwecke verfolgen dürfte, in der aber die Bedeutung der Orgel auch selbständig zur Geltung käme."<sup>63</sup> Obwohl derartige Gesichtspunkte zunächst wenig Wirkung zeigten und erst durch die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung nach dem Ersten Weltkrieg aufgegriffen wurden, machten sie noch einmal deutlich, daß liturgische Eigenständigkeit keineswegs ästhetische Autonomie bedeutete. Entpflichtet werden sollte die Orgel von ihrer Funktion als Begleitinstrument für die Gemeinde, verpflichtet hingegen wurde sie nach dieser Auffassung auf den Choral als Träger des *verbum dei*, wobei sie den Preis ihrer ästhetischen Entmündigung zu zahlen hätte. Rückhalt fand diese theologische Position schließlich in einem kirchenmusikalischen

---

<sup>60</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>61</sup> Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste*, a.a.O., S. 17ff.

<sup>62</sup> "Wir haben die Orgel in unserem Gottesdienste als das Instrument, welches den Gemeindegesang zu leiten bestimmt ist. Nur an zweiter Stelle steht ihre Aufgabe, den Gesang durch ein Vorspiel einzuleiten, die Verbindung der einzelnen Verse zu vermitteln und etwa durch ein Nachspiel beim Ausgange der Gemeinde aus dem Gotteshause den Gottesdienst ausklingen zu lassen. Das Bedürfnis nach Orgeln für die Kirchen wird aber allein durch den erstgenannten Zweck hervorgerufen" (ebenda, S. 1).

<sup>63</sup> Ebenda, S. 72.

Purismus, der die reine Vokalmusik favorisierte, die Historie dem Zeitgenössischen überordnete und aus seiner Abneigung gegen die Orgel keinen Hehl machte. Gleichwohl konnte die Marginalisierung der Orgel und ihre Stillstellung durch die Restauration nicht gelingen, denn ihre klangästhetische und technische Modernisierung vollzog sich, gegen die Restauration, in mittelbarer Bundesgenossenschaft zu einer liberalen Theologie, die sich unter dem Signum des "Kulturprotestantismus" offensiv auf die Moderne einließ.

### ***Kulturprotestantische Öffnung unter dem Druck der Säkularisierung***

Der Beginn der Moderne hatte sich durch die Aufklärung und ihre säkularisierenden Auswirkungen auf das theozentrisch-kosmologische Weltbild der Frühen Neuzeit angekündigt. Direkt betroffen waren die Kirchen und namentlich der Protestantismus, wo sich gegen die lutherische Orthodoxie im 18. Jahrhundert modernere Strömungen wie Pietismus und Rationalismus behaupten konnten. Daß hier eine säkulare Tendenz auf alle Gebiete der Kultur einzuwirken begann, evoziert der Bedeutungs- und Funktionswandel auch der Orgel, deren allegorischer Mehrwert zusehends schrumpfte. Bereits Andreas Werckmeister fragte sich, ob "nun dieses wol eine gute allegoria ist", wenn er jenes Gelehrtentdiktum referiert, wonach "ein jeder Christe / solle Gottes geistliches Seitenspiel seyn"<sup>64</sup>, und damit zugleich die Allegorisierung der Orgel zurückweist. Werckmeister qualifiziert die Ausführungen der Heiligen Schrift zur Instrumentalmusik daher nicht nach ihrem symbolischen Bildgehalt, sondern nach dem "sensu literali", also ihrem "historisch"-narrativen Gehalt, weshalb er die kanonische Autorität der Bibel und ihren ethisch verpflichtenden Charakter auch keineswegs in Frage stellt. Epistemologisch verhält er sich jedoch als Rationalist und begründet die theoretische Dignität der Orgel aus der numerischen Ordnung ihrer Klangwerkzeuge: Was der ästhetischen Wahrnehmung, dem *sensus*, als wohlklingend erscheint, bedarf, um dem zeitgenössischen Wissenskanon zu genügen, der steten Rechtfertigung durch die *ratio*. Während Werckmeister demnach trotz seiner Distanzierung von der Allegorese einer vormodernen Epistemologie verbunden bleibt, verabschiedet sich Johann Mattheson nachdrücklich von solchem Analogiedenken und orientiert sich an der Instanz einer von Gott geschaffenen, aber dem Menschen überlassenen "Natur". Mit

---

<sup>64</sup> Aus der unpaginierten "Dedicatio" bei: A. Werckmeister, *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*, Quedlinburg 1698 (ND Kassel 1970).

der wissenschaftstheoretischen Umorientierung korrespondiert eine ästhetische Wendung zur Moderne, wenn er sich vorsichtig von der Orgel ab- und dem Clavier zuzuwenden beginnt: Denn in seiner Jugendschrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* von 1713 bezeichnet er sowohl die Orgel als auch das Clavier als das "vollkommenste Instrument", wobei er ausdrücklich anmerkt, "ein Clavicymbel zu spielen [erfordere] eine ganz absonderliche Manier, und hat man wohl noch nie einen perfekten Clavicymbalisten und dabei habilen Musicum so sehr auf der Orgel stümpfern gehöret, als wohl manchen ehrbaren, andächtigen und scheelsüchtigen Organisten auf dem Claviere."<sup>65</sup> Für Mattheson (wie im übrigen auch schon für Praetorius) zeichnet sich die Orgel allerdings durch eine theoretisch verwertbare Merkmalfülle aus, und so sind es ihre didaktischen Vorzüge, die ihr über dreißig Jahre später nochmals eine exponierte Stellung im "Vollkommenen Capellmeister" sichern.

Der von Mattheson und Scheibe aufgenommene Natur-Begriff, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließlich durchsetzte, konstruierte und definierte eine veränderte Beziehung zwischen Mensch und Gott. Deren Begegnung galt nicht mehr als weltumspannendes Apriori, sondern ereignete sich im individualisierten Moment der "Andacht" bzw. der "Erbauung", welche dem irdischen Leben die höheren Weihen verschafften und als Kategorien auch Eingang in die zeitgenössische Kunstphilosophie fanden. Demzufolge verschob sich die Zweck-Mittel-Relation des Ästhetischen von der allegorischen bzw. numerischen Begründung auf eine anthropologische Ebene, wonach die Musik wie bei Johann Christian Kittel als "Sprache der Empfindungen"<sup>66</sup> galt und die Orgel unter Ansehung ihrer ehrwürdigen Tradition als "eines der wichtigsten Beförderungsmittel der Andacht"<sup>67</sup> in den neuen Diskurs überführt wurde. So wie der Prediger "die reinste, feyerliche Stimmung, in die uns der große Gedanke an Gott versetzte benutzen [soll], um von gleichem Geiste beseelt aufzutreten und uns zur Aufklärung unsres Verstandes und Veredelung unsres Herzens das vollkommener zu sagen, was wir selbst vielleicht nur unvollkommen und undeutlich denken", ebenso habe der Organist, "diese Stimmung in den Seelen der Anwesenden vorzubereiten, zu unterhalten und bleibend zu machen."<sup>68</sup> Die Fähigkeit, solche Stimmungen

---

<sup>65</sup> J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 256ff.

<sup>66</sup> J. Ch. Kittel, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen. Erste Abtheilung*, Erfurt 1801, S. 3.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>68</sup> Ebenda.

zu erzeugen, betrachtete man als "freye Geschenke der Natur"<sup>69</sup>, die sich nur bis zu einem gewissen Grad durch Fleiß und Übung vervollkommen ließen. Mit Blick auf die musikalischen Schreibarten bezweifelt Kittel daher die praktische Applizierbarkeit theoretischer Regeln und verweist Komponisten wie Interpreten auf die Notwendigkeit einer Individualisierung durch "Bildung" und musikalische Differenzierung: "Ein feiner gebildeter Geschmack und längere Übung müssen hier das Beste thun. Und das ist natürlich. Im höhern gesellschaftlichern Umgange kommt man auch nicht blos mit den gewöhnlichen Regeln der guten Lebensart, oder mit auswendig gelernten Formeln fort. Richtiger Verstand, natürlicher Witz, feine Empfindung, Delicatesse ist es, was da unseren Gesprächen Leben und Interesse giebt und diese Eigenschaften werden nur durch geistige Bildung, gute Erziehung, längere Uebung erlangt. Gerade so ists mit der Musik, welche diejenigen Empfindungen darstellen soll, die sich im edlern geselligen Menschenleben am meisten äussern. Feine Nüancen, überraschende Wendungen, ungezwungene und doch charakteristische Uebergänge machen da den Vortrag erst anziehend."<sup>70</sup>

Die von Kittel vorgenommene Parallelisierung von Geschmacksbildung durch Erziehung einerseits und musikalisch-kompositorischer Differenzierung andererseits zielt in kritischer Absicht auf den Schematismus der musikalischen Schreibarten, deren statische Einteilung in "galant-frei", "gebunden-kirchlich" bzw. in Kirchen-, Theater- und Kammerstil den Ansprüchen der Moderne nicht mehr genügt. So führt er nicht nur die Chorwerke von Händel und Haydn an, sondern bezieht sich ausdrücklich auf einen "Triumph der neuern Tonkunst", nämlich den letzten Satz der Jupiter-Symphonie von Wolfgang Amadeus Mozart, wo man angefangen habe, "die strengere und freyere Schreibart gleichsam in einander zu verschmelzen und dadurch eine dritte Gattung gewonnen [habe], in welcher sich feyerlicher Ernst mit Anmuth verbinden läßt."<sup>71</sup> Was Kittel als Synthese zwischen den Schreibarten und zugleich als deren Aufhebung beschreibt, zielt demnach auf avancierte kompositorische Verfahrensweisen, wie sie in der Instrumentalmusik durch Haydn, Mozart und Beethoven entwickelt und von der zeitgenössischen Theorie auch als fortschrittlich-zukunftsweisend gewürdigt wurden. Daß es aber gelang, auch die Orgel trotz ihrer kirchlichen

---

<sup>69</sup> Ebenda.

<sup>70</sup> Kittel, *Der angehende praktische Organist oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen. Dritte Abtheilung*, Erfurt 1831, S. 15.

<sup>71</sup> Ebenda.



Aura in diesen epochalen Modernisierungsschub einzubeziehen, wurde vor allem deshalb möglich, weil sich innerhalb des Protestantismus eine liberale Strömung offensiv auf die kulturellen Herausforderungen der Säkularisierung einließ und die Impulse der ästhetischen Moderne auf gottesdienstlichem Gebiet, namentlich dem der Kirchenmusik, weiterverfolgte.

Programmatisch eingeleitet wurde die kulturprotestantische Öffnung zur Moderne durch Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Reden *Über die Religion*, die (anonym) erstmals 1799 erschienen und sich explizit an jene philosophisch Gebildeten richteten, die mit dem institutionalisierten Christentum weitgehend abgeschlossen hatten. Im Mittelpunkt der Reden steht der Agnostizismus eines von den Prinzipien der Aufklärung durchdrungenen Denkens, wie er sich bei Goethe, Fichte oder Hegel findet. Diesen Agnostizismus zu problematisieren und nach Möglichkeit auch begründet zu widerlegen, nahm Schleiermacher zum Anlaß einer grundlegenden philosophisch-theologischen Revision. Indem er den "Verächtern" der Religion zugesteht, daß die historische Bedingtheit und dogmatische Rückständigkeit der christlichen Konfessionen den, nach seiner Auffassung authentischen, Begriff von Religion diskreditiert und deshalb zu unhaltbaren Vorurteilen geführt habe, behält er Distanz zu einem konfessionell eingengten Religionsbegriff und diskutiert stattdessen das Problem auf dem philosophischen Höhenkamm seiner Epoche. So geht es ihm weder um die empirische Kirche, noch um den Beweis von der Existenz Gottes, sondern darum, die "Endlichkeit" des menschlichen Geistes herauszustellen und im philosophisch-wissenschaftlichen Anspruch auf absolute Erkenntnis die bedingten Präentionen von Metaphysik und Moral zu entlarven. Schleiermacher hält dem die Unbedingtheit des nicht Rationalisierbaren entgegen und situiert das Wesen der Religion im "Unendlichen" des Universums: Sie sei daher "weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl."<sup>72</sup> Die Abhängigkeit des Menschen vom Unendlichen des Universums gilt somit als Faktum, das Schleiermacher zwar als unhintergebar voraussetzt, welches aber durch "Gefühl" und "Anschauung" erfahrbar werde. Gegen den Anspruch der Aufklärung, die Welt zu entzaubern, rehabilitiert Schleiermacher also einen Begriff von Religion, durch den das Numinose als universale Instanz zurückgewonnen wird. Unübersehbar ist freilich der Modernisierungsschub, den sein denkerischer Ansatz zum Ausdruck bringt: Denn Anschauung und Gefühl sind subjektbezogene, psychologisch affizierte Kategorien, die sich an der mentalen Disposition des bürgerlichen Individuums

---

<sup>72</sup> Fr. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, mit einem Nachwort von C. H. Ratschow, Stuttgart 1993, S. 35.

orientieren und auf dessen Status als kultivierter Bildungsbürger reflektieren. Da die Intensität von Anschauung und Gefühl also auch eine Frage von Bildung und "Innerlichkeit" darstellt, vollzieht Schleiermacher den Brückenschlag zwischen Bürgertum und Religion, wonach die scheinbar obsoleete Frage erneut auf der Tagesordnung steht und letztendlich die Versöhnung von kultureller Moderne und Protestantismus herbeigeführt werden soll. Und indem er religiös konnotierte Begriffe wie "Gefühl", "Anschauung", "Andacht" oder "Kontemplation" aus ihren säkularisierten Zusammenhängen herausnimmt, um sie schließlich einer modernisierten Theologie wieder zuzuführen, muß dies in erster Linie als produktive Kampfansage an die Apologeten der Langsamkeit und ihre retrospektiven Überzeugungen gewertet werden.

Schleiermachers Auftreten und vor allem die modernisierenden Impulse seiner Reden über die Religion beflügelten die einsetzende liberale theologische Bewegung innerhalb der protestantischen Kirche seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts.<sup>73</sup> Der Liberalismus exponierte sich nun gegen die konservativen Strömungen der orthodoxen Lutheraner, aber vor allem kollidierte er mit den restaurativen, durch die preußische Liturgiereform Friedrich Wilhelms III. wesentlich geförderten Bestrebungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Einen fortschrittlich eingestellten und ästhetisch avancierten Komponisten wie Felix Mendelssohn Bartholdy etwa hatte diese konservative Reform vor Entscheidungszwänge mit unüberbrückbaren Gegensätzen gestellt. So fragte er sich einerseits, wie es wohl zu machen sei, "daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege", und hält dem andererseits die "authentische" Kirchenmusik der Sixtinischen Kapelle entgegen, "wo aber wieder die Musik nur begleitend ist, und sich der Function unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch u.s.w."<sup>74</sup> Um die theologisch-liturgische Blockade der Traditionalisten aufzubrechen und damit auch das Dilemma, von dem Mendelssohn Bartholdy spricht, nahmen die Verfechter einer liberalen Kirchenmusikauffassung entschieden jene evangelische Freiheit in Anspruch, mit der Luther die Abkehr vom Papsttum begründet hatte.

---

<sup>73</sup> Dazu: Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, 2. Aufl. München 1984, S. 427ff.; ders., *Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918*, München 1988, S. 67ff.; G. Besier, *Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, München 1998, S. 33ff.

<sup>74</sup> F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, 5. Aufl. Leipzig 1865, S. 76.

Zurückgewiesen wurden daher alle Versuche einer Vereinheitlichung der gottesdienstlichen Agende oder ihrer Restauration nach historischen Vorbildern, wie sie die preußische Liturgiereform und von ihr ausgehende Bestrebungen wie Ludwig Schoeberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges*<sup>75</sup> oder Rochus von Liliencrons *Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres*<sup>76</sup> vorschlugen. Auch das immer wieder angeführte Vorbild der katholischen Kirche mit ihren *qua* Tradition kanonisierten Ritualtexten ließen die Verfechter der kirchenmusikalischen Moderne nicht gelten, indem sie auf die stets neue kompositorische Auseinandersetzung mit den Texten der römisch-katholischen Liturgie verwiesen: "Rom hat für die musikalische Ausgestaltung der ein für allemal festgesetzten Texte an die Künstler nicht die Forderung gestellt, dass sie in einem der Vergangenheit des 16. Jahrhunderts angehörigen Musikstile komponieren sollten. Und nun sollte eben dieses geboten sein für die Konfession, deren Gründer für die Form des Kultus mit der grössten Entschiedenheit die Freiheit der Entwicklung und das Recht individueller Eigenart proklamiert hat."<sup>77</sup> Sowohl die liturgische Form des Gottesdienstes als auch die in ihr erklingende Musik sollten nach dieser Auffassung offen sein für historische Veränderungen, um nicht in jenen erstarrten Dogmatismus bzw. Historismus zu verfallen, den man den Vertretern der Restauration anlastete. Die Einschränkung wiederum, daß der Kultus "auf seinem Gebiete durchaus den Vorrang beanspruchen und darum der Kunst eine dienende Stellung zumuten" müsse<sup>78</sup>, bedeutete unter liberalen Vorzeichen kaum mehr als eine vetretbare Konzession an den verbürgten Primat der Theologie. Entscheidender wog die Tatsache, daß der Brückenschlag zwischen liberaler Gottesdienstauffassung und kultureller Moderne Spielräume des Ästhetischen eröffnete, in denen jetzt auch die "moderne" Orgel das "Bild der alten Zeit" hinter sich lassen konnte.

Die ästhetischen Rahmenbedingungen, die Johann Christian Kittel im Hinblick auf die Orgel skizziert hatte, korrespondierten mit Schleiermachers

---

<sup>75</sup> *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft mit den nöthigsten geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen*, unter der musikalischen Redaktion von Fr. Riegel hg. von L. Schoeberlein, Göttingen 1865.

<sup>76</sup> *Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres*, entworfen und erläutert von R. Freiherr v. Liliencron, Gütersloh 1900.

<sup>77</sup> Fr. Spitta, *Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik*, in: Jahrbuch Peters 1901, S. 21.

<sup>78</sup> J. Smend, *Über Kultus, Kunst und Künste*, in: *Der evangelische Gottesdienst. Eine Liturgik nach evangelischen Grundsätzen*, Göttingen 1904, S. 155.

Wesensbestimmung der Religion insofern, als sie die Orgel zu einem Medium bestimmten, welches über das ästhetische Gefühl die religiöse Andacht befördern sollte. Um nämlich der Musik als einer "Sprache der Empfindung" im Sinne des ausgehenden 18. Jahrhunderts gerecht werden zu können, hatte sich die Orgel in einen Modernisierungsprozeß begeben, durch den, soweit es technisch möglich war, die zeitgenössischen Forderungen nach Expressivität und differenziertem Nüancierungsvermögen eingelöst wurden. Mit dieser Öffnung zur musikalisch-kulturellen Moderne kam es zu grundlegenden Veränderungen in zweierlei Hinsicht: Das traditionelle Berufsbild des Organisten, das von Hugo Riemann (allerdings ohne negativen Beigeschmack) noch als "handwerklich" charakterisiert worden war, vermochte den professionellen Standards der musikalischen Moderne längst nicht mehr zu genügen, so daß es auch hier gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Professionalisierungsschub kam. Organisten wie Otto Dienel, Heinrich Reimann und vor allem Karl Straube orientierten sich am Vorbild moderner Interpreten wie Joseph Joachim, Eugen d'Albert oder Hans von Bülow und inaugurierten einen neuen Typus des Orgelspielers, der sich in Frankreich schon längst etabliert hatte. Darüber hinaus bewirkte die Öffnung zur Moderne auch ein verändertes Verhältnis zur Tradition und führte zu einem klangästhetischen Einstellungswandel gegenüber historischer Orgelmusik. Dieser Einstellungswandel war geprägt von den symphonischen Klangauffassungen des 19. Jahrhunderts und damit auch von den dynamischen Möglichkeiten der modernen Orgeln wie Schweller, Walze oder freien Kombinationen, die den älteren Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts noch nicht zur Verfügung standen, jetzt aber als unabdingbar galten: "Es sind dies practische Vortheile", resümierte Otto Dienel in vergleichender Perspektive, "die ein auf solchem Werke Geübther an unsern alten Orgeln schwer vermisst und die nicht nur eine Menge von Compositionen hervorgerufen haben, sondern auch für den Vortrag älterer Compositionen einen Reichthum von Schattirungen gestatten, von welchen vielleicht der Componist keine Ahnung hatte, dessen er sich aber doch herzlich freuen würde."<sup>79</sup>

### ***Die traditionskritische Aneignung der Historie***

In Verruf gerieten daher jene Organisten, unter denen sich die Tradition erhalten hatte, zumal die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs noch ganz im

---

<sup>79</sup> O. Dienel, *Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung*, a.a.O., S. 43.

Sinne der barocken Klangästhetik, also weitgehend ohne dynamische Modifikationen und mit "voller Orgel", wiederzugeben. Den Verfechtern der modernen Orgel erschien eine solche Auffassung als obsolet und rief lebhaften Widerspruch hervor. Während Diemel auf Felix Mendelssohn Bartholdy hinwies, der noch ohne die vielfältigen Möglichkeiten der modernen Orgel bereits ein dynamisch flexibles Bach-Spiel gepflegt habe<sup>80</sup>, sprach Heinrich Reimann ganz unverblümt von einer "Irrlehre, die man bezüglich des Vortrages Bachscher Orgelkompositionen geflissentlich" verbreite; diese Irrlehre schrieb er einer "ultrakonservativen musikalischen Partei" zu, die "jede Abwechslung in der Dynamik des Vortrages der Bachschen Orgelwerke, wie überhaupt Alles, was unsere heutige Art, Musik zu hören und nachzuempfinden, erinnert, auf das Strengste verbannt und verfehmt."<sup>81</sup> Reimann sah in Bach ausschließlich den progressiven Klassiker, dessen Kompositionen das 18. Jahrhundert weit hinter sich gelassen hatten und als solche einen Fortschrittsbegriff inaugurierten, dem eine restaurative Interpretation schlechthin unangemessen sei. Das musikalische Instrumentarium der Zeit Bachs bezeichnete Reimann als "ausdrucksunfähig", weshalb er auch den philologisch begründeten Einwand zurückwies, die Werke Bachs seien im 18. Jahrhundert entstanden und nur unter dessen klanglichen Voraussetzungen stilgemäß wiederzugeben; dem hielt er entgegen, daß eine neue Zeit auch auf neuen Bahnen wandle und daß "wir wirklich nicht mehr mit unseren musikalischen Ohren im 17. oder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts" stünden, ja er war sogar der Überzeugung: "hätte Bach die mechanischen Hilfsmittel unserer Zeit gebrauchen können, er wäre der ausgesuchteste und größte Künstler aller Zeiten auch im modernen 'Registrieren' gewesen."<sup>82</sup>

Was Diemel und Reimann im Ansatz entwickelt hatten, die Adaptation historischer Orgelmusik auf der modernen Orgel, spezifizierte schließlich Karl Straube. Während Reimann das Schwergewicht auf eine differenzierte Dynamik gelegt, der Dimension *Klangfarbe* aber keine entscheidende Bedeutung für die Wiedergabe beigemessen hatte, ging Straube einen Schritt weiter und forderte, auch "die Farbe des einzelnen Registers und besonderer Register-

---

<sup>80</sup> Mendelssohn habe, "wo es sich auf den damals wenig vervollkommenen Werken machen liess, jedes neueintretende Thema mit hervortretenden Stimmen gebracht und sich die Kraft des vollen Werkes auf die Stellen aufgespart, welche nach Anlage der Composition dieselbe erfordern" (ebenda, S. 77f.).

<sup>81</sup> H. Reimann, *Ueber den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs*, in: ders., *Musikalische Rückblicke. Zweiter Band: Modernes-Organistica*, Berlin 1900, S. 136.

<sup>82</sup> Ders., *Noch einmal über den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs*, ebenda, S. 143f.

gruppen als Stimmungswert" einzusetzen.<sup>83</sup> Verdeutlicht werden sollte der melodische Ausdruckswert möglichst jeder einzelnen Stimme im polyphonen Gefüge<sup>84</sup>, ohne jedoch den inneren Zusammenhang des Werkes durch "schreiende Kontrasteffekte" zu zerstören. Straube wählte daher für jede Komposition einen "einheitlichen Farbenakkord", d.h. eine Grundregistrierung als klangliche Matrix, aus der durch Walze und Schweller einzelne Linien oder Liniengruppen heraustreten und wieder zurückgenommen werden konnten. Diese ganz auf den Typus der modernen Orgel abgestimmte Klangästhetik übertrug Straube nicht nur auf die Werke Bachs, sondern vor allem auch auf die ältere Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>85</sup> Im Jahr 1904 erschien die Sammlung *Alte Meister des Orgelspiels*, in deren Vorwort Straube betonte, daß die Ausgabe "nicht der Historie dienen" wolle, sondern "aus der Praxis hervorgegangen" und "für die Praxis bestimmt" sei: "Als Mensch der Gegenwart habe ich mich nicht gescheut, alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranzuziehen, um eine musikalische Wiedergabe 'den Affekten' gemäss zu ermöglichen." Unter dem Einfluß von Hermann Kretzschmars aktualisierter Affektenlehre ("Hermeneutik") und der Phrasierungslehre Hugo Riemanns entstanden subtil ausgearbeitete, mit dynamischen Vorschriften und Phrasierungszeichen durchsetzte Interpretationen älterer Orgelmusik, deren Notenbild bereits den höchst subjektiven Zugriff ihres Bearbeiters veranschaulichte.

Das ungebrochene Modernitätsgefühl, mit dem sich Dienel, Reimann oder Straube die Historie aneigneten, ließ den allmählichen aber doch spürbaren Bruch mit den Traditionen des 18. Jahrhunderts und dem ausschließlich kirchlichen Ambiente der Orgel erkennen, zumal sich der Typus des Orgelspielers, wie ihn die Genannten verkörperten, am Niveau des zeitgenössischen Musik- und Konzertlebens orientierte.<sup>86</sup> Unter solchen

---

<sup>83</sup> K. Straube, *Rückblick und Bekenntnis*, in: ders., *Briefe eines Thomaskantors*, hg. von W. Gurlitt u. H. O. Hudemann, Stuttgart 1952, S. 9.

<sup>84</sup> "Ich erkannte, welche seelischen Spannungen Bachs Musik von der Melodik empfing. Ein Konzert, das Josef Joachim in Berlin gab, führte mich zu dieser Einsicht. Joachim spielte unter anderem von Bach langsame Sätze für Solovioline, und die Intensität seines von keinerlei Begleitstimmen überschatteten Geigengesanges machte auf mich tiefen Eindruck. Hier lagen die gewaltigen melodischen Kräfte offen zutage. Es mußte möglich sein, sie auch in den vielstimmigen Werken Bachs freizulegen und ihnen durch alle Verästelungen des Klanges zu folgen" (ebenda S. 10).

<sup>85</sup> Dazu: L. Richter, *Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vorbachscher Orgelwerke*, in: *Karl Straube. Wirken und Wirkung*, hg. von Ch. u. I. Held, Berlin 1976, S. 157ff.

<sup>86</sup> "Den heutigen Stand der Orgelkunst kann man nicht ohne Bedauern und Beschämung ansehen. Kaum, daß sie überhaupt noch für unser Musikleben existiert. Wir bauen wohl noch große Orgeln, die großen Organisten aber sind fast verschwunden. Selbst der Name 'Organist', früher ein hoch ehrender, welchen Klang hat er heute?" (Ph. Spitta, *Die*

Voraussetzungen entwickelte sich ein Geschichts- und Klassizitätsbewußtsein, das den Beginn der orgelmusikalischen Moderne mit Johann Sebastian Bach ansetzte, diesen jedoch nicht zum Diener der Kirche subordinierte, sondern ganz selbstverständlich in den etablierten Kanon der Klassiker einreihete. So sei das Erbe Bachs, nachdem es im 18. Jahrhundert "in schwielige Handwerker-Hände gerathen war"<sup>87</sup>, erst durch Mendelssohn Bartholdy und Schumann, vor allem jedoch durch Liszt wieder zu Ehren gekommen; dieser habe Werke geschaffen, die, "auf der Höhe der Zeit stehend, die Orgelmusik aus der niederen, dumpfen Atmosphäre, in die sie wie in einen Kerker gebannt war, in die hohen ätherischen Regionen des Lichts und der reinen Kunst gehoben haben"<sup>88</sup>, und durch seine Kompositionen der Entwicklung zur modernen Orgel den Weg gewiesen: "Divinatorisch setzte er damit der Orgel das Ziel, das sie zu erreichen habe, lediglich ausgehend von der absoluten und unumstößlichen Forderung der musikalischen Kunst; unbekümmert darum, ob es der Technik des Orgelbauers gelingen werde, die in jenen Werken niedergelegten Bedingungen zu erfüllen oder nicht."<sup>89</sup> Reimann ließ also keinen Zweifel daran, daß die ästhetischen Imperative, denen die Orgel zu genügen hatte, vom musikalischen Fortschritt und der künstlerischen Subjektivität diktiert wurden. Damit ratifizierte er nicht nur das historische Faktum der Modernisierung, sondern dekretierte auch die Autonomie der Orgel und entzog sie dem Zugriff außerkünstlerischer Instanzen.

Überblickt man die Erörterungen um die Orgel, die zwischen der zweiten Hälfte des 18. und dem beginnenden 20. Jahrhundert in Deutschland geführt wurden, so fallen primär die polarisierenden Konstellationen und divergierenden Auffassungen ins Auge. Jene Positionen, die sich dem ästhetischen Fortschritt verschrieben hatten, forderten die klangliche und technische Modernisierung des Instrumentes, während andere wiederum in der Orgel eine Garantin der Tradition sehen wollten und an ihrer Weiterentwicklung eher desinteressiert waren. Die Kluft zwischen

---

*Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: ders., *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 50) - "Wenn überhaupt das Orgelspiel wieder Geltung bekommen sollte, dann war es nur möglich, im Anschluß und in gleicher Front mit den anderen Künsten, aber losgelöst von allen kirchlichen Gegebenheiten. Die Orgel mußte aus der Enge der epigonalen kirchlichen Kunst herausgehoben und in die Front des lebendigen Musiklebens als Konzertinstrument gestellt werden" (J. Wolgast, *Karl Straube*, Leipzig 1928, S. 7f.).

<sup>87</sup> Reimann, *Bach und Liszt. Ein Gedenkblatt zum 31. Juli 1886*, in: ders., *Musikalische Rückblicke*, a.a.O., S. 190.

<sup>88</sup> Ebenda.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 189f.

Modernisierern und Traditionalisten, die sich auch auf dem Terrain der Kirche auftrat, entsprach jenen divergenten Auffassungen, wobei die Orgel als Teilproblem spezifisch theologisch-liturgischer Fragen diskutiert wurde. Während die restaurativen Vorbehalte gegenüber der Orgel bis zur Forderung nach ihrer Abschaffung reichten, waren es vor allem fortschrittlich eingestellte Musiker und liberale Liturgiker, die die klanglich-technische Modernisierung der Orgel vorantrieben und die nur vage definierten Freiräume der Orgel innerhalb des Gottesdienstes ästhetisch ausnutzten. So entstand seit dem ausgehenden 18. und während des 19. Jahrhunderts auch, wenngleich nicht ausschließlich, innerhalb der ästhetischen Nischen liberalisierter Gottesdienstformen eine konzertante Orgelliteratur, die sich von heteronomen Zwecken weitgehend gelöst und in der "modernen Orgel" ihr Instrument gefunden hatte.<sup>90</sup>

Trotz landeskirchlicher Unterschiede und trotz des Gegensatzes zwischen restaurativen und liberalen Tendenzen innerhalb der gottesdienstlichen Musik war das kirchenmusikalische Leben in Deutschland seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus zeitgemäß. Nicht mehr Kantoreien wie bis ins 18. Jahrhundert, sondern vereinsmäßig konstituierte Kirchenchöre, nicht mehr in Zünften organisierte, sondern an Konservatorien oder Lehrerseminaren ausgebildete Organisten prägten das Bild einer Kirchenmusik, die sich, wo es die Verhältnisse zuließen, am Standard des öffentlichen Musik- und Konzertlebens ausrichtete. Obwohl die evangelische Kirche bis 1918 Staatskirche war, wodurch die Restauration gerade in Preußen einen gewissen Rückhalt erhielt, waren die kirchenmusikalischen Strukturen spezifisch bürgerlich: Seit 1887 existierte der *Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland*, der als Dachverband die kirchlichen Chorvereinigungen reichsweit zusammenfaßte; daneben bestanden zahlreiche Organistenvereine als spezifische Interessenvertretungen dieses Berufsstandes, und mit der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, die 1896/97 erstmals erschien und erst 1941 ihr Erscheinen einstellte, wurde die kirchenmusikalische Fachdiskussion durch ein dezidiert liberales Publikationsorgan geprägt, das sich von orthodoxen Purismen weitgehend distanzierte. So stellte Julius Smend, einer der Herausgeber dieser Monatszeitschrift, fest, als er sich mit der Frage befaßte, ob "weltliche" Konzerte in Kirchen stattfinden sollten, daß Kirche und Kultur "nicht widereinander sein" dürften: "Das ist zumal für uns Evangelische ausgemacht; Schleiermachers oft angeführte Warnung ist noch immer zeitgemäß. Wenn

---

<sup>90</sup> Dazu: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, hg. von H. J. Busch u. M. Heinemann, a.a.O.



aber Glaube und Bildung aufeinander angewiesen sind, so sollen sie sich auch gegenseitig Handreichung leisten und Förderung angedeihen lassen. Das Wahre, das Gute, das Schöne - sie sollen in edlem Bunde bleiben, wie sie Einem Hause entstammen. Irgendwie war die Gemeinschaft der Gläubigen stets auch eine Pflegerin dessen, was erhebt, reinigt, adelt, wenn es auch nicht zum engsten und innersten Lebenskreise ihrer Glieder gehörte. Öffnet sich den Gebilden kirchlicher Kunst so manche Stätte, die für gewöhnlich andern Veranstaltungen dient, warum sollte das Umgekehrte ausgeschlossen sein?"<sup>91</sup> Dies war nicht nur die klare Antwort auf die restaurativen Strömungen innerhalb von Kirche und Kirchenmusik, sondern auch eine Grundüberzeugung jenes "Kulturprotestantismus", mit dem die Kirche der Reformation in Deutschland ihrer Marginalisierung innerhalb einer weitgehend säkularisierten Gesellschaft entgegenzuwirken suchte. Es war dies aber auch der Kontext, in dem das traditionelle Bild der Orgel, bevor es durch die Erneuerungsbewegungen nach 1918 instrumentalisiert wurde, weitgehend zurückgedrängt werden konnte.

Aus ästhetischer und musikhistorischer Sicht befand sich die Orgel seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Dilemma der Geschwindigkeiten. Auf der einen Seite betrieb man ihre Modernisierung mit Nachdruck und Erfindungseifer, so daß sie dank zahlreicher Spielhilfen und aufgrund von Pneumatik und Elektrizität ein dynamisch flexibles und zugleich "schnelles" Instrument wurde; auf der anderen Seite hielten sich hartnäckig jene Auffassungen, wonach sie als ein Medium der "Langsamkeit" galt. Der haptische Befund, nämlich die mechanische Schwergängigkeit der älteren Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts, und das daraus abgeleitete Diktum, die Orgel sei das adäquate Medium des gebundenen Stiles, verhärteten sich im Ideologem von der Statik des Orgelklanges, der ob seiner "Unbeugsamkeit" das Wesen religiöser "Objektivität" versinnbildliche. In den Poren dieses Ideologems hatten sich hinlänglich bekannte Invektiven eingenistet, welche Expressivität, Virtuosität und die Überschneidung der musikalischen Schreibarten im Namen der Langsamkeit zum Sündenfall perhorreszierten und mit Blick auf ihre sakrale Aura die Orgel stets zu Obödienz und Subordination anhielten. Die Vorbehalte gegen den Prozeß der Säkularisierung, die sich hier sedimentierten und ideologisch kristallisierten, waren eine Erbschaft aus vormodernen Zeiten, nämlich eine zeitgemäße Transformation jenes ethischen Lehrstückes, das die protestantische Kirche aus augustinischer Tradition übernommen hatte. So gesehen fundierte den Diskurs der

---

<sup>91</sup> J. Smend, *Kirchenraum und weltliches Konzert*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie und Kirchenmusik*, Gütersloh 1925, S. 89.

Modernisierungsgegner ein anthropologisch-ästhetischer Entwurf im Wartestand, den sich der musikalische Kulturkonservatismus vor allem nach dem ersten Weltkrieg unter veränderten gesellschaftspolitischen Bedingungen aneignete.

### ***Ruhe vs. Nervosität: ein synthetischer Versuch um 1900***

Die Differenz der Geschwindigkeiten, die den Erörterungszusammenhang um die Orgel im 18. und 19. Jahrhundert grundierte, erschien aus zeitgenössischer Sicht als Dilemma, das zwar zur Parteinahme herausforderte, faktisch jedoch zugunsten der Modernisierung des Instrumentes und seines Vorrückens auf den "Kontinent der Geschwindigkeit" (Paul Virilio) entschieden wurde. Erst um die Wende zum 20. Jahrhundert, als der Philosoph, Theologe, Arzt und Organist Albert Schweitzer das Phänomen der unterschiedlichen Gangarten einer analytischen Betrachtung unterzog und dabei die Forderung erhob, das Tempo der Modernisierung zu drosseln, drängte sich das Paradigma der Langsamkeit so in den Vordergrund, daß es auch zu praktischen Konsequenzen kam. Ziel der "elsässisch-neudeutschen Orgelreform", wie man Schweitzers Initiative *post festum* etikettierte<sup>92</sup>, war es, die Differenz der Geschwindigkeiten synthetisch aufzuheben und die Orgel auf eine gemäßigte, zwischen Tradition und Moderne vermittelnde Gangart zu verpflichten. Obgleich in wesentlichen Positionen Übereinstimmungen zu verzeichnen sind, kamen Schweitzers Einwände gegen die Modernisierung nicht aus den ideologischen Arsenalen der Restauration. Als Neukantianer gegen ontologisierende Konstruktionen ohnehin mißtrauisch vertrat Schweitzer einen philologischen Positivismus, mit dem er sich als biographischer Erzähler, als Deuter und als Orgelspieler der historischen Figur Johann Sebastian Bach näherte. Dezinonistisch erklärte er die Werke Bachs zum "Maßstab einer

---

<sup>92</sup> Schweitzer selbst war mit dieser Etikettierung keineswegs einverstanden, wie aus einem 1914 entstandenen, unveröffentlicht gebliebenen Manuskript hervorgeht: "Ich selbst habe es immer vermieden, von einer 'Reform des Orgelbaus' zu sprechen, obwohl ich verstehen kann, wie es dazu kam. Aber er scheint mir nicht angebracht, weil die ausgesprochenen Grundprinzipien eigentlich etwas Selbstverständliches enthalten. Auch kann ich mich nicht damit befreunden, dass diese Namengebung noch erweitert wird und Worte wie 'elsässisch', 'neudeutsch', 'deutschfranzösisch' an sie herangetragen werden, ob dies von Freundes- oder Feindesseite geschieht. Solche Spezifizierungen haben mit der Sache nichts zu tun" (*Zur Diskussion über Orgelbau*, hg. von E. R. Jacobi, Berlin 1977, S. 8); dazu die gründliche Untersuchung von: H. Schützeichel, *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*, Kleinblittersdorf 1991.

jeglichen Orgel"<sup>93</sup> und evaluierte anhand dieser Doktrin die orgelbauliche Moderne einerseits in Deutschland, andererseits in Frankreich. Unter vergleichender Perspektive thematisierte er die Frage der Dynamik (Spielhilfen), der Haptik (Traktur), der Disposition von Mixturen und Zungen und betrachtete die Unterschiede von deutscher und französischer Spielweise bzw. Orgelkomposition, soweit sie ihm evident und einer Problematisierung bedürftig erschienen.

Die vergleichende deutsch-französische Perspektive lag nah, weil Schweitzer, noch vor 1870 im Elsaß geboren, durch Eugen Münch in Mülhausen (Elsaß) und Charles Marie Widor in Paris auf der Orgel unterrichtet worden war<sup>94</sup> und er sich daher als Mittler zwischen den nationalen Kulturen verstand. Geprägt durch die elsässischen Silbermann- sowie die bis 1870 erbauten Walcker-Orgeln<sup>95</sup>, aber auch durch eine Tradition des Bach-Spiels, deren Provenienz Hugo Riemann auf das 18. Jahrhundert und die unmittelbare Nachfolge der Bach-Schule zurückgeführt hatte, nahm Schweitzer entschieden Partei für den modernen französischen Orgelbau Aristide Cavaillé Colls und dessen Nachfolgers Charles Mutin. Cavaillé Coll, aus einer traditionsreichen Orgelbauerfamilie stammend und gegenüber künstlerischen Belangen immens aufgeschlossen, hatte im Grundsätzlichen den französischen Orgeltypus des 18. Jahrhundert übernommen, den er durch klanglich-technische Neuerungen behutsam modernisierte.<sup>96</sup> Dieser innovatorische Prozeß erfolgte in steter Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Organisten wie Alfred Lefébure-Wély oder Nicolas Jacques Lemmens und inspirierte Komponisten wie César Franck und Camille Saint-Saëns zu Orgelkompositionen und nachhaltig gerühmten Improvisationen. Auf Vermittlung durch Cavaillé Coll studierten Alexandre Guilmant und Charles Marie Widor bei Lemmens in Brüssel, beide avancierten zu führenden Pariser Titularorganisten und begründeten als solche die klassizistisch affizierte orgelmusikalische Moderne Frankreichs, deren Nachfolge über Louis Vierne,

---

<sup>93</sup> A. Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, a.a.O., S. 410; nach Philipp Spittas fundamentaler Bach-Biographie legte Schweitzer die umfassendste Deutung von Leben und Werk Johann Sebastian Bachs im frühen 20. Jahrhundert vor; zuerst als *J. S. Bach, le musicien poète* (Paris-Leipzig 1905) veröffentlicht, erschien unter dem Titel *Johann Sebastian Bach* die überarbeitete und erweiterte deutsche Ausgabe 1908 in Leipzig.

<sup>94</sup> Ders., *Aus meinem Leben und Denken* (1931), in: *Gesammelte Werke*, Band 1, a.a.O., S. 25f.

<sup>95</sup> Dazu: R. Quoika, *Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel*, Berlin 1954, S. 75ff.

<sup>96</sup> A. Cavaillé Coll, *Von der Orgel und von ihrer Architektur* (1856), in: *Sämtliche theoretische Arbeiten*, hg. von Chr. Glatter-Götz, Schwarzach 1982, S. 22f.

Eugène Gigout und Marcel Dupré bis zu Olivier Messiaen reicht.<sup>97</sup> Für Schweitzer bildete dieses Umfeld, vor allem aber der Orgeltypus Cavaillé Colls, die ideale Synthese zwischen Tradition und Moderne, welche er nun mit den Verhältnissen in Deutschland konfrontierte. Die unterschiedlichen Entwicklungen von deutscher und französischer Moderne beschrieb Schweitzer nicht ohne drastische Zuspitzungen, und er konstruierte daraus die ästhetische Differenz, auf deren Überwindung er schließlich hinauswollte.

Als Analytiker der historischen Geschwindigkeiten reagierte Schweitzer durchaus symptomatisch auf den beschleunigten Prozeß der Modernisierung, der in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt und in der Reichsgründung 1871 auch seine nationalstaatliche Bekräftigung gefunden hatte. So bemerkte er mit Blick auf die deutschen Verhältnisse, daß die Kunst "im Zeichen des Verkehrs" stehe und lediglich ein "wanderndes Virtuosentum" begünstige, das einer fragwürdigen Internationalität huldige: "Es will einen fast bedünken, als ob zu Bachs Zeiten die Kunst in gewissem Sinne künstlerischer in ihrer Internationalität war als heute, sofern man damals reiste, um zu lernen und zu lehren, heute mehr ausschließlich, um sich zu produzieren."<sup>98</sup> Die moderne Orgel in Deutschland gilt Schweitzer demzufolge als ein Instrument, das der Selbstgenügsamkeit eines modernen Virtuosentums Rechnung trage und mit seinen vielen Knöpfen, Wippen, Schaltern und Tritten an "das Zentralstellwerk eines großen Bahnhofs"<sup>99</sup> erinnere. "Der deutsche Orgelbau begab sich auf die Bahn der Erfindungen, nutzte alle technischen Vorteile der Pneumatik aus und gebrauchte die Elektrizität zu Erzeugung unbegrenzter Windmengen und Winddrucke", moniert Schweitzer und betont, daß diese Erfindungen zwar der Schnelligkeit des Instrumentes, weder aber der Klangschönheit noch jener "vitalen" Haptik zugute komme, welche die mechanische Traktur zwischen Spieler und Instrument bewirke: "Nur bei der [mechanischen] Traktur steht man mit seiner Orgel in wirklicher lebendiger Verbindung. Bei der Pneumatik verkehrt man mit seinem Instrument per Telegraph ... denn auch der Morseapparat beruht auf einer federnden Taste."<sup>100</sup>

Das ästhetische Konzept der modernen deutschen Orgeln stellt sich nach Auffassung Schweitzers als das Resultat verfehlter modernistischer Entwicklungen dar, die er der Industrialisierung, dem Technikfetischismus und

---

<sup>97</sup> Dazu das Kapitel über A. Cavaillé Coll in: G. Lade, *Die Orgel der Kathedrale Notre Dame in Paris*, Lochau 1997, S. 93ff.

<sup>98</sup> Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, a.a.O., S. 393.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 408.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 412.

dem auf Konkurrenzdruck basierenden Kapitalismus anlastet.<sup>101</sup> Folglich kritisiert er auch die modernisierende, von Dienel, Reimann und Straube vertretene Aneignung älterer Orgelmusik, die lediglich den klanglichen Defiziten der modernen Orgel geschuldet sei und der "Architektonik", zumal jener der Orgelkompositionen Bachs, nicht gerecht werde.<sup>102</sup> So bringt auch Schweitzer den geläufigen Antagonismus "persönlich-objektiv" ins Spiel und konstruiert auf dieser Grundlage den Unterschied zwischen deutschen und französischen Organisten: "Der französische Organist unterscheidet sich vom deutschen durch die Einfachheit des Spiels. Das Virtuosenhafte, das bei uns zum bedeutenden Organisten gehört, existiert dort weniger. Erstrebt wird vor allem die ruhige Plastik, die das Tongebilde in seiner ganzen Größe vor dem Hörer erstehen läßt. Es kommt mir vor, als säße der französische Organist sogar ruhiger auf seiner Orgelbank als wir. Bei allen findet man absolute Präzision des Niederdrückens und das Aufsteigenlassen der Taste, konsequente Bindung und eine klare, natürliche Phrasierung."<sup>103</sup> Während Schweitzer also den deutschen Orgeln und Organisten immer wieder das Epitheton "nervös" anheftet und damit einen signifikanten Diskurs des wilhelminischen Deutschlands aufnimmt<sup>104</sup>, entdeckt er die Langsamkeit in der "Ruhe" und in der vermeintlich konservativeren Grundhaltung der französischen Orgelkunst, namentlich bei Guilmant und Widor. Daher könne man sagen, so Schweitzer mit Blick auf das im Vergleich zu den deutschen Orgeln beschränktere Nüancierungsvermögen, "daß in der französischen Orgelkunst das Empfinden für Architektur, das gewissermaßen das Grundelement jeder französischen Kunst ist, zutage tritt. Darum hat auch der

---

<sup>101</sup> "Gegen Ende des 19. Jahrhunderts", erinnert sich Schweitzer in seiner Autobiographie, "werden die Orgelbaumeister zu Orgelfabrikanten. Diejenigen, die diese Entwicklung nicht mitmachen wollen, gehen zugrunde. Von jetzt an fragt man nicht mehr, ob eine Orgel gut klingt, sondern ob sie mit allen möglichen modernen Einrichtungen zum Wechsel der Register eingerichtet ist und ob sie für möglichst wenig Geld möglichst viele Stimmen enthält. In unglaublicher Verblendung reißt man schöne alte Orgelwerke, statt sie pietätvoll und sinngemäß zu restaurieren, ab und ersetzt sie durch Fabrikorgeln" (*Aus meinem Leben und Denken*, a.a.O., S. 90).

<sup>102</sup> Ders., *Johann Sebastian Bach*, ND Wiesbaden 1967, S. 256ff.; "Wie verhält es sich nun mit der Ausführung Bachscher Kompositionen auf der modernen [deutschen] Orgel? Gewonnen haben wir die Möglichkeit eines schrankenlosen Registerwechsels, einer allmählichen Steigerung vom pianissimo zum fortissimo und einer gewissen Tonschattierung durch den Schwellkasten. Verloren haben wir den alten Klang der Orgel, den Bach voraussetzt" (ebenda, S. 257).

<sup>103</sup> Ders., *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, a.a.O., S. 430.

<sup>104</sup> Dazu: J. Radkau, *Die wilhelminische Ära als nervöses Zeitalter, oder: Die Nerven als Netz zwischen Tempo- und Körpergeschichte*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 20, 1994, S. 211ff.

Schwellkasten eine ganz andere Bedeutung als bei uns. Er dient nicht dem 'Gefühlsausdruck', sondern der architektonischen Linie. Auf allen französischen Orgeln sind die Schwellkastenklaviere so bedeutend, daß man mit der in ihnen eingeschlossenen Klangmasse den Grundstimmton der ganzen Orgel noch modellieren kann."<sup>105</sup> Die "Architektur" der polyphonen Linie ist demnach ein Maßstab für Präzision, d.h. sie fordere ein Disziplinierungsvermögen, das Schweitzer der pneumatischen Traktur abspricht und dem nervösen "Schmierern" der deutschen Orgelvirtuosen entgegenhält.

Ziel der Reformvorstellungen Schweitzers ist allerdings nicht die Abschaffung der modernen deutschen Orgel, sondern eine deutsch-französische Synthese, welche das Beste der gegensätzlichen Orgeltypen in sich vereinigen und der Interpretation sowohl der Werke des Franzosen Widor wie jener des Deutschen Reger gerecht werden sollte. Gleichwohl geht es Schweitzer auch um etwas anderes. Die nationalen Divergenzen und die ästhetischen Differenzen zwischen Deutschland und Frankreich, die er vergleichend feststellt, gelten ihm als Indikatoren historischer Geschwindigkeiten, deren Unterschiede er vordergründig ausgleichen, untergründig aber aufheben bzw. beseitigen möchte. Was ihm gegen seine eigentlichen Intentionen jedoch gelingt, ist die Stiftung einer neuen Qualität, nämlich der Synthese, die jenseits eines nach Geschwindigkeiten systematisierten Diskurses, wiederum als ästhetisch Differentes erscheint.

Die zivilisatorischen Anstrengungen und die kulturellen Überforderungen, welche die beschleunigte Modernisierung dem wilhelminischen Deutschland abverlangten, kündigen sich in Schweitzers "Tempovorgaben" bereits nachdrücklich an. Ihm ging es zwar nicht um die Stillstellung der Orgel im "Bild der alten Zeit", das Brendel konstatierte, Marx und andere festschrieben, wohl aber um die Schaffung eines Orgeltypus, der die musikalische Moderne nicht ohne Rückbindung an die "Architektur" der Orgelmusik Bachs und den disziplinierenden Habitus eines technikfreien Spielapparates<sup>106</sup> denken mochte. Anstatt in der Differenz der

---

<sup>105</sup> Schweitzer, *Deutsche und französische Orgelbaukunst*, a.a.O., S. 432.

<sup>106</sup> "Bei der [mechanischen] Traktur fühlt der Finger an einer gewissen Anstrengung genau, wann der Ton kommt; er nimmt Druckpunkt. Und die niedergedrückte Taste strebt unter dem Finger empor, um, sobald derselbe den geringsten Impuls zeigt, sie zu verlassen, durch ihre Schwerkraft alsbald emporzusteigen und den Finger mit aufzuheben. Die Kraft der Taste kooperiert mit dem Willen! Auch der mittelmäßige Organist kann auf der Traktur nicht schmierern. Bei der Pneumatik fehlt die Kooperation der Taste. Sie verschlechtert das Spiel, statt es zu verbessern, und bringt den geringsten Fehler an den Tag" (ebenda, S. 411f.).

Geschwindigkeiten das Gegensätzliche auszuhalten oder zu goutieren, löst das Divergente Beunruhigung aus und mobilisiert das Unbehagen an der Moderne: Die Forderung nach Drosselung der Geschwindigkeit durchkreuzt daher das Erstaunliche der synthetischen Anstrengungen Schweitzers, nämlich die Überschreitung nationaler Distinktionen in einer Epoche aufgeheizter Chauvinismen. Der grenzüberschreitende Aspekt und die *grosso modo* durchaus gemäßigten Tempovorgaben Schweitzers konnten sich in der "elsässisch-neudeutschen Orgelreform" bis zum Beginn des ersten Weltkrieges zwar behaupten, kaum aber im Kontext der späteren Orgelbewegung, die sich weitgehend von der Moderne abkapselte und sich noch radikaler, als Schweizer dies getan hatte, dem Paradigma der Langsamkeit verschrieb. Aus Sicht der Orgelbewegung rangierten die praktischen Konsequenzen der Auffassungen Schweitzers, also das Experiment der Synthese, noch gänzlich im Fahrwasser der Moderne, wohingegen man den Apologeten der "Ruhe", den Diagnostiker der "Nervosität" und den Kritiker einer vermeintlich überhitzten Technisierung mit aller Sympathie rezipierte.<sup>107</sup>

Obwohl Schweizer den ideologischen Diskurs der Restauration nicht unmittelbar fortschrieb und sich auch der Moderne, wenngleich mit Einschränkungen, nicht versagte, finden sich in seinem Denken über die Orgel entschieden dogmatische Positionen. Wie auch die spätere Orgelbewegung sucht er "die Orgel" schlechthin und bestimmt das Orgelwerk Bachs zum vorrangigen Maßstab der klanglich-technischen Ausrichtung des idealen Instrumentes. Bedingt durch seinen philologischen Positivismus, der "Authentizität" nur im genetischen Umfeld des Werkes oder in den Intentionen seines Autors aufzuspüren vermag, findet er das Ideal eher bei Silbermann oder bei Cavallé Coll, als in dem impressionistisch gestimmten Klang der deutschen Orgel des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Deren fratzenhafte Stilisierung zur "vom Erfindungsteufel eingegebenen modernen Fabrikorgel"<sup>108</sup> übersieht die neue und durchaus eigenständige Qualität eines ästhetischen Konzeptes, das nicht nur die kompositorische Produktion beflügelte, sondern auch zur innovativen Aneignung des Historischen herausforderte. Daß die ästhetische Entfaltung der Orgel auch hypothetische Grenzüberschreitungen nach sich ziehen könnte, bestätigt Schweizer *ex negativo*, wenn er die Assistenz durch Registranten ablehnt oder die Erfindung des "Organola" karikiert: "Das '*Organola*' ist gar der Sündenfall unseres modernen Orgelbaues. Wann werden in der Öffentlichkeit genug Stimmen laut

---

<sup>107</sup> Vgl. dazu *Nachwort von 1927* (ebenda, S. 441ff.), in dem Schweizer sich grundsätzlich zu den praktischen Zielsetzungen der Orgelbewegung bekennt.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 441.

werden, die das Anbringen eines solchen Apparates zum Mechanisch-Spielen als das, was es ist: als eine Beleidigung der Orgelkunst hinstellen! Für mich hat das Organola nur eine soziale Bedeutung: daß man in Zukunft Krüppel und Kriegsinvaliden mit Organistenplätzen versorgen kann."<sup>109</sup> Da sich Schweitzer nicht in kompositorisch-ästhetische Perspektiven hineindenken kann, wonach das menschliche Interpretationsvermögen überfordert ist und durch technische Medien ergänzt bzw. substituiert werden müßte<sup>110</sup>, ratifiziert er den quasi "anthropologischen" Normalfall eines Orgelspielers, dessen Instrument, kompositorisch positioniert zwischen Bach, Widor und Reger, ausschließlich mit zwei Händen und zwei Füßen regierbar sein muß. Indem Schweitzer aber das Dilemma der Geschwindigkeiten zugunsten des Paradigmas der Langsamkeit löst und damit die neue Qualität eines synthetischen Experimentes modelliert, findet zugleich eine Grenzüberschreitung statt: In ihr zeigt sich das Paradox einer mythologisch verbürgten Spur, derzufolge aus der Überwindung von Gegensätzen stets neue Differenzen hervorgehen.

Was sich in den (deutschen) Erörterungszusammenhängen um die Orgel seit der Frühen Neuzeit abspielte und speziell in Schweitzers synthetischem Versuch zugespitzt artikuliert wurde, war ein Zweikampf zwischen antagonistischen Positionen, nämlich zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Konservatismus und Moderne, aber es war auch ein exemplarischer Streit über das Tempo der musikgeschichtlichen Entwicklung. So wie die Modernisten die Orgel ganz selbstverständlich den jeweils aktuellen ästhetischen Tendenzen einverleiben wollten, sahen die Traditionalisten in dem altherwürdigen Instrument ein Symbol der Beharrung, welches den spezifischen Ort der Langsamkeit, die christliche Kirche, repräsentiere. Gerade das Dilemma der Orgel machte augenfällig, daß in den musikalischen Verhaltenslehren eine machtvolle Tendenz zum Konservatismus angelegt war, die stets von der Befürchtung getragen wurde, der Umgang mit Musik könne im dionysischen Rausch, ja in Chaos und Anarchie enden. Unter diesem Aspekt verstanden sich die Verhaltenslehren als Instrumente weniger der Zivilisierung, als vielmehr der "Kultivierung" und der "Bildung", was auch ihre spezifisch deutsche Prägung ausmachte. Die nachfolgenden Teile 2 bis 4 der vorliegenden Arbeit werden diesen Faden gegen Ende des 18. Jahrhunderts

---

<sup>109</sup> Ebenda, S. 408.

<sup>110</sup> Deutlich werden hier bereits all jene Ressentiments, die in den 1920er Jahren von den Gegnern einer "mechanischen Musik" und gegenüber den Medien Rundfunk oder Grammophon geäußert werden; der Gedanke, daß die technologische "Prothetik", im Sinne Marshall McLuhans: der mediale Charakter der Orgel, einen Zugewinn ästhetischer Möglichkeiten bedeuten könnte, wird noch in den Diskussionen um die Elektronenorgel und deren synthetische Klanggewinnung (nach 1950) frenetisch abgewehrt.



aufnehmen und die Radikalisierung der musikalischen Verhaltenslehren zu einem dezidiert nationalen Sonderweg zwischen 1900 und 1945 verfolgen. Im Verlauf dieser Entwicklung wird sich zeigen, daß das ursprüngliche Motiv des augustinischen Lehrstücks, nämlich einen maßvollen Ausgleich zwischen den antagonistischen Kräften Sinnlichkeit und Vernunft (später: zwischen Beschleunigung und Drosselung der historischen Geschwindigkeit) herzustellen, in einen dogmatischen Konservatismus umschlägt und zum erbitterten Widerstand gegen den kulturellen Wandel führt. Verselbständigen wird sich dabei die anthropologische bzw. pädagogische Dimension der Verhaltenslehren, so daß der Umgang mit Musik einzig und allein noch darauf ausgerichtet ist, die musizierenden Individuen gegen den kulturellen Wandel zu immunisieren.

## **Kapitel 2**

### **Kulturkonservatismus und Musikalische Jugendkultur im ausgehenden Kaiserreich**

Als der Musikhistoriker Hermann Kretzschmar kurz nach 1900 seine *Musikalischen Zeitfragen* an das gebildete und musikalisch interessierte Publikum adressierte, ging es ihm weniger um Komponisten und ihre Werke (diesen hatte er seinen zwischen 1887 und 1890 erschienenen *Führer durch den Konzertsaal* gewidmet), sondern um "musikalische Angelegenheiten besonders dringlicher Natur" auf dem Gebiet der "Musikpflege."<sup>1</sup> Das Anliegen, das er hier in zehn Vorträgen abhandelte, war ein pädagogisches im weitesten Sinne. Ganz selbstverständlich ging er davon aus, daß "der ungeheure Einfluß, den die Musik auf den Charakter des Volks ausübt"<sup>2</sup>, nicht nur die kulturelle Bedeutsamkeit von Musik ausmache, sondern auch die Maßstäbe für jeglichen Umgang mit ihr zu prägen habe. Die "Lehre vom Ethos in der Musik" galt ihm daher als das wichtigste musikgeschichtliche Erbe der griechischen Antike. Gemäß der platonischen Tradition redete er vom sprachanalogen Charakter der Musik und den "geistigen Ideen", welche hinter den tönenden Gebilden stünden, aber auch von den immensen Gefahren, die von ihrer Begriffslosigkeit und der Macht ihrer körperlichen Innervationen ausgehen könnten: "Von ihrem physischen Element kommen auch die Hauptgefahren der Musik. Es ist vordringlich, herrschsüchtig und vermag die sinnlichen Naturen so zu blenden, daß sie über ihm die Hauptsache an der Musik, ihren Sprachgehalt und den Geist vergessen. Die Naturmusik unterliegt ihm völlig, die Kulturmusik zeitweilig. Auch unsre Zeit ist ihm stärker geneigt, als gewünscht werden kann, weil sie eine an und für sich schon nervöse, innerlich aufgewühlte Zeit ist."<sup>3</sup> Wie der Rückblick auf die Tradition musikalisch-ästhetischer Verhaltenslehren zeigt, ist das dichotomische Begriffspaar "Naturmusik/Kulturmusik" ein Konstrukt und damit Prämisse, nicht aber empirischer Befund: Wann Musik jedoch die ästhetische Dignität von Kunst erlangt und damit auch das ominöse Etikett "Kulturmusik" erhält, ist allerdings eine Frage von Diskursstrategie und Definitionsmacht. Mit Blick auf den fragwürdigen Begriff einer "Kulturmusik" empfahl sich Kretzschmar als professioneller Exeget der musikalischen "Ideen", und so entsprach es auch seinem Selbstverständnis, über die ästhetische Qualität, über die historische Bedeutung und ganz allgemein über den Kunstcharakter von Musik zu befinden. Unter dem stets mitgedachten "moralischen Postulat", daß "den Werken der Phantasie gegenüber sichere Maßstäbe für Wert und Unwert

---

<sup>1</sup> H. Kretzschmar, *Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge*, Leipzig 1903, S. 1.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 135.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 21.

vorhanden" seien<sup>4</sup>, sah er seine eigentliche Aufgabe darin, die "geistigen Ideen" des Musikalischen zu entziffern und sie als Orientierungswissen vorzugsweise an die Gebildeten weiterzugeben.<sup>5</sup>

Als Agent der musikalischen Verhaltenslehren stand Kretzschmar nicht nur in der strukturgeschichtlichen Tradition des dichotomischen Deutungsmusters, sondern auch im Kontext einer ganz spezifischen sozialhistorischen Entwicklung. Denn im ausgehenden 18. Jahrhundert gewann der dichotomische Diskurs Einfluß auf eine neu entstehende gesellschaftliche Schicht, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein als kulturelle Führungsmacht der Nation verstand: das deutsche Bildungsbürgertum. Dessen Habitus kreiste seither um die Begriffe "Bildung" und "Kultur" sowie um das Ideal des Neuhumanismus, über die man sich als gesellschaftliche Gruppierung definierte und zugleich die Meinungsführerschaft in kulturell-künstlerischen Belangen reklamierte.<sup>6</sup> Wenn es die Aufgabe der Kunst schlechthin sei, wie der Musikhistoriker Philipp Spitta meint, "diese Welt der Unvollkommenheiten durch den Schein des Vollkommenen zu durchleuchten, und durch die Ahnung einer höheren und besseren Wirklichkeit, die über diesem Leben liegt, zu erheben"<sup>7</sup>, dann bedeutete dies mit Blick auf die Musik, daß auch sie eine ethische Mission und damit einen idealtypischen Bildungsauftrag zu erfüllen habe. Zu den "Gebildeten" zählt Spitta folglich nicht nur Gelehrte und Wissenschaftler, sondern auch die Künstler, namentlich die Komponisten: Deren Aufgabe sei es, "die Idee, welche in der Phantasie des Schaffenden aufgegangen ist, (...) zur sinnlichen Erscheinung" zu bringen<sup>8</sup>, und durch die künstlerische Idee, die "Erziehung des Publikums zum echten

---

<sup>4</sup> Ders., *Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie*, in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (ND Frankfurt a. M. 1973), S. 357.

<sup>5</sup> "Für die Künste fällt die Bedeutung der Hermeneutik mit der der Meisterwerke zusammen, denn wenn die großen Werke der Meister die wichtigsten Stützen und Träger der Kunst sind, dann haben auch die ersten Versuche, das volle Verständnis dieser Werke zu erschließen, Wichtigkeit. Dieser Satz hat für Kunsterzeuger und Kunstempfänger dieselbe Gültigkeit" (ders., *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: *Gesammelte Aufsätze*, a.a.O., S. 169); dazu: Ch. Thorau, *Führer durch den Konzertsaal und durch das Bühnenfestspiel - Hermann Kretzschmar, Hans von Wolzogen und die Bewegung der Erläuterer*, in: *Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998*, hg. von H. Loos u. R. Cadenbach, Chemnitz 1998, S. 93ff.

<sup>6</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>7</sup> Ph. Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892 (ND Hildesheim-New York 1976), S. 5.

<sup>8</sup> Ebenda.

Kunstverständnis"<sup>9</sup> zu befördern. Die "Vollkommenheit" des Kunstwerkes, seine ästhetische Stimmigkeit, ist demnach als ein ethisches Postulat zu verstehen, das die "nach Kunstgenuß verlangende Menge"<sup>10</sup> in sich nachbilden müsse, um sich zur sittlichen Persönlichkeit, d.h. zum kultivierten Bürger, zu vervollkommen: "Der Künstler muß verlangen, daß der Beschauende das Werk mit dem Auge des Künstlers sieht. Jedes Kunstwerk bedarf einer inneren Reproduktion. Nicht was in Stein oder Erz, in Leinwand und Farben dem Auge dargestellt wird, nicht was in bewegten Tonreihen oder im Schall der Worte das Ohr trifft, ist das vom Künstler endlich Gewollte. Die sinnlich erscheinende Form ist nur das Symbol seiner Idee, durch welche diese sich der nachbildenden Phantasie des Beschauers und Hörers vermittelt. Derjenige, welcher das Kunstwerk genießt, muß in sich die Fähigkeit tragen, sich nach Richtung des Künstlerischen erregen zu lassen."<sup>11</sup> Indem der Ebene des Sinnlich-Materiellen also eine rein physische bzw. physiologische Bedeutung zugesprochen wird, die für sich genommen dem ideellen künstlerischen Gehalt stets äußerlich bleibe, werden der vermeintliche Bildungscharakter und die ethischen Qualitäten von Kunst auf einer symbolischen Ebene fixiert, die sich ideologisch in beliebiger Weise ausstatten läßt.

Ursprünglich geht der Bildungsbegriff auf die Imago-Dei-Lehre der christlichen Theologie zurück, wo er im Kontext der deutschen Mystik als Symbol der Gottesbildlichkeit auftritt.<sup>12</sup> Gottähnlich, also vollkommen zu werden, dieses Anliegen gelangt über eine komplexe Bedeutungsgeschichte in die Philosophie des deutschen Idealismus; dort erfährt es seit Wilhelm von Humboldt, Schleiermacher, Fichte und Schiller seine Erhöhung zum nationalpädagogischen Leitbegriff: "Ob nun gleich ein unendliches Wesen, eine Gottheit, nicht *werden* kann, so muß man doch eine Tendenz göttlich nennen, die das eigentlichste Merkmal der Gottheit absolute Verkündigung des Vermögens (Wirklichkeit alles Möglichen) und absolute Einheit des Erscheinens (Notwendigkeit alles Wirklichen) zu ihrer unendlichen Aufgabe hat. Die Anlage zu der Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich; der Weg zu der Gottheit, wenn man einen Weg nennen

---

<sup>9</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 10f.

<sup>12</sup> Dazu: M. Naumann, *Bildung und Gehorsam. Zur ästhetischen Ideologie des Bildungsbürgertums*, in: *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 36; Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, a.a.O., S. 103ff.

kann, was niemals zum Ziele führt, ist ihm aufgetan in den *Sinnen*."<sup>13</sup> Indem Spitta an diese Bedeutungsgeschichte erinnert und in der Bildungsfunktion eine, wenn nicht *die* wesentliche Bestimmung von Kunst festschreibt, wird jene Bestimmung auch maßgeblich für den ästhetisch adäquaten Umgang mit Musik. Nicht Zerstreung und Amusement, auch nicht unverstellter Genuß und reine Hingabe, sondern die Erkenntnis von "Sprachgehalt" und "Geist", wie Kretzschmar die ethischen Imperative umschreibt, sollten die Auseinandersetzung mit Musik prägen. Hinter diesem national-pädagogischen Unternehmen lauerte allerdings ein durchschaubares Motiv. Der kultivierte Bürger sollte sein soziales Prestige und den Habitus der (moralischen) Vollkommenheit durch "Bildung" erlangen, um sich zunächst von der Aristokratie und ihrem höfischen Umfeld, später aber auch von der Arbeiterschaft und deren proletarischer Bedürfniskultur distinkt abzuheben.<sup>14</sup> Seit Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) waren Kunst und Musik privilegierte Felder, auf denen sich die symbolischen Praktiken der Distinktion durchführen ließen, weil sie bis ins 18. Jahrhundert einen bevorzugten Ort im höfischen Leben besaßen und im 19. Jahrhundert zu ebenso bevorzugten Medien der beginnenden Massenkultur avancierten. Am ausgeprägtesten ließ sich die Bildungsidee über den Roman verbreiten, wo das Medium Sprache künstlerisches Material und ideologischer Bedeutungsträger zugleich war. Für die übrigen Künste, vor allem jedoch für die Musik mit ihrer Begriffsferne, mußte hingegen eine gewaltige Reflexionsbewegung in Gang gesetzt werden, die von der philosophischen Ästhetik über den bürgerlichen Roman bis hin zur Kunstkritik getragen wurde. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde es selbstverständlich, daß Komponisten wie Weber, Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner oder Busoni auch als Schriftsteller, nicht zuletzt in eigener Sache, wirkten und auf diesem Weg in den bildungsbürgerlichen Diskurs über Musik eingriffen.

Kurz nach 1900, als Kretzschmar Antworten auf seine *Musikalischen Zeitfragen* suchte, schien die Bildungsfunktion von Kunst und Musik bereits akut gefährdet<sup>15</sup>, weil sich das deutsche Bildungsbürgertum in einer tiefen

---

<sup>13</sup> Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke, Band V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften*, mit Anmerkungen von H. Koopmann, München o.J., S. 343; dazu: M. Fuhrmann, *Der europäische Bildungskanon*, Frankfurt a.M.-Leipzig 2004, S. 29ff.

<sup>14</sup> Dazu: W. Kaschuba, *Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis*, in: *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Band II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger*, hg. von J. Kocka, Göttingen 1995, S. 92ff.

<sup>15</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt a.M. 1999, S. 11ff.

Legitimationskrise währte.<sup>16</sup> Hatte man sich im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert das Bildungsprivileg mühsam gegen die aristokratische Gesellschaft erstritten, war es im Verlauf der Industriellen Revolution, also nach 1850, zu Entwicklungen gekommen, die den Primat von Leitbegriffen wie "Bildung" und "Kultur" nachhaltig in Frage stellten.<sup>17</sup> Mitverantwortlich für den Prestigeverlust des Bildungsbürgertums war der ökonomische Liberalismus, in dessen Gefolge sich auch das deutsche Wirtschaftsbürgertum zu einer machtvollen gesellschaftlichen Gruppierung entwickelte. In diesem Milieu stand "Bildung" zwar gleichfalls in hohem Ansehen, aber noch mehr zählte jenes "Wissen", das sich ökonomisch verwerten ließ und als solches sozialen Wohlstand herbeiführte. Bezeichnend für die Akzentverschiebung von "Bildung" auf "Wissen" war die Aufwertung sogenannter "realer", d.h. naturwissenschaftlich-mathematischer Fächer und der neueren Sprachen samt den entsprechenden Schultypen wie Oberrealschule und Realgymnasium. Eine ähnliche Schwerpunktverlagerung fand an den Hochschulen statt, wo Naturwissenschaften und technische Disziplinen vorrückten und die bislang dominierenden philologischen Fächer zu überflügeln drohten. Gefährdet schien daher die Kernsubstanz des Neuhumanismus, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwar mit den scholastischen Verkrustungen des vormodernen Bildungssystems aufgeräumt, das neue Bildungsideal aber mittels der Humboldtschen Reformen konsequent auf die Basis der alten Sprachen und der Altertumswissenschaften gestellt hatte.<sup>18</sup>

Kretzschmars Erörterungen reflektieren diesen Bedeutungswandel und damit die Konfliktlinie zwischen Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum bzw. zwischen Neuhumanismus und Kapitalismus auf symptomatische Weise, nämlich als Verlustanzeige. Mit Blick auf die eigene Gegenwart, das ausgehende Kaiserreich, spricht Kretzschmar deshalb von einer "nervösen, innerlich aufgewühlten Zeit" und stimmt in den Chor der bildungsbürgerlichen Modernisierungsgegner ein. Diese fühlten sich von der Industrialisierung, der Ökonomisierung, der Technologie, den Naturwissenschaften sowie dem beschleunigten sozialen Wandel überrollt und entwickelten daher ein konservatives Widerstandspotential, das man der drohenden Marginalisierung entgegensetzte. Während die bürgerliche Bildungsidee vor allem im proletarischen Milieu noch sozialen Aufstieg symbolisierte, erstarrte sie im

---

<sup>16</sup> Dazu: F. K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*, München 1987, S. 229ff.

<sup>17</sup> Dazu: Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, a.a.O., S. 225ff.

<sup>18</sup> Dazu: M. Fuhrmann, *Latein und Europa. Geschichte des gelehrten Unterrichts in Deutschland von Karl dem Grossen bis Wilhelm II.*, Köln 2001, S. 113ff.

Bündnis zwischen Konservatismus und Kultur nach und nach zu einer modernitätsfeindlichen Leitideologie, mit der das Bildungsbürgertum und das gebildete Kleinbürgertum, der "neue Mittelstand" des Kaiserreiches, gegen den gesellschaftlichen Abstieg aufbegehrten.

Auch das zeitgenössische Musikleben mit seiner schillernden Vielfalt und vor allem seiner Tendenz, kalkuliert den Massengeschmack zu bedienen, schien aus kulturkonservativer Perspektive dem bildungsfeindlichen Trend erlegen zu sein, weshalb man sich in eine doppelte Frontstellung begab. Diese richtete sich einerseits gegen eine Massenkultur, die von der bürgerlichen Salonmusik über das musikalische Vereinswesen bis zum *quasi* industriell produzierten Schlager reichte und seit dem Ersten Weltkrieg auch genuine Massenmedien wie Grammophon und Rundfunk umfaßte.<sup>19</sup> Die zweite Front wurde gegen eine musikalische Moderne aufgezo-gen, die sich emphatisch dem Neuen, Experimentellen und künstlerisch Elitären verschrieben hatte, und die nicht selten durch das Spiel mit Konventionen und Tabus das kulturelle Establishment provozierte.<sup>20</sup> Den Protagonisten der Massenkultur machte man zum Vorwurf, sie förderten das gefällig Populäre und ästhetisch Anspruchslose aus reiner Profitgier, wohingegen man den Exponenten der Moderne und vor allem der Avantgarde regelmäßig vorhielt, die Sucht nach dem Neuen und Sensationellen zum künstlerischen Leitprinzip erhoben zu haben.<sup>21</sup> Die Verantwortung für solche Tendenzen wurde aber nicht nur bei den Agenten der Massenkultur oder der Moderne, also Komponisten, Interpreten, Verlegern und Produzenten, gesucht, sondern ganz im Sinne der augustinish-protestantischen Ethoslehre auch im "Wesen" der Musik. Aus kulturkonservativer Sicht hatte daher im libertären und libertinen Umgang mit Musik jene unberechenbare, sinnliche Seite des Ästhetischen die Oberhand gewonnen, welche schon die theologischen Kritiker der Frühen Neuzeit zu

---

<sup>19</sup> Dazu: I. Keldany-Mohr, *"Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Regensburg 1977; A. Ballstaedt/T. Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989; K. Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Frankfurt a.M. 1997; P. Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998.

<sup>20</sup> Dazu: M. Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, Band 1*, Bonn 1995, S. 261ff.

<sup>21</sup> Repräsentativ für diese Auffassung ist Felix Draesekes Pamphlet *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf* von 1906 (nachgedruckt als: *'Die Konfusion in der Musik'. Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hg. von S. Shigihara, Bonn 1990, insbes. S. 58ff.).



moralischen Appellen veranlasst hatte.<sup>22</sup> Ähnlich wie Kretzschmar, der die Aufdringlichkeit des physischen Elementes der Musik für ihre Trivialisierung in der Massenkultur verantwortlich machte und daher "Maßstäbe für Wert und Unwert" einforderte, verbreitete Karl Storck die Überzeugung, es sei die "Unkörperlichkeit der Musik, die es ihr ermöglicht, gleichsam als Seele in unsere körperliche Hülle einzudringen und sich dort einzunisten"<sup>23</sup>, weshalb er den Erhalt der Bildungsfunktion als "musikpolitisches" Anliegen einstufte: "Das Ziel dieser Politik ist, die Musik als eine möglichst edle, reine und starke Lebensmacht zu erhalten, die Kräfte zu bekämpfen, die sich ihr entgegenstellen, die Verhältnisse für ihre starke Wirkung so günstig wie möglich zu gestalten. Gelingt es so, immer weitere Kreise unseres Volkes zur Musik hinzuführen oder besser, die Musik zu einem Teil ihres Lebens zu machen, so wird die Musik selber dafür sorgen, daß die Menschen durch sie erzogen werden."<sup>24</sup> Mehr oder minder unverhüllt gibt diese Äußerung zu verstehen, daß sich jegliche Musik in ihren kompositorischen Entfaltungsmöglichkeiten dezidierten ideologischen Vorgaben zu unterwerfen habe, bevor man ihr die abstruse Zumutung auferlegte, pädagogisch oder ethisch wirksam zu werden. Hier ist auch der reaktionäre Kern des musikalischen Kulturkonservatismus auszumachen, nämlich den Umgang mit Musik zu gängeln und die freie Entfaltung des Ästhetisch-Kompositorischen gewaltsam zu beschneiden.

Der kulturkonservative Diskurs, wie er sich bei Kretzschmar oder Storck abzeichnet, läßt demnach deutlich werden, daß Musik keineswegs als rein ästhetisches Phänomen betrachtet wurde. Schon an den Verhaltenslehren ließ sich nachvollziehen, daß das dichotomische Argumentationsmuster und das dahinter stehende Wertgefälle dazu führten, Musik mit symbolischen und ideologischen Bedeutungen zu befrachten, die über ihre ästhetischen, unterhaltenden und geselligen Funktionen weit hinausgingen. Darum lag es nah, auf diese diskursive Tradition zurückzugreifen, als das gebildete deutsche Bürgertum auch Musik zum Gegenstand von "Bildung" und "Kultur" erklärte (dazu Kapitel 2.1). Vor allem jedoch, nachdem der privilegierte Status des Bildungsbürgertums seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt schien, rückten die ethische und die anthropologische Dimension der dichotomischen Verhaltenslehren so in den Vordergrund, daß die ästhetischen Objekte zu Transporteuren ideologisch-symbolischer Gehalte funktionalisiert

---

<sup>22</sup> Dazu Kap. 1 dieser Arbeit.

<sup>23</sup> K. Storck, *Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, Elberfeld-Cöln 1911, S. 6.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 7.

und entwertet wurden. Der "kultivierte" Umgang mit Musik war nun keine Frage des sozialen Prestiges mehr, sondern symbolischer Ausdruck des ängstlichen Festhaltens an eroberten Privilegien. Angesichts des beschleunigten kulturellen und sozialen Wandels, den man kurzschlußartig mit musikalischer Moderne und Massenkultur identifizierte, suchte das abwärtsbedrohte Bürgertum nach Wegen, wie man das vermeintlich überhitzte Tempo der Modernisierung durch konservativen Widerstand drosseln könne.

So kam es zu kulturkonservativen Projekten wie dem der Musikalischen Jugendkultur nach 1900 und dem der musikalischen Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg. Hier in diesem Milieu, dessen Exponenten sich fortgesetzt als Verlierer der Modernisierung sahen, hielt man, obwohl Spitzmarken wie "Jugend" und "Erneuerung" Aufbruch zu neuen Ufern signalisieren sollten, an den obsolet gewordenen bildungsbürgerlichen Idealen fest, die nun zu ästhetisch-anthropologischen Gegenwelten radikalisiert wurden. Der Kurzschluß zwischen der Ebene des Ästhetisch-Künstlerischen und der Ebene des Anthropologisch-Ideologischen erwies sich indes als verhängnisvoll, denn nur um den Preis der Nivellierung und der Ausgrenzung des künstlerisch Mißliebigen konnte man auf den Gedanken verfallen, ein gesellschaftliches Problem wie das Unbehagen an der Moderne ästhetisch lösen zu wollen. Daher lag in Projekten wie der Musikalischen Jugendkultur und der "musikalischen Erneuerung" von Anfang an eine ebenso rückschrittliche wie totalitäre Tendenz beschlossen, die sich folgerichtig ins Dritte Reich fortsetzte, wo man das dürftige Spektrum des ästhetisch Opportunen um eine konservative Spielart bereicherte.

## 2.1 Die konservative Umdeutung der musikalischen Bildungsidee

Verhinderte und gescheiterte Revolutionäre neigen zur Melancholie, befand Wolf Lepenies gelegentlich seiner Betrachtungen über utopisches Denken im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhundert.<sup>25</sup> Auch die von Wilhelm Heinrich Wackenroder entworfene Figur des Joseph Berglinger trägt melancholische Züge, weil sie an der Welt leidet und nur im Rückzug in die Innerlichkeit Trost findet. Ursache der Melancholie Berglingers ist der Verdruss an der höfisch-aristokratischen Gesellschaft und ihrem Umgang mit Kunst und Musik: Anstatt die Musik als ein Heiligtum innerster menschlicher "Empfindungen" zu verehren, zerstreue die höfische Gesellschaft in Konzert und Oper, so Berglingers Klage, ihre luxuriöse Langeweile, dokumentiert also unverhüllt das aristokratische Privileg, von mühseliger Erwerbsarbeit entlastet zu sein. Indem Berglinger aber von "allem dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrig-kleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes" abgestoßen wird<sup>26</sup>, spricht durch ihn auch ein enttäuschter Anhänger der Französischen Revolution und damit der Autor Wackenroder in eigener Sache. Diesen hat der teils erzwungene, teils freiwillige Verzicht des deutschen Bürgertums auf die politische Macht nachhaltig verstimmt und dabei jene melancholischen Reflexionen ("Herzensergießungen") freigesetzt, welche den Machtverzicht zugunsten der aristokratischen Eliten ästhetisch und literarisch sublimieren. Das Moment der "Handlungshemmung", das der politische Verzicht offenbart<sup>27</sup>, wirft die Individuen auf sich selbst zurück und somit auf einen Kult der "Empfindsamkeit", mit dem sich bürgerliche Subjektivität ihrer selbst vergewissert: "Ursache des Reflexionshanges im deutschen Bürgertum ist eben die erzwungene 'Entlastung' von der Macht. Aus dieser erzwungenen Reflexionshaltung sind alle Sublimationsformen abzuleiten, die das Bürgertum entwickelt: die Wertschätzung des Inneren, Freundschafts- und Briefkult, Weltflucht, Einsamkeit und die Verachtung des Adels."<sup>28</sup>

<sup>25</sup> W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 190ff.

<sup>26</sup> W. H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, mit einer Einführung von A. Langen, Kempten 1948, S. 164.

<sup>27</sup> "Der [von Erwerbsarbeit] entlastete Adel dokumentiert seine Langeweile. Das Bürgertum bekämpft eben diese - weil sich so eine Möglichkeit bietet, die eigene Handlungshemmung zu überspielen und in der Reflexion, der Rückwendung aufs eigene Ich, die Legitimation zu finden, die der Adlige, da er die Herrschaft besitzt oder zumindest an ihr partizipiert, gar nicht zu suchen braucht" (Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O, S. 203).

<sup>28</sup> Ebenda, S. 198.

Der Kult der Empfindsamkeit alleine hätte jedoch das Bürgertum in seiner melancholischen Gestimmtheit belassen, weshalb es einer weiteren Kompensationsleistung bedurfte, um den Abstand zu den adligen Eliten zu markieren, nämlich der Qualifizierung von "Arbeit" zu einem Wert an sich. Dieser Wandel der Arbeitsauffassung sei bürgerliches Werk, schreibt Lepenies, denn "als die Bourgeoisie erkannt hatte, daß auf ökonomischem Weg die Macht zu erreichen war, war auch ein Mittel gefunden, um dem Adel zu begegnen und gleichzeitig von der eigenen, ehemals gesuchten Melancholie loszukommen."<sup>29</sup> Was die Aristokratie auszeichnete, ihre Entlastung von Erwerbsarbeit, wurde im Bürgertum als Ursache von Müßiggang, Langeweile und der Begierde nach Zerstreung ausgemacht und stigmatisiert. Um derartigen "Lastern" vorzubeugen, hatten schon die evangelischen Kirchenordnungen der Reformationszeit einen Begriff von "Arbeit" im Sinne religiöser Betätigung eingesetzt, um die Gläubigen gegen Ausschweifungen und ineffiziente Muße zu disziplinieren.<sup>30</sup> Das aristokratische Dasein und die höfische Etikette kreisten aber, sofern keine Kriege geführt wurden, wesentlich um einen Kult der Zerstreung zwischen Jagd, zeremoniellen Feierlichkeiten und schönen Künsten.<sup>31</sup> Liest man unter diesem Aspekt die Kritiken Johann Adolph Scheibes und anderer an der italienischen *opera seria* des 18. Jahrhunderts, so sind die vermeintlichen Auswüchse, die den Sängern und Virtuosen dort angelastet werden, als sittenwidrige Fehlentwicklungen innerhalb der höfischen Etikette zu verstehen: Soweit höfische Kunst der aristokratischen Selbstinszenierung dient, gilt sie als Reversbild eines arbeitsfreien Daseins und damit (aus bürgerlicher Sicht) als Mißbrauch.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Ebenda, S. 204.

<sup>30</sup> In den evangelischen Kirchenordnungen seit der Reformation wurde *qua* Verordnung darauf geachtet, daß das Kirchenvolk während der (arbeitsfreien) Gottesdienstzeiten nicht müßiggängerisch auf dem Kirchhof spazierte oder sich in Wirtshäusern vergnügte. Die Beteiligung der Gemeinde an Gebet und Gesang hatte also neben der katechetischen auch eine disziplinierende Funktion, die sich, wie im Falle des Kantionalsatzes, wo der *cantus firmus* des besseren Mitsingens wegen in die Oberstimme verlegt wurde, bis in die kompositorische Faktur hinein verfolgen läßt (vgl. dazu Kap. 1.1 dieser Arbeit).

<sup>31</sup> Dazu: R. Braun/D. Gugerli, *Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993, S. 96ff.

<sup>32</sup> So spricht Adolph Freiherr von Knigge von dem "großen Haufen jener hirnlosen Müßiggänger" bzw. vom "müßigen Publikum", wenn er die höfische Gesellschaft kritisch ins Visier nimmt (*Über den Umgang mit Menschen*, Frankfurt a.M.-Wien-Zürich 2002, S. 321 u. 324). Die Kritik an der "Virtuosität", exemplarisch bei Scheibe nachzuvollziehen, hebt darum immer wieder darauf ab, daß es Sängern und Instrumentalisten lediglich darum gehe, um die Gunst des höfischen Publikums zu buhlen (vgl. dazu Kap. 1.2 dieser Arbeit); dazu: A. Riethmüller, *Die Verdächtigung des Virtuosen - Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan*, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 100ff.

Die Aufwertung und Hochschätzung des Arbeitsbegriffes innerhalb der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft, die man als Invektive gegen das Adelsprivileg begreifen muß, gilt einerseits zwar der Schöpfung von Reichtum und Wohlstand, zielt andererseits aber auch auf die Bekämpfung des Müßigganges und des damit zusammenhängenden Kultes der Zerstreung. "Kultur" und "Bildung", deren Bedeutungsgefüge nunmehr auch Wissenschaft und Kunst unterworfen werden, sind demnach keine selbstgenügsamen Betätigungen jenseits von bürgerlichem Erwerbsstreben, sondern "Arbeit" an einer Individualität, die sich distinkt vom gängigen Typus des Aristokraten abheben möchte: "Wer nicht, seiner Lage nach, schlechterdings dazu verdammt ist, an Höfen oder sonst in der großen Welt zu leben", meinte daher Adolph Freiherr von Knigge, "der bleibe fern von diesem Schauplatze des glänzenden Elends, bleibe fern vom Getümmel, das Geist und Herz betäubt, verstimmt und zugrunde richtet. In friedlicher häuslicher Eingezogenheit, im Umgange mit einigen edeln, verständigen und muntern Freunden ein Leben zu führen, das unserer Bestimmung, unsern Pflichten, den Wissenschaften und unschuldigen Freuden gewidmet ist, und dann zuweilen einmal mit Nüchternheit an öffentlichen Vergnügungen, an großen, gemischten Gesellschaften teilzunehmen, um für die Phantasie, die doch auch nicht leer ausgehen will, neue Bilder zu sammeln und die kleinen, widrigen Gefühle der Einförmigkeit zu verlöschen - das ist ein Leben, das eines weisen Mannes wert ist."<sup>33</sup>

Besonders in der Entstehungsphase des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert erhielt der Arbeitsbegriff diese doppelte Bedeutung, nämlich einerseits materiellen Reichtum und Wohlstand hervorzubringen, andererseits aber die Schöpfung von ideellem Kapital und kulturellem Prestige zu bewerkstelligen. Da der Empfindsamkeitskult, wie Lepenies herausgearbeitet hat, mit einer gewissen Selbstgenügsamkeit zu passiver Kontemplation tendierte und diesem strengen Kriterium von "Arbeit" nicht zu genügen vermochte, wird er im Laufe des 19. Jahrhunderts unter Trivialitätsverdacht gestellt. Als "Sentimentalität" depraviert Empfindsamkeit nun zu einem Affekt der populären Kultur und als solche zu einem emotionalen Ausdrucksmittel jener Massen, auf die das gebildete Bürgertum bald seine unbewußten Abstiegsängste projizieren wird. "Sentimentalität", ob tatsächlich oder auch nur unterstellt, galt als Stigma des Unseriösen, weil Populären, und so glaubte Hugo Riemann, bei Felix Mendelssohn Bartholdy eine "gewisse Weichheit" rügen zu müssen: Diese "bildet einen Grundzug von Mendelssohns Wesen,

---

<sup>33</sup> Ebenda, S. 315f.

dem nur das Graziöse, Capricciöse und Brillante soweit den Widerpart halten, daß es nicht als Weichlichkeit und Sentimentalität erscheint. Nur wo diese Kombinationen möglich sind, ist daher Mendelssohns Kunst wirklich einwandfrei; seine größten Instrumental- und Vokalwerke lassen in der That oft kräftigere und herbere Elemente vermessen. Im kleinen Rahmen ist aber die Wirkung seiner Tonsprache eine direkt ansprechende. Nicht nur mit seinen Liedern ohne Worte, sondern auch mit seinen Liedern, besonders aber den Duetten (zweistimmigen Liedern) und gemischten und Männerquartetten ist Mendelssohn unleugbar sogar geschmackgefährlich geworden, da er durch deren bestechenden Wohlklang eine immense Popularität erlangte und in die Gesangsvereine und das häusliche Musizieren eine starke Hinneigung zum Sentimentalen brachte, welcher erst Wagners überscharfe und ungerechte Schrift 'Das Judentum in der Musik' (1850) ein Ende machte.<sup>34</sup> Das "direkt" Ansprechende und den "bestechenden Wohlklang" indiziert man als Makel, weil sie vermeintlicherweise auf "Wirkung" und "Effekt" spekulierten, die *per se* im Geruch des Degoutanten standen. Musikalischer Wohlklang und Sentimentalität gelten deshalb als "geschmackgefährlich", weil sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als massentauglich erwiesen und damit das Distinktionsbedürfnis eines Bildungsbürgertums wachgerufen haben, das seine kulturellen Ideale durch Liberalismus und Modernisierung, folglich auch durch die proletarische Bedürfniskultur bedroht glaubt.

Riemanns Einschränkungen gegenüber Wagners Antisemitismus wird man kaum als Distanzierung oder gar als honorig bezeichnen können. Die Stoßrichtung seiner Meinung über Mendelssohn Bartholdy ist diskriminierend wie jene Wagners und demgemäß arbeiten Riemanns Äußerungen dem Ressentiment entgegen, denn gerade der musikalische Antisemitismus wird Reizworte wie "populär", "herb" oder "weichlich" aufgreifen und diese zu denunziatorischen Kampfbegriffen zuspitzen.<sup>35</sup> Je stärker aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts die bildungsbürgerlichen Ideale des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu marginalisieren drohen, desto heftiger wird sich die Animosität gegen Sentimentalität und "Weichlichkeit" aufschäumen. Wenn diese Animosität schließlich als ideologisch-mentales Abwehrstereotyp in der Jugendbewegung und in den musikalischen Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg zu kursieren beginnt, wird kaum noch zu unterscheiden sein, ob es sich um eine rhetorische Floskel oder um einen bereits

---

<sup>34</sup> H. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Berlin-Stuttgart 1901, S. 261.

<sup>35</sup> Dazu: A. Riethmüller, *Das "Problem Mendelssohn"*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59, 2002, S. 210ff.

internalisierten Affekt handelt. Aus der Sicht des Bürgertums hat sich demnach die einst emanzipatorische Kategorie der Empfindsamkeit zum massentauglichen Affekt der Sentimentalität entwickelt, welche das gebildete Bürgertum *unbewußt* stets an seine einstige Melancholie erinnert: Bildungsbürgerlicher Haß auf Sentimentalität ist nichts anderes als kanalisierte Wut und sublimierte Trauer über den Verzicht auf die Teilhabe an politischer Macht.

In seiner Anmutung als trivial und als kitschig wird Sentimentalität den "haut goût" zwar objektiv strapazieren und als pejorativen Wertmaßstab das Kunsturteil der Gebildeten schärfen; entscheidend wird es aber sein, ob der ästhetische Diskurs den Anmutungen des Trivialen mit Ironie, Humor und Gelassenheit oder mit Haß und ethisch maskierter Abwehr begegnet.<sup>36</sup> Moralische Säuerlichkeit und kaum sublimierter Haß sind allerdings die bevorzugten Einstellungen, welche sich in den musikalischen Ethos- und Verhaltenslehren breitmachen, besonders dort, wo sich die anthropologisch-pädagogischen Impulse zu verselbständigen beginnen. Aus dem Blickwinkel der Verhaltenslehren steht Sentimentalität für das Zerstreungs- und Freizeitbedürfnis des wohlhabenden Besitzbürgertums, aber auch eines Proletariats, dessen Existenz sich zwischen harter Erwerbsarbeit und spärlich bemessener Freizeit abspielte.<sup>37</sup> Nachdrücklich verurteilt Richard Wagner deshalb alle Künstler, die ihren Ehrgeiz darauf verwendeten, eine "bornierte" Zuhörerschaft aus den unterschiedlichsten sozialen Milieus zu befriedigen: "Sehr richtig urteilen sie [die Künstler]: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Bankier von einer angreifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von

---

<sup>36</sup> Diese Bemerkung scheint mir nötig, um dem Eindruck entgegenzuwirken, qualitative Differenzen sollten hier relativiert oder nivelliert werden. Der qualitative Abstand beispielsweise zwischen Mendelssohn Bartholdys "Variations sérieuses" und einem Salonstück von Hüntens ist zu offensichtlich, als daß er ausgedehnter ästhetischer Erörterungen bedürfte. Warum in unserem Untersuchungszeitraum, dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, über diese Frage offensichtlich anders gedacht wurde und warum sich an qualitativen Differenzen und divergierenden ästhetischen Urteilen *weltanschaulich-ideologische* Debatten entzünden konnten, die über den Streit um Geschmacksfragen weit hinausgingen, kann daher nicht als Wahrheitsfrage entschieden, wohl aber als Frage der sozialen Abstandsbildung thematisiert werden.

<sup>37</sup> Das Auseintreten von Arbeit und Freizeit bedeutete einen immensen Gewinn an Freiheit, schreibt Kaspar Maase: "Männliche und weibliche Lohnarbeiter verfügten nun über Zeiten und Räume, die frei waren von beruflichen Pflichten, von ständischer Reglementierung und herrschaftlicher Kontrolle. Sie besaßen eigene Geldmittel, die sie selbstbestimmt verwendeten. Freizeitgenuß konnte von jetzt an zum Selbstzweck, zum Lebensinhalt werden" (*Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, a.a.O., S.42).

neuem aufregen. Dieser Grund ist so schlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke alles mögliche, nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunst, verwenden zu wollen."<sup>38</sup> Eine Musik, die sich kompositorisch am Unterhaltungsbedürfnis des Publikums orientiert, ist also ebenso verwerflich wie jener Modus der Zerstreung, mit dem sich eine vergnügungssüchtige Zuhörerschaft auf anspruchsvolle Kunstwerke einläßt. Mit Blick auf die Werke Johann Sebastian Bachs und auf seine enthusiastischen Bewunderer konstatiert Wilhelm Heinrich Riehl deshalb "zwei grundsätzliche Motive, um derentwillen viele Hörer jetzt den volltönigen Bachschen Instrumentalsatz für konzertfähig halten und bewundern: die Lust an der Virtuositäts- und an gedankenloser, nervenberauschender Musikträumerei."<sup>39</sup> Es genüge aber nicht, so Riehl, sich allein dem "Nervenreiz" eines flott gespielten "Tongewimmels" hinzugeben oder über das rhythmische Rauschen der Polyphonie zu staunen, also "lässig und sinnlich" zu genießen, "während der Kenner bei denselben Stücken nur in ernstem Nacharbeiten des tiefsinnigen Formenkampfes mehr denkend als empfindend genießen kann"<sup>40</sup>, denn "Bach zu verstehen, heischt Arbeit."<sup>41</sup>

Im Sinne des gebildeten Bürgertums gelten der Genuß von Kunst und Musik als geistige und intellektuelle "Arbeit" in jenem umfassenden Sinne, wie ihn "Bildung" und "Kultur" insinuieren, nicht aber als unschuldiges Freizeitvergnügen, um sich nach getaner (Erwerbs-)Arbeit zu zerstreuen. Will Musik daher als Kunst gelten, muß sie ausschließlich solch ideelle Zwecke erfüllen, darf also weder dem Bedürfnis nach Popularität nachgeben, noch primär auf materiellen Profit aus sein. Da es "eines der trübsten Zeichen unserer Zeit" sei, klagte der Musikhistoriker Hermann Abert 1922 mit Blick auf das Profitmotiv, "daß ihr die Arbeit nicht mehr als solche, durch ihren sittlichen Gehalt, wertvoll ist, sondern als Rekordleistung mit dem dahinter stehenden materiellen Gewinn, so sucht auch der Künstler sein Werk auf dieser Grundlage aufzubauen. So tritt an die Stelle der inneren Not des Künstlers die Spekulation, die Technik als Kunstfertigkeit; man sucht zu überreden statt zu überzeugen, es ist die alte schon von Wagner so scharf

---

<sup>38</sup> R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 3, hg. von W. Golther, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J., S. 21.

<sup>39</sup> W. H. Riehl, *Sebastian Bachs Klavierwerke in der Gegenwart*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Band 2, 6. Aufl. Stuttgart 1886, S. 346.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 344.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 342.



bekämpfte Wirkung ohne Ursache."<sup>42</sup> Mühelos lassen sich hier das bildungsbürgerliche Lamento über Kapitalismus und Modernisierung, die offen zur Schau getragene Aversion gegen Neue Musik sowie die bekannten Ausfälle über Virtuosität und Popularität ausmachen. Jenseits dieser Invektiven hält Abert indes an einem idealistischen Arbeitsbegriff fest, dem es um den "sittlichen Gehalt", also um Bildungsfunktionen, nicht aber um materiellen Profit gehen darf. Obwohl nur noch rudimentär anklingend steht diese Auffassung in jener bis ins ausgehende 18. Jahrhundert zurückreichenden Tradition, wonach Kunst und Musik darauf verpflichtet werden, an der Modellierung des Bildungsbürgertums deutscher Provenienz mitzuwirken.

### ***Künstlerischer Fortschritt statt politische Macht: Die soziale Funktion des Ästhetischen bei Schiller und Wagner***

Was am Anfang dieser Entwicklung stand, die Melancholie über den politischen Machtverzicht und ein kompensatorisch aufgewerteter Arbeitsbegriff, erlebte seine eigentliche Entfaltung erst im Gefolge der Französischen Revolution, die in Deutschland zunächst auf verhaltene Zustimmung, bald aber auf breite Ablehnung stoßen wird. Die Hinrichtung des Königs von Frankreich habe ihn selbst zwar nicht, wohl aber ganz Berlin von der Sache der Franzosen zurückgeschreckt, schrieb Wilhelm Heinrich Wackenroder am 5. März 1793 an Ludwig Tieck<sup>43</sup> und gab sehr anschaulich zu verstehen, daß die Begeisterung für die Revolution in Deutschland bei der überwiegenden Mehrheit keinen Widerhall finden sollte.<sup>44</sup> Berichte aus der französischen Nationalversammlung, die Johann Friedrich Reichardt in

---

<sup>42</sup> H. Abert, *Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen Kultur* (1922), in: ders., *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hg. von Fr. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 599.

<sup>43</sup> Zit. nach: *Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren*, hg. von Fr. Eberle u. Th. Stammen, Stuttgart 1989, S. 291.

<sup>44</sup> "Die Französische Revolution ist wie die Amerikanische Revolution von der aufgeklärten deutschen Öffentlichkeit zuerst durchweg begrüßt worden. Die Abschaffung der letzten zählebigen, besonders anstößigen Reste des Feudalismus auf dem Lande, der Reformeifer der Nationalversammlung, das Werk der Constituante, der Übergang zur konstitutionellen Monarchie - all das fand vielerorts uneingeschränkten Beifall. (...) Seit den Septembermorden von 1792, der Hinrichtung Ludwigs XVI. im Januar 1793 und der Schreckenszeit bis zum Sommer 1794 schlug diese Stimmung jedoch ruckartig um" (H.-U. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Erster Band: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815*, 3. Aufl. München 1996, S. 350f.).

*Vertraute Briefe über Frankreich* (1792/93) seinen deutschen Landsleuten zukommen ließ, vermittelten trotz der Sympathien des Komponisten für die Sache der Revolution ein ebenso suggestives wie abschreckendes Bild ungezügelter Konfusion: "Die Sitzung war äußerst stürmisch. Ich habe von 10 bis 3 Uhr in einem sonderbaren Gemische von Empfindungen und Reflexionen zugebracht. Stundenlang hatte ich zu tun, ehe ich die unbeschreibliche Unart der Leute nur einigermaßen ertragen konnte. [ ... ] Nun mag auch reden und vorlesen, wer da will - mehrere hundert Stimmen sprechen immer zu gleicher Zeit darein, und geben bei jedem Ausdruck laut, und hundertfach durcheinander, ihre Meinung zu erkennen; ja, oft schreien sie so ungebärdig, daß man ganz betäubt wird."<sup>45</sup> Die Schwierigkeiten einer demokratischen Konsensbildung, die dem Parlamentarismus in Deutschland bis in die Weimarer Republik denunziatorisch als Schwäche angelastet wurden, und die blutigen Umstände der Revolution prägten schließlich die Wahrnehmung des deutschen Bürgertums, in dessen kollektiver Psyche die traumatische Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges ein mentales Bedürfnis nach politischer Stabilität und gesellschaftlicher Harmonie hinterlassen hatte.<sup>46</sup> Selbst ein so besonnener und aufgeklärter Intellektueller wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel gab zu bedenken, daß der "Liberalismus" (gemeint ist Demokratie), in dem das "Prinzip der Atome, der Einzelwillen" herrsche, "nichts Festes von Organisation aufkommen" lasse<sup>47</sup> und plädierte daher für die Beibehaltung der aufgeklärten Monarchie als Ordnungsmacht. Kein Volk hege mehr Anhänglichkeit für seine Fürsten wie das deutsche, kommentierte Heinrich Heine derartige Einstellungen und zeigte wenig Verständnis für die masochistische Neigung der Deutschen, noch die Demütigung der fürstlichen

---

<sup>45</sup> Eberle/Stammen, *Die Französische Revolution in Deutschland*, a.a.O., S. 66f.

<sup>46</sup> Rudolf Vierhaus stellt fest, daß die im 16. Jahrhundert einsetzende "Verbürgerlichung" Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Krieg stagnierte, und die absolutistische Machtentfaltung der Fürstenhöfe einen nachhaltigen Aufschwung erlebte: "Die Sozialdisziplinierung durch patriarchalisches landesherrliches Regiment und Kirchenobrigkeit, die schon früher eingesetzt hatte, kam nun verstärkt zur Geltung, weil sie geringeren Widerstand fand, und hat dem sozialen und politischen Bewußtsein der Deutschen bleibendes Gepräge gegeben. Es formte sich jene Haltung der Servilität, der Obrigkeitsorientierung, des Mangels an öffentlichem Sinn aus, welche ausländischen Reisenden wie deutschen Kritikern im 18. Jahrhundert auffiel. Das gilt weitgehend auch für solche Staaten, in denen sich die fürstliche Gewalt gegen den Widerstand der Stände nicht durchzusetzen vermochte" (*Deutschland im Zeitalter des Absolutismus [1648-1763]*, 2. Aufl. Göttingen 1984, S. 20f.).

<sup>47</sup> Eberle/Stammen, *Die Französische Revolution in Deutschland*. a.a.O., S. 401.

Obrigkeiten durch die napoleonische Herrschaft sich als persönliche Niederlage anzurechnen.<sup>48</sup>

Die Hinrichtung Louis XVI. durch das jakobinische Terrorregime und die allmähliche Machtergreifung Napoleons stärkten dem aufgeklärten Absolutismus in Deutschland den Rücken, wobei sich das entstehende Bürgertum auf die Entfaltung seiner *kulturellen* Hegemonialstellung konzentrierte und so den politischen Machtverzicht verarbeitete. In diesem Sinne entwirft der Dichter Novalis das utopische Bild einer verbürgerlichten Monarchie und ruft zu einer Reform des königlichen Hofes auf, hinter der sich die ethischen Einstellungen des Bürgertums paradigmatisch abzeichnen: "Der Hof ist eigentlich das große Muster einer Haushaltung. Nach ihm bilden sich die großen Haushaltungen des Staats, nach diesem die kleinern, und so herunter. Wie mächtig könnte nicht eine Hofreform wirken! Der König soll nicht frugal, wie ein Landmann, oder ein begüterter Privatmann sein; aber es gibt auch eine königliche Frugalität, und diese scheint der König zu kennen. Der Hof soll das klassische Privatleben im großen sein."<sup>49</sup> Die von Novalis skizzierte Vision einer konfliktfreien Gesellschaft nimmt ihren Ausgang bei den bürgerlichen Wertvorstellungen des geordneten Haushaltes und einer sittlich einwandfreien Lebensführung, welche der aristokratischen Oberschicht und der monarchischen Spitze nunmehr als sozialpolitische Verhaltenslehre angedient werden. Nicht das Bürgertum sollte sich also am aristokratischen Verhaltenskodex orientieren, sondern der höfischen Gesellschaft wurde die Aneignung bürgerlicher Tugenden ans Herz gelegt, wobei die politische Macht selbstverständlich bei den adlig-militärischen Eliten verbleiben sollte.

Eine exponierte Rolle in diesem sozialpolitischen Lehrstück wird der Kunst und den Künstlern zugewiesen, wobei der wahrhafte Fürst zum "Künstler der Künstler", der Mensch zum Künstler ("Jeder Mensch sollte Künstler sein") und die Kunst zur beherrschenden Lebensmacht ("Alles kann zur schönen Kunst werden") inauguriert werden.<sup>50</sup> Der von Novalis erhoffte ästhetische Staat ist indes eine Erziehungsdiktatur<sup>51</sup>, die als theatralische Inszenierung imaginiert wird und die Form der griechischen Tragödie in

---

<sup>48</sup> H. Heine, *Die Romantische Schule*, in: ders., *Sämtliche Schriften Band 3*, hg. von K. Briegleb, 3. Aufl. München-Wien 1996, S. 378.

<sup>49</sup> Novalis, *Glauben und Liebe 1798*, in: *Novalis Werke*, hg. und kommentiert von G. Schulz, 3. Aufl. München 1989, S. 362.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 367.

<sup>51</sup> "Der Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Ideen und Kräfte dargestellt, exekutiert werden soll, vollkommen gegenwärtig ist" (ebenda).

Erinnerung rufen will: "Der Regent führt ein unendlich mannigfaltiges Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer eins sind, und er selbst Poet, Direktor und Held des Stücks zugleich ist."<sup>52</sup> Hinter der theatralischen Metaphorik verbirgt sich einerseits die beklemmende Vision einer scheinbar harmonischen Gesellschaft<sup>53</sup>, die ihre soziale wie ihre politische Konflikanfälligkeit verdrängt und daher latent gewaltbereit ist.<sup>54</sup> Andererseits affirmiert dieses Modell die servile und autoritätsfixierte Mentalität eines Bürgertums, dessen Scheu vor Revolution und Demokratie geradezu zwangsläufig die Loyalitätsgeste gegenüber der realen Monarchie borussischer Prägung nach sich zieht: "Diejenigen, die in unsern Tagen gegen Fürsten, als solche, deklamieren, und nirgends Heil statuieren, als in der neuen, französischen Manier, auch die Republik nur unter der repräsentativen Form erkennen, und apodiktisch behaupten, daß nur da Republik sei, wo es Primär- und Wahlversammlungen, Direktorium und Räte, Munizipalitäten und Freiheitsbäume gäbe, die sind armselige Philister, leer an Geist und arm an Herzen, Buchstähler, die ihre Seichtigkeit und innerliche Blöße hinter den bunten Fahnen der triumphierenden Mode, unter der imposanten Maske des Kosmopolitismus zu verstecken suchen, und die Gegner, wie die Obskuranten verdienen, damit der Frosch- und Mäusekrieg vollkommen versinnlicht werde."<sup>55</sup> Es ist die merkwürdige Balance zwischen machtpolitischer Enthaltbarkeit und kulturellem Hegemonieanspruch, die das deutsche Bürgertum, namentlich das Bildungsbürgertum, in seinem Habitus austrägt. Die alten Eliten, die am politischen Quietismus ihrer Untertanen interessiert sind, um diese Balance nicht zu gefährden, opfern daher in großzügigen Stillhalteabkommen wie der Humboldt-Universität oder den Steinschen Reformen dem sozialen Prestigebedürfnis des Bürgertums und bewahren sich

---

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Die Befürworter solch organistischer Staats- und Gesellschaftsformen verwiesen gerne auf die Gewalttätigkeit der Revolution, um Demokratie und Republik *in toto* zu denunzieren, ignorierten jedoch die Frage, wie in "organischen" Staatsgebilden die Regelung von Konflikten zu bewältigen und damit gesellschaftliche Harmonie herzustellen sei. Es war der Rechtsgelehrte Carl Schmitt, selbst alles andere als ein Demokrat, der auf die normativen Schwächen derartiger Entwürfe hinwies und sie als "Occasionalismus" marginalisierte. Indem Schmitt der "politischen Romantik" die Möglichkeit absprach, politisch überhaupt wirksam zu werden, sah er auch keinen Anlaß, den schmalen Grat zwischen programmatischem Ideal und politischem Terror zu problematisieren (C. Schmitt, *Politische Romantik*, 5. Aufl. Berlin 1991, S. 222ff.).

<sup>54</sup> Dazu: D. von Petersdorff, *200 Jahre deutsche Kunstreligion!*, in: Neue Rundschau 108, 1997, S. 67-87; Äußerungen dieser Art zeigten, kommentiert von Petersdorff den Text von Novalis, "daß politische Romantiker einen außerordentlich scharfen Blick für die Kosten der Moderne haben - so scharf, daß sie deren Gewinne übersehen" (ebenda, S. 77).

<sup>55</sup> Novalis, *Glauben und Liebe 1798*, a.a.O., S. 359.

trotz des republikanisch-revolutionären Intermezzos von 1848/49 den politisch-militärischen Primat bis zum Ende des Ersten Weltkrieges.

Unter dem enttäuschenden Eindruck der Französischen Revolution und dem eigenen zwiespältigen Verzicht auf politische Macht setzte im deutschen Bürgertum ein Prozeß der Selbstfindung zur gesellschaftlichen Klasse ein. Bürgerliche Identitätsfindung ist aber auch ein anthropologisches Projekt, das auf Schulen und Universitäten, zu großen Teilen auf den Feldern von Kunst und Ästhetik abgewickelt wird. Nicht zuletzt geht es in diesem Prozeß um die Herausbildung und Entfaltung ziviler Verhaltensmuster, die in Opposition zur höfischen Kultur des Adels entwickelt werden. Vor diesem Hintergrund und den politisch-territorialen Besonderheiten in seinem "deutschen Vaterlande", wo der Abstand zwischen den Ständen durch die territoriale Zersplitterung noch vergrößert werde<sup>56</sup>, legt Adolph Freiherr von Knigge seine berühmt gewordene Verhaltenslehre *Über den Umgang mit Menschen* vor, die erstmals 1788, in endgültiger Fassung schließlich 1790, also im Umfeld der Französischen Revolution, erscheint. Obwohl Knigges Traktat ein Leitfaden des Umganges mit Menschen aus allen Ständen sein will, ist sein imaginärer Adressat, der "weise Mann", bereits jenes bürgerliche Subjekt, welches Abstand sowohl zur Welt des Hofes, als auch zu der des "gemeinen Mannes" hält. Idealtypus im Sinne Knigges ist folglich das besonnen-distanzierte, aufgeklärt-empfindsame und wachsam taktierende Individuum, das in allem, was es unternimmt, stets maßvoll bleibt und den Ausgleich sucht.

Eher beiläufig instruiert Knigge seinen imaginären Adressaten, wie auch mit Musikern und anderen Künstlern zu verfahren sei, unter denen sich "wohl keine gefährlichen, aber desto eitlere und oft sehr zudringliche und unsichre Leute" befänden: "Weit entfernt zu fühlen, daß die schönen Künste, obgleich man ihnen nicht den Einfluß auf Herz und Sitten absprechen kann, doch am Ende zum Hauptzwecke nur das *Vergnügen* haben, folglich im Werte für das Glück der Welt den höhern, wichtigern, ernsthaftern Wissenschaften nachstehen müssen; weit entfernt zu fühlen, daß, um wahrhaftig den Titel eines großen Mannes zu verdienen, man mehr verstehn und mehr müsse bewirken können als Augen zu vergnügen, Ohren zu kitzeln, Phantasien zu erhitzen und Herzchen in Aufruhr zu bringen, sehen sie ihre Kunst als das einzige an, was des Bestrebens eines vernünftigen Menschen wert wäre, und es muß uns nicht befremden, wenn ein Tänzer, der höher besoldet wird als ein Staatsminister, herzlich bedauert, daß dieser nichts bessers gelernt habe."<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, a.a.O., S. 28ff.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 343.

Deutlich wird, daß Knigge die geläufigen (bürgerlichen) Stereotype über den höfischen Umgang mit Kunst zu negativen Verhaltensformen stilisiert und *pars pro toto* im Typus des Künstlers den höfischen Menschen perhorresziert. Obwohl Knigge zugesteht, daß Musik, Poesie, Schauspielkunst, Tanz und Malerei wohltätig auf das Herz wirkten, die Phantasie bereicherten, den Witz schärften und die geselligen Tugenden beförderten, warnt er das bürgerliche Individuum, sich allzu intensiv auf dieses Milieu einzulassen, weil es hier letztendlich doch nur um Vergnügen und Zerstreuung gehe: "Allein eben diese herrlichen Wirkungen können, wenn sie übertrieben werden, mannigfaltiges Elend veranlassen. Ein zu weiches, weibisches, von allen wahren und eingebildeten, eigenen und fremden Leiden in Aufruhr zu bringendes Gemüt ist ein wahrlich trauriges Geschenk; ein Herz, das, empfänglich für jeden Eindruck, wie ein Rohr von mannigfachen Leidenschaften hin und her zu bewegen, jeden Augenblick von andern sich durchkreuzenden Empfindungen hingerissen wird; ein Nervensystem, auf welchem jeder Betrüger, der nur den rechten Ton zu treffen weiß, nach Gefallen spielen kann - das alles wird uns sehr zur Last da, wo es auf Festigkeit, unerschütterlichen männlichen Mut, auf Ausdauer und Beharrlichkeit ankommt."<sup>58</sup> Musik und Kunst, zumal im höfischen, sprich: "weibischen", Umfeld, stehen nach dieser Auffassung in der Gefahr, ständig überreizt zu werden und die Empfindungen bzw. das Nervensystem so zu erregen, daß das rechte Maß verfehlt wird.<sup>59</sup> Dem entgegen setzt Knigge den "philosophischen Künstler", den "bescheidenen Virtuosen", den "verständigen, mit allen Privattugenden geschmückten Maler" sowie jene Schauspieler, "bei denen Kopf, Herz und Sitten gleich viel Verehrung verdienen"<sup>60</sup>, mithin also "männliche" Eigenschaften, die für ethisch-moralische Balance eintreten und daher für den adäquaten Umgang sowohl mit Menschen, als auch mit Kunst gelten sollten.

---

<sup>58</sup> Ebenda, S. 347.

<sup>59</sup> Schon in den musikalischen Verhaltenslehren der Frühen Neuzeit begegnet ständig die Auffassung, allzuviel Sinnlichkeit, namentlich im Gesang der Kastraten, wirke "weibisch" und "weichlich" (dazu Kap. 1.1. dieser Arbeit). Bis in die Nomenklatur der bürgerlichen Affektökonomie zieht sich schließlich das dichotomische Stereotyp, Emotionen seien spezifisch weiblich, während Rationalität eine Domäne des Männlichen darstelle. Tatsächlich gab es in der Erziehung von aristokratischen Männern als weiblich und männlich konnotierte Anteile: Während der soldatische Drill auf die militärische (sprich: männliche) Laufbahn vorbereitete, diente der Pagendienst bei Hof, dem sich männliche Aristokraten gleichfalls zu unterziehen hatten, der Aneignung von galanten und manierlichen Umgangsformen; dazu: M. Funck, *Von Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, in: *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von E. Conze u. M. Wienfort, Köln-Weimar-Wien 2004, S. 212ff.

<sup>60</sup> Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, a.a.O., S. 343.

Da Knigge vor allem am Umgang mit Menschen interessiert ist, steht für ihn die Frage, ob von Kunst und Musik auch erzieherische Impulse ausgehen könnten, nicht im Vordergrund. Erst Friedrich Schiller wird sich mit diesem Thema eingehender befassen, allerdings nicht unter dem pragmatischen Aspekt menschlicher Umgangsformen, wie ihn Knigge verfolgte, sondern unter philosophisch-ästhetischen Gesichtspunkten. Und unmittelbarer als Knigge, dessen Traktat auf die kommunikativen Verkehrsformen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft abhob, reflektiert Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) auf die bewegenden politischen Ereignisse der Epoche, namentlich die Französische Revolution. Letztendlich beschäftigt ihn dabei die Frage, wie die abstrakten Ideale der Revolution: Freiheit, Gleichheit und soziale Harmonie, auf unblutigem Weg zu erreichen seien. Gleichsam leitmotivisch geht er von dem Mißverhältnis zwischen den hehren Zielen der Aufklärung und der kruden Empirie revolutionärer Zustände aus und widmet sich dem Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft, den er als anthropologische Ursache jenes Mißverhältnisses ausmacht. Anders jedoch als die augustinisch-protestantischen Verhaltenslehren, die das Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und Vernunft nicht nur als manichäisches Wertgefälle konstruieren, sondern auch zum unversöhnlichen Antagonismus festschreiben, glaubt Schiller an die Versöhnung der Gegensätze in der Freiheit des Ästhetischen, wo jedoch "nicht Gesetzlosigkeit, sondern Harmonie von Gesetzen, nicht Willkürlichkeit, sondern höchste innere Notwendigkeit" herrschten.<sup>61</sup> Diesen Ort der Synthese entdeckt er in einem emphatischen Begriff von Schönheit, wie er sich den Sinnen idealerweise durch Kunst mitteilt, "denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen."<sup>62</sup>

In der einseitigen Abhängigkeit entweder von der Sinnlichkeit (bzw. dem "Stofftrieb") oder der Vernunft (bzw. dem "Formtrieb") sieht Schiller einen zwanghaften Utilitarismus, der nur im ästhetischen "Schein" (bzw. im "Spieltrieb") überwunden und durch eine von äußerlichen Zwecken befreite, autonome Kunst erfahrbar werden kann<sup>63</sup>: "Mitten in dem furchtbaren Reich

---

<sup>61</sup> Fr. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke, Band V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften*, mit Anmerkungen hg. von H. Koopmann, München o.J., S. 366.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 313.

<sup>63</sup> "Der sinnliche Trieb schließt aus seinem Subjekt alle Selbsttätigkeit und Freiheit, der Formtrieb schließt aus dem seinigen alle Abhängigkeit, alles Leiden aus. Ausschließung der Freiheit ist aber physische, Ausschließung des Leidens ist moralische Notwendigkeit. Beide Triebe nötigen also das Gemüt, jener durch Naturgesetze, dieser durch Gesetze der

der Kräfte [i.e. Sinnlichkeit] und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze [i.e. Vernunft] baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet."<sup>64</sup> Freiheit im Sinne Schillers ist folglich nur als ästhetische und damit auf der Grundlage von Spiel und Schein erfahrbar. Das "dritte fröhliche Reich", mit dem die Idee einer autonomen Kunst (aber auch Wissenschaft) Gestalt annimmt<sup>65</sup>, gerät dabei unversehens zu einer gesellschaftlichen Utopie und zur Gründungsurkunde einer politischen Romantik, die mit den demokratischen Ideen der Aufklärung bereits abgeschlossen hat: "In dem ästhetischen Staate ist alles - auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewalttätig beugt, muß sie hier um ihre Beistimmung fragen. Hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte; und wenn es wahr ist, daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift, so müßte man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben."<sup>66</sup> Ob es sich um Ironie handelt, wenn Schiller dem aufgeklärten Absolutismus dafür dankt, daß er seine Untertanen in den ästhetischen Staat entläßt?

---

Vernunft. Der Spieltrieb also, als in welchem beide verbunden wirken, wird das Gemüt zugleich moralisch und physisch nötigen; er wird also, weil er alle Zufälligkeit aufhebt, auch alle Nötigung aufheben, und den Menschen, sowohl physisch als moralisch, in Freiheit setzen" (ebenda, S. 353).

<sup>64</sup> Ebenda, S. 406.

<sup>65</sup> "Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführt, ist die Kunst, wie die Wissenschaft losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkür der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen" (ebenda, S. 333); der Fatalismus solcher Äußerungen liegt darin, daß sie zwar die "Ideen" gegen Unterdrückung und Zensur trotzig bewahren wollen, aber mit der politischen Umsetzung solcher Präntionen auf demokratisch-republikanischem Weg bereits nicht mehr rechnen. Für die überwiegende Mehrheit des deutschen Bildungsbürgertums war die Schaffung einer idealisierten "Kulturnation" aber stets wichtiger, als die mühsame Durchsetzung der republikanischen Staatsform; dazu: H. Plessner, *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a.M. 1974.

<sup>66</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, a.a.O., S. 408.



Bezieht man Schillers Ausführungen über den Widerstreit von Sinnlichkeit und Vernunft auf den aktuellen politischen Hintergrund, vor dem sie entstanden, wird man unschwer erkennen, daß es die unzivilisierten Auswirkungen der Französischen Revolution sind, die der Bändigung durch das Gesetz der Vernunft bedürfen. Der aufgeklärte Verstand gilt aber ohne ästhetische Vermittlung als "gewalttätig", und als "Schwärmer" werden ohnehin all jene bezeichnet, die an eine demokratische Alternative jenseits des aufgeklärten Absolutismus glauben. Schiller verzichtet daher nicht nur auf den revolutionären Weg zur Durchsetzung politischer Ziele, er verwirft auch die demokratisch-republikanische Staatsidee und entscheidet sich für die anthropologische Lösung einer Erziehung zur Freiheit im Ästhetischen: "Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen - aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten. (...) Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern."<sup>67</sup> Nachdem aber die Hoffnung aufgegeben wurde, daß solche Veredlung durch die Ideen der Aufklärung geleistet werden könnte, setzt Schiller auf die Erziehung durch Kunst, um dem gebildeten Bürgertum jene kulturelle Hegemonie zu verschaffen, die man der politischen zunächst vorzieht. Die Lehre, die Schiller aus dem Ereignis der Revolution zieht, lautet daher sinngemäß: Bevor man den Bürgern eine Verfassung geben kann, müsse man damit beginnen, für die Verfassung die geeigneten Bürger zu schaffen.<sup>68</sup>

Um die Kategorie des "Schönen", die Grundlage der ästhetischen Erziehung, auch empirisch herzuleiten, greift Schiller auf die "unsterblichen Muster" aus der Geschichte der Künste zurück. In seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) nimmt er daher den Faden der *Querelle des Anciens et des Modernes* dort wieder auf, wo er durch Johann

---

<sup>67</sup> Ebenda, S. 333; Herbert Marcuse sah in solchen Auffassungen das Spezifische, nämlich Affirmativ-Konservative, des bürgerlichen Kulturbegriffes und kritisierte, dieser ziele nicht auf ein besseres Dasein, also auf einen Umsturz der materiellen Lebensverhältnisse, sondern auf eine edlere Welt, die sich in der Persönlichkeit und im Verhalten des Individuums ausbilden solle: "Aus solchem Zustand soll ein Handeln fließen, das nicht gegen die gesetzte Ordnung anrennt. Kultur [i.e. ästhetische Erziehung] hat nicht, wer die Wahrheiten der Humanität als Kampfruf versteht, sondern als Haltung. Diese Haltung führt zu einem Sich-benehmen-können: bis in die alltäglichen Verrichtungen hinein Harmonie und Abgewogenheit zeigen. Die Kultur soll das Gegebene veredelnd durchdringen, nicht ein Neues an seine Stelle setzen" (*Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: *Kultur und Gesellschaft 1*, 12. Aufl. Frankfurt a.M. 1975, S. 71).

<sup>68</sup> R. Rürup, *Deutschland im 19. Jahrhundert 1815-1871*, Göttingen 1984, S. 117.

Joachim Winckelmann um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den ästhetischen Diskurs eingeführt worden war, nämlich beim Vorbildcharakter der Antike und ihrer Ausstrahlung auf die Moderne.<sup>69</sup> Diese Tradition des "Schönen" in der Kunst, exemplarisch verwirklicht in den klassischen Mustern, ist das imaginäre Bildungsideal, auf das Schillers Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschen letztendlich abzielt. Obwohl Schiller strikt zwischen ästhetischer Erziehung und moralischer Belehrung unterscheiden möchte, gerät er gleichwohl in das Fahrwasser der augustinisch-protestantischen Verhaltenslehren, wenn er sein "pädagogisches" Vorhaben als Bildungsprozess deklariert, bei dem sich "der gesetzgebende Geist in die Handlungen eines blinden Instinktes" mische.<sup>70</sup> Sinnlichkeit bedarf daher der ästhetisch vermittelten Führung durch Vernunft oder Geist, denn das revolutionäre Subjekt handelt blind und krude, wenn es abstrakte Ideen gewalttätig durchzusetzen versucht. Ansetzen wird die ästhetische Modellierung des bürgerlichen Individuums ganz im Sinne der Verhaltenslehren beim noch ungebildeten, primär von seinen Sinnen beherrschten Menschen: "Aber solange die rohe Natur noch zu mächtig ist, die kein anderes Gesetz kennt, als rastlos von Veränderung zu Veränderung fortzueilen, wird sie durch ihre unstete Willkür jener Notwendigkeit, durch ihre Unruhe jener Stetigkeit, durch ihre Bedürftigkeit jener Selbständigkeit, durch ihre Ungenügsamkeit jener erhabenen Einfalt entgegenstreben. Der ästhetische Spieltrieb wird also in seinen ersten Versuchen noch kaum zu erkennen sein, da der sinnliche mit seiner eigensinnigen Laune und seiner wilden Begierde unaufhörlich dazwischentritt. Daher sehen wir den rohen Geschmack das Neue und Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde zuerst ergreifen, und vor nichts so sehr als vor der Einfalt und Ruhe fliehen. Er bildet groteske Gestalten, liebt rasche Übergänge, üppige Formen, grelle Kontraste, schreiende Lichter, einen pathetischen Gesang. Schön heißt ihm in dieser Epoche bloß, was ihn aufregt, was ihm Stoff gibt für ein mögliches Bilden, denn sonst würde es selbst ihm nicht das Schöne sein."<sup>71</sup>

Schillers dichotomische Wahrnehmung steht nicht nur in der Tradition der ästhetischen Verhaltenslehren, sie markiert auch die Epochenschwelle vom vom absolutistischen Stände- zum bürgerlich dominierten Nationalstaat. Denn sein Rekurs auf die "rohe Natur", die kein anderes Gesetz als rastlosen Wandel

---

<sup>69</sup> Dazu: H. R. Jauß, *Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"*, in: ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 95ff.

<sup>70</sup> Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, a.a.O., S. 403.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 403f.

um der Veränderung willen kenne, aber auch der Bezug auf den "rohen Geschmack" am Neuen und Stupenden zielt einerseits auf die kulturellen Gepflogenheiten der höfischen Gesellschaft des Absolutismus und ihres Umganges mit Kunst. Auf der anderen Seite deutet sich hier bereits eine Kritik an jener populären Massenkultur an, die von kulturkonservativer Seite stets mit dem beschleunigten Tempo der Modernisierung und der Industriellen Revolution identifiziert wird. Dagegen setzt Schiller die von Winckelmann entlehnten Kategorien der "Einfalt" und der "Ruhe", welche schon bei Wackenroders Figur des Joseph Berglinger nicht nur die ästhetische Einstellung der Kontemplation, sondern auch einen distinkten, ethisch gemeinten Habitus gegenüber der höfischen Gesellschaft ausdrückten: Das Kunstwerk selbst erzwingt danach eine kontemplative Haltung fernab von jeglichem profanen Amusement. Mit Blick auf den Modernisierungsprozeß des 19. Jahrhunderts impliziert die Kategorie der "Ruhe" wiederum jene moderate Geschwindigkeit, die der Kulturkonservatismus sowohl gegen die populäre Kunst, als auch gegen die ästhetische Moderne bzw. gegen die Avantgarden ins Feld führen wird: Revolution, kultureller Wandel und das Nur-Modische stehen für ein forciertes Tempo, das es zu drosseln gilt. Ziel der ästhetischen Erziehung im Sinne Schillers und seiner bildungsbürgerlichen Nachfolger ist daher der "Genuß echter Schönheit", bei der Sinnlichkeit und Vernunft in einem ausbalancierten, wahrhaft "ästhetischen" Verhältnis zueinander stehen<sup>72</sup> und als solche eine erhabene Ruhe und Entrücktheit ausstrahlen: "Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden, und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben."<sup>73</sup>

Schillers Replik auf die Französische Revolution leistete für die Kunst jene Wendung zur Moderne, wie sie der Neuhumanismus auf dem Gebiet des Bildungs- und Erziehungswesens mit seinen Reformen beabsichtigte. Auch hier fand zunächst ein Rückgriff auf die Antike statt, um das in christlich-scholastischen Traditionen erstarrte Bildungswesen der Vormoderne zu überwinden. Während der ästhetische Staat, den Novalis und Schiller ins Auge faßten, aber so etwas wie eine gesellschaftspolitische Utopie darstellte, behielt der Neuhumanismus das Machbare im Blick und konzentrierte sich auf den

---

<sup>72</sup> Ebenda, S. 377.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 379.

von Humboldt, Stein, Hardenberg und anderen gestalteten Reformprozeß, der während der Napoleonischen Besatzung in Preußen und anderen deutschen Territorialstaaten eingesetzt hatte.<sup>74</sup> Gleichwohl ergaben sich Korrespondenzen zwischen dem anthropologischen Anliegen der idealistischen Ästhetik und den Bildungsreformen auf dem Gebiet von Schule und Universität. So wie man hier auf ein gebildetes bürgerliches Individuum hinwirkte, das sich durch Wissen und soziale Kompetenz ein Anrecht auf gesellschaftliches Prestige erwarb, entwickelte sich dort das Bild eines künstlerischen Individuums, das mit dem von Knigge persiflierten eitlen Hofschranzen nichts mehr gemein hatte.

Wilhelm Heinrich Riehl griff diese Sichtweise im Grundsätzlichen auf und machte zunächst deutlich, im 18. Jahrhundert sei "der Tondichter oft nichts weiter als ein Kammerdiener gewesen, der für den Fürsten und seine Kammerherrn Musik setzte."<sup>75</sup> Mit der einsetzenden Verbürgerlichung im ausgehenden 18. Jahrhundert habe sich jedoch ein neuer Typus des Komponisten herausgebildet, wie ihn Carl Maria von Weber repräsentierte, aber auch Felix Mendelssohn Bartholdy: Dieser "war der erste Musiker, welcher so recht für die 'feine Gesellschaft' - im guten Sinne des Wortes - musicierte. Er war nicht der knorrige, sich abschließende deutsche Bürger, wie Bach, sondern ein vielseitig gebildeter, gesellschaftlich gewandter, wohlhabender, fein gesitteter Mann, in fast ganz Deutschland persönlich bekannt, in allen auserlesenen Zirkeln gesucht. Welch ungeheurer Kontrast gegen die alten Musikanten des vorigen Jahrhunderts! So schrieb auch Mendelssohn im Geiste dieser gebildeten Gesellschaft, die sich jetzt ausgleichend und vermittelnd über alle Stände hinzieht."<sup>76</sup> Während Mendelssohn im Urteil Riehls - oberflächlich betrachtet ohne negative Vorbehalte<sup>77</sup> - als weltläufige Künstlerpersönlichkeit geschildert wird, die

---

<sup>74</sup> Dazu: Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, 2. Aufl. München 1984, S. 31ff.

<sup>75</sup> Riehl, *K. M. von Weber als Klavierkomponist*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Band 2, a.a.O., S. 270.

<sup>76</sup> Ders., *Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte: I. Die Musik und die gebildete Gesellschaft*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Band 1, 7. Aufl. Stuttgart 1886, S. 100f.

<sup>77</sup> Auch bei Riehl erscheinen wohlmeinende Äußerungen, die, wie bei Riemann, ungewollt ressentimenthaltig sind; so nennt er Mendelssohn einen "modern eleganten Musiker (...), dessen Werke auch ein wissenschaftlich und künstlerisch fein gebildeter Geist genießen kann, ohne sich alle Augenblicke über einen groben Verstoß gegen die Logik der musikalischen Gedanken hinwegsetzen oder über die Maßlosigkeit der Formen ärgern zu müssen", sowie einen "Tondichter jüdischer Abstammung, der nicht jüdelte in seiner Schreibart, während fast alle christlichen Lieblingskomponisten des Tages jüdelten. Es ist die gegenwärtig alle schroffe Volkseigentümlichkeit ausglättende *norddeutsche* Feinheit und

sich in der bürgerlichen Gesellschaft wie einst der höfische Mensch in aristokratischen Zirkeln zu bewegen verstand, gilt ihm Carl Maria von Weber als ein Komponist, der "Künstler im weiteren modernen Sinne"<sup>78</sup>, also nicht bloß Musiker, sondern auch Ästhetiker, Kritiker und Schriftsteller in einer Person gewesen sei: Als solcher "ward er der erste große Musiker, welcher nicht vom naiven Schaffen ausging, sondern von verständig sinnender Erkenntnis, der, getragen von allgemeiner Bildung, die Tonkunst erst recht in den Zauberkreis dieser allgemeinen Bildung hineinführte, der sie verknüpfte mit der Poesie und Litteratur, ja mit dem öffentlichen Leben seiner Zeit, wie vor ihm kein anderer, und hiermit die ganze Genossenschaft der Tonsetzer zugleich um eine soziale Stufe höher hob."<sup>79</sup> Riehls Charakterisierung hebt hervor, was "allgemeine Bildung" nicht nur für den Komponisten, sondern für das bürgerliche Individuum ganz allgemein bedeutet. Man läßt die soziale Hierarchie der ständischen Gesellschaft hinter sich, um in eine bürgerliche Gesellschaft "aufzusteigen", die sich zunächst von der Aristokratie, dann aber auch von der Unterschicht des Proletariats distinkt abheben möchte. Auch Kunst und Künstler bewegen sich nunmehr auf einer Ebene mit Wissenschaft, Technik sowie Ökonomie und beteiligen sich an einer Wertschöpfung, aus der das politisch machtlose, aber kulturell emanzipierte Bürgertum sein soziales Kapital bezieht.

Ein Bildungsbürger im Sinne des soeben geschilderten Typus, zugleich aber auch ein gescheiterter Revolutionär war Richard Wagner. Sein politisches Anliegen hatte zunächst den Idealen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit gegolten, also den ursprünglichen Zielen der Französischen Revolution, von der er sich bald distanzierte<sup>80</sup>; unbewußt und lokalisierbar in seinen antisemitischen Überzeugungen hing er jedoch dem Projekt eines deutschen Nationalstaates in der Nachfolge des aufgelösten Heiligen römischen Reiches deutscher Nation an. Dieses nationale Vorhaben war aus der Opposition gegen

---

Vielseitigkeit der Bildung, die in Mendelssohn ihren musikalischen Ausdruck fand" (ebenda, S. 101f.). Was mit "jüdeln" gemeint sein könnte, wird (aus verständlichen Gründen) nicht erklärt. Aufschlußreich ist aber die Tatsache, daß Riehl seiner Wertschätzung Mendelssohns nicht Ausdruck verleihen kann, ohne sich gleichzeitig von dessen jüdischer Herkunft zu distanzieren.

<sup>78</sup> Ders., *K. M. von Weber als Klavierkomponist*, a.a.O., S. 274.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 278f.

<sup>80</sup> Hans Mayer hat aufgezeigt, daß Wagners revolutionäre Impulse zwiespältig waren. Einerseits begeisterte er sich für den Gedanken einer klassenlosen Gesellschaft, andererseits verwahrte er sich aber gegen republikanisch-demokratische Vorstellungen und wollte an der monarchischen Führung des Staates festhalten (*Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*, Stuttgart-Zürich 1978, S. 75ff.; dazu auch: M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1980, S. 760ff.

die napoleonische Besatzung hervorgegangen und hatte in Johann Gottlieb Fichtes *Reden an die deutsche Nation* (1808) ideologische Konturen gewonnen, war aber in der Revolution von 1848/49 schließlich gescheitert.<sup>81</sup> Ähnlich wie Schiller wird auch Wagner seine enttäuschten politischen Erwartungen auf das Gebiet der Kunstreflexion umleiten und das Bild einer utopischen Gesellschaft entwerfen, deren soziales Gefüge von der Idee einer zweckenthebenden, autonomen Kunst ausgeht: Denn die "wahre Kunst", so Wagner im Jahr 1849, "ist höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen."<sup>82</sup> Wahre Kunst im Sinne Wagners ist damit das genaue Gegenbild zu der bestehenden Gesellschaft und zu den gegenwärtigen politischen Verhältnissen, deren Überwindung Ziel der mißlungenen Revolution von 1848/49 war.

In der Auffassung, wahre Kunst symbolisiere die Idee der Freiheit, wird die Intention Schillers erkennbar, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß Wagner in erster Linie nicht die höfische Gesellschaft, sondern den entfaltenen Kapitalismus und dessen Trägerschicht, das liberale Besitz- und Wirtschaftsbürgertum, ins Visier nimmt. Im Mittelpunkt seiner vehementen Attacke gegen Ökonomismus und Utilitarismus steht der liberale Arbeitsbegriff, der nach Wagners Auffassung nur noch den materiellen Zweck fetischisiere und als Maßstab für künstlerische Arbeit ohnehin untauglich sei. So grenzt er den Arbeitsbegriff des *Künstlers* scharf von dem des *Handwerkers* ab, wobei "künstlerische" Tätigkeit aus sich selbst heraus befriedige und erfreue, "handwerkliche" Arbeit hingegen von materiellen Zwängen diktiert werde und den Arbeiter versklave.<sup>83</sup> Ausgehend von diesem absurd polarisierten Arbeitsbegriff, der als unentfremdete Arbeit lediglich noch künstlerische Tätigkeiten gelten lassen will, glaubt Wagner, daß das Gros der Kunst seiner Zeit nur dazu geschaffen würde, um den Wohlhabenden die Langeweile zu vertreiben, das Proletariat zu zerstreuen und den

---

<sup>81</sup> Dazu: O. Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, 2. Aufl. München 1994, S. 56ff. u. S. 112ff.

<sup>82</sup> Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, a.a.O., S. 13.

<sup>83</sup> "Der *Künstler* hat, außer an dem Zwecke seines Schaffens, schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formung selbst Genuß; sein Produzieren ist ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Tätigkeit, nicht Arbeit. Dem *Handwerker* gilt nur der Zweck seiner Bemühung, der Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt; die Tätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, sie ist ihm nur Beschwerde, unumgängliche Notwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte: seine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu fesseln; deshalb ist er auch nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte" (ebenda, S. 24f.).

Kunstproduzenten einträgliche Profite zu sichern: "Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im großen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten mittelalterlich-ritterlicher Konvention und läßt sich von da - mit scheinbarer Christlichkeit auch das Scherflein des Armen nicht verschmähend - zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebensaftes ergießt."<sup>84</sup> Diese Entwicklung zum kapitalistischen und materialistischen Erwerbsdenken schreibt Wagner der christlichen Tradition zu. Deren Begriff von innerweltlicher Askese, wonach das bessere Leben ins Jenseits verlegt wird, sei auf den Arbeitsbegriff der Industrialisierung übergegangen, wo nicht nur der Mensch, sondern auch die Kunst in den Dienst der Profitmaximierung gestellt würde. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zur nationalistisch-rassistischen Umdeutung solcher liberalismuskritischer Sichtweise, den Wagner bereits 1850 vollziehen wird. Danach wird die vermeintliche Industrialisierung der Kunst (gemeint ist das bürgerliche Musikleben unter ökonomisch liberalen Verhältnissen) auf ein fingiertes "Judentum in der Musik" fokussiert<sup>85</sup>, das nicht nur als Sündenbock für Wagners Antikapitalismus herhalten muß, sondern auch aus jener deutschen Nation ausgeschlossen wird, die dem gescheiterten Revolutionär Wagner versagt wurde: Bürgerliche Melancholie hat sich zum nationalen bzw. antisemitischen Ressentiment radikalisiert.<sup>86</sup> Die Verklammerung von Nationalismus und Antisemitismus, wie sie Wagner 1850 vornimmt, ist somit ein frühes Indiz für die Radikalisierung der deutschen Nationalbewegung nach 1871; jetzt, nachdem die Idee einer großdeutschen Nation endgültig aufgegeben ist, geht es dem deutschen Bürgertum nicht mehr allein um die Wahrung seiner kulturellen Hegemonie, sondern auch um die Schaffung einer deutschen Kulturnation, die sich als aggressive Großmacht behaupten will.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>85</sup> Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 5, hg. von W. Golther, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J., S. 66ff.

<sup>86</sup> Dazu: J. M. Fischer, *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a.M.-Leipzig 2000.

<sup>87</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, a.a.O., S. 111ff.

Nachdem Wagners sozialer Utopie von einer Gesellschaft, aus der alle entfremdete Arbeit und Sklaverei verbannt ist, die politische Realisierung versagt bleibt, wird er, wie schon Schiller, den Umweg über die Kunst wählen. Auch sein Experimentierfeld ist die Institution des Theaters, wo sich eine bürgerliche Öffentlichkeit unter gleichberechtigten Bedingungen, d. h. ohne Ansehen sozialer Unterschiede, zusammenfinden könnte. Ganz im Sinne der *Querelle des Anciens et des Modernes* blickt auch Wagner auf die Antike und das griechische Drama, dessen vermeintlich demokratische Substanz er im "Gesamtkunstwerk" erneuern möchte. Während das zeitgenössische Theater um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Schauspiel und Oper gespalten sei und überwiegend der Selbstdarstellung des vermögenden Publikums diene, war es im antiken Drama, so Wagner, "die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüberstand, sich begriff und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte."<sup>88</sup> Keineswegs wollte Wagner das antike Drama im "Gesamtkunstwerk" restaurativ wiederbeleben, wohl aber in seinem Sinn eine neue gesellschaftliche und politische Öffentlichkeit schaffen, die sich aus den Abhängigkeiten von Liberalismus und Kapitalismus befreien sollte: "Aus dem entehrenden Sklavenjoch des allgemeinen Handwerkertums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschentum mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses."<sup>89</sup> Daß der Weg in die sozialistische Gesellschaft, wie sie dem Anhänger Ludwig Feuerbachs zu jenem Zeitpunkt noch vorschwebte, über Kunst führen sollte, war reine politische Romantik. Nachdem schon Schiller der "Harmonie von Gesetzen" im Kunstwerk allzu blind vertraut hatte, wird sich Wagner dieser Illusion anschließen, wenn er auf die gebündelte Kraft des Gesamtkunstwerkes als integrale Klammer sozialer Gemeinschaft setzt.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, a.a.O., S. 28.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>90</sup> In Umrissen erkennbar wird Wagners nebulöse politische Utopie einzig und allein in der Ablehnung moderner Staatsauffassungen: "Unsere modernen Staaten sind insofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z.B. dynastische Familieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen ein für allemal zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen allen doch keineswegs mehr gemeinsam ist"; so glaubt Wagner, daß die künstlerische Öffentlichkeit unter der Ägide des Gesamtkunstwerkes einem Ideal verpflichtet sei, das an die Stelle einer rationalen Staatsidee treten könne: "Der starren, nur



Der Erziehungsgedanke, den Schiller als didaktischen Weg zur Freiheit im Ästhetischen favorisiert, wird bei Wagner nur beiläufig thematisiert, weil die Entwicklung zum Gesamtkunstwerk und damit zum "freien künstlerischen Menschentume" solche Erziehung bereits voraussetzt: "Was uns als der Zweck des Lebens erscheint, dafür erziehen wir uns und unsere Kinder. Zu Krieg und Jagd ward der Germane, zu Enthaltbarkeit und Demut der aufrichtige Christ, zu industriellem Erwerb, selbst durch Kunst und Wissenschaft, wird der moderne Staatsuntertan erzogen. Ist unserem zukünftigen freien Menschen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, sondern ist durch einen tätig gewordenen neuen Glauben, oder besser: Wissen, der Gewinn des Lebensunterhaltes gegen eine ihm entsprechende natürliche Tätigkeit uns außer allem Zweifel gesetzt, kurz - ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen und zu dem wirklichen Genusse dieser Freude unsere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben."<sup>91</sup> Der "zukünftige freie Mensch", den Wagner im Auge hat, ist das gesuchte Gegenbild zum *homo oeconomicus*, dem anthropologischen Fluchtpunkt von Liberalismus, Kapitalismus und ökonomischer Modernisierung: nämlich der schöngeistig-gebildete und den Idealen der Kunst verpflichtete Mensch, dessen Arbeit sich nicht am Profit orientiert, sondern einzig und allein auf Selbstverwirklichung abzielt. Als solcher hat sich Wagners anthropologischer Idealtypus nicht nur vom aufgeklärten Projekt einer republikanisch-demokratisch verfaßten Zivilgesellschaft verabschiedet; mit seiner Wendung gegen die ökonomische Modernisierung im Sinne des Liberalismus bekennt er sich vielmehr zu einem Konservatismus, der Kultur, Bildung und Nation zu ideologischen Leitbildern einer entschlossenen Gegenmoderne erhebt.

Der bei Schiller angelegte und von Wagner weitergedachte Kulturkonservatismus ist zwiespältig, weil er einerseits Kunst an die Stelle einer rationalen Staatsidee setzt, andererseits aber nicht nur retrospektive Züge aufweist. Denn mit ihrer Absage an die christlich-abendländische Tradition und ihrem Bekenntnis zur antik-okzidentalen Überlieferung im Sinne der

---

durch äußeren Zwang erhaltenen staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinsten naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren (...) darstellt" (Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 3, a.a.O., S. 168f.).

<sup>91</sup> Ders., *Die Kunst und die Revolution*, a.a.O., S. 34.

klassischen *Querelle des Anciens et des Modernes* eröffnen Schiller und Wagner eine Perspektive des künstlerischen Fortschritts jenseits von Historismus und Restauration. Schon die Erfinder der Oper in der Renaissance konnten sich auf die Antike berufen und damit ein historisch verbürgtes Terrain erobern, mit dem man die christliche Tradition hinter sich lassen und innovatives Gelände erschließen wollte. Auch Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes orientiert sich am Ideal der antiken Tragödie nur insofern, um aus Schauspiel, Oper und Symphonie die neue Qualität eines musikalischen Dramas zu entwickeln, das die Geschichte des Musiktheaters und den Horizont der ästhetischen Moderne immens bereichert hat. Obwohl Wagner als Künstler und Komponist die ästhetische Moderne also entscheidend prägte, war ihm das Spezifische der Modernität, ein auf Fortschritt und Innovation verpflichteter kultureller Wandel, zutiefst suspekt.<sup>92</sup> Sein impliziter Anspruch jedoch, mit der Schaffung des Musikdramas die letztgültig klassische Kunstform hervorgebracht und damit die Musikgeschichte gleichsam vollendet zu haben, war ebenso vermessen wie seine Intention ideologisch, mit dem Gesamtkunstwerk auch den Vorschein einer sozialpolitischen Utopie zu gewärtigen: "Die Kunst und ihre Institute (...) können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeindeinstitutionen werden: der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder anderen gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen bestimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all unser zukünftiges gesellschaftliches Gebaren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist."<sup>93</sup> Dieses Projekt setzt Wagner an die Stelle der politischen Erhebung von 1848/49 und bezeichnet es als "soziale Revolution", in der sich "der Drang aus dem Handwerkertume heraus zum künstlerischen Menschentum, zur freien Menschenwürde" vollziehe.<sup>94</sup> Dabei richtet er sich nicht nur an die "leidenden Mitbrüder jedes Teiles der menschlichen Gesellschaft", die darüber brüteten, wie sie "aus Sklaven des Geldes zu freien

---

<sup>92</sup> Man dürfe die Irritation nicht übersehen, schreibt M. Gregor-Dellin, "die von einem anbrechenden und bevorstehenden Zeitalter der Psychologie, der Technik, des Gesellschaftsstücks, der Sozialkritik, des Impressionismus, kurz: der Moderne, auf Wagner ausging, von einem Zeitalter, das er ja mit den Modernismen seiner Kunstsprache mit einleitete und vor dem er zugleich Angst hatte - er, ein Ankläger des Verfalls, der sich selber einen 'Plenipotentiarius des Untergangs' nannte" (*Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, a.a.O., S. 762).

<sup>93</sup> Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, a.a.O., S. 40f.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 32.

Menschen werden" könnten, vor allem appelliert er an die Mächtigen im Staat daran mitzuwirken, "die Kunst sich und ihrem edlen Berufe selbst wiederzugeben!"<sup>95</sup> Mit der indirekten Aufforderung an die herrschenden Eliten, sein sozialrevolutionäres Projekt zu unterstützen, bekräftigt Wagner aber auch den endgültigen Verzicht des Bürgertums auf machtpolitische Hegemonie in einem möglichen deutschen Nationalstaat und bestätigt eine Tendenz, die sich nach der Reichsgründung von 1871 schließlich durchsetzen sollte: die habituelle Assimilierung des Bürgertums an jene "satisfaktionsfähige" Gesellschaft, wie sie durch Monarchie, Adel und Militär bis zum Ende des deutschen Kaiserreiches repräsentiert wurde.<sup>96</sup>

### ***Kulturkonservatismus als Widerstand gegen Modernität***

Der genealogische Rückgriff auf die Antike, wie ihn Schiller und Wagner vorgenommen hatten, war wohl ein historistisches Unternehmen, aber kein restauratives Manöver, bei dem die retrospektive Ausrichtung die Entfaltung des künstlerischen Gehaltes oder des musikalischen Materials gehemmt hätte. Denn die Ableitung eines idealen Begriffes von Schönheit aus den klassisch gewordenen Kunstwerken war dahingehend zu verstehen, daß er die Freisetzung des musikalisch Neuen und damit den ästhetischen Fortschritt begünstigte.

Je mehr sich aber das gebildete Bürgertum durch Industrialisierung, Ökonomie und kulturellen Wandel bedroht wähnte, desto verbreiteter wurde die Tendenz, ästhetische Modernität und musikalischen Fortschritt als symbolischen Ausdruck eines ebenso ubiquitären wie obsessiv besetzten Modernismus wahrzunehmen. Der kurzschlußartige Automatismus, künstlerisches und industriell-ökonomisches Fortschrittsdenken im Grunde gleichzusetzen, veranlaßte den Kulturkonservatismus zu der Forderung, der freien Entfaltung des Ästhetischen strikte Grenzen zu setzen wie überhaupt den Umgang mit Musik durch ethische Normen zu reglementieren. Was Modernität und kulturellen Wandel tendenziell auszeichnete, die Ausrichtung auf den Horizont einer noch ungewissen Zukunft, stieß bei den Gegnern der Moderne folglich auf Skepsis und stimulierte Impulse der Beharrung. Nur zu verständlich war es daher, daß sich das konservative Lager der Vergangenheit zuwandte und die musikalische Historie ein neues Gewicht erhielt.

---

<sup>95</sup> Ebenda, S. 39.

<sup>96</sup> Dazu: N. Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von M. Schröter, 3. Aufl. Frankfurt a.M., 1990, S. 61ff.

Schon Anton Friedrich Justus Thibaut hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts in durchaus kritischer Absicht angemerkt, ihm komme es vor, "als ob die Unruhe, welche Europa durch Feldzüge, Eilwagen und Dampfschiffe bekommen hat, auch in die ästhetischen Kunstwerke hineinfahren müßte."<sup>97</sup> Felix Draeseke wird 1906 diese kurzschlüssige Sichtweise bestätigen, wollte der Gleichsetzung von industriell-ökonomischem Fortschrittsdenken und ästhetischer Modernität allerdings positive Aspekte abgewinnen: "Eine nicht zu verachtende Hilfe hatte die vorwärtseilende Zeit gewährt, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch die Herrschaft des Dampfes und der Elektrizität ganz bedeutend geändert, ihre gewaltigen Einwirkungen überall, also auch in den Künsten äußern mußte. Wir fuhren nicht mehr wie Beethoven in der Postkutsche und das Posthorn der Sonate l'adieu, l'absence et le retour konnte nur noch als Erinnerung an Vergangenes auf die Seele wirken. Wir begannen im Zeitalter des Verkehrs zu leben, große Entfernungen für gering zu achten und in großen Reisen nichts Wunderbares mehr zu sehen. So mußte denn auch die ängstliche Beschränkung auf die Haupttonart, der vorsichtige Gebrauch weitgehender Modulationen, der Schreck vor sogenannten harmonischen Kühnheiten, die man gern als geschmacklos bezeichnete, und vor geschärften Dissonanzen verschwinden."<sup>98</sup> Entschiedene Konservative wie Thibaut, Carl von Winterfeld oder August Wilhelm Ambros hätten diese Sichtweise ohne Vorbehalt geteilt, wenn auch nicht deren positive Tendenz. Denn während Draeseke die vermeintliche Analogie zwischen industriell-ökonomischem Fortschritt und musikalischer Materialentfaltung begrüßte (zumindest bis zur Ära Wagner-Liszt), löste ein derartiges Denken unter den Gegnern der Moderne Skepsis und Unbehagen aus. Gleichwohl sollte auch der konservative Protest gegen den Modernismus und gegen das beschleunigte Tempo der Neuzeit bis in die Materialität der Musik durchschlagen. Hier entschied man sich daher für den Umweg über die Historie und erschloß sich ein Terrain, auf dem es etwas scheinbar Neues wieder zu entdecken gab, nämlich die der Gegenwart entrückten und daher fremd gewordenen Bezirke der "alten Musik". Schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte der Kirchenmusik zeige, so Thibaut, "daß über die neuesten Zeiten am wenigsten Gutes gesagt werden kann, und daß vorzüglich den alten

---

<sup>97</sup> A. Fr. J. Thibaut, *Von der Reinheit der Tonkunst*, 7. Aufl. Heidelberg 1893, S. 29.

<sup>98</sup> Draeseke, *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf*, in: *Neue Musikzeitung* 28, 1906, S. 1-7; zit. nach: *"Die Konfusion in der Musik". Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen*, hg. von S. Shigihara, Bonn 1990, S. 44; diese positive Sichtweise läßt Draeseke allerdings nur für die Musik von Beethoven bis Brahms und Bruckner gelten, mit Blick auf R. Strauß und die Vertreter der Neuen Musik erweist er sich als radikaler Traditionalist und spricht von musikalischer "Kakophonie".

großen Meistern, wie im Fach der Malerei und Baukunst, so auch im Fach eigentlicher Kirchenmusik der Lorbeerkranz gebührt. Schon in den Werken der herrlichen Kirchencomponisten der alten Deutschen und Flamändischen Schule im 15ten und 16ten Jahrhundert offenbart sich eine Kraft und Größe des Gemüths, verbunden mit der Kunst, die Stimme geistvoll zu verflechten, daß die jetzige völlige Vernachlässigung dieser Werke nicht genug beklagt werden kann."<sup>99</sup> Da man sich "jetzt in einer musikalisch ausgelebten Zeit, am Abschluß einer großen Epoche" befinde, wie Wilhelm Heinrich Riehl meinte, sei das "Zurückgreifen zum Studium der alten ernsten und keuschen Kirchenmusik" ein fälliges Wahrzeichen für die Reform des deutschen Musiklebens.<sup>100</sup>

In diesem Sinn machte sich Riehl zum Fürsprecher einer "historischen Schule", die sich gegen die "Entartung der modernen Musik" etablieren müsse<sup>101</sup> und deren wichtigsten Initiator er in Felix Mendelssohn Bartholdy sehen wollte. Diesen rückte Riehl in die unmittelbare Nachbarschaft zu Malern wie Johann Friedrich Overbeck und dem Eklektizismus der Nazarener, weil auch Mendelssohn "alle Vorzüge der früheren Schulen mit kunsthistorischem Bewußtsein gesammelt und zu einem Ganzen vereinigt hat, welches nicht sowohl in seinen Teilen als in seiner Zusammensetzung neu ist."<sup>102</sup> Was daher, so Riehl, als die "neueste Entwicklung musikalischer Klassizität" bezeichnet würde, nämlich die durch Mendelssohn eingeleitete Reform des deutschen Musiklebens, habe sein Eigentümlichstes gerade darin, "daß es auf Bach zurückgriff, an seinem Geiste genährt und gestärkt."<sup>103</sup> Für Riehl wurde Mendelssohn zu einem Einfallstor in die Historie, und die "deutsche Kernnatur"<sup>104</sup> Johann Sebastian Bachs avancierte zum Inbegriff eines Bürgertums, von der nicht nur ein kompositorischer, sondern auch ein ethischer Vorbildcharakter ausgehen sollte. "Ich sehe in Bach", meinte Riehl, "den stolzen Repräsentanten jenes echten ungefälschten Bürgertumes, wie es, sich selber treu, in die Verderbnis des achtzehnten Jahrhunderts hineinragt, und das soziale Gleichgewicht herstellt gegenüber der Entsittlichung der vornehmen Welt, der Verflachung des wissenschaftlichen, der Verzopfung des

---

<sup>99</sup> Thibaut, *Von der Reinheit der Tonkunst*, a.a.O., S. 23.

<sup>100</sup> Riehl, *Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert. Mattheson und seine Zeitgenossen*, in: *Musikalische Charakterköpfe. Ein Kunstgeschichtliches Skizzenbuch*, Band 1, a.a.O., S. 61.

<sup>101</sup> Ders., *Die Musik und die gebildete Gesellschaft*, a.a.O., S. 111.

<sup>102</sup> Ebenda, S. 109f.

<sup>103</sup> Riehl, *Die Musik und das deutsche Bürgertum*, a.a.O., S. 87.

<sup>104</sup> Ebenda, S. 76.

künstlerischen Lebens."<sup>105</sup> Das Bürgertum, welches Riehl als Gegenbild zur höfischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts vorschwebte, wurde umstandslos bis ins Mittelalter zurückdatiert, wo "die bürgerliche Tüchtigkeit von Zunft und Handwerk mit der künstlerischen Genialität noch Hand in Hand gehen konnte."<sup>106</sup> Mit der Stilisierung Bachs zum mittelalterlichen Zunfthandwerker, in dem "das alte deutsche Bürgertum seine letzte künstlerische Verklärung" feiere<sup>107</sup>, brachte Riehl eine historisierend-restaurative Sichtweise auf den Weg, die für den Kulturkonservatismus in der Musik bis in die Zeit des Dritten Reiches prägend wurde.

Die bürgerlichen Tugenden, die man bei Bach zu entdecken vermeinte, bildeten gleichsam die Matrix einer Sozialordnung, die mit den Vorstellungen des politischen Konservatismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts korrespondierte.<sup>108</sup> Danach wird Bach zu einem "sozialen Charakter" modelliert, der zwar nicht dem Bildungsbürger im Sinne Webers, Mendelssohns oder Wagners entspricht, wohl aber dem älteren, ständisch situierten Typus eines Bürgers der Frühen Neuzeit. Folglich stehe Bach, wie Riehl suggerieren will, gleich weit entfernt von dem "prunksüchtigen" und "entarteten" Hofleben des Spätabsolutismus<sup>109</sup> wie von jenem "Urbild eines modern-genialen Kunstproletariers", den sein Sohn Wilhelm Friedemann verkörpere.<sup>110</sup> In völligem Widerspruch zu Bachs musikalisch-ästhetischer Weltläufigkeit hebt Riehl auf das ideologisierte Bild von der "deutschen Kernnatur" ab und will in Bach ausschließlich einen genuin nationalen Künstler sehen: "Er, der deutsche Bürgersmann, ist von der Grille des künstlerischen Kosmopolitismus, die damals auch bei großen Musikmeistern wie bei Hasse und selbst ein gutes Stück bei Händel spukte, niemals besessen gewesen. Bach blieb durch und durch national - vielleicht der einzige deutsche Künstler auf den Grenzscheiden des siebenzehnten und achtzehnten

---

<sup>105</sup> Ebenda, S. 76f.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>108</sup> Klaus Fritzsche definiert "Konservatismus" als gesellschaftlich verursachte Abwehrbewegung gegen Emanzipationsbestrebungen, die mit dem Aufstieg von Kapitalismus und Bürgertum einsetzen und in die Französische Revolution münden. Dabei unterscheidet er zwischen "Reaktion" als einer "schroffen Ablehnungshaltung eher statischen Musters gegen Demokratisierungsvorgänge" und "Restauration" als dem "aktiven Versuch, fortschrittlich überwundene Gesellschaftszustände früherer Zeiten wieder zu installieren" (*Konservatismus*, in: *Politische Theorien und Ideologien*, hg. von F. Neumann, 2. Aufl. Baden-Baden 1977, S. 54).

<sup>109</sup> Riehl, *Die Musik und das deutsche Bürgertum*, a.a.O., S. 80.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 86.

Jahrhunderts, dem man dies im strengsten Wortsinne nachrühmen kann."<sup>111</sup> Verständlich wird diese ideologische Projektion angesichts der Klage, daß Deutschland "jegliche Centralisierung unserer musikalischen Litteratur" eingeübt habe, zumal hier keine musikalische "Hauptstadt" mehr existiere<sup>112</sup>: "Unser musikalischer Partikularismus überbietet noch den politischen, denn er ist weit zufälliger und willkürlicher als dieser. Es gibt dermalen eine Wiener, Berliner, Hamburger, Leipziger etc. Musik; die deutsche ist ein historischer Begriff geworden, wie das deutsche Reich. Seit Mendelssohn tot ist, kann man von keinem der jüngeren Tonsetzer mehr sagen, er habe ein deutsches Publikum."<sup>113</sup> Der indirekte Hinweis auf das Ende des "heiligen römischen Reiches deutscher Nation" spielt zugleich auf die gescheiterte Revolution von 1848/49 an, von deren Gelingen sich das Bürgertum die Bildung eines deutschen Nationalstaates erhofft hatte und Konservative wie Riehl von deren Scheitern auch die Restauration einer ständisch verfaßten Gesellschaft. Obwohl Riehl den Typus des konservativen Bildungsbürgers von Mendelssohn herleitet (dessen Modernität als Komponist er freilich ignoriert), wird die kulturkonservative Ideologie das Bild von der "deutschen Kernnatur" Bachs rezipieren und den Widerstand gegen die Moderne über ein idealisiertes und nationalistisch verzerrtes Mittelalterbild organisieren. Bürgerliche Melancholie um 1850 verfällt daher nicht in eine neue "Empfindsamkeit" vergleichbar der Zeit nach 1789, sondern in einen radikalisierten Nationalismus, der sich wie Mehltau über die einst emanzipatorischen Ideale von "Bildung" und "Kultur" legt.<sup>114</sup>

Programmatisch wird hier erkennbar, daß der Kulturkonservatismus im wesentlichen zwei Ziele verfolgte: die Drosselung jenes rasant beschleunigten Tempos, welches man im Prozeß der Modernisierung zu erfahren meinte, und die Konstituierung eines Nationalbewußtseins, das der "langsamen" Gesellschaft auf längere Sicht eine staatliche Bestandsgarantie verheißen sollte. Nun hatte sich schon im Kapitel über die musikalischen

---

<sup>111</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>112</sup> "Deutschland besitzt keine musikalische Hauptstadt mehr. Am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts war Wien eine solche, vordem zeitweilig Leipzig-Dresden, Hamburg und andere Städte. Jetzt lokalisiert sich die Musik immer engherziger. Wer das musikalische Deutschland bewegen will, der muß den archimedischen Punkt, von wo er die Hebel ansetzt, außerhalb seiner Grenzen suchen. Meyerbeer suchte und fand diesen Punkt in Paris. Seine Erfolge bekehrten eine ganze Reihe deutscher Opernkomponisten zu dem Glauben, daß man Deutschland untreu werden müsse, wenn man Deutschland musikalisch erobern wolle" (Riehl, *Die Musik und die gebildete Gesellschaft*, a.a.O., S. 99).

<sup>113</sup> Ebenda, S. 96.

<sup>114</sup> Dazu: Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, a.a.O., S. 179ff.

Verhaltenslehren gezeigt, daß es die protestantische Ethik war, in der die Skepsis gegenüber Veränderung, Neuheit oder Modernität stets dominierte und das beharrende Moment nachdrücklich gefördert wurde. Als sich daher in Teilen des gebildeten Bürgertums um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein deutliches Unbehagen an der Kultur bemerkbar machte, lag es nahe, auf diesen Diskurs zurückzugreifen. Für radikale Modernitätsverweigerer, die das Gros der kulturkonservativen Gefolgschaft ausmachten, boten die Verhaltenslehren eine dichotomisierte Perspektive, die dem Moment der "Langsamkeit" einen ethisch begründeten Vorzug einräumte. So ließ sich der Widerstand gegen den kulturellen Wandel auch symbolisch formieren, da zum einen die "alte Musik" in ihrer Andersartigkeit und mit ihrer Aura des Archaischen auch ästhetisch den Abstand gegenüber der musikalischen Moderne vergegenwärtigte. Zum anderen wurde die ältere, zwischen dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit entstandene Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert mit dem Etikett "heilige Tonkunst" (Carl von Winterfeld) belegt und als solche (ungeachtet des historisch anderslautenden Befundes) mehr oder minder pauschal als Kirchenmusik angesehen.

Ausgehend vom Aspekt der "wahren Kirchenmusik", unter dem man im 18. Jahrhundert auch die Auseinandersetzung über die "alte Musik" aufnahm<sup>115</sup>, artikulierte sich seither die konservative Kritik an der musikalischen Moderne. Dieser warf man vor, sie sei "übermütig und üppig" geworden und sehe nicht ein, "daß nach allzu üppigen Festtagen Fasttage noth thun und nicht umsonst im Kalender Aschermittwoch dem Faschingsdienstag auf die Fersen tritt - das heißt, ohne Gleichniß gesprochen, daß die Musik wieder Maß, Zucht, Selbstbeschränkung, Einfachheit zu ihren Zielen machen muß - daß sogar übertriebene Strenge für den Augenblick eine ihr höchst heilsame Diät wäre."<sup>116</sup> Bei Anton Friedrich Justus Thibaut, dessen Schrift *Von der Reinheit der Tonkunst* nichts weniger als ein Traktat über die Langsamkeit in der Musik ist, werden die christlichen Kirchen daher zu ethisch exponierten Orten der Ruhe und des Erhabenen erhoben, fernab von Leidenschaft, Prunk, Nervenreiz und Völlerei: "Das Herabsteigen zum Nervenschwachen, Wilden, Ungereimten und Gemein-Verliebten findet nur zu viel Saiten, welche leicht anklingen, und auch die Kenner müssen zu dem: Ach wie schön! aus Schonung oft schweigen, weil der rechte Commentar zu solchen Phrasen ohne Beleidigung nicht deutlich gemacht werden kann. (...)

---

<sup>115</sup> Dazu: J. Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Studien zur Ideengeschichte "wahrer" Kirchenmusik*, Göttingen 2001.

<sup>116</sup> A. W. Ambros, *Das ethische und religiöse Moment in Beethoven*, in: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 11f.



Allein die Kirche darf und soll keine musikalische Sünden auf sich laden. Denn ihre Mitglieder sind an sie durch einen moralischen Zwang gebunden; und wenn da, wo die religiöse Begeisterung auf's Höchste gesteigert werden sollte, durch Verunstaltung des Schönsten und Edelsten nichts als Aergerniß gegeben wird, so ist ein solches Benehmen unverantwortlich. Leider ist dies aber jetzt allenthalben der Fall, ungeachtet es nirgend leichter gewesen wäre, das beste Alte vom Untergange zu retten, als gerade in unsern Kirchen."<sup>117</sup> Man muß solche Kommentare zu Thibauts Anmerkungen über das Tempo des kulturellen Wandels in Beziehung setzen, um zu gewärtigen, daß sich auf der Schwelle zur Moderne der ethische Diskurs unmerklich in eine Erörterung über das Problem der Geschwindigkeitswahrnehmung umzuwandeln beginnt. Dem setzt man einen entschiedenen Willen zur Verlangsamung, d.h. zur Entdifferenzierung entgegen, bei dem es darum geht, Vielfalt und Komplexität des Ästhetischen zugunsten von Einfachheit und Übersichtlichkeit zurückzunehmen. Das restaurative Moment, das sich in den Erörterungen über "wahre Kirchenmusik" und "alte Musik" vordrängte, hatte folglich zweierlei Funktionen: Zum einen wollte es das freie Spiel des Ästhetischen und die Entwicklung des musikalischen Materials zensieren, zum anderen aber enthielt es auch eine Invektive gegen Liberalismus und Kapitalismus, die sich aus konservativer Perspektive im ästhetischen Fortschrittsdenken der Moderne symbolisch zu verdoppeln schienen.

Parallel zu den Auseinandersetzungen über "wahre" Kirchenmusik und "alte Musik" etablierte sich um den Begriff des "Volksliedes" ein weiterer Erörterungszusammenhang, der die Problematik des Widerstandes gegen den kulturellen Wandel noch augenfälliger machte, weil sich hier zugleich das nationale Moment in den Vordergrund spielte. Im Kontext des Volkslied-Diskurses profilierte sich zudem ein neuer anthropologischer Typus, nämlich ein "völkisches" Individuum, das seine vermeintlich historische Herkunft in der Vormoderne und seinen sozial-ökonomischen Ort im ländlich-agrarischen bzw. kleinstädtischen Raum hatte. Als ideologisches Konstrukt des kulturkonservativen Bürgertums und zugleich als Schrumpfform des "klassischen" Bildungsbürgers bildete das "völkische" Individuum den Gegentypus zum proletarischen Arbeiter, der ein Produkt der industriellen Moderne und am sozialen Ort der Großstadt angesiedelt war. Während jedoch die Arbeiterschaft bzw. das Industrieproletariat mehr oder minder soziologisch definierbare Größen darstellten, die sich, und hier liegt der eigentliche Dissens mit dem konservativen Bürgertum, auch politisch organisierten, waren "Volk"

---

<sup>117</sup> Thibaut, *Von der Reinheit der Tonkunst*, a.a.O., S. 4f.

und "völkisches" Individuum fiktive Größen, die das Fehlen eines rationalen politischen Diskurses kompensierten und die politische Abstinenz des Bürgertums ideologisch verbränten.

### *Das "Volkslied" als Verhaltenslehre*

Die rasch um sich greifende Verbreitung des Terminus "Volkslied", namentlich seit Johann Gottfried Herder im ausgehenden 18. Jahrhundert, signalisierte vordergründig einen Einstellungswandel gegenüber den gesellschaftlichen Unterschichten.<sup>118</sup> Deren meist schriftlos tradierten Lieder und Musizierformen hatten bislang im musikalisch-literarischen Wissenskanon der bürgerlichen und aristokratischen Schichten keine privilegierte Position eingenommen, obwohl sie durch Katechese (Kontrafaktur) und aus publizistischen Gründen (Flugblattlied) auch in die schriftliche Überlieferung gelangt waren.<sup>119</sup> Das nun einsetzende *ästhetische* Interesse für die marginalisierten und oftmals apokryphen Phänomene war von Anfang an durch idealisierende Vorstellungen und ideologische Absichten bestimmt, in denen die schichtenspezifischen, aber auch die kulturkritischen Einstellungen des gebildeten Bürgertums überwogen.<sup>120</sup> So gehöre es keineswegs zum "Volkssänger", gab Herder zu verstehen, "daß er aus dem Pöbel seyn muß, oder für den Pöbel singt; so wenig es die edelste Dichtkunst beschimpft, daß sie im Munde des Volkes tönet. Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt."<sup>121</sup> Schon die Unterscheidung zwischen dem "Pöbel" als Bezeichnung für die niederen Bevölkerungsschichten und der imaginären Größe "Volk" macht deutlich, daß

---

<sup>118</sup> Zum Begriff "Volkslied" vgl. die materialreiche Studie von J. v. Pulikowski, *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*, Heidelberg 1933.

<sup>119</sup> Dazu: R. W. Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15.-17. Jahrhunderts*, 2 Bände, Baden-Baden 1974 u. 1975.

<sup>120</sup> Dazu: E. Klusen, *Das apokryphe Volkslied*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 10, 1965, S. 85-102; Klusen macht deutlich, daß die verschwiegenen Musikkulturen der Unterschichten durch den selektiv verfahrenen Volkslied-Begriff keineswegs in ihrer authentischen Existenz dokumentiert, sondern partiell in ihrem apokryphen Dasein belassen wurden. So waren es gerade die sozialkritischen und moralisch anstößigen Lieder, die mit dem romantisch verklärten Volkslied-Begriff unvereinbar waren.

<sup>121</sup> J. G. Herder, *"Stimmen der Völker in Liedern"*. *Volkslieder, Zweiter Theil* (1779), hg. von H. Rölleke, Stuttgart 2001, S. 175.

die Idee des "Volksliedes" eine fiktive Konstruktion war<sup>122</sup>, die in der sozialen Realität der apokryphen Musikkulturen nicht aufging, wobei der Volksbegriff die nationale Vorgeschichte des Bürgertums fundieren sollte. Da sich das Bürgertum weder mit den pauperisierten Unterschichten identifizieren wollte, noch auf die Genealogie der Blutsverwandtschaft wie der Adel berufen konnte, mußte es seine Herkunft aus einem überindividuellen "Volkstum" legitimieren, das sich durch die Gemeinsamkeit von Sprache, Sitte und Brauchtum auszeichnete. Wichtig sei, schlußfolgert Georg Bollenbeck, "daß der Begriff weniger die soziale Wirklichkeit bezeichnet, denn die gesellschaftlichen und nationalen Hoffnungen des Bildungsbürgertums. Mit dem 'Volk' verändert sich auch der Charakter der 'Volkskultur'. Damit sind nicht die gegebenen Lebensbedingungen der Bauern, Handwerker und Landlosen gemeint, sondern das, was sich zur nationalgeschichtlichen Legitimierung eignet, die Erzählungen der Götter und Helden, die Märchen und Sagen, auch Mittelalter und Dürerzeit als Hochblüte 'altdeutschen Lebens'.<sup>123</sup> So wie der Volksbegriff also durch vormoderne ständestaatliche Vorstellungen geprägt war, situierte man auch das vermeintlich goldene Zeitalter des "echten", nämlich des "alten Volksliedes" zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit.<sup>124</sup>

Bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts hielten deshalb die Diskussionen darüber an, was ein "echtes Volkslied" sei und wodurch es sich von Liedern im "Volkston" oder von "volkstümlichen" Liedern mit angemessener Volksliedpatina unterscheidet.<sup>125</sup> In der Kontroverse um Authentizität waren

---

<sup>122</sup> Dazu: S. Schutte, *Zur Kritik der Volkslied-Ideologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 20, 1975, S. 37ff.

<sup>123</sup> Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, a.a.O., S. 205.

<sup>124</sup> Dieses Bild konnte entstehen, weil durch die Liederdichter der Reformationszeit vermehrt Kontrafakturen von mündlich tradierten Liedern auf die Ebene der schriftlichen Überlieferung gehoben wurden. Es war der Volksliedsammler und -forscher Rochus von Liliencron, der die Auffassung vom goldenen Zeitalter des "Volksliedes" zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit im 19. Jahrhundert nachhaltig popularisierte (von Pulikowski, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, a.a. O., S. 166ff.).

<sup>125</sup> "Das echte deutsche Volkslied ist wohl zu unterscheiden von dem volkstümlichen Liedern und von dem Liedern im Volkstone. Nur das echte im Volke selbst entstandene deutsche Volkslied kommt hier in Betracht", hieß es in einem *Fragebogen zur Sammlung deutscher Volkslieder* des Deutschen Volksgesang-Vereins in Wien vom Jänner 1896 (Quelle: Deutsches Volksliedarchiv Freiburg/Breisgau). Letztendlich ging es bei der - nicht entscheidbaren - Frage "echt/unecht" um ästhetische und ethische Geschmackspräferenzen, bei denen Rivalitäten zwischen Diskursmächten ausgetragen wurden; dazu: W. Wiora, *Das echte Volkslied*, Heidelberg 1950 und die fundamentale Kritik an der Echtheitsdebatte bei: W. Heimann, *Zur Theorie des musikalischen Folklorismus: Idee, Funktion und Dialektik*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 73, 1977, S. 181-209.

allerdings ästhetische und ethische Dimension nicht mehr zu unterscheiden, da Kriterien wie "Einfachheit", "Schlichtheit", "Innigkeit", "Reinheit" oder "Lauterkeit", welche das "Volkslied" charakterisieren sollten, stets auch als humanitäre Qualitäten verstanden wurden. Als solche reflektierten sie auf eine idealisierte Trägerschicht, die nicht mit den "Halbgebildeten des sogenannten Theaterpublikums" zu verwechseln sei, wie Theodor Hagen hervorhebt: "Der Kern des Volkes - das sind die Laien, die zwar den Fuß der Zivilisation auf ihrem Nacken fühlen, die sich aber dennoch die Naivität der Empfindung, die Ursprünglichkeit im Genießen bewahrt haben und auf deren Bedeutung man nicht genug aufmerksam machen kann."<sup>126</sup> Der durch Zuschreibungen wie naiv, unverbildet und ursprünglich charakterisierte Menschentypus, das "völkische" Individuum, gilt den gebildeten Zeitgenossen des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts aber bereits als ebenso relikthaft wie das "Volkslied", und daher "kann sich der künstlerische Sinn des Volkes in dieser Art nur noch in einzelnen Gebirgsgegenden und bei solchen Stämmen äußern, deren Wälder noch nicht ein Opfer der Industrie geworden sind."<sup>127</sup> Solche Äußerungen bezogen sich zunächst auf die "ungleichzeitige" Entwicklung zwischen forcierter Modernisierung (Industrie, Technologie, Verkehr) und der traditionellen, daher weniger flexiblen Sphäre von Handwerk und Agrikultur, mithin auf die Wahrnehmung einer ökonomisch-sozialen "Schere", die nun auch in den Volkslied-Diskurs gelangte.

Vermeintlich unberührt von der Industrialisierung, von ihren Folgelasten und von ihrer Dynamik, stehen das "Volkslied" sowie seine Trägerschicht für Beharrung und Retardierung, also für den Widerstand gegen die Moderne und deren Fortschrittspathos. Die konservative Kulturkritik des 19. Jahrhunderts beförderte und instrumentalisierte solche ideologischen Projektionen, um auf diesem Weg ein Residuum von Ursprünglichkeit und Natürlichkeit zu konstruieren. Gegen "Unnatur" und "Spiegelfechtere", welche einen Großteil der autonomen musikalischen Kunst ausmache, wollte daher Thibaut die vermeintliche Natürlichkeit des "Voksliedes" setzen<sup>128</sup>, vor allem jedoch erhob er das modernismuskritische Moment zum ästhetischen Bewertungskriterium, um die langlebigen "ächtigen Volkslieder"<sup>129</sup> vom kurzlebigen und modeanfälligen "Gassenhauer" abzuheben: "Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind dagegen alle Lieder, welche von dem Volke selbst

---

<sup>126</sup> Th. Hagen zit. nach von Pulikowski, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, a.a.O., S. 108.

<sup>127</sup> Ebenda.

<sup>128</sup> Thibaut, *Von der Reinheit der Tonkunst*, a.a.O., S. 34.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 35.

ausgingen, oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit von demselben bewahrt wurden. Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen, und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Werth, daß sie sich an große Nationalbegebenheiten anschließen, und, in die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich zu ergreifen."<sup>130</sup> Wenn hier von der "Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker" gesprochen wird, ist dies lediglich ein schwaches Echo des einst aufklärerischen Gedankens von der gemeinsamen Menschennatur, welcher noch in Herders Anthropologie vorherrscht. In den Vordergrund tritt nunmehr die Kritik an der Moderne und an deren Bestreben nach Vielfalt und Differenzierung. Nicht nur manifestiert sich im "Volkslied" ein langsameres Entwicklungstempo, dem ein archaisiertes "völkisches" Individuum (Bauer, Handwerker) an die Seite gestellt wird, sondern es steht auch für eine prämoderne Vergangenheit (Mittelalter, Frühe Neuzeit), die abseits des industriellen Fortschritts nach wie vor gegenwärtig war, aber durch die Moderne bedroht und verdrängt zu werden schien. Da die Differenz der Geschwindigkeiten: hier das "langsam" konnotierte "Volkslied", dort die autonome "großstädtische" Kunst einer permanent sich beschleunigenden Moderne, aus kulturkonservativer Sicht nur schwer zu ertragen ist, mutiert die Obsession des Verlustes zum ethisch-ästhetischen Motiv, das "echte Volkslied" zu retten und zu bewahren: "Gerade in unserer Zeit", hieß es in einem *Fragebogen zur Sammlung deutscher Volkslieder*, "welche der Ausprägung der volklichen Eigenthümlichkeiten so wenig hold ist und sie in ihrem Zuge nach übertriebener Gleichmacherei völlig zu vernichten droht, ist es eine besonders wichtige, heilige Pflicht jedes Deutschen, mit allen Kräften dazu beizutragen, die echten deutschen Volkslieder, wes Stammes sie sein mögen, der drohenden Vergessenheit zu entrücken."<sup>131</sup>

Der Zirkelschluß von "echt" und "unecht" hatte sich im Volkslied-Diskurs des 19. Jahrhunderts aber bereits so verselbständigt<sup>132</sup>, daß ihm nur durch offensive Ignoranz, wie sie beispielsweise Johannes Brahms dokumentierte<sup>133</sup>, zu entkommen war. Für den Großteil der Volksliedsammler,

---

<sup>130</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>131</sup> *Fragebogen zur Sammlung deutscher Volkslieder*, a.a.O.

<sup>132</sup> Dazu das Kapitel "Die Idee des Volkslieds" bei: C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 87ff.

<sup>133</sup> "Über den Streit: echt oder unecht, komme ich leicht weg", denn "ich zeige solche Volksgedichte und Melodien, die mir schön und gut erscheinen und seit längerer Zeit lieb

vor allem aus den Altertumswissenschaften, blieb die Frage der Authentizität gleichwohl vorrangig, weil man hier das idealisierte Bild einer konfliktfreien, bürgerlich dominierten Gesellschaft aufrichten konnte, ohne sich der (leidigen) Frage von sozialer Gerechtigkeit, Klassenkampf und politischer Partizipation stellen zu müssen. So konzentrierte sich namentlich die Wissenschaft, wann immer sie die Echtheitsfrage thematisierte, auf das Problem der Urheberschaft von "Volksliedern" und das Faktum seiner ungesteuerten Aneignung, Verbreitung oder Überlieferung.<sup>134</sup> Um die Wende zum 20. Jahrhundert standen sich in diesem Sinn eine "romantische" Produktionstheorie und eine "positivistische" Rezeptionstheorie gegenüber, wobei erstere auf der Anonymität der Urheberschaft ebenso bestand<sup>135</sup> wie letztere Wert auf die Zuschreibung an einen individuellen, nach Möglichkeit auch namentlich identifizierbaren Verfasser legte.<sup>136</sup> Unberührt von der Streitfrage um die Urheberschaft blieb jedoch das Ideologem des "Volksliedes" als bildungsbürgerliche Idee, mit der sich ästhetische, ethische und anthropologische Vorstellungen vermitteln ließen. Unter diesem Aspekt verstanden die Sammler, Philologen und Editoren des "Volksliedes" ihre Arbeit gleichsam als volkspädagogischen Auftrag, den die Dialektik von "echtem" und "unechtem Volkslied" untergründig steuerte, wie man dem dreistufigen Plan zu einer Sammlung schweizerischer Volkslieder unschwer entnehmen kann: "Die auf Grund dieser Sammlung zunächst herzustellende Ausgabe soll einen streng wissenschaftlichen Charakter tragen, Texte wie Melodien in guter philologischer Bearbeitung vorlegen und das sonst existierende literarische wie musikalische Material verwerten. In dieser grossen Ausgabe dürfen Rücksichten auf Konfession, Moral oder auch

---

und wert sind" (J. Brahms zit. nach von Pulikowski, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, a.a.O., S. 219).

<sup>134</sup> "Im Munde des Volkes ändert sich das Lied. Das Volk drückt ihm den Stempel seines Geistes auf und lässt nur das fortleben, was ganz seinem Geschmack und seinem Wesen entspricht" (*Fragebogen zur Sammlung deutscher Volkslieder*, a.a.O.).

<sup>135</sup> Auch das "echte Volkslied" habe "zuerst ein Einzelner gedichtet, doch so sehr im Gedankenkreise und in der gewöhnlichen Darstellungsart seiner Stammesgenossen, dass es ihr Gemeingut wurde. Der Dichter, der mit dem Schaffen und der Verbreitung seines Liedes in keiner Weise eine literarische Wirkung bezweckte, tritt ganz mit seiner Person zurück und lässt bloß die Sache walten. Nur, was alle fühlen und leiden, was allgemein menschlich und dauernd ist in der Flucht der Erscheinungen, stellt er dar" (ebenda).

<sup>136</sup> Bekanntester Vertreter der Produktionstheorie war der österreichische Volksliedforscher Josef Pommer (1845-1918), während John Meier (1864-1953), der Begründer des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg/Breisgau, die Rezeptionstheorie vertrat; dazu: W. Schepping, *Lied- und Musikforschung*, in: *Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*, hg. von R. W. Brednich, 2. Aufl. Berlin 1994, S. 467ff.

ästhetischen Wert nicht Platz finden. Erst auf Grund des ganzen gesammelten Materials kann die zweite, aber ebenso wichtige Aufgabe in Angriff genommen werden: eine Auswahl des Bedeutenden, Wertvollen und Eigenartigen für die weiteren Kreise, die in zweistimmigem oder mehrstimmigem einfachen Satz geboten werden soll. Endlich ist eine kleine Auslese für die Schulkinder ins Auge zu fassen, die natürlich ästhetisch wie sittlich noch strengere Anforderungen stellen muß."<sup>137</sup> Hier hatte man zwar aus Gründen eines streng positivistischen Wissenschaftsbegriffes die selektivwertende Sicht auf das "Volkslied" zurückgestellt, soweit es den philologischen Aspekt betraf, dennoch nahmen die Volksliedsammler ihre Funktion als Agenten der Verhaltenslehren wahr und brachten das ästhetische Über-Ich in Anschlag. Ihr WahrnehmungsfILTER entschied schließlich über die "Auswahl des Bedeutenden, Wertvollen und Eigenartigen", definierte die Strenge der Anforderungen in ästhetischer und ethischer Hinsicht und veranlaßte somit einen Rücklauf ins "Volk", der die Rezipienten auf den bildungsbürgerlich purifizierten Volkslied-Begriff verpflichten sollte. Einmal mehr wird in diesem Sachverhalt deutlich, daß der Stab der Verhaltenslehren, den ursprünglich die Theologen in den Händen hielten, nun vom gebildeten Bürgertum übernommen worden war.

Mit seinen ethischen und anthropologischen Implikationen war der Volkslied-Diskurs erkennbar politisiert, ohne daß man diese Tatsache thematisiert oder gar rationalisiert hätte. Im Hintergrund der Volkslied-Idee stand nämlich die Vision eines homogen und konfliktfrei gedachten Volksorganismus<sup>138</sup>, in dem idealtypisch eine geistig aktive, bildungsbürgerliche Elite neben einer Gemeinschaft naturverbundener, zivilisationsresistenter Individuen existieren sollte. Während die weniger populäre Rezeptionstheorie den Primat der bildungsbürgerlichen Elite hervorhob und im übrigen "Volk" lediglich eine passive Rezipientenschicht sah<sup>139</sup>, betonte die Produktionstheorie den eigenschöpferischen Anteil des Volkes sowohl bei der Entstehung wie bei der Verbreitung des "Volksliedes". Gerade die Produktionstheorie eröffnete den Kritikern der Moderne ein Einfallstor für weitergehende ideologische Besetzungen, weil sie Retardierung und Regression auf vermeintlich vormoderne Zustände zu kulturellen Visionen nobilitierte. Die Pflege des Ressentiments gegen ästhetische Differenz, also

---

<sup>137</sup> Undatierter Entwurf zum *Plan einer Sammlung der Schweizerischen Volkslieder* (Quelle: Deutsches Volksliedarchiv Freiburg/Breisgau).

<sup>138</sup> Dazu: W. Emmerich, *Zur Kritik der Volkstumsideologie*, Frankfurt a.M. 1971, S. 29ff.

<sup>139</sup> Dazu: I. Weber-Kellermann, *Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1969, S. 46ff.

gegen arrivierte Kunst wie auch gegen das Populäre des "Gassenhauers", war der hervorstechende Zug dieses Diskurses, der über die "musikalische Jugendkultur" des ausgehenden Kaiserreiches und die musikalischen Erneuerungsbewegungen der 1920er Jahre bis in die ideologischen Praktiken des nationalsozialistischen Deutschlands hineinreichte.

Die kulturkonservative Stoßrichtung, wie sie in den Erörterungen um den Volkslied-Begriff besonders exzessiv hervortrat, erfuhr durch die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen nach 1871 eine nachhaltige Zuspitzung. Mit Ernüchterung hatten die nationalliberalen Anhänger des großdeutschen Gedankens zunächst hinnehmen müssen, daß das neue deutsche Reich im wesentlichen die territoriale Ausdehnung des Norddeutschen Bundes unter preußischer Hegemonie bedeutete und der einstige Traum von einem gesamtdeutschen Staat unter Einschluß Österreichs auf unabsehbare Zeit vertagt wurde.<sup>140</sup> In weite Ferne gerückt waren überdies die Aufstiegschancen des Bürgertums in die obersten Ränge der politischen Macht, und dies umso mehr, als die Reichsgründung im wesentlichen durch jene alten, aristokratisch-militärischen Eliten geleistet worden war, die noch bis zum November 1918 ihre Vormachtstellung behaupten konnten. "Die Spitze der politischen Herrschaftspyramide zu besetzen und die Entscheidungssuprematie zu gewinnen", resümiert Hans-Ulrich Wehler, "das erst hätte die politische Ordnung der 'Bürgerlichen Gesellschaft' vollendet. In diesem Kernbereich aber hatte sich die antiliberalen, antiparlamentarische Strukturpolitik durchgesetzt und dem bürgerlichen Machtstreben eine schwer zu überwindende Fusion von charismatischer Herrschaft und fürstlicher Monokratie, gestützt auf Militär und Verwaltung entgegengesetzt. Bis zum Ende der 1870er Jahre war der politische Elan des Bürgertums gebrochen. Seither überwogen Liberalismusschwäche, Staatsorientierung, Parlamentarismusblockade."<sup>141</sup>

Das abermalige Zurückstecken der politischen Ambitionen hatte zur Folge, daß sich große Teile des Bürgertums auf den pragmatischen Zuschnitt des Bismarckreiches einstellten und die politische Vorherrschaft der alten

---

<sup>140</sup> Das Deutsche Reich sei unfertig, und die Reichsverfassung von 1871, "weit mehr eine Mißbildung als ein Kunstwerk", könne "von dem deutschen Volke, welches zudem niemals die Deutsch-Österreicher aufgeben wird, nur als eine Abschlagszahlung betrachtet werden", hieß es dazu in Johannes Scherr's *Kultur- und Sittengeschichte des deutschen Volkes* aus dem Jahr 1881 (hier zit. nach der 11. Aufl. Leipzig 1902, S. 615f.). Deren Verfasser gab seiner tiefen Enttäuschung darüber Ausdruck, daß die deutsche Nationalbewegung nicht ihr Ziel erreicht hatte und das Kaiserreich lediglich aus der "Bluthochzeit des Hohenzollernschen Vergrößerungsbetriebes mit der deutschen Einheitsidee" hervorgegangen sei (ebenda, S. 612); dazu: M. Stürmer, *Die Reichsgründung. Deutscher Nationalstaat und europäisches Gleichgewicht im Zeitalter Bismarcks*, 4. Aufl. München 1993.

<sup>141</sup> Wehler, *Konflikte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Essays*, München 2003, S. 85.



Eliten nicht nur akzeptierten, sondern sich auch zunehmend am Habitus der "satisfaktionsfähigen Gesellschaft" orientierten, wie Norbert Elias herausgearbeitet hat.<sup>142</sup> Anders als im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, wo sich das Bürgertum in seinem Kulturverhalten bewußt von den adlig-militärischen Eliten absetzte, zielte man nach der Reichsgründung auf einen gesellschaftlichen Konsens mit den Oberschichten und brachte jenen Obrigkeitsstaat auf den Weg, in dem der Bürger in erster Linie Untertan war. Servilität, Schneidigkeit und Obödienz entwickelten sich zu zivilen Tugenden, wohingegen staatsbürgerliches Selbstbewußtsein und politische Mündigkeit weitgehend verkümmerten.<sup>143</sup> Trotz der habituellen Assimilation an die Oberschicht blieb die nationalistische Option eines alldeutschen Staates virulent, gerade unter jenen bürgerlichen Schichten, die sich zunehmend als Modernisierungsverlierer fühlten und im radikalen Nationalismus eine Integrationsideologie fanden, die den sozialen Abstieg zumindest ideologisch kompensierte.<sup>144</sup> Das Unbehagen an der Kultur und die Modernitätsverdrossenheit, die im Gefolge der Wirtschaftskrise von 1873 spürbar wurden und auch die Identitätskrise im gebildeten Bürgertum mitverursacht hatten<sup>145</sup>, machte sich vor allem am beschleunigten Tempo der politischen, sozialen, industriellen sowie ökonomischen Entwicklungen fest und beförderte jene kulturkonservativen Tendenzen, die im Volkslied-Diskurs

---

<sup>142</sup> Elias, *Studien über die Deutschen*, a.a.O., S. 61ff.; die Orientierung bürgerlicher Schichten am aristokratischen Ideal der "Satisfaktionsfähigkeit" erfolgte im wesentlichen über das Reserveoffizierswesen und die duellartigen Praktiken innerhalb schlagender Verbindungen. Größte Bedeutung erlangten akademische und sonstige Titel (z.B. Dr. ing., Kommerzienrat) und damit ein "Berechtigungswesen", das in allen gesellschaftlichen Schichten soziales Prestige garantierte und die Teilhabe an der satisfaktionsfähigen Gesellschaft symbolisierte. So sei es kein Zufall, schlußfolgerte Max Weber mit Blick auf das Arbeitermilieu, "daß wir überall die Handelshochschulen, die Gewerbeschulen, die technischen Fachschulen wie Pilze aus der Erde sprießen sehen. Dabei spielt, zum mindesten in Deutschland, der Wunsch mit, auf diesen Schulen in eine Couleur einzutreten, sich Schmissee ins Gesicht hauen zu lassen, satisfaktionsfähig und damit reserveoffiziersfähig zu werden und nachher im Kontor eine Vorzugschance auf die Hand der Tochter des Chefs zu haben: also sich zu assimilieren mit den Schichten der sogenannten 'Gesellschaft'" (*Der Sozialismus* [1918], in: *Schriften 1894-1922*, ausgew. u. hg. von D. Kaesler, Stuttgart 2002, S. 461).

<sup>143</sup> Dazu aus zeitgenössischer Sicht der Abschnitt "Deutsche Machtstellung und deutsches Machtbewußtsein" bei: Th. Ziegler, *Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Weltkrieges*, 7. Aufl. der Volksausgabe, Berlin 1921, S. 466ff.

<sup>144</sup> Dazu: U. Puschner, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache - Rasse - Religion*, Darmstadt 2001.

<sup>145</sup> Dazu: Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1849-1914. Band 3: Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges*, München 1995, S. 100ff.

seit Beginn des 19. Jahrhunderts hervorgetreten waren. Die dort vorherrschende dichotomische Sichtweise verhärtete sich nun zu einem strukturellen Ordnungsraster, das dem zumeist konfusen bis absurden Denken des Kulturkonservatismus den Schein diskursiver Stimmigkeit verleihen sollte.

"Wie eine Krake mit tausend Armen, so greift die Stadt täglich weiter ins Land hinein, die Persönlichkeit auflösend und damit das Volkstum erstickend, wo sie sich ihm ansaugt", lautete die obsessionsgeplagte Anklage gegen die Moderne und ihre strategischen Zentren, die Großstädte.<sup>146</sup> Fokussiert wurde diese verzerrte Sichtweise auch und gerade auf das Phänomen des "Volksliedes", das seinen gleichsam natürlichen Kontext, die bäuerliche Lebenswelt, durch die Industrialisierung eingebüßt habe und durch den städtischen Gassenhauer oder den massenhaft produzierten Schlager verdrängt werde. "Wird auch der Bauer seine Persönlichkeit verlieren? Wird des Volkes liederreicher Mund verstummen und das schwarzbraune Mägdelein vergessen werden ob einer geschminkten Allerweltsdirne", fragte sich J. W. Bruinier und beklagte zugleich das "Absterben" des "Volksliedes" in einer Agrarlandschaft wie Pommern, wo man gleich dem "Schrei beutefroher Raben" immer mehr polnische Lieder hören müsse. Bruinier mochte sich mit dieser Tendenz nicht abfinden, "weil dann unser Volk einen Riesenschritt näher käme dem formlosen, geistlosen, wesenlosen Völkerurbrei, aus dem ehrliche Einfalt und einfältiger Schwärmgeist ein vollkommenes Geschlecht formen möchte und in dem unehrlicher Geschäftssinn ungeheure Beute zu finden hofft. Unser Volk kann aber nicht verwehen in alle Winde."<sup>147</sup> Bezeichnend für die kulturkonservative Sicht auf das "Volkslied" ist, wie bei Bruinier deutlich wird, die Vernetzung des völkisch-nationalen Diskurses mit der antimodernen Einstellung, wobei man einem Egalitarismus entgehen möchte, dem man - und hier liegt nur einer der vielen Widersprüche - ständig das Wort redet. Völkisch-nationales und antimodernes Ressentiment treffen im Begriff der "Großstadt" zusammen, auf den eine ganze Gemengelage von Obsessionen projiziert wird. Während des Kaiserreiches, in dem sich das Tempo der Modernisierung auch objektiv beschleunigte, galt die "Großstadt" als Ort der "Nervosität"<sup>148</sup>, der gesteigerten Sinnlichkeit und damit als Infektionsherd für geschlechtliche Seuchen wie die Syphilis, sie war aber auch der xenophobisch besetzte Brennpunkt kosmopolitischer Begegnungen

---

<sup>146</sup> J. W. Bruinier, *Stadtleben und Volkslied*, in: *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 1, 1899, S. 57.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>148</sup> Dazu: J. Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

("Völkerurbrei") und des kapitalistischen Kommerzes ("unehrlicher Geschäftssinn"). Bei dem Soziologen Ferdinand Tönnies stehen die urbanen Großräume für den Verlust von "Gemeinschaft" und familiärer Geborgenheit, wie sie für das Dorf und die kleineren Städte vor allem in der Frühen Neuzeit noch spezifisch gewesen seien; denn in der Großstadt konzentrierte sich, so Tönnies, das "Handels-, Wucher- oder Industriekapital", und schließlich sei sie "Stadt der Wissenschaft und Bildung, als welche auf alle Weise mit dem Handel und der Industrie Hand in Hand gehen. Die Künste gehen hier nach Brot, werden selber kapitalistisch verwertet. Das Denken und Meinen vollzieht und verändert sich mit großer Geschwindigkeit. Reden und Schriften werden durch massenhafte Verbreitung die Hebel ungeheurer Erregungen."<sup>149</sup> Daß die Modernisierung und Ökonomisierung von Kunst, Wissenschaft und Bildung, wie sie Tönnies vermeintlich wertneutral beschreibt, aus der dichotomischen Perspektive von "Gemeinschaft und Gesellschaft" als Verlust annonciert werden, aktiviert freilich die subjektiv-unbewußten Depravierungsängste eines Bürgertums, das seit der Reichsgründung seine kulturelle Deutungsmacht im Schwinden sieht.

Als Ort der erhöhten Geschwindigkeit symbolisiert das Phänomen "Großstadt" eine plakative Modernität und damit jenen "Geist des Materialismus", auf den Kulturkonservative wie Karl Storck "die Unwirksamkeit der modernen Musik" zurückführen wollten: "Die verhältnismäßig geringe Wirkung der heutigen Musikübung auf das Volk beruht darauf, daß sie durchaus *unvolkstümlich* ist. Entscheidend ist hier, daß unsere musikalische Produktion unvolkstümlich ist; das verdirbt dann auch den Geist aller Reproduktion. Unter unvolkstümlich verstehe ich nicht unpopulär; ein Beethoven kann ebensowenig populär werden wie Goethe. Unvolkstümlich ist unser zeitgenössisches musikalisches Schaffen, weil es nicht aus der Empfindungswelt, dem seelischen Leben unseres Volkes herausgedrungen ist, sondern ein unfruchtbares l'art pour l'art-Spiel ist."<sup>150</sup> Es genügt also nicht, daß man die musikalische Moderne nicht ästimiert, man glaubt es auch "objektiv" begründen zu können. Daß l'art pour l'art unfruchtbar und daher unvolkstümlich sei, ist zwar eine bloße Behauptung bzw. ein Geschmacksverdikt, impliziert aber den Ruf nach ästhetischer Zensur und pädagogischer Gängelung der zeitgenössischen Musik. Dies umso mehr, als

---

<sup>149</sup> F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* (ND d. 8. Aufl. von 1935), 3. Aufl. Darmstadt 1991, S. 212; bei seinem ersten Erscheinen im Jahr 1887 trug dieses Werk den Untertitel "Die Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirische Culturform", der in den späteren Auflagen wegfiel (1912 erschien die zweite Auflage, weitere sieben folgten).

<sup>150</sup> Storck, *Musik und Politik*, a.a.O. S. 188.

Storck nicht von der Wirkung der Musikübung *im* Volk, sondern *auf* das Volk spricht und sich damit zum Agenten der musikalischen Verhaltenslehren aufschwingt, wobei die Berufung auf das Geschmacksplebiszit, *vulgo*: das "seelische Leben des Volkes", an die Stelle ästhetischer Argumente rückt. Damit kündigt sich auch auf dem Gebiet der Musik ein pädagogisches Ethos an, das sich nicht mit der Vermittlung musikalisch-ästhetischer Sachverhalte begnügen, stattdessen aber volkserzieherische Intentionen mit politischem Hintergrund verfolgen will. Offensichtlich wird, daß der gesamte Volkslied-Diskurs nicht nur eine Episode innerhalb der musikalischen Ethos- und Verhaltenslehren darstellt, sondern in historisch prekärer Lage eine neue Qualität der Ideologisierung von Musik und Musikrezeption stiftet.

Gegen Großstadt, Modernität, Massenkultur und musikalische Moderne propagiert man deshalb die "Rückkehr zum völkischen deutschen Gedanken"<sup>151</sup> und zu einem "Heimatgefühl", von dem Storck meint, es "ist die Vorbedingung aller echten Volkspoese und -musik, ist also vor allem die Vorbedingung des Volksliedes."<sup>152</sup> Da sich ein solches Heimatgefühl in den modernen Großstädten nicht entwickeln könne<sup>153</sup>, wird der österreichische Volksliedforscher Josef Pommer das städtische Proletariat zwar vom "Volk" nicht ganz ausschließen, es aber auch nicht dem "Volk" im eigentlichen Sinne zurechnen wollen: "Der Teil der unteren und untersten Schichte, der sich so gerne ausschließlich 'das Volk' genannt wissen will, der organisierte Arbeiterstand, dem die Sozialdemokratie die Augen über seine 'Not' geöffnet, vielleicht richtiger: ihn für diese Not empfindlich gemacht hat, ohne ihm aber helfen zu können, dieser Teil unseres Volkes singt nicht mehr, er hat die Lust und die Freude am Gesang verloren."<sup>154</sup> Indem Pommer aber schlußfolgert, daß nur aus dem "bäuerlichen und gewerblichen Teile der Nation" echte "Volkslieder" hervorgehen könnten<sup>155</sup>, inauguriert er einen Volksbegriff, den er der modernen Klassengesellschaft und aller vermeintlichen Aufwiegelei der Sozialdemokraten entgegensetzt. So glaubt er ganz in der Tradition der politischen Romantik, das einheitliche Volksbewußtsein, wie es vorgeblich im Mittelalter bestanden habe, sei durch die Moderne zerstört worden und habe "eine geradezu ungeheure Kluft" hinterlassen, welche "heute die oberen von

---

<sup>151</sup> Bruinier, *Stadtleben und Volkslied*, a.a.O., S. 59.

<sup>152</sup> Storck, *Musik und Politik*, a.a.O., S. 51.

<sup>153</sup> Ebenda.

<sup>154</sup> J. Pommer, *Was ist das Volkslied. Ein Wort der Entgegnung*, in: *Das deutsche Volkslied* 3, 1901, S. 116.

<sup>155</sup> Ebenda, S. 116.

den mittleren und selbst diese wieder von den unteren Schichten des Volkes" trenne; wer also "wahrhaft völkisch" gesinnt sei, der "sucht im eigenen Leben diese Kluft, die zwischen den einzelnen Schichten des eigenen Volkes gähnt, zu schließen oder doch zu überbrücken. Verstehen sollen sie sich wieder lernen, die Angehörigen dieser einzelnen Schichten, verstehen, schätzen und lieben!"<sup>156</sup> Solche Zustandsbeschreibungen, welche die kollektive Gefühlslage in Teilen des Bürgertums durchaus zutreffend wiedergeben, sollten nicht mit analytischen Befunden verwechselt werden, weil sie die Ursachen des Unbehagens an der Kultur mit deren Symptomen verwechseln. Das bis zur Unkenntlichkeit verwässerte Konzept einer ästhetischen Erziehung, wie es von Schiller vertreten wurde und hier seine ideologischen Nachwirkungen zeitigte, will demnach suggerieren, mit bloßem Gesinnungswandel sei auch das kulturelle Unbehagen zu besiegen.

Somit wird einsichtig, daß das ästhetische Phänomen "Volkslied" in den Dienst einer nationalistischen Verhaltenslehre gestellt wird, die so etwas wie einen sozialen Konsens herstellen möchte, ohne jedoch die gesellschaftlichen Unterschiede beseitigen zu wollen. Im Gegensatz zu Schiller, Novalis oder Wagner, die (auf sehr unterschiedlichem Niveau) ähnlich idealistische Schimären verfolgten, hat sich hier ein grundsätzlicher Perspektivwechsel vollzogen. Nicht mehr das Bürgertum bzw. das Bildungsbürgertum ist die Bezugsgröße der sozialen Utopie, sondern jenes diffuse "Volk", welches durch die (groß-)deutsche Nation repräsentiert und als solches gegen die Moderne aufgeboten wird: "Und da haben wir nun wohl zu überlegen, wo, in welcher Schichte unseres Gesamtvolkes der eigentliche Volkskern zu suchen ist. Alle anderen Stände haben sich langsam und allmählich aus dem Bauernstande heraus entwickelt: der Arbeiterstand, der Handwerker, die 'Gebildeten', seien sie nun Lehrer, Geistliche, Richter, Ärzte oder wer sonst. Wehe dem Volke, das diese bäuerliche Kernschichte im Elend verkümmern ließe! Es muß zu Grunde gehen, früh oder spät; der erste Schicksalsschlag, der über dasselbe hereinbricht, fegt es vom Boden der Geschichte weg, während ein Volk mit einem gesunden, kräftigen 'Mittel-' namentlich aber Bauernstand sich nach dem Falle, sei er noch so tief, immer wieder aufs neue erhebt"; er bleibe also dabei, so Pommer, nicht nur das großstädtische Proletariat, auch "die Angehörigen der höheren, gebildeten Stände können ein Volkslied nicht hervorbringen."<sup>157</sup> Der "eigentliche Volkskern", wie er hier ideologisch triftig, aber historisch verfälschend konstruiert wird, steht demnach für Retardierung,

---

<sup>156</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>157</sup> Ebenda, S. 116f.

Großstadtflucht, idealisierte Agrarromantik und Modernitätsverdrossenheit - kurzum: für die Sozialromantik eines kulturkonservativen Bürgertums, das unter dem Eindruck der bildungsbürgerlichen Identitätskrise um 1900 seine Genealogie auf neue, nämlich "völkische", Grundlagen stellen möchte.<sup>158</sup>

Mit der Idee des "Volksliedes" wollte man jenen älteren Bildungsbegriff aufrechterhalten, wie er auch noch von Spitta und Kretzschmar vertreten wurde. Danach hatte man vom klassischen Begriff des Kunstschönen ein Vollkommenheitsideal abgeleitet, an dem das bürgerliche Subjekt seine Persönlichkeit bilden sollte. Demgegenüber begannen sich jedoch die ideologischen Zielsetzungen des Bildungsbegriffes seit der Mitte des 19. Jahrhunderts grundlegend zu verändern, was sich am kulturkonservativen Denken in der Musik nachvollziehen läßt: Das "Volkslied", ein Konstrukt nostalgischer Sehnsüchte (C. Dahlhaus), soll als ästhetisches Korrektiv des Gassenhauers, des Schlagers, bald auch der musikalischen Moderne überhaupt gehört werden und gleichsam symbolischen Widerstand gegen den Verlust von Tradition leisten. Das bürgerliche und vor allem das kleinbürgerliche Subjekt, dem das "Volkslied" als Verhaltenslehre angedient wird, erfährt demnach "Bildung" und "Kultur" im Sinne von Immunisierung gegen die Moderne und als Resistenz gegen den kulturellen Wandel: "Die Musik ist Ausdruck der Zeit und der geistigen Lage, aus der sie geboren ist. Aus Oberflächlichkeit, Mittelmäßigkeit und Charakterlosigkeit kann nichts Gesundes und nichts Starkes erwachsen. Die moderne Musik im allgemeinen ist das Spiegelbild dieser Nacht. Darum aber hat sie auch nicht die Kraft, Menschen aus dem Taumel dieser Nacht herauszureißen. Sie läßt sie in süßen Träumen schwelgen, macht sie schlaftrunken oder reißt sie in den Strudel hinein, toll in Geilheit oder Sinnlichkeit. Und die Menschen wissen das gar nicht. Uns ist diese Erkenntnis aufgegangen im Singen des Volksliedes."<sup>159</sup> Entscheidend war aber nicht die vermeintliche "Erkenntnis", die man im

---

<sup>158</sup> Eine eminent wichtige Bedeutung für die Durchsetzung der deutsch-völkischen Ideologie kommt Julius Langbehn's kulturkonservativem Bestseller *Rembrandt als Erzieher* zu, der 1890 erstmals erschien und binnen kürzester Zeit 40 Auflagen erlebte. Langbehn stilisiert dort den vormodernen Typus des Bauern zum "Sozialaristokraten" und stattet ihn mit den Tugenden des preußischen Soldaten aus, wobei das Epitheton "deutsch" zum genealogischen Kriterium der "Deutschblütigkeit" und somit zu einem "völkischen" Adelstitel erhoben wird. Große Wirkung erzielte eine derartige Ideologie bei jenen, vor allem kleinbürgerlichen Modernisierungsverlierern, die wenigstens ideologisch am Aufstieg in die "satisfaktionsfähige" Gesellschaft festhalten wollten; dazu: F. Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, München 1986, S. 127ff.

<sup>159</sup> J. Erb, *Durch Singen zur Haltung. Rede bei einem Singtreffen*, in: *Die Singgemeinde* 4, 1927/28, S. 163.

Singen des "Volksliedes" aufzufinden meinte, sondern die Wahrnehmung einer Differenz, die sich mit didaktischer Penetranz über das dichotomische Raster aufdrängte. Obwohl die qualitative Differenz zwischen einem "Volkslied" und einem Gassenhauer oder Schlager durch musikalische Kriterien nicht zu belegen war, wurde unentwegt eine solche behauptet. Während Schlager oder Gassenhauer als "sentimental" abqualifiziert wurden, glaubte man aus dem "echten Volkslied" ethisch positive Attribute wie "herb", "rein" oder "keusch" heraushören zu können. Daß man diese Differenz schließlich zu verinnerlichen begann, war primär nicht musikalischen Einsichten geschuldet, sondern einem ideologischen Bedürfnis, das man einem regelrechten Apperzeptionstraining aussetzte. Ziel eines solchen Wahrnehmungstrainings war die musikalisch-ästhetisch vermittelte Sensibilisierung für ethische Postulate, pädagogische Imperative und ideologische Gesinnungen, die sich seit der Jahrhundertwende zu kulturkonservativen Projekten und Lebensformen ausweiteten.

Etwa um 1900 hatte der Kulturkonservatismus das einstige Ideal des liberalen Bürgertums, sich über Wissenschaft, Kunst und Ökonomie ein eigenständiges soziales Prestige zu verschaffen, durch einen ressentimentgeladenen Nationalismus und durch einen ebenso diffusen Antimodernismus ersetzt. Angesprochen wurde hierdurch eine Klientel, die sich ihres Status gegenüber der satisfaktionsfähigen Gesellschaft entweder nicht sicher war oder diesen ständig gefährdet glaubte. Die Erörterungen über das "Volkslied" hatten dabei gezeigt, daß im kulturkonservativen Milieu das kollektive Empfinden der Entfremdung und der metaphysischen Bedürftigkeit so weit fortgeschritten war, daß die nebulöse Vision von der Wiederherstellung des "völkischen Gedankens" und des deutschen "Volkstums" auf fruchtbaren Boden und ideologisch gesichertes Terrain fallen konnte. Was sich unterhalb der Ebene kulturkonservativer Attacken und ideologischer Erörterungen jedoch abspielte, waren unbewußte Prozesse, die auf der symbolischen Projektionsfläche des Musikalischen ausagiert wurden. Während man einerseits die Populär- und Massenkultur verachtete, weil sie die unbewußten Ängste vor Pauperisierung und sozialer Deklassierung stimulierte, bekämpfte man andererseits die musikalische Avantgarde und die Neue Musik als Motor jenes Fortschritts, von dem man sich überrollt fühlte. Gerade die Mobilisierung der Ressentiments gegen das Neue, Stupende, Avancierte und Raffiniert-Exaltierte in der zeitgenössischen Musik bedeutete eine Kriegserklärung an die Moderne, und es war kein Zufall, daß der Kulturkonservatismus den Ausbruch des Ersten Weltkrieges zum Anlaß nahm,

das bellizistische Szenario auch auf das Gebiet der Musik auszuweiten.<sup>160</sup> Der "Krieg" gegen die Geschwindigkeit der Moderne, den man jetzt auch im wörtlichen Sinne aufnahm, ging jedoch von einer Illusion aus: Nachdem der Kriegsbeginn im August 1914 von Politik und Medien zur Feier des nationalen Schulterschlusses der deutschen Klassengesellschaft hochstilisiert worden war, glaubte auch das kulturkonservative Lager, in jener "Volksgemeinschaft" angekommen zu sein, in der man das beschleunigte Tempo der Modernisierung ausbremsen wollte.

### *Der Krieg gegen das beschleunigte Tempo der Moderne*

"Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung", schwärmte Thomas Mann kurz nach Ausbruch des Krieges und charakterisierte das "Augustwunder" aus der Perspektive des konservativen, mit seiner unpolitischen Haltung kokettierenden Bildungsbürgers: "Es war der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluß der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung - einer Bereitschaft, einem Radikalismus der Entschlossenheit, wie die Geschichte der Völker sie vielleicht bisher nicht kannte. Aller innere Haß, den der Komfort des Friedens hatte giftig werden lassen - wo war er nun?"<sup>161</sup> Für einen kurzen, aber umso nachhaltigeren Moment sollte es im August 1914 gelingen, die deutsche Öffentlichkeit mehrheitlich für den Krieg so einzunehmen, daß man sich kollektiv in einer homogenen "Volksgemeinschaft" wähnte und gleichsam "ein Volk von Brüdern" geworden sei, wie der Historiker Karl Lamprecht chauvinistisch jubelte.<sup>162</sup> Ob dieser nationale Solidarisierungseffekt, das "Augustwunder" bzw. "Augusterlebnis", von der Masse der deutschen Bevölkerung aus innerer Überzeugung mitgetragen wurde oder primär ein Medienereignis mit suggestiver Breitenwirkung darstellte, ist unter Historikern umstritten.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Dazu: S. Förster, *Kunst, Kulturpessimismus und Krieg. Lösungsansätze für das Rätsel von 1914*, in: *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von A. Gerhard, Stuttgart-Weimar 2000, S. 99ff.

<sup>161</sup> Th. Mann, *Gedanken im Kriege* (1914), in: *Essays Band 1: Frühlingsturm 1893-1918*, hg. von H. Kurzke u. St. Stachorski, Frankfurt a.M. 1993, S. 193.

<sup>162</sup> K. Lamprecht, *Geistige Mobilmachung*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 81, 1914, S. 481.

<sup>163</sup> "Die patriotische Begeisterung, die der Kriegsausbruch 1914 in Deutschland hervorrief, ergriff zweifellos den überwiegenden Teil der Bevölkerung, doch in Worte gefaßt und publizistisch verbreitet wurde die nationale Euphorie in erster Linie durch Angehörige des Bildungsbürgertums", schreibt Klaus Vondung (*Deutsche Apokalypse 1914*,



Dennoch bleibt festzuhalten, daß Deutschlands Kriegserklärung keinen nennenswerten Widerstand hervorrief und die mangelnde Resistenz auch erklärbare Ursachen hatte. In der deutschen Bevölkerung, namentlich im Bürgertum, existierte längst eine mentale Kriegsbereitschaft, weshalb der bevorstehende Krieg auch umso mehr begrüßt wurde, als man sich durch ihn Entlastung von innenpolitischem Druck versprach.<sup>164</sup> Ganz ähnlich wie Thomas Mann hatte bereits Jacob Burckhardt in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* die perverse Auffassung vorgetragen, daß der Krieg an sich eine kathartische Wirkung auf die politische Befindlichkeit eines Volkes ausübe: "Der lange Friede bringt nicht nur Entnervung hervor, sondern er läßt das Entstehen einer Menge jämmerlicher, angstvoller Nothexistenzen zu welche ohne ihn nicht entständen und sich dann doch mit lautem Geschrei um 'recht' irgendwie an das Dasein zu klammern, und den wahren Kräften den Platz vorwegnehmen und die Luft verdicken, im Ganzen auch das Geblüt der Nation verunedeln. Der Krieg bringt wieder die wahren Kräfte zu Ehren."<sup>165</sup>

Ähnlich radikal, aber mit noch größerer Wirkung hatte der deutsche General Friedrich von Bernhardi durch seine Propagandaschrift *Deutschland und der nächste Krieg* von 1912 die bellizistische Mentalität während des Kaiserreiches angefacht.<sup>166</sup> Trotz wiederholter Beteuerungen, daß ein Krieg

---

in: *Das wilhelminische Bürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 153), während Niall Ferguson die Authentizität der Kriegsbegeisterung generell anzweifelt: "Zwar mag es Menschenmengen gegeben haben, aber ihre Stimmung mit den Begriffen 'Begeisterung' oder 'Euphorie' zu beschreiben, ist irreführend. Unter den gegebenen Umständen waren Gefühle der Angst, des Entsetzens und selbst chiliastischer Religiosität gleichermaßen verbreitete allgemeine Reaktionen auf den Ausbruch des Krieges" (*Der falsche Krieg. Der Erste Weltkrieg und das 20. Jahrhundert*, 2. Aufl. München 2001, S. 219); zu den politischen Umständen des Kriegsausbruches: B. Tuchman, *August 1914*, Frankfurt a.M. 1990, S. 79ff.

<sup>164</sup> Dazu: *Bereit zum Krieg. Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, hg. von J. Dülffer u. K. Holl, Göttingen 1986.

<sup>165</sup> J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte: "Weltgeschichtliche Betrachtungen"*, hg. von P. Ganz, München 1982, S. 344f.

<sup>166</sup> Von der gesamten kriegsvorbereitenden Publizistik, schreibt W.J. Mommsen, "unterschied sich Bernhardis Werk im Niveau der Argumentation ganz erheblich; es beschrieb die angeblichen Gefahren der Zukunft unter gleichzeitiger Beschwörung der großen deutschen Bildungstradition von Weimar und sprach daher insbesondere das Bildungsbürgertum mit großem Erfolg an. (...) Die Resonanz des Buches war außerordentlich groß, und der Multiplikatoreffekt der Berichte über das Buch, die in zahlreichen rechtsgerichteten Zeitungen erschienen, darf nicht gering eingeschätzt werden"; obwohl die liberale und sozialdemokratische Presse die Thesen Bernhardis mehrheitlich verurteilten, das Werk daher im Jahre 1912 keineswegs die gesamte öffentliche Meinung präsentierte und auch Gegenschriften hervorrief, dürfe, wie Mommsen schreibt, davon ausgegangen werden, "daß die Eindämmung dieser so gefährlichen Ansichten in der deutschen Öffentlichkeit nur unvollkommen gelang" (*Der Topos vom unvermeidlichen Krieg. Außenpolitik und öffentliche Meinung im Deutschen Reich im letzten Jahrzehnt vor*

wegen der ungeheuren Opfer die *ultima ratio* darstelle, stehe er als "der größte Machterweiterer und Lebenserwecker, den die Geschichte der Menschheit kennt", außer Frage<sup>167</sup> und wurde somit auch allen pazifistischen Einwänden enthoben. Gerade hier zeigte sich die spezifische Perfidie der wilhelminischen Kriegsmentalität, nämlich die über 40 Jahre andauernde Periode des Friedens als Indiz zivilisatorischer Verweichlichung zu diffamieren, denn, so Bernhardi, in "einem langen Frieden drängen sich alle kleinlichen und selbststüchtigen Interessen in den Vordergrund; Eigennutz und Intrige machen sich breit, und der Idealismus geht unter in materieller Genußsucht."<sup>168</sup> Mit solch propagandistischen Gemeinplätzen zielte Bernhardi auf das kulturelle Unbehagen des wilhelminischen Bürgertums, dem er nun eine Lektion über "Heereskraft und Volkserziehung" erteilte, welche zum Gegenstand die "körperliche und geistige Gesundheit unseres Volkes" hatte.<sup>169</sup> Besonders gefährdet sah Bernhardi die Wehrkraft der Bevölkerung durch "das immer weitere Umsichgreifen sozialdemokratischer, vaterlandsfeindlicher Gesinnung und Hand in Hand damit gehend das Zusammenströmen der Bevölkerung in den großen Städten, das auch der körperlichen Entwicklung wenig günstig ist."<sup>170</sup> Während die Landbevölkerung daher "mit der Armee auf das Innigste verwachsen" sei und "militärisch den eigentlichen Kern der Nation" darstelle<sup>171</sup>, wurden die "Großstadt" und ihre spezifischen Lebensverhältnisse als ein Komplex stigmatisiert, der die militärische Substanz der Nation nachhaltig schwäche: Es seien nämlich "vor allem die aus der Fabrikarbeit sich ergebenden allgemeinen Lebensverhältnisse, die nachteilig wirken. Abgesehen von vielen Fabrikbetrieben, die der Gesundheit unmittelbar schädlich sind, dürften vor allem aber die Faktoren, die die körperliche Entwicklung hemmen, in den Wohnungsverhältnissen, im großstädtischen Genußleben und im Alkoholismus zu suchen sein, der, soviel ich zu beurteilen vermag, in den Großstädten im allgemeinen wohl eine viel größere Verbreitung hat als auf dem flachen Lande und dort in Verbindung mit den übrigen Einflüssen der Großstadt jedenfalls sehr viel nachteiliger wirkt."<sup>172</sup> So empfiehlt Bernhardi

---

1914, in: *Bereit zum Krieg. Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, a.a.O., S. 206).

<sup>167</sup> Fr. v. Bernhardi, *Deutschland und der nächste Krieg*, Stuttgart-Berlin 1912, S. 21.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 277.

<sup>170</sup> Ebenda, S. 279f.

<sup>171</sup> Ebenda, S. 280.

<sup>172</sup> Ebenda, S. 281.

unter anderem die "rücksichtslose Besteuerung der alkoholischen Genußmittel und strengste Beschränkung der Schankberechtigung", er appelliert an Schulen wie an Erzieher, "dem Rekrutenmaterial bessere Vorbildung" zu vermitteln, und macht mit Blick auf Fächer wie Geschichte, Religion und Sport gezielt Vorschläge für militärisch effiziente Bildungsmaßnahmen, welche ihm "vom bürgerlichen und auch vom soldatischen Standpunkt aus" als die wichtigsten erschienen.<sup>173</sup> Alle diese Vorschläge und Empfehlungen bezweckten die konsequente Militarisierung der Bevölkerung und ihre Subordination unter die Autorität des monarchischen Obrigkeitsstaates. Die vorsichtigen Ansätze zu Parlamentarismus und einer liberalen Presse, die sich seit der Reichsgründung entwickelt hatten, werden daher als spalterisch sowie als "Gesinnungs- und Meinungsepidemie" diffamiert<sup>174</sup>, wobei nur eine regierungskonforme Presse und ein Staatsmann vom Schlage Bismarcks "das deutsche Volk in seiner Zerrissenheit" positiv beeinflussen könnten.<sup>175</sup> Eine solche Politik, resümiert Bernhardi, "ist auch die beste Schule, um ein Volk zu großen militärischen Leistungen zu erziehen. Indem die Geister auf große Ziele hingelenkt werden, sehen sie sich zugleich gezwungen, den Gedanken an den Krieg mannhaft ins Auge zu fassen und sich innerlich auf ihn vorzubereiten."<sup>176</sup> Die Motive und Ressentiments, welche Bernhardi in seinem bellizistischen Traktat aufmarschieren läßt, entstammten samt und sonders dem ideologischen Arsenal des Kulturkonservatismus; neu aber war ihre taktische Vereinnahmung für militärische Zwecke mit der Absicht, über Deutungsmuster wie "Bildung" und "Kultur" die Zivilgesellschaft stärker zu paralysieren, als dies ohnehin der Fall war.<sup>177</sup>

Aus den einschlägigen Äußerungen Manns, Burckhardts oder Bernhardis sprachen indes nicht nur zivilisatorischer Überdruß und ein diffuses Unbehagen an der Kultur, sie nährten auch die Illusion, der Krieg sei eher dazu imstande, eine sozial ausgeglichene und konfliktfreie "Volksgemeinschaft" hervorzubringen als etwa eine bürgerlich-demokratische Revolution nach amerikanischem oder französischem Vorbild. Nachdem die Befreiungskriege 1813 der napoleonischen Besatzung ein Ende bereitet hatten und der Gründung des deutschen Kaiserreiches die siegreichen Kriege von

---

<sup>173</sup> Ebenda, S. 290.

<sup>174</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>175</sup> Ebenda, S. 296.

<sup>176</sup> Ebenda, S. 297; dazu: Förster, *Kunst, Kulturpessimismus und Krieg*, a.a.O., S. 111ff.

<sup>177</sup> Dazu: Th. Rohkrämer, *Der Gesinnungsmilitarismus der "kleinen Leute" im Deutschen Kaiserreich*, in: *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten*, hg. von W. Wette, 2. Aufl. München 1995, S. 95ff.

1864, 1866 und 1870/71 vorausgegangen waren, stand es außer Frage, daß eine "Volksgemeinschaft", wie sie dem Kulturkonservatismus als politisches Ideal vorschwebte, keinesfalls auf revolutionärem Weg durchzusetzen sei. "Ist nicht die bürgerliche Revolution im Sinne des gallischen Radikalismus eine Sackgasse, an deren Ende es nichts als Anarchie und Zersetzung gibt und die vermieden zu haben ein Volk, das Wege ins Freie und Lichte sucht, sich glücklich preisen muß?"<sup>178</sup>, fragte sich Thomas Mann und verbreitete die geläufige Propagandalüge von der "Vorstellung einer konzentrischen Invasion der Russen, Franzosen, Engländer (mit ihren asiatischen und afrikanischen Hilfstruppen)"<sup>179</sup>, wonach sich die bedrohte deutsche "Kulturnation" vor allem mit der westlichen "Zivilisation" im Krieg befinde. Nicht nur das deutsche Bildungsbürgertum, auch das Kleinbürgertum und die Arbeiterschaft verfielen angesichts des Krieges in solch nationalistischen Dünkel und glaubten, mit der Mobilisierung der "Kulturnation" nach außen im Konzert der imperialistischen Großmächte zukünftig mitspielen zu können und nach innen so etwas wie eine homogene, "satisfaktionsfähige" Gesellschaft durchgesetzt zu haben. Wie ein Flächenbrand griffen nationalistische Hysterie und Kriegspropaganda auch auf die musikalische Öffentlichkeit über, wo sich gerade die Vertreter des Kulturkonservatismus in ihrer Modernitätsfeindschaft und in ihrer xenophobisch grundierten Volkstumsideologie bestätigt sahen.

Diese Ausweitung der "nationalen" oder "geistigen Mobilmachung" (Karl Lamprecht) auf das scheinbar politikferne Gebiet der Musik läßt sich in der Musikpublizistik wie auch in pamphletartigen Kriegsmanifesten vor allem der Jahre 1914/15 nachvollziehen. Sie war ein rhetorisch-diskursives Manöver, das sich parallel zu den realen Auswirkungen des Kriegsgeschehens auf das Musikleben ereignete. Wie in allen öffentlichen Bereichen kam es zunächst innerhalb des Konzertlebens, im Musiktheater, der Kirchenmusik und im Musikvereinswesen zu Beeinträchtigungen, die entweder durch Einberufungen in den Kriegsdienst oder durch Einschränkungen der Kriegswirtschaft verursacht worden waren. Wenn von den "schweren Opfern", die der Krieg forderte, geredet wurde, waren stets auch diese Beeinträchtigungen gemeint, zugleich wurde man jedoch belehrt, daß solche Opfer im Dienste des Krieges und damit der erhabenen nationalen Sache erbracht würden. Dennoch setzte der Beginn des Krieges immense Aktivitäten frei<sup>180</sup>, durch die das Kunst- und

<sup>178</sup> Mann, *Gedanken im Kriege* (1914), a.a.O., S.197.

<sup>179</sup> Ders., *Gedanken im Kriege* (1915), in: *Essays Band 1*, a.a.O., S. 279.

<sup>180</sup> Der "Wiener Tonkünstler-Verein" veranstaltete beispielsweise im Mai 1915 eine "Kriegsmusikausstellung zugunsten bedürftiger Musiker", die "alte und neue Kriegsmusik in Handschrift und Druck vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, ferner historische Musikinstrumente, seltene Kupferstiche, Porträts berühmter Führer und Feldherrn umfaßt.

Musikleben einerseits auf die Bedürfnisse des Krieges, andererseits auch auf die kriegsbedingte Mängelwirtschaft abgestimmt wurde: "Es ist wohl unbestritten wahr, daß unter den Dingen, mit denen wir unseren Verwundeten eine Freude bereiten können, die Musik obenan steht. Wie nichts anderes führt sie hinweg aus dem Bannkreis des gräßlichen Geschehens, dessen Bilder wie grausige Gespenster die Phantasie des Verwundeten manchmal zu belästigen nicht aufhören wollen. (...) Mancher Kirchenchordirigent fragte sich gewiß schon, ob er nicht auch sein Teil dazu tun könne. Aber wenn man dann die Häupter seiner Lieben zählte, dann glaubte er rasch sich doch bescheiden zu müssen, denn die Zahl der Männerstimmen war manchmal beängstigend gesunken, und gerade die jugendlichsten besten Stimmen waren es, die in den großen, feldgrauen Chor einberufen waren, wo man 'Gloria Viktoria' sang. (...) Ich glaube darum, daß alle Kirchenchordirigenten es begrüßen werden, sich Weg und Handreichung gewiesen zu sehen, wie man mit ganz wenigen Mitteln unseren verwundeten Soldaten einen interessanten musikalischen Abend bieten kann."<sup>181</sup> Es waren nicht nur, aber vor allem die Kirchen, die sich zu einer derart affirmativen "Kriegskultur" bereit fanden und mit einer Unmenge von Vorschlägen für Kriegsandachten, liturgischen Formularen und musikalischer Frontberichterstattung aufwarteten.<sup>182</sup> Die ebenso zynische wie abgestumpfte Selbstverständlichkeit, mit der das Heer zum "großen, feldgrauen Chor" und der propagandistische Einsatz von Musik als "Verwundetenfürsorge" deklariert wurde, beleuchtet das Ausmaß einer mentalen Militarisierung, deren rhetorische Auswüchse unter den triebdynamischen Bedingungen des Krieges als besonders publikationswürdig galten.

---

Im Rahmen der Ausstellung sind auch musikalische Veranstaltungen geplant, die interessante ältere und neue Werke der Kriegsliteratur bringen sollen" (Musica Divina 3, 1915, S. 125). Unter der Rubrik "Kriegsmusik österreichischer Komponisten" (ebenda, S. 132) wurde ein in der Universal-Edition erschienenenes *Österreichisches Reiterlied* von Egon Wellesz (Text von H. Zuckermann) annonciert, über das es im Werbetext hieß: "Das bereits populär gewordene Reiterlied des vor kurzem auf dem Felde der Ehre gefallenen deutsch-böhmischen Dichters hat den Jungwiener Komponisten zu einer prächtigen Vertonung angeregt, die vielen Beifall finden dürfte."

<sup>181</sup> J. Hatzfeld, *Der Kirchenchor im Dienst der Verwundetenfürsorge*, Cäcilienvereins-Organ 50, 1915, S. 111; daher liege es nahe, schreibt der Verfasser dieses Artikels, "dem Soldaten vom Soldatenlied zu sprechen. Das ist ein Thema, dem er von vornherein sein ganzes Interesse entgegenbringt, erst recht, wenn man ihm erzählen und vorführen kann, was die Soldaten früherer Jahrhunderte gesungen haben" (ebenda).

<sup>182</sup> Vgl. dazu die Kriegsjahrgänge der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, die ihre Artikel und Beiträge noch weitaus intensiver als die entsprechenden katholischen Publikationsorgane auf das Kriegsgeschehen abgestimmt hatte.

Was sich hier an aggressiven Potentialen und unterdrückter Triebenergie aufgestaut hatte, davon zeugt eine publizistische Flutwelle, in deren Gefolge allein im August 1914 ca. 50 000 Kriegsgedichte täglich, während des gesamten Monats also eineinhalb Millionen produziert wurden; dazu kamen Kriegspredigten aus beiden Konfessionen und zahlreiche Reden, die von Universitätsprofessoren oder anlässlich von Schulfeiern gehalten wurden, wobei die Publikationsflut erst um das Jahr 1916 wieder abflaute, als der siegreiche Ausgang des Krieges für Deutschland mehr als ungewiß wurde.<sup>183</sup> Die Kriegsdeutungen sollten, wie Klaus Vondung schreibt, "gesamtgesellschaftliche Ordnungsmaßstäbe für Denken und Handeln" vermitteln und waren verschiedenartig motiviert: "Einerseits entsprachen sie einem Bedürfnis, das ganz natürlich der Unruhe, Sorge und Unsicherheit entsprang, die das Kriegsgeschehen mit sich brachte, andererseits gingen sie aber über ihren unmittelbaren Anlaß hinaus, wenn sie gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen allgemeiner Art entwickelten: Offenbar bezogen sie sich dann auch auf Probleme, welche die wilhelminische Gesellschaft schon vor Ausbruch des Kriegs bewegten."<sup>184</sup> Letzteres traf in ganz besonderem Maß auf die kulturkonservativen Diskurse zu, die fatalerweise den Krieg zu einem Medium instrumentalisierten, mit dem das Unbehagen an der Kultur beseitigt werden sollte. Noch stärker als in den einschlägigen Erörterungen der Vorkriegszeit sollte sich daher zeigen, daß die musikspezifischen Probleme, die jetzt verhandelt wurden, eine symbolische Projektionsfläche für hinlänglich bekannte ideologische Grabenkämpfe darstellten. Die Tonlage wurde folglich schriller und die unmittelbar musikalisch-ästhetischen Sachverhalte dabei einer Optik unterworfen, deren groteske Resultate von einer allenfalls negativen, nämlich ideologisch verzerrten Stimmigkeit zeugen. So wie Thomas Mann vom "Soldat im Künstler" sprach<sup>185</sup> und die Kunstgattung Literatur für kriegstauglich erklärte, erfolgte nun auch eine Militarisierung der Musik und ihre propagandistische Mobilisierung gegen alles Nichtdeutsche, aber auch gegen die musikalische Moderne und jegliche Form populärer Massenkultur.

"Das Größte mit an diesen Tagen ist", konnte man von Hermann Kretzschmar im Oktober 1914 vernehmen, "daß sie unser Volk auf fast allen Gebieten zur Läuterung und inneren Einkehr geführt haben. Auch die Musiker

---

<sup>183</sup> Die Zahlenangaben zur literarischen Kriegsproduktion entstammen einer zeitgenössischen Schätzung und sind mitgeteilt bei: Vondung, *Deutsche Apokalypse 1914*, a.a.O., S. 154f.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 153f.

<sup>185</sup> Mann, *Gedanken im Kriege* (1914), a.a.O., S. 193.

haben gute Vorsätze für die Zukunft gefaßt und dabei die Bekämpfung der sogenannten Ausländerei an die Spitze gestellt."<sup>186</sup> Äußerungen wie diese, alles andere als ein Einzelfall oder eine rhetorische Entgleisung, zeugten nicht nur von einem gehässig-übersteigerten Nationalgefühl, sie deuteten vor allem auf eine mental verankerte Fremdenfeindlichkeit, die man nun zum Krieg der Kulturen ausweitete. So bilanzierte Kretzschmar akribisch den musikalischen Im- und Export zwischen Deutschland und dem Ausland und erklärte mit Blick auf die Komposition, hier sei man zwar, "dank einer zweihundertjährigen Klassikerarbeit, des absoluten Vorsprungs vor dem gesamten Ausland noch lange sicher", dennoch sei Deutschland, "was neue Kompositionen betrifft, während des letzten Menschenalters unleugbar in eine ausländische Hörigkeit geraten, die schon aus finanziellen Gründen beklagt werden muß."<sup>187</sup> Heftig kritisierte Kretzschmar diesen "unnötigen Import", zumal die ausländische Musik "oft genug lediglich durch rein äußerliche Fremdartigkeit, durch Ungezogenheiten und Experimente" einnehme, und er warf den deutschen Musikern vor, ihre "Ausländerei" habe nicht nur "deutsches Ansehen aufs Spiel gesetzt", sondern "mit auf den Ausbruch des Krieges hingetrieben."<sup>188</sup> Ganz im Tenor der deutschen Kriegspublizistik und -propaganda ritt Kretzschmar xenophobische Attacken gegen "die langjährige Vergötterung des Halbbarbaren Tschaikowsky" und hielt dagegen, "daß die wilde und unregelte Einfuhr ausländischer Musik die eigene Art unserer einheimischen und damit letzten Endes auch den deutschen Volkscharakter gefährdet und verdirbt"<sup>189</sup>; so machte er mit Blick auf die Nachkriegszeit den

---

<sup>186</sup> H. Kretzschmar, *Der Krieg und die deutsche Musik*, in: Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene 9, 1914, S. 74.

<sup>187</sup> Ebenda.

<sup>188</sup> Ebenda.

<sup>189</sup> Ebenda, S. 75; auch in den Musikzeitschriften wurde durch Polemik gegen ausländische Musik die ausländerfeindliche Stimmung aufgeheizt: "Seit Jahren, insbesondere aber in der jüngsten Vergangenheit, hat man sich bei uns in der Pflege ausländischer Musik nicht genug tun können. (...) Jetzt, wo fast alle europäischen Staaten von Klang und Rang gegen uns im Kampfe stehen, ist es unsere Pflicht, diesen feindlichen Eindringlingen die Tür zu unseren Schaubühnen und Konzertsälen zu verschließen. Durch uns sind diese Neulinge erst zu Ansehen und Ruhm gelangt. Durch deutsche Vermittlung haben sie einen Namen erlangt, weil wir stets gegen das Ausländische nachsichtiger als gegen das Einheimische gewesen sind. Wie oft haben wir über welschem Tand und moskowitzischem Klingklang die schlichte Einfachheit der heimischen Tonkunst vergessen! Darum gehören russische, französische und belgische Komponisten, natürlich auch die musikalisch ganz belanglosen Engländer und Serben mit ihren paar Tonwerken nicht mehr in unsere Konzertsäle oder auf unsere Opernbühnen" (W. Tappert, *Unsere Musikprogramme und Deutschlands Feinde*, in: Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914, S. 487); nur ganz vereinzelt ließen sich auch nachdenkliche Stimmen hören, welche feststellten, man wolle "sich vor lauter Patriotismus ärmer machen, was wir, als die musikalische Reichen und

ernstgemeinten Vorschlag, "anders als nach 1870, auch in unseren Künsten, besonders in der Musik, scharf über den nationalen Charakter zu wachen."<sup>190</sup>

Um zu verstehen, wie es dazu kommen konnte, daß die ästhetische Wahrnehmung so völlig durch die nationalistische Ideologie überwältigt und gesteuert werden konnte, muß man sich die sozialpsychologischen Einstellungen des deutschen Bildungsbürgertums und ihrer kulturkonservativen Radikalisierung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor Augen halten. Der bellizistische Umschwung, allmählich einsetzend und besonders evident seit dem August 1914, war durchaus folgerichtig, änderte aber nichts an der Kernsubstanz kulturkonservativer Vorstellungen, wie bei Kretzschmar deutlich wird. Für ihn und andere Konservative galt der Krieg als Katalysator und damit als Instrument, die eigenen Zielsetzungen umso schlagkräftiger durchsetzen zu können. So sollten die ausländerfeindlichen Tiraden zwar das kulturelle Etikett "deutsch" profilieren, aber zugleich auch den Kampf gegen die "inneren" Feindbilder anheizen. Ins Visier genommen wird daher die musikalische Moderne, deren Entwicklung in Deutschland ohne ausländische Einflüsse gar nicht zu denken war, die aber dem retrospektiv oder restaurativ gesinnten Kulturkonservatismus *per se* ein Dorn im Auge war.

Während Kretzschmar den deutschen Protagonisten der Moderne vorhält, sie importierten "äußerlich Fremdartiges", "Ungezogenes" und "Experimentelles", wird der evangelische Kirchenmusiker und Pfarrer Franz Bachmann, ein Konservativer vulgärsten Zuschnitts und prototypisch für den ressentimentgeladenen Kleinbürger, noch weitaus demagogischere Geschütze auffahren. Der Verbalradikalismus, die intellektuelle Insuffizienz und vor allem der primitiv-haßerfüllte Stil seines Pamphletes *Der Krieg und die deutsche Musik* (1915) zeigen eine neue Qualität: Hier wird die Auseinandersetzung mit (zeitgenössischer) Musik zum bloßen Vorwand, unterdrückte Aggressionen und verdrängte Triebenergien freizusetzen, die im Namen der "deutschen Musik" gegen das vermeintliche Chaos der Moderne mobilisiert werden. Dabei zeichnet sich auch eine Radikalisierung des

---

'Verpflichteten' schon aus Gründen der Noblesse niemals tun dürften" (O. Kühn, *Durchhalten*, Neue Musikzeitung 36, 1915, S. 149).

<sup>190</sup> Kretzschmar, *Der Krieg und die deutsche Musik*, a.a.O., S. 80; sollten die kulturellen Beziehungen zwischen den verfeindeten Völkern irgendetwas einmal wieder aufleben, hieß es in der "Neuen Musikzeitung", "so möge das für die Musik in dem Sinne geschehen, daß die Würde der deutschen Kunst in jedem Augenblick gewahrt bleibe, daß das Fremde nicht nur deshalb eine Stelle in Deutschland finde, weil es fremd ist. Vieles von dem, was in den letzten Jahren zu uns kam, trug das Zeichen einer starken Entartung an sich und fand bei uns nur Aufnahme, weil wir zum Teil wenigstens selbst dabei waren, in einen schlimmen Äußerlichkeitskultus zu verfallen. Dieser Gefahr ist hoffentlich ein Ziel gesetzt" (W. Nagel, *Unsere Aufgabe*, in: Neue Musikzeitung 36, 1915, S. 161).



kulturkonservativen Denkens ab, aus dem die einst neuhumanistische Substanz des bürgerlichen Bildungsgedankens gänzlich verschwunden ist.

Verständlicherweise dominiert in solch radikalkonservativen Diskursen die Tonlage eifernder Abwehr, mit der sich vor allem nach 1918 und zumal im Kontext der musikalischen Erneuerungsbewegungen jene Modernisierungsgegner erneut Gehör verschaffen werden, die sich durch den Krieg habituell enteignet und sozial deklassiert fühlten. Was Demagogen wie den Pfarrer-Kirchenmusiker Bachmann so gefährlich machte, war nicht die leicht durchschaubare Phraseologie seiner bellizistischen Suada, sondern gerade deren "negative Stimmigkeit", die appellative Aneinanderreihung ideologischer Stereotype und populärer Vorurteile, welche an die unberechenbare Logik des kulturell Unbewußten rührten.

Vordergründig geht es Bachmann um die Reinheit des Nationalcharakters und um die Restitution einer volkstümlichen Musikipflege, die er in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges zurückdatiert: "Da gab's kein Klavier, kein Pianola, kein Grammophon, keine Konzerte, die man im bequemem Fauteuil (...) anhören konnte, sondern wer Musik haben wollte, der machte sie aus innerer Lust daran selbst, und Konzerte waren Volkssache. Es war die Zeit des Volksliedes, der Kantaten, des Chorals, dieser einfachen, starken Äußerungen eines gesunden seelischen Empfindens."<sup>191</sup> Aus dieser Perspektive konstruiert Bachmann die Moderne als Verfallsstadium, in dem sich ein "Subjektivismus des Gefühls" und damit eine Tendenz zu "übermäßiger Empfindsamkeit, Reizbarkeit, Weichheit, Sentimentalität" verselbständigt habe.<sup>192</sup> Die affektive Abwehr von "Sentimentalität" hatte in der bildungsbürgerlichen Tradition stets auf die Verdrängung von Niederlagen hingewiesen und die mühsam unterdrückte Wut auf erzwungene Verzichtleistungen bezeugt (s. o.). Nachdem das kulturkonservative Bürgertum aber vom Krieg die Stabilisierung seiner gefährdeten sozialen Lage erhoffte, ohne sich dessen sicher sein zu können, wird es folglich den moralischen Krieg mit dem Gegner im eigenen Lager aufnehmen: mit der musikalischen Moderne und der populären Massenkultur. Auf diesen Feldern verschränkten sich zwei Obsessionen, nämlich ein immens beschleunigter Modernismus und eine exzessive Sinnlichkeit, die mit den zeitgenössischen Sexualldiskursen kollidierte.

Jegliche Kunst, vor allem jedoch die Musik, brauche "feste Formen, Gedanken, charakteristisch ausgeprägtes Leben, wenn sie nicht zerflattern soll,

---

<sup>191</sup> F. Bachmann, *Der Krieg und die deutsche Musik*, Stuttgart-Berlin 1915, S. 9.

<sup>192</sup> Ebenda, S. 11.

wie das denn wohl auch bei so manchen modernen Schöpfungen" der Fall sei<sup>193</sup>, meinte Bachmann und generalisierte seine subjektiven Maßstäbe von ästhetischer "Ordnung" kurzschlüssig zu politisch-sozialen Wahrnehmungskategorien. Seine vereinfachende und ideologisch verzerrte Sicht auf die eigene Gegenwart war allerdings symptomatisch für ein desorientiertes (Klein-)Bürgertum, das mit dem Tempo der Moderne nicht zurecht kam<sup>194</sup>, sich daher in einem allgemeinen Chaos wähnte und zu rhetorischen Amokläufen ansetzte: "Wie im politischen Leben vor dem Kriege ein wirres Durcheinander, so im künstlerischen, musikalischen, und keiner wußte sich mehr herauszuhelfen! Dazu das empirische Kunstgetriebe. Eine Überfülle musikalischer Darbietungen und Produktionen und doch kein eigentliches musikalisches Kunstleben!"<sup>195</sup> Dieses aufgebauschte Horrorszenario einer allgemeinen Konfusion wurde einer Moderne angelastet, deren vermeintlicher moralischer Tiefstand besonders signifikant auf einem Gebiet hervortrete: dem der Sexualität. Diesen Aspekt fokussierte Bachmann nun auf Richard Strauß und seine Oper *Salomé*, wo es nicht mehr um Gefühl und Liebe im gesetzt bürgerlichen Sinne, sondern lediglich um Subjektivismus und Sexualität gehe: "Strauß steht mit seiner Phantasie im Banne der Sexualität, die er als Mensch der Gesellschaft und der Familie perhorresziert. Hiermit ist die Musik auf diesem Gebiete zum Äußersten, Letzten, Niedersten gekommen und ist eine Gefahr für das Leben, so wie auf physischem Gebiete etwa der Cholerabazillus. Das Leben ist sexuell durchsetzt. Das Geschlecht triumphiert über alles, über Herz und Kopf, - das Unterste über das Höchste, wo das Höchste, Kopf und Herz, das Unterste zu bestimmen hat. Die Situation ist die kritischste, in der sich das deutsche Volk und weite Gebiete der Kunst befinden."<sup>196</sup> Schon in den Verhaltenslehren hatte die Sorge der Moralisten immer dem vermeintlich ungeklärten Verhältnis zwischen Musik und Sexualität gegolten. Hier aber bemächtigt sich die kleinbürgerliche Moral dieses Stereotyps, um die musikalische Moderne und den Modernismus *in toto*

---

<sup>193</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>194</sup> "Mit der Erforschung immer neuer Naturgebiete, besonders der biologischen und physiologischen, mit der Entdeckung immer neuer technischer Mittel, die immer neue Reiz- und Daseinsmöglichkeiten boten und in immer wachsender Fülle auf das Subjekt einströmten, war die Gefahr eingetreten, daß das *Subjekt mit all seinem Subjektivismus* [sic!!!] dem nicht mehr Herr werden konnte und zum Sklaven der Verhältnisse wurde. Die Konflikte häuften sich, das Leben wurde komplizierter denn je und zeigte eine früher nie gekannte Reizbarkeit und Nervosität im Guten und Schlimmen, die Probleme steigerten sich mit jeder Entdeckung und sind kaum noch zu überblicken" (ebenda, S. 17, Hervorhebung durch Kursivierung von J.F.).

<sup>195</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>196</sup> Ebenda, S. 16.

zu denunzieren, wobei die Sexualität als Metapher für die politischen und sozialen Friktionen, sprich: die "Krankheiten", der Gegenwart und der Massenkultur herhalten muß. So sei die Pflege des "Volksliedes" ein trauriges Kapitel im gegenwärtigen Musikleben<sup>197</sup>, ein noch traurigeres aber die Geschichte der neueren Tanzentwicklung (Bachmann nennt hier den Tango als besonders abschreckendes Beispiel), nämlich reiner "Sexualismus" und deshalb "eine Schmach für das deutsche Volk in all seinen Schichten": "Der Spekulation von Gasthofbesitzern ist ein wertvoller Teil einer ästhetischen Körperkultur der Jugend preisgegeben. Was soll da noch Jugendarbeit, wenn nach der Schulentlassung der fünfzehnjährige Knabe oder das Mädchen hier physisch und seelisch verseucht wird! Daß nicht die Cholera oder sonst was in das Volk eindringe, werden mit Recht die strengsten Maßregeln ergriffen, und die Hygieniker stehen in hoher Achtung; - sollten nicht gegen innere Volksseuchen die ersten Männer die Lehren einer geistigen Volkshygiene aufstellen und radikal durchführen können?"<sup>198</sup>

Es zählt zu den wesentlichen Eigenschaften des radikalisierten kulturkonservativen Denkens, daß man sich angesichts des Kriegsausganges und der Niederlage im November 1918 zwar von der Vorkriegsepoche distanzierte, aber an den modernisierungsfeindlichen Überzeugungen umso zäher festhielt. "Was man vor 1914 unter europäischer Kultur verstand, war dekadent", bilanzierte Karl Blessinger nur wenige Jahre nach Kriegsende<sup>199</sup> und deutete Modernisierung als einen ambivalenten, zwischen "gesund" und "krankhaft" oszillierenden Prozeß: "Nicht darin also dürfen wir ein Kennzeichen der Dekadenz erblicken, daß eine Generation von Schaffenden überhaupt danach strebt, sich von der Last einer großen Tradition dadurch zu befreien, daß sie, selbst mit unzulänglichen Mitteln, Neues um jeden Preis hervorzubringen sucht. Das ist ein natürlicher Reaktionsprozeß, der an sich nicht krankhaft, sondern durchaus gesund ist. Aber die Zeiten, in denen ein solcher Prozeß sich vollzieht, begünstigen allerdings das Sichbreitmachen von Persönlichkeiten, die krankhaft veranlagt sind, in hohem Grade schon deshalb, weil auf den Beobachter äußerlich so viel Neues einstürzt, mit dem er fertig

---

<sup>197</sup> "Ein trauriges Kapitel in der Musik von heute bzw. gestern ist die Pflege des Volksgesangs, des Volksliedes, der musikalischen Volksbildung. Solange aber der Arbeiter oder die Arbeiterin bei der vorwiegend mechanischen Arbeit nicht mit der Seele beteiligt sein kann, wird es hier nicht viel anders werden. Im Fabrikdunst kann man schwer singen. Der ermüdete Körper ist dann zufrieden, wenn ihm in der Kneipe ein Gassenhauer oder im Varieté eine Zote vorgesetzt wird" (ebenda, S. 25).

<sup>198</sup> Ebenda, S. 25f.

<sup>199</sup> K. Blessinger, *Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4, 1921/22, S. 181.

werden muß, daß er auf die tieferen seelischen Untergründe nicht in ausreichendem Maße sein Augenmerk richten kann und ihm infolgedessen der gesunde Neuerer so viel zu schaffen macht, daß der seelisch kranke Décadent in dessen Gefolge mit dem ersteren nur zu leicht auf eine Stufe gestellt wird."<sup>200</sup> Das Neue, das man auf sich einstürzen sah und als Überforderung erlebte, bezog sich immer noch auf das Tempo der Moderne und deren symbolische Verdoppelung in einer Musikkultur, die auf Pluralismus und Differenzierung setzte. Daß man jetzt aber eine zweifache Niederlage zu verarbeiten hatte, die reale Niederlage des Ersten Weltkrieges und die symbolische gegen das Tempo in der Moderne, wurde systematisch verdrängt, weil eine rationale Auseinandersetzung mit den eigentlichen Kriegsursachen auch die Illusionen des Kulturkonservatismus schonungslos entlarvt hätte. Die Ursachen für die Aversion und den symbolischen Krieg gegen das Tempo der Moderne lagen jedoch im kulturell Unbewußten und führten daher zu Bewältigungsstrategien, die sich als musikalische Verhaltenslehren artikulierten und implizit an dichotomischen Normen wie "gesund" und "krankhaft" orientierten. Das Anliegen der Verhaltenslehren war mehrschichtig, nämlich einerseits musikalisch und ästhetisch, andererseits kulturkritisch und anthropologisch. Auch hier sollte Musik als Bildungsideal vermittelt und erlebt werden, aber nicht mehr im Sinne des frühen 19. Jahrhundert. Denn so wie im Gefolge von Idealismus und Neuhumanismus das bürgerliche Individuum seine Persönlichkeitswerte an Kategorien wie dem Schönen und Erhabenen ausrichten sollte, ging es der kulturkonservativen Anthropologie darum, ihr Subjekt gegen das Tempo der Modernisierung zu immunisieren und für das Moment der "Langsamkeit" zu sensibilisieren. Umgesetzt und nun auch musikgeschichtlich institutionalisiert wurde dieses anthropologische Vorhaben durch kulturelle Formationen wie der "Musikalischen Jugendkultur" vor 1918 und, jetzt unter dem Einfluß eines radikalisierten Kulturkonservatismus, den "musikalischen Erneuerungsbewegungen", also Jugendmusik- Sing-, Orgel- und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung, nach dem Ersten Weltkrieg. In diesen Formationen befaßte man sich nicht nur mit der Frage, wie mit Musik als Medium von "Bildung" und "Kultur" umzugehen sei, sondern mit dem viel weitergehenden Anliegen, wie nämlich im Umgang mit Musik der Widerstand gegen den kulturellen Wandel erlernt werden könne. So sei es Aufgabe der Gegenwart, formulierte Blessinger *sub specie aeternitatis*, "unter möglicher Wahrung der äußeren Errungenschaften der vergangenen Epoche eine neue

---

<sup>200</sup> Ebenda, S. 171.

ethische Basis der Kultur zu schaffen. Eine solche kann aber nur aus einem starken Volkstum heraus entstehen, und wir Deutsche können gerade in dieser Hinsicht vieles tun, um den schweren Druck, der auf uns lastet, zu überwinden. Gelingt uns das, dann wird uns auch eine starke Wirkung unserer Musik über unsere Grenzen hinaus nicht versagt sein."<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Ebenda, S. 182.

## 2.2 Musikalische Jugendkultur vor dem Ersten Weltkrieg

Als Hermann Kretzschmar 1903 in seinen *Musikalischen Zeitfragen* über Musikerziehung bzw. Erziehung zur Musik im weitesten Sinne raisonnierte, war das Thema "Kunsterziehung" gerade hochaktuell. Bereits zwei Jahre zuvor, im September 1901, hatte in Dresden erstmals ein "Kunsterziehungstag" stattgefunden, dem 1903 ein zweiter in Weimar und 1905 ein dritter in Hamburg folgten. Nachdem sich die ersten beiden Tagungen mit bildender Kunst sowie mit deutscher (!) Sprache und Dichtung befaßt hatten, war der dritte Kunsterziehungstag dem Bereich "Musik und Gymnastik" gewidmet.<sup>1</sup> Alfred Lichtwark, der Initiator dieser Kunsterziehungstage und Leiter der Hamburger Kunsthalle, gab dabei programmatisch zu verstehen, daß das übergeordnete Ziel der Kunsterziehung nicht "die Erweiterung des Wissens, sondern die Erweckung und Stärkung der Beobachtungskraft und des Empfindungsvermögens als Grundlage der Geschmacksbildung und der Empfindung für Werte" sei.<sup>2</sup> Kunst galt Lichtwark als "Ausdruck des Lebens", und der Kunstunterricht sollte bis in die Oberklassen des Gymnasiums den Charakter einer "künstlerischen Heimatkunde" wahren, erst hier sei es dann zulässig, "den Blick auf die außerdeutsche Kunst zu erweitern."<sup>3</sup> Die privilegierte Stellung des Bildungsbegriffes sowie der nationale Akzent machen deutlich, daß hier eine spezifisch deutsche Angelegenheit verhandelt wurde, die spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf der Tagesordnung stand. Verhältnismäßig neu hingegen war die Koppelung von Kunst und Pädagogik zu einem anthropologischen Unternehmen, das letztendlich auf eine Umgestaltung des etablierten Schul- und Bildungswesens hinauslief.

Mit seinen Auffassungen über das Erziehungspotential von Kunst näherte sich Lichtwark einem kulturkonservativen Diskurs an, den so unterschiedliche Beiträge wie die Popularphilosophen Paul de Lagarde und Julius Langbehn geprägt, aber auch ein philosophischer Querdenker wie Friedrich Nietzsche seit 1870 inspiriert hatten. Deren Invektiven, die von Lichtwark aufgenommen

---

<sup>1</sup> Dazu: W. Scheibe, *Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung*, Weinheim 1999, S. 140ff; D. Kerbs, *Kunsterziehungsbewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 369ff.; W. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim 1993, S. 177ff.

<sup>2</sup> A. Lichtwark, *Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig 1902, S. 183.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 184.

und weitergedacht wurden, richteten sich konzentriert gegen den Typus des wilhelminischen Gymnasiums, das, so der kritische Tenor, in seiner gegenwärtigen Gestalt lediglich mechanischen Drill exerziere und trockenes Wissen vermittele: "Die Schule geht vom Stoffe aus, und bleibt am Stoffe kleben. Sie sollte von der Kraft ausgehen und Kräfte entwickeln, dann würde sie noch viel mehr Stoff, als heute, und würde ihn spielend bewältigen. Die Schule zielt, weil sie vom Lehrstoff hypnotisiert wird, auf Richtigkeit ab, ihr Ziel sollte Wertigkeit (Qualität) sein, das ist das Höchste und schließt die mechanische Richtigkeit ein, soweit nicht ebensogut darauf verzichtet werden kann. Mit ihrer ausschließlichen Sorge um den Lehrstoff hat die Schule, wie ich nicht oft genug wiederholen kann, satt gemacht. Sie sollte hungrig machen."<sup>4</sup> Die unausgesprochene, aber stets gegenwärtige Parole "Bildung statt Wissen" enthielt zunächst eine diskriminierende Stoßrichtung. Danach stand "Wissen" im Geruch eines immateriellen Gebrauchsartikels, der sich ökonomisch verwerten ließ, dem aber die höhere Bestimmung einer moralischen oder philosophischen Idee fehle. Als solche reflektierte die Parole "Bildung statt Wissen" auf den Modernisierungsschub, der im 19. Jahrhundert von den Naturwissenschaften, von der Technologie sowie einer liberalen Ökonomie getragen wurde, und auf Gymnasien und Universitäten den bislang dominierenden Neuhumanismus zugunsten der Realien und des Positivismus<sup>5</sup> zurückgedrängt hatte. Vor diesem Horizont vermochte sich "Bildung" als genuin bürgerlicher Besitzstand nur schwer gegen das am Effizienzdenken orientierte ökonomische Kapital und dessen anthropologisches Äquivalent, den

---

<sup>4</sup> A. Lichtwark, *Die Einheit der künstlerischen Erziehung*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterziehungstages in Weimar, am 9., 10., 11. Oktober 1903*, Leipzig 1904, S. 240; dazu Friedrich Nietzsche: "Denn eine wahrhaft 'klassische Bildung' ist etwas so unerhört Schweres und Seltenes und fordert eine so complicirte Begabung, daß es nur der Naivetät oder der Unverschämtheit vorbehalten ist, diese als erreichbares Ziel des Gymnasiums zu versprechen. Die Bezeichnung 'formale Bildung' gehört unter die rohe unphilosophische Phraseologie, deren man sich möglichst entschlagen muß: denn es giebt keine 'materielle Bildung'. Und wer die 'Bildung zur Wissenschaft' als das Ziel des Gymnasiums aufstellt, giebt damit die 'klassische Bildung' und die sogenannte formale Bildung, überhaupt das ganze Bildungsziel des Gymnasiums preis: denn der wissenschaftliche Mensch und der gebildete Mensch gehören zwei verschiedenen Sphären an, die hier und da sich in *einem* Individuum berühren, nie aber mit einander zusammenfallen" (*Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag II*, in: *Nachgelassene Schriften 1870-1873*, Krit. Studienausg. Band 1, hg. von G. Colli u. M. Montinari, 2. Aufl. München 1988, S. 682f.).

<sup>5</sup> Als "Positivismus" sei hier jene metaphysikkritische Tendenz in den Geisteswissenschaften bezeichnet, die sich auf Quellenkritik, empirische Erhebungen und analytische Einzelforschung berief, geschichtsphilosophische Synthesen hingegen als spekulativ ablehnte; dazu: W. Wucherpfnig, *Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende*, in: *Naturalismus-Fin de siècle-Expressionismus 1890-1918*, hg. von Y.-Gothard Mix, München 2000, S. 155ff.

*homo oeconomicus*, zu behaupten. Es waren daher die "nochmalige außerordentliche Steigerung des Erwerbssinnes, weit über das bloße Ausfüllen der Lücken und Verluste hinaus" sowie die vermeintlich einseitige ökonomische Orientierung der "besten Köpfe" nach dem Krieg von 1870/71, welche Jacob Burckhardt zu der besorgten Frage veranlaßten: "Welche Classen und Schichten werden fortan die wesentlichen Träger der Bildung sein? welche werden fortan die Forscher, Denker, Künstler und Dichter liefern? die schaffenden Individuen? - Oder soll gar Alles zum bloßen business werden wie in America?"<sup>6</sup> Während die *conditio moderna* also auf den höheren Schulen sowie in den Geisteswissenschaften vorrückte und somit die traditionellen Domänen des Neuhumanismus in Bedrängnis brachte, klammerte sich der Kulturkonservatismus an den Bildungsgedanken, den man jeglichem Ökonomie- und Effizienzdenken enthoben glaubte.<sup>7</sup> Statt des *homo oeconomicus* favorisierte man hier den "neuen Menschen", der sich durch schöngestiges Wissen, gepflegtes Sprach- und Konversationsvermögen sowie durch einen ästhetisch geformten Körper auszeichnen sollte. Das kulturkonservative Bürgertum währte sich demnach, je weiter die Modernisierung voranschritt, in einer sozialen Krise, die als habituelle Enteignung wahrgenommen und durch idealtypische Konstruktionen wie der des "neuen Menschen" (bzw. des "völkischen" Individuums) auch anthropologisch kompensiert werden sollte. Während des gesamten 19. Jahrhunderts hatte sich hier allmählich ein Konfliktpotential angestaut, angesichts dessen eine konservative Kulturkritik zunächst nach reformerischen, dann aber, wie sich noch zeigen wird, auch nach gewaltsamen Lösungen Ausschau hielt.

Obwohl Lichtwark als Leiter der Hamburger Kunsthalle gegenüber der Moderne durchaus aufgeschlossen war, ergriff auch er das Besteck der Kulturkritik, indem er zur Mobilisierung der "Kräfte" im Individuum aufrief, Kunst als "Ausdruck des Lebens" pädagogisch vereinnahmte und die Parole "Bildung statt Wissen" zum Leitmotiv der Kunsterziehung erhob. So richtete er sein Augenmerk auf die "Persönlichkeit" des Schülers und dessen

---

<sup>6</sup> J. Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte: "Weltgeschichtliche Betrachtungen"*, hg. von P. Ganz, München 1982, S. 374f.

<sup>7</sup> Dazu: F. K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*, München 1987, S. 229ff.; während Ringer den Konflikt zwischen Neuhumanisten und Positivisten bzw. "Modernisierern" als Ausdruck einer Kulturkrise mit konservativer bis reaktionärer Tendenz sieht, betont Thomas Nipperdey insbesondere die Modernisierungsbestrebungen innerhalb der deutschen Professorenschaft und spricht mit Blick auf die nationalen Tendenzen von einem "deutschen Eigenweg" (*Deutsche Geschichte 1866-1918. Band 1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S. 600f.).



"Ausdrucksfähigkeit", welche die konventionelle Pädagogik mit ihrer einseitigen Ausrichtung am Stofflichen gänzlich vernachlässigte. Um die "Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit, das heißt der gestaltenden Kräfte"<sup>8</sup> als eigentliches Ziel der Pädagogik zu befördern, empfahlen die Kunsterziehungstage eine stärkere Berücksichtigung von künstlerischen Fächern wie Literatur, bildende Kunst, Musik und Gymnastik vor allem auf den höheren Schulen. Auffällig an diesem Kanon, von dem man sich Impulse für eine grundlegende Reform des Gymnasiums erhoffte, war die Verbindung von Musik und Gymnastik, welche, wie Lichtwark eigens betonte, "für die Erziehung im tiefsten Grunde zusammengehören."<sup>9</sup> Die gemeinsame Wurzel beider Disziplinen erblickte man "in den von Gesang oder von Musik begleiteten rhythmischen Bewegungen des Tanzes und des Reigens"<sup>10</sup>, während für sich genommen die Gymnastik eher zur "Erziehung des Willens" und die Musik zur "Pflege der Empfindungen" beitrage<sup>11</sup>: "Musik und Gymnastik aber, in den Urformen der Tänze und Reigen vereint, sollen uns ein Geschlecht freier Menschen heranbilden helfen, das die anerzogene Scheu und Furcht vor der Selbstdarstellung verloren hat. Es gibt heute nicht viele in Deutschland, die nicht mit Verlangen, ich möchte sagen mit Neid der Unbefangenheit der ersten Kindheit zuschauen. Die ästhetische Wirkung der Leibesübungen ist wesentlich an die Verbindung mit Musik gebunden."<sup>12</sup> Mit dem Hinweis auf die lebensgeschichtliche Phase der Kindheit wurde nicht nur der spielerische Umgang mit Musik und Gymnastik eingefordert; man rückte auch automatisch von jenem leistungs- und effizienzbezogenen Denken ab, das dem wilhelminischen Gymnasium bzw. dem dort herrschenden "Stoffprinzip" pauschal unterstellt wurde. "Bildung" sollte primär also nicht auf das Arbeits- und Erwerbsleben einstimmen, sondern

---

<sup>8</sup> Lichtwark, *Die Einheit der künstlerischen Erziehung*, a.a.O., S. 243; für Max Scheler sind die "Utilitaritätswerte" ihrem Wesen nach "international", wohingegen "geistige Kulturwerte" auf nationale Besonderheiten verwiesen: "Geistige Kulturwerte sind persönlich, individuell, national, sind im höchsten Fall europäisch oder russisch oder chinesisch oder indisch, sowohl nach den Kräften ihres Ursprungs wie nach ihrer vollen Verstehbarkeit. Und sie sind es von Hause aus. Chemie und Physik ist in Paris, Berlin, Petersburg, Tokio, Kalkutta dieselbe; nicht aber Kunst, Philosophie, religiöse Lebensform" (*Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, Leipzig 1915, S. 61f.).

<sup>9</sup> A. Lichtwark, *Musik und Gymnastik*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905*, Leipzig 1906, 26.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 28.

persönlichkeitsprägende Werte vermitteln, mit denen sich Kinder und Jugendliche zu sozialen Individuen entwickeln sollten.

Der Gedanke, sich mit dem Phänomen "Kindheit" eingehender als bislang auseinanderzusetzen, ging auf die schwedische Pädagogin Ellen Key zurück. In ihrem epochalen und in Deutschland viel gelesenen Buch *Das Jahrhundert des Kindes* aus dem Jahr 1900 (zwei Jahre später erschien die deutsche Übersetzung) widersprach sie dem gängigen Bild von der Kindheit als einem defizienten Modus des Erwachsenseins und forderte daher eine kindgerechte Erziehung.<sup>13</sup> Aber nicht nur das Lebensstadium der Kindheit, sondern auch das der Adoleszenz wurde unter dem Schlagwort "Jugend" um 1900 als pädagogisches Neuland und als ein Versuchsfeld entdeckt, auf dem sich Kritik gegen die vermeintlich in Konventionen erstarrte Schulpädagogik zu formieren begann.<sup>14</sup> Als exponierter Sprecher aller drei Kunsterziehungstage zielte Alfred Lichtwark genau in diese Richtung und formulierte die Grundzüge einer pädagogischen Reform, die nicht der Vermittlung von *Wissen* ("Stoff"), sondern der Aneignung von *Bildung* ("Geschmacksbildung", "Empfindung für Werte") den Vorrang einräumte und damit eine anthropologische Perspektive einführte. Gleichwohl machten gerade die Diskussionen der Kunsterziehungstage deutlich, daß die Bemühungen um eine kinder- und jugendspezifische (Kunst-)Erziehung keinen Ausbruch aus eingespielten sozialen Mustern darstellten, auch wenn man glaubte, pädagogisches Neuland betreten zu haben. Da es sich hierbei um die kunstpädagogische Aneignung und Umsetzung des traditionellen bürgerlichen Bildungsbegriffes handelte, erinnerte Lichtwark auch mit Nachdruck an bekannte ethische Imperative und stellte klar, es sei die Bestimmung des Kunstunterrichtes, das Verhalten gegenüber den Kunstwerken und die künstlerische Genußfähigkeit der Schüler zu modellieren: "Die Grundlage für jeglichen gesunden und stärkenden Genuß am Kunstwerk bildet das eigene Vermögen des Aufnehmenden. Nur wenn seine eigenen Kräfte das höchste in ihnen ruhende Maß der Ausbildung erfahren

---

<sup>13</sup> E. Key, *Das Jahrhundert des Kindes. Studien*, aus dem Schwedischen von F. Maro, Weinheim 2000; dazu: Scheibe, *Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932*, a.a.O., S. 52f.

<sup>14</sup> Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde "Jugend" für das allgemeine Bewußtsein und seine Deutungsinstanzen zu einem Problem, schreibt Thomas Nipperdey: "Das hängt einerseits mit Realproblemen der Jugend zusammen und auch damit, daß die Mobilisierung des Lebens die Jugend nicht mehr selbstverständlich in die Welt der Erwachsenen treten läßt, wie die das wünschen; andererseits hängt es mit der allgemeinen Psychologisierung, Soziologisierung und Pädagogisierung des Lebens zusammen: Das Verhalten differenzierter Gruppen wird ein Thema" (*Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band: Arbeitswelt und Bürgergeist*, a.a.O., S. 113).

haben, wirkt die Aufnahme des Kunstwerks belebend und stärkend. Dies sagen wir denen, die die Befürchtung aussprechen, wir wollten die Kunst zu einem Genußmittel unter anderen machen. Wo die Kunst einem kraftlosen Geschlecht als Reizmittel dient, wirkt sie zersetzend, und wer der schon allzugroßen Neigung unseres Geschlechts, es gut haben zu wollen und in Bequemlichkeit zu genießen, Vorschub leistet, begeht ein Verbrechen. Wir sind dem Popularisieren der Kunstwerke todfeind. Die Seelen emporreißen, nicht aber die Kunstwerke herabziehen."<sup>15</sup>

Die Tendenz, den stoff- und wissensorientierten Unterricht des wilhelminischen Gymnasiums zugunsten einer anthropologischen Zentrierung aufzubrechen, zeichnete um 1900 eine Reihe von pädagogischen Experimenten aus, für die sich bald die Bezeichnung "reformpädagogische" bzw. "pädagogische Bewegung" durchsetzte.<sup>16</sup> Allen Richtungen der Reformpädagogik ging es dabei zuerst um die Förderung der Schülerpersönlichkeit, ihrer individuellen Anlagen und um die Vermittlung von charakterlich-moralischen Werten. Dieser spezifische Reformgedanke der einschlägigen Schulversuche artikulierte sich auf unterschiedlichste Weise: Während die "Landschulheime" bewußt den Gegensatz zum Lebensraum der Großstadt suchten, legten die "Arbeitsschulen" ihren Schwerpunkt auf die Förderung handwerklich-manueller Fertigkeiten, wohingegen die Waldorfschulen etwa einen musischen Akzent mit ausgeprägt weltanschaulicher Tendenz setzten.<sup>17</sup> Unübersehbar war die Affinität der reformpädagogischen Bewegung zu anderen zeitgenössischen Subkulturen wie der Jugendbewegung oder der Lebensreformbewegung; sie alle einte das Unbehagen an der kulturellen Moderne und das Bestreben, alternative Lebensformen zu entwickeln, ohne die politischen Fundamente des wilhelminischen Obrigkeitsstaates anzugreifen.<sup>18</sup> So zielten die kulturkonservativen Reformbewegungen mit ihrem Protest gegen den wilhelminischen Staat auch nicht auf die Beseitigung der "satisfaktionsfähigen" Gesellschaft, sondern darauf, neue und alternative Wege zur Satisfaktionsfähigkeit aufzuzeigen.

---

<sup>15</sup> Lichtwark, *Die Einheit der künstlerischen Erziehung*, a.a.O., S. 247ff.

<sup>16</sup> Dazu: H. Nohl, *Die reformpädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie*, 10. Aufl. Frankfurt a.M. 1988.

<sup>17</sup> Dargestellt sind die verschiedenen reformpädagogischen Schultypen bei: Scheibe, *Die Reformpädagogische Bewegung 1900-1932*, a.a.O., S. 81ff.

<sup>18</sup> Dazu: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, a.a.O., S. 73ff. u. S. 181ff.

### ***Körper - Eros - Kunst: Die ästhetische Bildung des "neuen Menschen"***

Anlässlich des dritten Kunsterziehungstages im Jahr 1905 kam es, neben den Beiträgen über Musik, auch zu ausführlichen Erörterungen über den pädagogischen Nutzen von Leibesübungen und Gymnastik. Einer der Referenten, der über "Körperschönheit durch Leibesübung" sprach, befaßte sich mit der Physiognomie der weiblichen Hand und der Frage, wie dieser Körperteil idealerweise beschaffen sein sollte. So wenig er die weibliche Hand "durch grobe Arbeit zu plumper, derber Form" entstellt sehen wolle, so sehr verwahrt sich der Redner gegen deren aristokratisch-überfeinerte Physiognomie, weil sie nicht in das bürgerliche Weltbild zu passen schien: "Solche Händchen sind doch nur das Ergebnis einer durch müßiges unnützes Dasein erzeugten Überfeinerung und Muskelschwäche. Wem das hervorragend vornehm und aristokratisch erscheint, mit dem mag ich nicht rechten. Nur dünkt mir, daß in unserem Zeitalter frohen Schaffens und Wirkens auf allen Gebieten solche Kennzeichen eines nichtstuerischen Parasitentums längst nicht mehr als menschliche Vollkommenheiten imponieren."<sup>19</sup> Noch einmal wird hier an das bürgerliche Arbeitsethos erinnert, wonach ein Dasein ohne Erwerbsarbeit als "parasitär" gilt und als solches auch verräterische physiognomische Spuren hinterlasse. Die von Arbeit entlastete "höhere Tochter", die sich mit Klavierspiel und Salonkonversation ihre Zeit vertreibt, gerät daher zum Feindbild einer kulturkonservativen Verhaltenslehre, die ihre ethisch-edukatorischen Maßstäbe nicht nur an die Kunst, sondern auch an den Körper anlegt und dabei die Gesamtpersönlichkeit des pädagogischen Subjekts in den Blick nimmt.

Ganzheitliche Erziehung aber war das Anliegen einer Reformpädagogik, der es um die anthropologische Modellierung des "neuen Menschen" kulturkonservativer Prägung ging. Dieses Vorhaben bestimmte auch die pädagogische Konzeption von Gustav Wyneken, der die Idee der "Jugendkultur" sowie des autonomen "Jugendreiches" in die Pädagogik einführte und diese durch die Gründung einer "Freien Schulgemeinde" auch institutionell verwirklichte. Ziel und Absicht des reformpädagogischen Versuchs der Freien Schulgemeinde war es, eine Alternative zum gängigen Typus des wilhelminischen Gymnasiums zu entwickeln und dieses auf

---

<sup>19</sup> F. A. Schmidt, *Körperschönheit durch Leibesübung*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg*, a.a.O., S. 140.

kulturkonservativ gewendete Bildungsideen zu verpflichten: "Der Grundzug der ganzen Schule sei das Bewußtsein, daß der Mensch letzten Endes sein Leben in den Dienst höherer Ideen zu stellen, an der Verwirklichung eines göttlichen Reiches mitzuarbeiten hat, und daß dies seinem Leben den eigentlichen Sinn gibt. Die Begeisterung für diesen Kampf und diese Arbeit auf der Seite des Rechten, Guten, des Schönen und des Wahren in der Welt soll das wertvollste und unverlierbare Ergebnis des Schullebens sein, die Religiosität, zu der die Schule direkt erziehen und in der die Jugend mit eigenem Gefühl leben kann."<sup>20</sup>

Das Modell der Freien Schulgemeinde ging auf den Typus des von Hermann Lietz erstmalig begründeten "Landerziehungsheimes" zurück, welches zum Vorbild für verschiedene Neugründungen (u.a. Schloß Salem, Odenwaldschule) wurde.<sup>21</sup> Wyneken selbst unterrichtete ab 1900 am Lietz'schen Landerziehungsheim in Ilsenburg, das er von 1901 bis 1904 auch leitete, bevor er nach Haubinda ging, wo er bis 1906 am dortigen Landerziehungsheim tätig war.<sup>22</sup> Nach seinem Weggang aus Haubinda gründete Wyneken noch 1906 (zusammen mit Paul Geheeb und Martin Luserke) im thüringischen Wickersdorf die Freie Schulgemeinde<sup>23</sup>; diese sollte sich weniger organisatorisch als vielmehr ideologisch vom Typus des Lietz'schen Landerziehungsheimes unterscheiden, weil Lietz "von dem Eigenwerte der Jugend und ihrem Recht auf eigenes Leben" nichts gewußt habe, wie Wyneken im Rückblick feststellte.<sup>24</sup> Die Betonung des "Eigenwertes" der Jugend, also die Anerkennung der Adoleszenz als eines eigenständigen Lebensabschnittes, setzte hier bereits den programmatischen Akzent für die erzieherische Arbeit, denn die Freie Schulgemeinde gehe von "einem neuen Gefühl für die Jugend" aus, "weil sie nicht bloß, wie die gewöhnliche Schule, technisch und zivilisatorisch organisiert ist, sondern geistig, weil sie nicht bloß Sinn hat für den greifbaren Erfolg, sondern für das, was über solchen Erfolgen steht, für unbedingte Werte, für die Autonomie des Geistes in den Gesetzen der Wahrheit und Schönheit."<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> G. Wyneken, *Wickersdorf*, Lauenburg 1922, S. 139.

<sup>21</sup> Dazu: U. Schwerdt, *Landerziehungsheimbewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, a.a.O., S. 395ff.; W. Scheibe, *Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung*, ND der 10. Aufl. Weinheim 1999, S. 111ff.

<sup>22</sup> Dazu: H. Kupffer, *Gustav Wyneken*, Stuttgart 1970, S. 47ff.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 55ff.

<sup>24</sup> Wyneken, *Was ist Jugendkultur?*, München 1914, S. 14.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 16.

Zum Konzept der Schule gehörte, daß die Jugendlichen, von ihren Familien getrennt, in der Gemeinschaft Gleichaltriger leben sollten<sup>26</sup>, wobei das Prinzip der Koedukation von Mädchen und Jungen ausdrücklich vorgesehen war. Mit der Erziehung zur "Persönlichkeit" und dem methodischen Prinzip der "Gemeinschaftserziehung" sei die Familie pädagogisch überfordert, meinte Wyneken und befürwortete die prinzipielle Verbindung von Schule und Internat.<sup>27</sup> An die Stelle des familiären Miteinanders trat deshalb die "Kameradschaft", in der die Schüler "unter sich und mit den erwählten Führern in nähere Verbindung treten, gemeinsame Interessen pflegen, sich beraten, überwachen, lenken und fördern lassen. In seiner 'Kameradschaft' fühlt sich jeder im engeren Sinne zu Hause."<sup>28</sup> In dieses "kameradschaftliche" Miteinander war auch die Person des Lehrers einbezogen, der aber in seiner Funktion als "Führer" dazu bestimmt sei, "für den Geist zu werben, die Jugend dorthin zu bringen, wo er selbst schon steht; er ist ein Glied desselben sozialen Körpers, dem die Schüler angehören; und wenn er seine Arbeit in höherem Sinne erfaßt, so wird auch er sich von ihnen fördern und leiten lassen."<sup>29</sup>

Grundsätzlich unterscheiden wollte sich die Freie Schulgemeinde mit solchen Intentionen und Formen vom Typus des wilhelminischen Gymnasiums.<sup>30</sup> Diesem unterstellte Wyneken ein plattes Utilitaritätsdenken als

---

<sup>26</sup> "Eine gewisse Isolierung der Jugend ist die Voraussetzung der neuen schöpferischen Erziehung. Hier liegt die Grenze zwischen der liberalen bürgerlichen Erziehung, die ihren Schwerpunkt in der Familie hat, und der neuen sozialistischen. Kinder sind kein Privateigentum, und eine neue, endlich einmal wieder geistig und kulturell bestimmte Erziehung ist von selbst Erziehung zur Öffentlichkeit, zum sozialen Aktivismus, zur Verantwortlichkeit für den Zustand des ganzen Volkes und für das Schicksal der Kultur und damit Überwindung der privaten Einstellung und des privaten Interesses" (ders., *Wickersdorf*, a.a.O., S. 143).

<sup>27</sup> "Aber nicht nur die Schule ist es, die die Jugend isoliert und zur Passivität und Unlebendigkeit gezwungen hat, sondern in anderer Weise auch die Familie. Hier zwar wurde die Jugend keineswegs isoliert, im Gegenteil, sie wurde ganz in den Kreis der Erwachsenen mit hineingezogen, zu einem Anhängsel der Erwachsenen gemacht. Aber die Familie wußte nichts anzufangen mit der Besonderheit der Jugend. Sie zwang ihre jungen Mitglieder, die Alten nachzuäffen, und wenn sie den Widerspruch zwischen dem eigenen Wesen der Jugend und dieser Nachäffung bemerkte, so setzte sie sich über ihn mit wohlwollend dummem Spott hinweg, wofür die bekannten Ausdrücke, mit denen sie die Komik jenes Widerspruchs charakterisiert (Pennäler, Backfische), ein Zeugnis sind. Die Roheit, die in diesem Verhältnis zur Jugend liegt, werden spätere Zeiten kaum mehr begreifen können" (ders., *Was ist "Jugendkultur"?*, a.a.O., S. 9f.).

<sup>28</sup> Ders., *Wickersdorf*, a.a.O., S. 140.

<sup>29</sup> Ders., *Schule und Jugendkultur*, Jena 1914, S. 90.

<sup>30</sup> U. Herrmann, *Die Jugendkulturbewegung. Der Kampf um die höhere Schule*, in: *"Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend*, hg. von Th. Köbner, R.-P. Janz u. F. Trommler, Frankfurt a.M. 1985, S. 224ff.

pädagogische Norm, das lediglich gemeinschaftsferne "Individuen" hervorbringe, den "Kampf ums Dasein" im Auge habe und die "Raubtiernatur im Menschen" fördere, anstatt "die geistige Solidarität der Menschheit" und ihren sozialen Sinn zu erwecken.<sup>31</sup> "Die Jugend unserer gebildeten Stände ist zur vollen Karikatur geworden", konstatierte Wyneken mit Blick auf die Zöglinge des wilhelminischen Gymnasiums, und er mokierte sich über den "Drill einer uniformen Gelehrsamkeit", den "diese verarmten Existenzen" über sich ergehen lassen müßten: Muß es "uns nicht tief erschrecken, zu denken, daß diese jungen Menschen von Leben glühen, daß sie schimmern und leuchten könnten, schön und stark, wie wir uns griechische Epheben vorstellen, und daß sie davon keine Ahnung und danach keine Sehnsucht haben? Das Glas Bier und die Zigarette sind die Symbole ihres schlaffen Verzichtes auf Selbstachtung. Und das ist die Elite unseres Volkes. Es wäre lächerlich, angesichts dieser hoffnungslosen Gesamtlage noch zu glauben, daß uns ein wenig Schulreform not täte. Not tut uns eine neue Jugendkultur."<sup>32</sup> So ging es Wyneken neben der Vermittlung schulischer Realien hauptsächlich um die Übereignung von Werten, die einen "neuen Menschentypus", den "gebildeten", "von sich selbst geformten Menschen" modellieren sollten: Dessen "Streben geht nach Gesundheit und Schönheit. Der gesunde Mensch ist ein Produkt der Naturerkenntnis, der schöne Mensch das Produkt einer auf dieser neuen Grundlage stattfindenden Auslese. Das Streben nach Gesundheit und Schönheit ist also die Voraussetzung der Schule."<sup>33</sup>

Der Lehrplan der Freien Schulgemeinde orientierte sich, soweit es die Realien betraf, am Curriculum der Oberrealschule, um den Schülern das Abitur und damit den Hochschulzugang zu ermöglichen. Das eigentliche anthropologische Anliegen der Schulgemeinde, die Schaffung des "neuen Menschentypus", vermittelten zunächst die körperbezogenen Disziplinen, die neben Sport und Gymnastik auch Ernährung und Hygiene umfaßten. Hervorgehoben wurde, daß die ländliche Umgebung der Schulgemeinde einer auf Körper und Geist konzentrierten Pädagogik geradezu idealtypisch gerecht werde, weil sie "gut zu einem dem breiten Behagen abgewendeten Leben, wie wir es führen wollen", stimme: "Die reine gesunde Luft der Berge, reichliche Bewegung im Freien und eine systematische körperliche Ausbildung sollen gleichzeitig helfen, daß die hier aufwachsende Jugend ein gesundes und schönes Geschlecht werde, das auch seinen Leib zu pflegen wie zu

---

<sup>31</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 89.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 88.

beherrschen verstehe, in dessen äußerer Erscheinung weder ungeschickte Bewegungen, noch kümmerlich oder einseitig ausgebildete Glieder durch Mißverhältnis stören; dem aber doch bei aller Vollkommenheit des Körpers ein dominierendes geistiges Leben auf der Stirn und in den Augen geschrieben steht. Ein ritterliches Geschlecht in dem Sinne, daß ritterlich sein heißt: das Leben ganz in den Dienst einer Aufgabe stellen, die mit dem eigenen Glück nichts zu tun hat. Zu dieser ritterlichen Erziehung gehört auch die Ausbildung des Körpers.<sup>34</sup> Bereits nach dem morgendlichen Aufstehen wurde daher Nacktgymnastik betrieben, wodurch die "Jugend einen unbefangenen Blick für die Schönheit der Körperform" gewinnen sollte; ihren Abschluß fanden diese Übungen durch die "große Waschung oder das Brausebad, die schon nach kurzem Aufenthalt hier auch für die verwöhntesten Jungen ein Genuß werden, mag das Wasser auch noch so kalt sein."<sup>35</sup> Edukatorisches Ziel der gymnastischen und sportlichen Exerzitien, zu denen auch Laufen, Ballspiele, Fahrradfahren, Schwimmen und vor allem Wintersport zählten, sollte nicht der starke, auf sportliche Leistung gedrillte, sondern der schöne und gesunde Körper sein. Solche Leibeserziehung durch Sport bzw. Gymnastik wurde bewußt ergänzt durch eine "hygienische Lebensweise", wonach den Schülern "reichlicher Schlaf" sowie "kräftige und geeignete Ernährung" bei unbedingter Abstinenz von Alkohol und Nikotin verordnet war.<sup>36</sup>

Gerade die Frage der Abstinenz schien in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit, weil Nikotin und Alkohol in den zeitgenössischen Gesundheitsdiskursen zwar als Rauschmittel moralisch diskreditiert, in der konsumierenden Bevölkerung aber als Genußmittel weithin akzeptiert wurden. Angesichts solcher Ambivalenzen setzte die Forderung nach Abstinenz Distinktionen, mit denen man sich von jenen Ritualen des bürgerlichen Habitus distanzierte, wie sie in den studentischen Komments gepflegt und von vielen Gymnasiasten - illegitim, aber oft stillschweigend geduldet - nachgeahmt wurden.<sup>37</sup> Nikotin und Alkohol standen für eine ungesunde und

---

<sup>34</sup> *Erster Jahresbericht der Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, Jena 1908, S.21.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>36</sup> Wyneken, *Wickersdorf*, a.a.O., S. 137.

<sup>37</sup> Dazu hieß es in einer zeitgenössischen *Erziehungs- und Unterrichtslehre* aus dem Jahr 1893: "[Die] Neigung schon in den letzten Schuljahren das Treiben und den Brauch des Studentenlebens vorweg zu nehmen ist sehr verbreitet und um so schwerer auszurotten, als sie mit einem Hang zur Ungebundenheit und zu allerlei Genüssen zusammenfällt und überdies durch das Beispiel auch wol [sic] durch die gewissenlose Anleitung der kürzlich zur Universität übergegangenen Schulgenossen genährt wird. Hieraus folgt dann der Besuch des Wirtshauses, die Nachäffung des Studentenkommments, ja auch soweit es dem Auge des Lehrers entzogen werden kann, die Stiftung von Verbindungen nach dem Muster der Korps und zur würdigen Vorbereitung auf dieselben. Gegen alles dieses muß die Schule mit der



damit körperfeindliche Existenz, die von Lebensreformern und Reformpädagogen als spezifisch für das Leben in der Großstadt angesehen und folglich stigmatisiert wurde.<sup>38</sup> Als Korrelat einer solchen Lebensweise erschien auch das wilhelminische Gymnasium, dessen pädagogische Wirkmächtigkeit sich gleichsam in die Physiognomien seiner Zöglinge eingeschrieben habe: Das genaue Gegenbild zum "neuen Menschentypus", den die Freie Schulgemeinde modellieren wollte, bildete demnach das mit dem "Zeichen der Kurzsichtigkeit seines Zeitalters auf der Nase"<sup>39</sup> ausgestattete "Individuum", das man an seinen "ungeschickten Bewegungen" und den "kümmerlichen oder einseitig ausgebildeten Gliedern" zu erkennen vermeinte.<sup>40</sup> Der Dualismus "gesund-ungesund", der die körperzentrierte Anthropologie der Freien Schulgemeinde fundierte, war allerdings keine originäre pädagogische Erfindung Wynekens, sondern er zirkulierte als Stereotyp, sieht man vom antiken Vorbildern einmal ab, in den zeitgenössischen Erörterungen über Rassenhygiene und Rassenanthropologie.<sup>41</sup> Zu den Obsessionen dieser obskuren Diskurse zählte neben den "Keimgiften" Alkohol und Nikotin, von deren Genuß man negative Auswirkungen auf die Heredität und damit auf das Bevölkerungswachstum befürchtete, vor allem auch die Sexualität, als deren pathologische Begleiterscheinung die Syphilis stets präsent war.<sup>42</sup> Die zentrale Stellung des Körpers in der Pädagogik der Freien Schulgemeinde sowie die koedukative Erziehung in und zur "Gemeinschaft" erforderte also auch eine erhöhte Aufmerksamkeit für dieses sensible Terrain, zumal die Frage der "Erotik" und

---

größten Strenge und Wachsamkeit auftreten; denn die Störungen, welche durch diese Ausartungen die wissenschaftliche und sittliche, ja die körperliche Entwicklung der Schüler erleidet, sind gewaltig und um so gefährlicher, als sie in ihren Fortsetzungen auf der Universität so manches junge Leben verwüsten, auf welches bis dahin Eltern und Lehrer mit Hoffnung und Stolz blicken durften" (W. Schrader, *Erziehungs- und Unterrichtslehre für Gymnasien und Realschulen*, Berlin 1893, S. 122f.).

<sup>38</sup> Dazu: J. Baumgartner, *Antialkoholbewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, a.a.O., S. 141ff.

<sup>39</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 36.

<sup>40</sup> "Damit wird der bisherige Standpunkt, die Individualpädagogik, aufgegeben. Das Individuum, der Zögling, ist eine falsche Fiktion. Die Erziehung zur Persönlichkeit, die Entwicklung der angeborenen Anlagen, das 'Werde, was du bist!' ist eine leere Platttheit. Aufgabe der Erziehung ist Heranbildung einer großen, neugesinnten, neugearteten Generation und damit eines neuen Typs; dadurch erhält die Erziehung einen neuen, und zwar weltgeschichtlichen Sinn" (ders., *Wickersdorf*, a.a.O., S. 143).

<sup>41</sup> Dazu: U. Puschner, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache - Rasse - Religion*, Darmstadt 2001, S. 49ff.

<sup>42</sup> Dazu: Ph. Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a. M. 2001, S. 356ff.

das brisante Thema der "Inversion" zeitgleich auch in der bürgerlichen Jugendbewegung die Gemüter erhitzte.<sup>43</sup>

Implizit spielten in Wynekens Erörterungen über Erotik die Frage der Sexualität und der Homosexualität eine entscheidende Rolle, die im wilhelminischen Bildungsbürgertum zwar durch Tabus, Verdrängungen und Hypokrisie inkriminiert wurde, in dieser Negativität aber von geradezu leidenschaftlicher Präsenz war. Die offiziellen Auseinandersetzungen über Sexualität fanden während des Kaiserreiches innerhalb der Medizin und in der Rassenhygiene statt, wo man den Gegenstand in die Matrix von Normalität *versus* Pathologisierung eingespannt hatte. Sexuelle Erfahrungen hatten nach der bürgerlichen Norm, die von der Sexualpathologie als herrschender Diskursmacht gesetzt wurde<sup>44</sup>, also erst in der Ehe stattzufinden, bei Männern in der Regel nach dem 25. Lebensjahr; voreheliche sexuelle Erfahrungen, die trotz anderslautender Norm nichts Außergewöhnliches darstellten, suchten junge bürgerliche Männer bei Prostituierten oder im Dienstbotenmilieu. In der Jugendbewegung, wo die sexuelle Frage seit den Auseinandersetzungen über das Mädchenwandern virulent war<sup>45</sup>, kam es überdies zu einer erregten Debatte über Homosexualität, als Hans Blüher sein höchst umstrittenes und vieldiskutiertes Buch *Der Wandervogel als erotisches Phänomen* (1912) veröffentlichte. Allerdings lenkte Blüher die Auseinandersetzung in eine ganz bestimmte Richtung, weil er die homoerotische Komponente, nach zeitgenössischem Begriff die "Inversion", im Wandervogel als die vorherrschende ansah. Damit glaubte er, wie er kurz nach dem Ersten Weltkrieg schrieb, bewiesen zu haben, "daß die besten und stärksten Führer der Jugendbewegung und weiterhin aller Männerbünde die sind, die dem sogenannten 'typus inversus' entweder nahestanden oder ihm ganz und gar angehörten. Damit war bewiesen, daß der mann-männliche Eros die Fähigkeit zur Kultur besitzt."<sup>46</sup> Diese These war grotesk überspitzt, besonders was die

---

<sup>43</sup> Dazu: U. Geuter, *Homosexualität in der deutschen Jugendbewegung. Jungenfreundschaft und Sexualität im Diskurs von Jugendbewegung, Psychoanalyse und Jugendpsychologie am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1994.

<sup>44</sup> Dazu: R. v. Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, 12. Aufl. Stuttgart 1903; es war Sigmund Freud, der mit seiner These von der kindlichen Sexualität (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) die Meinungsführerschaft Krafft-Ebings, für den die sexuelle Entwicklung erst in der Pubertät einsetzte, zurückdrängte. Gerade die Frage der sexuellen Abweichungen, die von medizinischer Seite pathologisiert, von der öffentlichen Moral tabuisiert und vom Strafrecht auch juristisch geahndet wurden, erhielt durch Freud radikal neue Impulse, welche erst ein allmähliches Umdenken bewirkten.

<sup>45</sup> Dazu: U. Linse, "Geschlechtsnot der Jugend". *Über Jugendbewegung und Sexualität*, in: "Mit uns zieht die neue Zeit", a.a.O., S. 245ff.

<sup>46</sup> H. Blüher, *Der Charakter der Jugendbewegung*, Lauenburg 1921, S. 36.

vermeintliche "Fähigkeit zur Kultur" und die tatsächliche Verbreitung der Homosexualität anging, aber sie war insoweit von Belang, als es immer wieder zu Skandalen um homosexuelle Protagonisten der Jugendbewegung kam.<sup>47</sup> Auch gegen Wyneken, dem nach seinem Zerwürfnis mit den Thüringer Schulbehörden (1910)<sup>48</sup> erst 1920 wieder die Leitung der Freien Schulgemeinde übertragen worden war, wurde noch im selben Jahr ein Verfahren wegen pädophiler Aktivitäten angestrengt, das sich bis 1923 hinzog und mit dem Erlaß der Strafe endete.<sup>49</sup>

Für Wyneken stand die Frage von Erotik und Sexualität in engstem Zusammenhang mit jener der Koedukation. Zunächst sprach er sich für die gemeinsame Erziehung von Mädchen und Jungen deshalb aus, weil er die traditionellen Geschlechterrollen - Männer ernähren die Familie, Frauen gebären und erziehen Kinder - als nicht mehr zeitgemäß empfand und zugunsten der Gleichberechtigung von Frauen ablehnte.<sup>50</sup> Eher defensiv ließ er sich auf jene Bedenken und Einwände ein, die schon gegen die gemischten Fahrten im Wandervogel vorgebracht worden waren, wonach Koedukation die Gefahr einer vorzeitigen sexuellen Annäherung der Geschlechter mit sich führe. Nachdem die Gegner der Koedukation betonten, die Gefahr "der zu früh sich entwickelnden Sinnlichkeit"<sup>51</sup> könne zwischen Geschwistern innerhalb der Familie nicht aufkommen, hielt Wyneken dagegen, daß die Geschlechterspannung zwischen Geschwistern im Familienverband weitaus weniger reizvoll sei, als die zwischen "Kameraden" innerhalb der Schulgemeinschaft: "Also wie unsere Schulgemeinde es stets mit Nachdruck ablehnt, eine Imitation des Familienlebens zu sein, so auch besonders hier. Nicht, was die Familie bietet, sondern was sie prinzipiell nie bieten kann, wollen wir zu erreichen suchen: ein *positives* Verhältnis beider Geschlechter zueinander in der Jugend. Dies Verhältnis ist das der Freundschaft und Kameradschaft. Es hat zur Voraussetzung das Leben in einer gemeinsamen geistigen Welt, das Sichgebundenwissen an eine gemeinsame Lebensaufgabe; d. h. es hat zur Voraussetzung gemeinsame Erziehung in unserm Sinne. Und

---

<sup>47</sup> Geuter, *Homosexualität in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 79ff.

<sup>48</sup> Dazu: Kupffer, *Gustav Wyneken*, a.a.O., S. 59.

<sup>49</sup> Dazu: Geuter, *Homosexualität in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 195ff.

<sup>50</sup> "Wer Mädchen erziehen will, erziehe sie nicht als Mädchen. Jetzt, wo wir alle erwartungsvoll nach dem Typus der Frau der Zukunft Ausschau halten, wäre es das allerverkehrteste, mit vorgefaßten Begriffen über die weiblichen Gemütsbedürfnisse und andere Vorstellungen, die der Philister unter dem 'Ewig-Weiblichen' begreift, uns unser Werk von vornherein zu verbauen" (Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 46).

<sup>51</sup> Ebenda, S. 47.

hieraus ergibt sich auch, warum nur durch gemeinsame Erziehung in einer *Schule* das Ziel der Herstellung eines natürlichen Verhältnisses beider Geschlechter zu einander erreicht wird."<sup>52</sup> Die pädagogische Aufgabe, die sich Wyneken stellte, lag in der Herstellung einer "edlen Distanz" zwischen den Geschlechtern, in der das sexuelle Begehren vordergründig enttabuisiert wurde, aber nur um es zum "Eros" zu sublimieren: Der Geschlechtstrieb "wird ja immer nach Abspaltung seiner edleren und flüchtigeren Bestandteile in seiner Animalität als Residuum übrigbleiben. Aber auch dem animalischen Triebe muß die Möglichkeit zur Vermenschlichung gegeben sein, d.h. will man den Geschlechtstrieb nicht verrohen lassen, so muß er sich zum Eros steigern dürfen."<sup>53</sup>

Die "Steigerung zum Eros" ist eines der kryptischen, aber zentralen Momente in der Anthropologie Wynekens und seiner pädagogischen Idee einer Freien Schulgemeinde. Unter diesem Aspekt findet "Jugendkultur" ihr konkretes Feindbild zum einen im wilhelminischen Gymnasium, von dem der gerade Weg zu den (gleichgeschlechtlichen) Männlichkeitsritualen der studentischen Verbindungen mit ihrer Affinität zu den Rauschmitteln Alkohol und Nikotin führe. Auf der anderen Seite implizieren Wynekens Erörterungen die Negativfolie des proletarischen Jugendlichen, in dessen Milieu die Libertinage zwangsläufig die Kehrseite des sozialen Elends bildet.<sup>54</sup> Unkultivierte und ausschweifende Sexualität gilt als Signum sozialer Depravierung. Was diesen sozialen Phänotypen, dem großstädtisch-bürgerlichen und dem proletarischen Jugendlichen, nach Ansicht Wynekens fehlt, bildet demnach einen Grundpfeiler seiner Pädagogik, nämlich "die Neugewinnung eines ausgebildeten, feinen Organs für körperliche Werte"<sup>55</sup>, welches durch Nacktkultur, Sport und Gymnastik sowie durch Hygiene und Ernährung erreicht werde. Alle diese Faktoren und insbesondere der Sport als "ein direktes Ableitungsmittel des stark gespannten Triebes"<sup>56</sup> modellieren einen neuen Menschentypus, der den Sexualtrieb beherrscht und als solcher Distinktionen setzt: "Der körperlich gut erzogene junge Mensch wird auf eine nervös lüsterne Großstadtjugend mit einer gewissen lächelnden Überlegenheit herabsehen, weil für ihn ein großer Teil der sexuellen Spannung wegfällt und weil für ihn der Körper auf dem Wege zur sexuellen Reife und zum sexuellen

---

<sup>52</sup> Ebenda, S. 47f.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 50f.

<sup>54</sup> Dazu: Linse, "*Geschlechtsnot der Jugend*", a.a.O., S. 277ff.

<sup>55</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, S. 52.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 53.

Genuß noch soviel andere Interessen und Freuden bietet, daß er die Konzentration aller körperlichen Wünsche auf diesen einen Punkt als eine klägliche Armut empfindet."<sup>57</sup> Sexualerziehung im Sinne Wynekens zielt also nicht einmal hypothetisch auf Erfüllung des körperlichen und sexuellen Begehrens (solches wird auch bei ihm bis ins Erwachsenenalter aufgeschoben), sondern auf die Umbildung des jugendlichen Geschlechtstriebes zum "Kulturfaktor".<sup>58</sup> Dieser auch als "Steigerung zum Eros" benannte Sublimationsvorgang will Körperlichkeit und Sexualität instrumentalisieren, um das Begehren der Jugendlichen im Idealfall "in den Dienst höherer Ideen zu stellen"<sup>59</sup>, zu denen auch bald der Krieg zählen wird. Gemeint ist letztendlich das ethische Anliegen und damit das eigentliche Telos der Pädagogik Wynekens, nämlich der Dienst am "objektiven Geist". Was Sport, Ernährung, Hygiene und Sexualerziehung erreichen sollen, die "Vollkommenheit des Körpers"<sup>60</sup>, findet seine Entsprechung in einer Kunsterziehung, die für das eigentlich religiöse Moment in Literatur, bildender Kunst und vor allem in der Musik sensibilisieren soll. Evident wird dabei, daß der Diskurs über Sexualität und jener über Kunst bei Wyneken nicht nur ideologisch miteinander korrespondieren, sondern über das heikle Moment der Sinnlichkeit auch körperlich miteinander verschaltet werden.

"Die höchste Offenbarung des Geistes, die reinste Offenbarung seines Wesens ist die Schönheit; der höchste Dienst am Geiste ist die Kunst"<sup>61</sup>, lautet das weltanschaulich-religiöse, zugleich aber auch das politische Credo Wynekens, denn wer "dem Geist dient, ihn schützt und steigert, der arbeitet, soweit ein Glied der Welt es kann, mit an der Welterlösung."<sup>62</sup> Der ominöse und philosophisch strapazierte Begriff des "objektiven Geistes" steht bei Wyneken für die stets sich perpetuierende Totalität der kulturellen Leistungen, welche die menschliche Evolution in Sprache, Wissenschaft, Technik, Religion, Philosophie und Kunst hervorgebracht hat. In diese Totalität wird der Mensch hineingeboren, er eignet sie sich über Sprache und Denken an, und er trägt im Verlauf seines tätigen Daseins zur Erweiterung der Kultur unmittelbar bei. Obwohl der "objektive Geist" letztendlich die Summe

---

<sup>57</sup> Ebenda, S. 52f.

<sup>58</sup> "Sexualerziehung aber heißt nicht reden über den Geschlechtstrieb, sondern ihn kennen, anerkennen und zum Kulturfaktor umbilden" (ebenda, S. 55).

<sup>59</sup> Wyneken, *Wickersdorf*, a.a.O., S. 139.

<sup>60</sup> *Erster Jahresbericht der Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, a.a.O., S. 21.

<sup>61</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 9.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 10.

menschlicher Aktivitäten und Werke darstellt, bilde er "nicht nur eine Abstraktion aus den vielen Individualintellekten, sondern ein wirkliches Wesen, nämlich ein Gesetz, vergleichbar irgendeiner Naturkraft, nur freilich (als Geist) jenseits der Natur."<sup>63</sup> Als platonisierendes Konstrukt tritt er dem einzelnen Individuum übermächtig entgegen, so daß es im Grunde auch keine Individualität geben kann, sondern nur Subordination oder "Dienst" am Geist: "Wenn man das eigentliche Wesen der Menschheit in der Beherrschung durch den Geist sieht, so ist damit auch ihre Aufgabe, ja man kann geradezu sagen: ihr Zweck festgestellt. Schon haben wir keine Wahl mehr; wir sind nicht mehr viele Individuen, viele Iche, schon überwiegt in uns der objektive Geist, schon steckt er uns unser Ziel - welches *sein* Ziel ist; seine Entfaltung."<sup>64</sup>

Diesem "objektiven Geist" stellt Wyneken ein moralisches Äquivalent zur Seite, den "objektiven Willen", in dem sich gleich einer "Kollektivperson" die soziale Organisation der Menschheit und der "absolute Willen zur Selbsterhaltung" manifestiere.<sup>65</sup> Obwohl auch dieses Konstrukt von Wyneken auf die menschliche Entwicklungsgeschichte zurückgeführt wird, stilisiert er es zu einer überindividuellen, ontologischen Größe, als deren höchste Wirklichkeit der "Staat" erscheint: "Wir sehen mit Staunen, wie sich der Staat acht Jahre lang aller Kinder, drei Jahre lang der jungen Männer bemächtigt, wie er seine Bürger zu vielen Tausenden in den Tod schickt, von denen doch kein einziger einzelner sterben möchte; und wir empfinden etwas von der furchtbaren Gewalt des objektiven Willens, der gegenwärtig noch in dieser Form in Erscheinung tritt. *Daß es so etwas gibt*, darauf kommt es an, das ist das Wichtige. Hier ist kein Bund von Individuen, kein allgemeines Tauschgeschäft von persönlichen Rechten und Kräften, sondern hier ist ein neues Individuum höherer Art, das die einzelnen nur benutzt, um sich an ihnen und durch sie zu entfalten, und das l'État c'est moi des Absolutismus bekommt einen richtigen Sinn, wenn man es jedem Bürger zueignet und es übersetzt: so wahr ich bin, so wahr ist der Staat."<sup>66</sup> Nicht die kruden Philosopheme Wynekens, sondern ihre ideologische Konfiguration wirft zunächst ein bezeichnendes Licht auf die politische - genauer: die apolitische - Seite jener Anthropologie, wie sie in der Freien Schulgemeinde als pädagogisches Konzept exekutiert wurde: Ratifiziert wird nämlich der antidemokratische

---

<sup>63</sup> Ebenda, S. 6f.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 10f.

Obrigkeitsstaat, dessen lüsternem "Griff nach der Weltmacht" Wyneken im Oktober 1914 frenetischen Beifall zollen wird.<sup>67</sup>

Die letztendlich ontologisierende Konstruktion überindividueller Instanzen schuf genau genommen eine Leerstelle, in der sich die pädagogischen Visionen der Freien Schulgemeinde und ihre Feindbilder einnisten konnten. Da sich Wyneken als berufener Gestalter des "objektiven Geistes" und seines moralischen Äquivalentes, des "objektiven Willens", verstand, bedurfte es auch "objektiver" Maßstäbe, die er weniger in Philosophie und Wissenschaft, als auf dem Gebiet der Kunst zu finden glaubte: "Für ein Geschlecht, das zum ritterlichen Dienst des Geistes erzogen wird, ist das Kunsterlebnis das tiefste und wichtigste überhaupt. Es ist das einzige, wo wir nicht auf den Glauben angewiesen sind, sondern schauen dürfen. Es ist auch wichtiger, als das Erlebnis der philosophischen Erkenntnis, denn der Begriff endet schließlich immer bei einer Negierung der Wirklichkeit, während die Kunst eine wirkliche Überwirklichkeit eröffnet. Gewiß kann das Kunsterlebnis das Leben nicht ausfüllen, aber es gewährt eine Bürgschaft dafür, daß der heilige Geist wirklich in der Welt waltet und unser harret."<sup>68</sup> Da dieser Kunstbegriff nicht ästhetisch, sondern ethisch determiniert ist, kommt es Wyneken auch nicht in den Sinn, über Fragen des Geschmacks, der Differenz und die Möglichkeit ästhetischer Wahlfreiheit zu diskutieren. Er wählt vielmehr den Weg über das Ausschlußverfahren und befaßt sich vorrangig mit der Frage, wie man sich angemessen gegenüber - nach seinem Verständnis: authentischer - Kunst zu verhalten habe.

Nachdrücklich besteht Wyneken darauf, daß die "Erziehung zur Kunst" die Fähigkeit zur Kritik, also zur Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, voraussetze. Für die Ausbildung eines solchen Urteilsvermögens sind aber die Weichen bereits gestellt, weil das stets präsente Feindbild die Richtung und das adäquate Verhalten gegenüber Kunst vorschreibt: "Das Verhältnis der alten Generation zur Kunst ist Genießertum, Sentimentalität und Sensationsbedürfnis (Erlebnisgier), von der häufigen Selbsttäuschung und Kunstheuchelei ganz zu schweigen. Die Haltung der jungen Generation und ihrer Schule gegenüber der Kunst sei Kultus, Dienst und Verantwortungsbewußtsein."<sup>69</sup> Energisch polemisiert Wyneken gegen Kategorien wie "Unmittelbarkeit", "Erlebnis" oder "Genuß" (im Sinne von Hingabe) und insistiert auf strengen kunstpädagogischen Maßstäben, denn in

---

<sup>67</sup> Ders., *Der Krieg und die Jugend*, München 1915.

<sup>68</sup> Ders., *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 153.

<sup>69</sup> Ders., *Wickersdorf*, a.a.O., S. 147.

Wahrheit sei "keine Bürgschaft vorhanden, daß eine ungeleitete Jugend sich weit über das Niveau des Ordinären und Trivialen oder des Kitsches hinaus erheben würde."<sup>70</sup> Deziidiert unterscheidet Wyneken darum zwischen unkünstlerischem und authentischem Genuß, welcher "keine angeborene Gabe, sondern eben der Lohn richtiger Erziehung und Selbsterziehung" sei.<sup>71</sup> Solchen Weichenstellungen, die auf nebulöse Ziele wie "Kultus, Dienst und Verantwortungsbewußtsein", also Gängelung, hinauslaufen, liegt *a priori* ein streng selektiver Kunstbegriff zugrunde. Diesem geht es verständlicherweise nicht um das freie Spiel des Ästhetischen, sondern um die experimentelle Anwendung und Durchsetzung ethischer Normen, die den "neuen Menschentypus" Wickersdorfer Prägung auch als neuen Kunstkenner ausweisen: "Nichts ist in der Kunst nötiger, als ein neues, erzogenes Publikum, das wirklich unablässig nach Großem und Größtem ausschaut und sein Richteramt ausübt in dem Bewußtsein, daß es mit seinen Entscheidungen vor der Geschichte und vor der Ewigkeit bestehen muß. Unsere Jugend soll von früh auf mit der Kunst vertraut sein, soll ihre Sprache so früh erlernen, daß sie schließlich nicht mehr Fremdsprache ist; daß sie dichterisch, malerisch, musikalisch zu denken vermag. Aber diese Vertrautheit soll keine Vertraulichkeit werden. Die Kunst soll sich nicht im Leben auflösen, sondern ihr Heiligtum neben und über dem Leben behalten, zugleich aber dem ganzen Leben eine Art von höherem Gewissen sein."<sup>72</sup>

Das Moment der Distanz (Vertrautheit statt Vertraulichkeit), das Wyneken präventiv zwischen Kunst und Rezipient einführt, ist genau jenes, das er auch zwischen Sexualität und "Eros" konstruiert, um das körperliche Begehren auf den "Dienst am objektiven Geist" umzulenken. Natürlich schlagen hier das approbierte Lehrstück des Augustinus und der protestantischen Ethik wieder durch, aber in einer durchaus praxisbezogenen und trotz kunstreligiöser Allusionen doch säkularisierten Weise. Schon Wynekens Weltanschauung, die philosophische Anleihen beim Idealismus Hegels und der Willensmetaphysik Schopenhauers macht<sup>73</sup>, rekurriert auf die Evolutionsbiologie, um den "objektiven Geist" aus den spekulativen Bezirken einer obsoleten Metaphysik herauszuhalten. Im Lehrplan der Freien Schulgemeinde wird daher den Naturwissenschaften auch jener Rang zugebilligt, den sie sich im Zuge der Moderne und im Bildungssystem des

---

<sup>70</sup> Ders., *Schule und Jugendkultur*, S. 157.

<sup>71</sup> Ebenda.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 158.

<sup>73</sup> Vgl. dazu den systematischen Abschnitt bei Kupffer, *Gustav Wyneken*, a.a.O., S. 168ff.



Kaiserreiches zu verschaffen wußten<sup>74</sup>, wobei Körpererziehung und Kunsterziehung allerdings ein zumindest gleicher, wenn nicht gar höherer Stellenwert eingeräumt wird. Die anthropologisch fundierte Pädagogik Wynekens partizipiert schließlich an den aktuellen Auseinandersetzungen über gesellschaftliche Wertvorstellungen, die sich auf den kruden Feldern der Rassenhygiene und Rassenanthropologie sowie innerhalb der medizinischen und sozialhygienischen Diskurse abspielen<sup>75</sup>: Der "neue Menschentypus" Wickersdorfer Prägung ist geformt durch diese Diskurse und soll sich als gemeinschaftsbezogene "Persönlichkeit" in die politische Vision eines durch "objektiven Geist" und "objektiven Willen" regierten Staates einfügen. Sowohl die Weltanschauung Wynekens als auch die pädagogische Praxis der Freien Schulgemeinde reproduzieren bereits totalitäre und repressive Vorstellungen, wie sie in den antidemokratisch-völkischen Milieus während der Weimarer Republik und selbstredend im Dritten Reich erst noch zur Entfaltung kommen sollten.<sup>76</sup>

Ganz offensichtlich ist daher der separatistische und sektiererische Charakter der Freien Schulgemeinde: Man versteht sich als Staat im Staat, der ein Modell pädagogischer und damit gesellschaftlicher "Erneuerung" vorleben will, ohne jedoch die politischen Grundlagen dessen, wogegen er sich wendet, anzutasten. Obwohl die Freie Schulgemeinde durch das Institut der "Sprechsäle" und der verbindlichen Aussprachen zwischen Lehrern und Schülern zu einer schulinternen wie offiziösen Meinungsvielfalt herausforderte, die sogar zu politischen Konflikten führte<sup>77</sup>, war man an einer

---

<sup>74</sup> "Die Naturwissenschaften sollen soweit als möglich auch in eigener praktischer Arbeit getrieben werden. Zugleich wird als Ziel des Unterrichtes ein zusammenhängendes wissenschaftliches Weltbild im Auge behalten, auf das hin alle Einfächer ihre Richtung nehmen sollen. Auch im Schüler wird so mehr und mehr der Eindruck von einem Zusammenhang in der Schularbeit entstehen, und wenn dies auch nur in bescheidenem Maße erreichbar ist, muß es ihn doch beständig zu naturwissenschaftlichem Denken erziehen, was auf alle Fälle wichtiger ist als die Kenntnis einer großen Menge von Einzeltatsachen" (Wyneken, *Wickersdorf*, a.a.O., S. 137).

<sup>75</sup> Dazu: S. L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, Reinbek 1992; J. Reulecke, *Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, a.a.O., S. 197ff.; U. Puschner, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich, Sprache - Rasse - Religion*, Darmstadt 2001; Sarasin, *Reizbare Maschinen*, a.a.O., S. 433ff.

<sup>76</sup> Dazu die Wyneken gewidmete Einzelstudie von J. Oelkers, *Der Klang des Ganzen. Über den Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik*, in: *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikwissenschaft zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von A. Gerhard, Stuttgart 2000, S. 129ff.

<sup>77</sup> Dazu: K. Laermann, *Der Skandal um den Anfang. Ein Versuch jugendlicher Gegenöffentlichkeit im Kaiserreich*, in: *"Mit uns zieht die neue Zeit"*, a.a.O., S. 360ff.

wirklichen demokratischen Öffentlichkeit nicht interessiert.<sup>78</sup> Für das pädagogische Modell der Freien Schulgemeinde, die "Jugendkultur", stand nicht das liberale Motiv im Vordergrund, zur Unterscheidung und Wahrnehmung von Differenzen, Brüchen und Alternativen zu befähigen, um sich auf dieser Grundlage frei entscheiden zu können, sondern ein ebenso vages wie suggestives Ziel, nämlich der "Dienst am objektiven Geist", wonach sich formierte Individuen in eine organisch funktionierende Gemeinschaft einzuordnen hatten. Daß man im Fall der Freien Schulgemeinde die tatsächliche Alternative zum wilhelminischen Schulsystem in der Tradition der Verhaltenslehren suchte (erinnert sei an die Konstitution des ästhetischen Über-Ichs in den Diskursen des Bildungsbürgertums), zeigt sich nirgends deutlicher als in der neuartigen Musikpädagogik, wie sie innerhalb der Freien Schulgemeinde Wickersdorf zwischen 1906 und 1910 verwirklicht wurde. Denn im Projekt einer *musikalischen* Jugendkultur verschmolzen ästhetische Verhaltenslehre und anthropologisch fundierte Reformpädagogik zu einem Orientierungsrahmen, der für die Praxis und Ideologie der musikalischen Erneuerungsbewegungen während der Weimarer Republik maßgeblich werden sollte.

### ***Die Entdeckung der Langsamkeit in der Musik***

Unter den Künsten, die an der Freien Schulgemeinde unterrichtet wurden, nahm die Musik den bevorzugten Platz ein. Gleichwohl war auch sie eingebunden in das Projekt einer "künstlerischen Bildung", die nichts mit der "sogenannten Allgemeinbildung" zu tun habe, sondern ausschließlich "in der Entwicklung eines guten Geschmacks, eines feinen und sicheren Urteiles und eines Wissens um das Wesen des Künstlerischen besteht, soweit es wißbar und für den Nichtkünstler erfahrbar ist."<sup>79</sup> Da es primär um künstlerische Urteils- und Geschmacksbildung ging, wollte man sich zunächst vom

---

<sup>78</sup> "Abzulehnen sind auch alle Schülerrepräsentativsysteme. Es sollen ins Schulleben nicht Interessenvertretungen, Parteigruppierungen u. dgl. hineingetragen werden, sondern die ganze Schulgemeinschaft, Schulgemeinde, soll zu einem lebendigen sozialen Organismus werden. - Eine Vertretung der Jugend durch Einzelne ist eine künstliche Unterbindung der unmittelbaren Wirkung der Schulgemeinde, eine Mechanisierung und Mediokrisierung ihrer Idee" (*Wickersdorf*, a.a.O., S. 145). Statt dessen setzte man ausschließlich auf das Mittel der offenen Aussprache, ohne jedoch auf Seiten der Schüler tatsächlich Mitbestimmung zuzulassen. Die Regelung von Konflikten wurde auch hier auf hierarchischem Wege vollzogen, wobei die Lehrer über die Schüler und die älteren Schüler über die jüngeren dominierten (ebenda, S. 140).

<sup>79</sup> Ebenda, S. 147.

"Dilettanten" alten Schlages ebenso wie von der Figur des semiprofessionellen "Liebhabers" absetzen, die als Idealtypen noch in den musikalischen Verhaltenslehren des frühen 19. Jahrhunderts vorherrschten.<sup>80</sup> Dort wurde musikalisches Wissen mit dem Ziel vermittelt, das technische und ästhetische Gefälle zwischen "Kenner" und "Dilettant" zu verringern; die ethisch affizierte Modellierung des Dilettanten zum musikalischen Bildungsbürger, ein ostinates Motiv in den einschlägigen Diskursen<sup>81</sup>, bildete ein eher unterschwelliges Anliegen, das man diskret, aber vernehmbar artikulierte.

In der Freien Schulgemeinde hingegen dominierte und subordinierte den Instrumental- und den Gesangsunterricht der anthropologisch-pädagogische Zweck. Unter dem Signum von "Wahrheit" sollte hier nämlich die Erkenntnis eines vorgestellten Bildungsauftrages befördert werden, der die Qualität musikalischer Kunstwerke vom Kriterium ihrer pädagogischen Eignung abhängig machte: "Eine Schule nun, die zwar die Wahrheit durchaus nicht schon zu besitzen glaubt, aber nach ihr zu trachten sich verpflichtet hat, weil sie eben *an Wahrheit glaubt*, und die mit dieser Gesinnung auch an die Idee der Kunst, an den Kunstunterricht herantritt: eine solche Schule muß auch umgekehrt einmal die bestehende, die ihr zu Gebote stehende Kunst nach ihren, eben dieser Schule Bedürfnissen messen."<sup>82</sup> Da Musik nun als "Dienst" und "Kultus" am "objektiven Geist", gleichsam als religiös-liturgische Handlung, aufgefasst wurde, waren die Grenzen vor allem nach "unten", gegen alle vermeintlichen Profanien, genau abgesteckt: Das Populäre und Unterhaltsame sollte ebenso ausgeschlossen bleiben wie eine Rezeptionshaltung, die auf Lust, Hingabe und unreflektierten Genuß abgestellt war. Ästhetische Sozialisation, wie sie die Freie Schulgemeinde vorsah, exekutierte und radikalisierte *grosso modo* den seit dem 18. Jahrhundert etablierten bürgerlichen Bildungsbegriff, allerdings konservativ gewendet. In diesem Sinn zielte ästhetische Sozialisation nicht nur auf den disziplinierten bzw. "kultivierten" Umgang mit Musik, sondern auch auf die methodische Frage, wie die vorgestellte ethische Orientierung im Gefüge authentischer musikalischer Kunstwerke selbst definiert sei.

Entwickelt und durchgesetzt wurde dieses Vorhaben von dem Komponisten und Musiktheoretiker August Halm, dem Freund und späteren Schwager von Gustav Wyneken. Auf Vermittlung Wynekens, beide kannten

---

<sup>80</sup> Dazu: H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart-Tübingen 1826, S. 12.

<sup>81</sup> Vgl. den Abschnitt "'Virtuose' und 'Dilettant' als Grenzgänger im ästhetischen Raum" in Kap. 1.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>82</sup> A. Halm, *Die Musik in der Schule*, in: *Die Freie Schulgemeinde* 1, 1910, S. 14.

sich seit 1900, kam Halm im Jahr 1903 nach Haubinda, wo er bis 1906 tätig war. Nach Gründung der Freien Schulgemeinde Wickersdorf verließ Halm das Landerziehungsheim Haubinda und folgte Wyneken nach Wickersdorf. Dort wirkte er bis zur Entlassung Wynekens im Jahr 1910 als Musikerzieher; nach zehnjähriger Tätigkeit in verschiedenen, auch freiberuflichen Funktionen kehrte er 1920 zusammen mit Wyneken nach Wickersdorf zurück, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1929 wieder unterrichtete.<sup>83</sup> In seiner Vielseitigkeit war Halm eine durchaus ungewöhnliche Erscheinung: Nicht nur als Komponist, Theoretiker und Kritiker, auch als praktizierender Musiker (Violine, Klavier), als Dirigent und vor allem als Musikschriftsteller wirkte er in ganz verschiedene Gebiete hinein. Während seine Kompositionen ob ihrer didaktisch inspirierten Tendenz nur im engeren Zirkel um ihn gepflegt wurden<sup>84</sup>, erregten seine Essays und zumal seine musiktheoretischen Bücher erheblich mehr Interesse innerhalb der musikalischen Öffentlichkeit. Hier suchte Halm die Auseinandersetzung mit der historisch-hermeneutischen Musikwissenschaft und mit der Musikkritik (genannt seien Hermann Kretzschmar und Paul Bekker), indem er diese Richtungen mit einem technisch-analytischen Denken über Musik konfrontierte, das zu Hermeneutik, Biographik und Tonpsychologie gleichermaßen Distanz hielt. Unbeeindruckt von der auratischen Disziplin klassisch gewordener Werke und Komponisten übte er Kompositionskritik, um die Aufmerksamkeit der Hörer für qualitative Differenzen und kompositorische Details zu schärfen. Gleichwohl entstand der analytische Befund unter dem suggestiven Regiment pädagogischer Absichten, deren Vorherrschaft von Halm stets verteidigt wurde. "Nicht auf diese oder jene Doktrin wollen wir verpflichten", wehrte er sich gegen den Vorwurf der geistigen Tyrannei, "sondern lediglich auf eine ethische Haltung: auf die Bereitwilligkeit, klaren, verantwortlichen Begriffen ins Auge zu sehen, ja sie aufzusuchen, anstatt sich vor ihnen in das Dunkel unkontrollierbarer, unverantwortlicher 'Erlebnisse' zu flüchten."<sup>85</sup>

Innerhalb der Freien Schulgemeinde wurde solistisch, kammermusikalisch (Streichquartett) sowie mit dem schuleigenen Orchester und Chor musiziert, wobei das Repertoire bei Johann Sebastian Bach einsetzte und über Klassik und Romantik bis zum beginnenden 20. Jahrhundert reichte. Dabei fanden für alle Schüler ein- bis zweimal in der Woche obligatorische

---

<sup>83</sup> R. Stephan, *Über August Halm*, in: Ders., *Musiker der Moderne. Portraits und Skizzen*, hg. von A. Riethmüller, Laaber 1996, S. 13ff.

<sup>84</sup> Dazu: L. A. Rothfarb, *Zwischen Originalität und Ideologie. Die Musik von August Halm (1869-1929)*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 1, 1994, S. 175ff.

<sup>85</sup> Halm, *Die Musik in der Schule*, a.a.O., S. 13.

musikalische "Vorträge" statt, für freiwillige Zuhörer hingegen täglich nach jeder Mahlzeit. Anlässlich der nachmittäglichen Vorträge wurden, wie es im ersten Jahresbericht der Freien Schulgemeinde hieß, "von Herrn Halm sämtliche Klaviersonaten von Beethoven in chronologischer Reihe gespielt, außerdem Orgelwerke von Bach, Stücke aus dem wohltemperierten Klavier, Suiten und Stücke aus dem sog. Supplement-Band. Ferner für Klavier 4 händig die bekannteren Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Bruckner. Während Mittags gewöhnlich einzelne Sätze gespielt wurden, wurden die bedeutendsten Sonaten und Sinfonien an den Abenden im Zusammenhange wiederholt."<sup>86</sup> Die musikalischen Vorträge, gemeinsam bestritten von Lehrern und Schülern der Freien Schulgemeinde, waren indes keine konzertanten Darbietungen, sondern pädagogische Veranstaltungen unter kontrollierten ästhetischen Bedingungen. Dabei galt es, ein angemessenes, d. h. präzise definiertes, Verhältnis zwischen dem musikalischen Kunstwerk und seiner Rezeption durch Spieler und Hörer herzustellen. Da aber gerade die perzeptiven Vorgänge im Hörer nur schwer zu kontrollieren waren, die pädagogische Sorge jedoch um das "Dunkel" des musikalischen Erlebnisses kreiste, wurden Spieler und Hörer durch begleitende Kommentare, vor allem durch die "Konzertreden" Halms, in die Musik eingeführt.<sup>87</sup> Aber nicht nur die "Konzertreden", die in seine Essays eingingen, auch seine musiktheoretischen Bücher und Lehrwerke waren als Kommentare gedacht, welche letztendlich in das "Wesen" von Kunst einführen wollten, ohne dabei ihre pädagogische Intention zu verleugnen.

Aufgabe und Zweck solch begleitender Erläuterungen war es, auf das "geistige" Ereignis im Musikalischen zu konzentrieren und den Einfluß von Körper und Emotion bei der ästhetischen Wahrnehmung zurückzudrängen. Dies betraf zunächst den performativen Aspekt, nämlich die Interpretation, und damit auch den Körper, dessen Einsatz bei der Wiedergabe von Musik gefordert ist. Halms Feststellung, "der ausübende Musiker vermittelt dem Dilettanten die äußere Erscheinung", weshalb "die Bildung des Dilettanten mit der Ausbildung des Komponisten sich aufs engste, mit der des ausübenden Künstlers dagegen nur sehr locker berührt"<sup>88</sup>, spielt die Frage der

---

<sup>86</sup> *Erster Jahresbericht der Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, a.a.O., S. 19.

<sup>87</sup> Dazu das Kapitel "August Halm und die Musik in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf" bei: H. Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt*, Wolfenbüttel 1927, S. 63ff. (zu den "Konzertreden", S. 86f.); dazu auch: W. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993, S. 183ff.

<sup>88</sup> Halm, *Die Musik in der Schule*, a.a.O., S. 47.

Interpretation zum Oberflächenphänomen herunter und bescheinigt ihr im Kontext der Wickersdorfer Musikpädagogik eine nur nachgeordnete Bedeutung: "Nicht wie viele tüchtige Spieler wir aufweisen können, wie oft Quartett gespielt, wie viele Orchesterübungen, wie viele Chorstunden gehalten werden, ist die eigentliche Frage, ja nicht einmal die, welche Leistungen im einzeln hierin aufzuweisen sind; und wir sind fern davon, uns dessen zu rühmen, was uns nach unserem eigenen Eindruck und nach den anerkennenden Äußerungen so mancher Besucher auf diesem Gebiet geglückt ist."<sup>89</sup> Mit dieser Einschätzung wollte Halm noch einmal auf die genuin "künstlerische Atmosphäre" der Freien Schulgemeinde hinweisen, in der die Musik keineswegs als "eine Beigabe und ein Schmuck oder als eine edlere Art der Unterhaltung oder Erholung" gehandhabt werde.<sup>90</sup> Damit ließ er aber auch durchblicken, daß die künstlerische Erziehung von Dilettanten nicht die möglichst perfekte Beherrschung von Instrument oder Stimme bezwecke, sondern die Erkenntnis von kompositorischer Struktur und Technik der Kunstwerke anstrebe. Diesen Aspekt vermißte Halm letztlich bei der Konzeption gängiger Schulwerke, insbesondere bei Schulen für das "intelligente Instrument", nämlich das Klavier<sup>91</sup>, das er wegen seines Tonumfangs und seiner harmonisch-melodischen Möglichkeiten als idealen Vermittler musikalischer Sachverhalte ansah. Gerade Klavierschulen sollten nicht wie so oft "einen Stacheldraht von unmusikalischen, also dummen und schädlichen Fingerübungen" ziehen oder "in erster und letzter Linie Pianistenschulen" sein<sup>92</sup>, sondern dazu erziehen, "Gehörtes zu fassen, die Themen und ihre Umbildung gut zu begreifen, das musikalische Geschehen zu ordnen."<sup>93</sup> Von vornherein zielte Halm also darauf ab, die performativ-physiologische Komponente des musikalischen Erlebens abzudrängen und den

---

<sup>89</sup> Ebenda, S. 11f.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 47.

<sup>92</sup> Ebenda.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 48; der Lehrer "muß vielmehr eine wirkliche Führung übernehmen, den Schüler zum richtigen Erfassen seiner Aufgabe anleiten, ihn dazu bringen, daß er ihren Gehalt an bildender Kraft benütze, indem er den harmonischen Inhalt untersucht, den melodischen Linien nachgeht, kurz, daß er ein Stück wirklich *ansieht*, nicht nur es allmählich in die Finger bekommt" (Halm, *Musikalische Erziehung I* [1906], in: ders., *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*, hg. von S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 202).

Schüler als "Dilettanten" auf den analytisch-geistigen Nachvollzug des Musikalischen zu verpflichten.<sup>94</sup>

Indem Halm die musikalische Wiedergabe als Oberflächenphänomen einstuft und die Frage der selbsttätigen Aneignung von Musik durch Dilettanten ins Propädeutikum verweist, konzentriert sich sein pädagogisches Anliegen direkt auf die Apperzeption durch den Hörer und dessen vorgebliche Tendenz, sich "in das Dunkel unkontrollierbarer, unverantwortlicher 'Erlebnisse'" flüchten zu wollen. Hier nun suchte Halm die direkte Konfrontation mit der musikalischen Hermeneutik gleich welcher Couleur; diese besetze die Emotionen der Hörer mit außermusikalischen Begriffen, Bildern und Assoziationen, arbeite damit jedoch, weil sie die psychologischen Wirkungen von Musik zu wichtig nehme<sup>95</sup>, lediglich der Befriedigung außerkünstlerischer Bedürfnisse entgegen: "Wohl gibt es Musik, die betäuben will, um uns gewisse Gefühle oder Bilder zu suggerieren, auch wohl um des Betäubens selbst willen; ebenso aber und noch mehr gibt es Menschen, die stets einen Gefühlsrausch von der Musik begehren; endlich solche, die, ohne das zu wollen aber seit langem an nichts anderes gewöhnt, sei es auch nur dass sie durch Zeitungsberichte und auch schlechte Arten von Hermeneutik irregeleitet und verblendet sind, 'mit diesem Trank im Leibe' gerade im Gegenteil das Alltägliche im Erhabenen sehen."<sup>96</sup> Auch Halm bedient sich des bekannten moraltheologischen Abwehrstereotyps, wenn er konsequenterweise vom "geistigen Alkoholismus" spricht, dem gegenüber es gelte, die "von diesem genährten Empfindungen von Musik nüchtern richtig zu betrachten."<sup>97</sup> "Nüchtern" heißt in diesem Fall, daß das musikalische Erlebnis frei von bildhaften Assoziationen und begleitet von rationalisierten Affekten stattzufinden habe, wobei es "keine beliebigen Meinungen" mehr, sondern nur noch pädagogische "Führung" geben dürfe: "Aber wie gleichgültig, wie unwert müßte uns die Kunst sein, wie unwert auch die uns anvertrauten jungen Menschen, wenn wir da einen jeden eben nur seiner Wege gehen lassen wollten: er würde sich verirren und nutzlos versäumen. Gerade seinen eigenen

---

<sup>94</sup> "Die Erkenntnis sei also nicht bloß die Begleiterin, sondern mehr noch die Leiterin des Lernens, *alles Lernen sei auf die Erkenntnis gerichtet!*" (ders., *Musikalische Erziehung I*, a.a.O., S. 203).

<sup>95</sup> "Außerdem soll die Kunst nicht dazu führen, daß der Mensch sich selbst, seine Gefühle von Freud und Leid gar so wichtig nimmt; sie soll ihm kein buntes und vergrößerndes Glas in die Hand geben, damit er in der Betrachtung seines Ich die Eitelkeit schwelgen lasse. Die Erringung der Form ist ein Sieg des Geistes der Kunst, den Sieg erkennen und bewundern ist Kunstgenuß" (ebenda).

<sup>96</sup> Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914, S. 101.

<sup>97</sup> Ebenda.

Weg zu finden wird demjenigen weit eher gelingen, der mit dem aufgehellten Blick das vor ihm Liegende zu betrachten vermag, der Eindrücke zu ordnen, der sich der Mittel, um sich zurechtzufinden, zu bedienen instandgesetzt worden ist."<sup>98</sup>

Die ethisch gemeinte Forderung, jeglicher Form von Kunst "nüchtern" zu begegnen, impliziert die Frage nach der pädagogischen Eignung von Musik. Unmißverständlich machte Halm dabei deutlich, daß innerhalb der Freien Schulgemeinde zwischen einer der "Schule würdigen Musik" und einer "anderen Art von Musik" unterschieden würde, "die unserem Schulbild nicht ansteht"<sup>99</sup>, daher müsse sich die Schule, "der es um die Kunst und die Erkenntnis ihres Wesens zu tun ist, ( ... ) in der gesamten musikalischen Literatur umsehen nach Werken, die am besten und tiefsten in das Wesen der Musik einzuführen vermögen."<sup>100</sup> Die philosophisch hoch belastete Kategorie des "Wesens" wurde zwar als ontologischer ethischer Imperativ ausgewiesen, fungierte aber als Deckadresse für subjektive Geschmackspräferenzen und jene namenlose Diskurse, die hier als musikalische Verhaltenslehren nachvollzogen werden. Unter dieser Deckadresse installierte Halm einen schmalen Kanon von Komponisten, Werken und musikalischen Verfahrensweisen, deren pädagogische Eignung innerhalb der Freien Schulgemeinde experimentell erprobt und durch seine Schriften als "Musikanschauung" nachhaltig popularisiert wurde.<sup>101</sup> Während Halm nun einerseits als Agent der musikalischen Verhaltenslehren operierte, weil er sich im Rahmen der approbierten Dichotomien bewegte, machte er sich andererseits weitgehend unabhängig von ästhetischen wie kompositorischen Schulstreitigkeiten und entwickelte seinen eigenen Kanon, dessen Exklusivität er auf "den zu geringen Bestand an wirklicher und vollwertiger Musik" zurückführte.<sup>102</sup>

Diese kühne und apodiktische Behauptung läßt auf Ausgrenzung und Entdifferenzierung schließen. Was nämlich "Musik selbst sei", erklärt Halm mit Blick auf das "Wesen" von Musik, lerne er aus Symphonien und Fugen, nicht aber aus dem Musik-Drama Richard Wagners, welches ihm lediglich sage, was Musik auch könne.<sup>103</sup> Überhaupt lehnte Halm jegliche Musik ab, wie

<sup>98</sup> Ders., *Die Musik in der Schule*, a.a.O., S. 13.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>100</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>101</sup> Zur "Musikanschauung" Halms vgl.: D. Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, S. 158ff.

<sup>102</sup> Halm, *Die Musik in der Schule*, a.a.O., S. 14.

<sup>103</sup> Ebenda.



schon aus seinen Einwänden gegen die Hermeneutik hervorgeht<sup>104</sup>, die sich bildhaften oder begrifflichen Assoziationen nicht grundsätzlich verschloß, so auch die Programmmusik, "die uns für eine Zeitlang sogar verderbt hat, indem sie uns vor der Aufgabe, die künstlerischen Qualitäten zu erkennen, in die Hingabe an die psychologische Wirkung, oder sagen wir mit Goethe: an das Pathologische, in Entzückungen und Erschütterungen, oder auch in das Spiel, einen novellistischen Inhalt hinter der musikalischen Äußerung aufzuspüren und zu erhaschen, uns flüchten lehrte: als ob der Sinn der Musik in etwas anderem als in der Musik liegen könnte."<sup>105</sup> Dies war freilich ein ästhetisches Verdikt, aus dem zunächst nicht der Pädagoge, sondern der Musiktheoretiker sprach, der das Spezifische der Musik allein aus ihrer Syntax und aus programmatisch unbelasteter Instrumentalmusik herleiten wollte. Während in einem derart eingeschränkten Segment für Liszt, Berlioz, Wagner oder Richard Strauß kaum Platz war, rückten mit Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Anton Bruckner drei Komponisten in den Vordergrund, an deren Werk Halm seine "Musikauffassung" und zugleich sein pädagogisches Projekt durchexerzieren sollte. Reduktionistisch abstrahierte er vom kompositorischen Oeuvre Bachs und Beethovens zwei Prinzipie oder auch Verfahrensweisen, nämlich "Fuge" und "Sonate" (bzw. Symphonie), die er als gegensätzliche "Kulturen" beschrieb und von deren synthetischem Zusammenwirken, paradigmatisch realisiert bei Bruckner, er sich auch Perspektiven eines zukünftigen Komponierens erhoffte.

In Halms Denken über Musik dominierte indes eine Kategorie, die vordergründig auf Quantität abhebt, bei ihm jedoch zum ästhetischen Qualitätsmaßstab erhoben wird, nämlich "Länge" im Sinne von zeitlicher Ausdehnung. "Große Musik" sei stets auch räumlich groß, und die Möglichkeit einer Musik von "langer Dauer" bezeichnet Halm als "die wichtigste und herrlichste Errungenschaft innerhalb der Geschichte der Tonkunst."<sup>106</sup> Jenseits von Langeweile und Geschwätzigkeit fokussiert Halm demnach auf eine "mit innerem Recht weit gedehnte Musik", der es gelinge, "viel von Inhalt und Gehalt zu einer großen Einheit zusammenzufassen, viel von Gegensätzlichem zu einer gewaltigen Synthese zu führen", was nichts weniger als "größte Disziplin und Meisterschaft" bedeute.<sup>107</sup> Diese Einsicht verdankte Halm

---

<sup>104</sup> Vor allem Hermann Kretzschmar und Paul Bekker galten Halm als beispielhaft für die hermeneutische Richtung in Musikwissenschaft und -kritik.

<sup>105</sup> Halm, *Musikalische Bildung* (1909/10), in: *Von Form und Sinn der Musik*, a.a.O., S. 220.

<sup>106</sup> Ders., *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 310f.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 311.

bereits in den ersten Jahren seines musikalischen und pädagogischen Wirkens den Symphonien Anton Bruckners, deren apotheotische Wirkung er nach und nach zum ästhetischen Orientierungsmaßstab bzw. zu ethischen Führungsqualitäten sublimierte. Vehement argumentiert er deshalb gegen den Vorbehalt des Langatmigen sowie gegen das Diktum von der "Formlosigkeit" und dem "Auseinanderfallen" der Musik Bruckners. Die Ursachen solcher Einwände eruiert er in der "Kurzatmigkeit der klassischen Musik nach Bach", aber auch in der "sogenannten Programmusik" mit ihrer vermeintlichen Konzessionsfreudigkeit gegenüber psychologistischen Publikumserwartungen<sup>108</sup>: "Der verwöhnte oder verderbte Zuhörer mag also über die völlig berechnete Länge Brucknerischer Musik klagen, während er sich an der sehr unberechneten Länge der Schubertischen als einer 'himmlischen Länge' begeistert: der Wohlgebildete wird sie dagegen würdigen und heilig halten, und der naive Zuhörer wird ihr wohlwollend als etwas Selbstverständlichem, ja bei guter Empfänglichkeit mit Ehrfurcht als einer gewaltigen und hehren Erscheinung begegnen. Denn wer nur diese Anfänge mit frischen Sinnen hört, der kann gar nicht an ein kurzes Musikstück denken: wie dürfte ein solches Ausholen vom Anbeginn der Musik, falls nur der Anfang nicht zum Spaß geschah, ein frühes Erlöschen zulassen?"<sup>109</sup> Somit geht Halm vom Eindruck einer fehlgeleiteten Apperzeption aus und setzt hier nicht nur seine musiktheoretische Überzeugungsarbeit, sondern auch sein pädagogisches Projekt an: "Musikalische Bildung" und damit "musikalische Jugendkultur" meint folglich die Sensibilisierung für das ästhetische Kriterium "Länge" und die Erkenntnis jener kompositorischen Prozesse, welche den Maßstab zeitlicher Ausdehnung auch historisch legitimieren sollten. Da der Musiktheoretiker Halm aber stets auch im Fahrwasser der Verhaltenslehren navigierte, bedürfen Schlüsselwörter wie "Länge" und "Kurzatmigkeit" einer besonderen Aufmerksamkeit. Sie evozieren die kulturelle "Produktion von Unbewußtheit" (Mario Erdheim) und verweisen als solche auf die anonyme Instanz, in deren apokryphem Namen auch Halm agierte: auf das Phänomen der Langsamkeit.

In seiner Schrift *Von zwei Kulturen der Musik* aus dem Jahr 1913, die man als Prolegomenon zu einem Traktat über die Langsamkeit in der Musik bezeichnen könnte, setzt sich Halm an zentraler Stelle mit der thematischen Arbeit bei Bach und Beethoven auseinander. In akribischen Analysen zeigt er auf, daß die Themenbildung der Klassik (namentlich in den Sonaten von C.

---

<sup>108</sup> Ders., *Musikalische Bildung* (1909/10), a.a.O., S. 220.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 221.

Ph. E. Bach, J. Haydn und W. A. Mozart) im Vergleich zu den Fugenthemen Bachs kaum musikalische Entwicklungsmöglichkeiten zulasse. Das eigentliche Verdienst Beethovens erblickt Halm nun darin, daß dieser die thematische "Kurzatmigkeit", eine Erblast der Klassik, durch die modulatorischen Erweiterungen der Harmonik so kompensiert habe, daß der Weg zu den musikalischen Großformen (Sonate, Streichquartett, Symphonie) und damit auch zur Symphonik Bruckners möglich geworden sei.<sup>110</sup> Nicht zuletzt geht es Halm um eine Ökonomie des Ästhetischen und um den sorgfältigen Umgang mit kompositorischen Ressourcen. Folgt man seiner Argumentation, dann ist die "Kurzatmigkeit" der klassischen Themenbildung letztlich der Sonatenform geschuldet, in der aus formalen Gründen immer wieder an die Themen erinnert werden muß<sup>111</sup>; damit verbietet sich der Sonate, wenn sie nicht verschwenderisch mit den Ressourcen umgehen will, eine auf "Länge" angelegte Thematik, wie sie der Fuge möglich ist. Es ist diese qualitative Differenz, deretwegen Halm auch Bach den höheren Rang vor Beethoven einräumt<sup>112</sup>, wobei es jedoch Bruckner sein wird, der die thematischen Vorzüge der Fuge Bachs mit den formalen Möglichkeiten der Sonatenform bei Beethoven synthetisieren sollte. Für Halm ist der Aspekt des Thematischen aber deshalb so wesentlich, weil in ihm nicht nur das "Wesen" der Musik am ausgeprägtesten erscheine, sondern auch die virtuellen Ausgangspunkte für eine zukünftige Musik enthalten seien: Da das Thema, so sein Fazit, die "unvergängliche Originalität des Guten und Sinnvollen" auf sich vereint, gilt es, die Augen für die "positiven Werte" offenzuhalten, "die das Fremdartige,

---

<sup>110</sup> "Die Beethovensche Sonate nimmt sich gegenüber der Sonate seiner Vorgänger aus wie eben erwacht, ihrer erst ganz bewußt, ihrer Lebenskraft und Lebensaufgabe sicher geworden. Diesen entscheidenden Prozeß zu erkennen ist für uns erforderlich, denn das symphonische Wesen von heute läßt sich auf ihn zurückführen, und auch die sogenannte Programm-Musik, die heute einen so großen Raum einnimmt und so breite Schatten wirft, hat ihre stärksten Wurzeln in Beethovens Sonate oder Symphonie, welche letztere ja nichts anderes als die Sonate von grundsätzlicher Öffentlichkeit ist" (Halm, *Musikalischer Schülerkursus*, in: Die Freie Schulgemeinde 2, 1912, S. 125).

<sup>111</sup> Halm spricht hier über die thematisch-motivische Verfahrensweise, bei der die Themen motivisch aufgespalten oder auch tonartlich verändert werden können. In der Musiktheorie um 1800 führte man diese Verfahrensweise auf eine Synthese zwischen "gelehrter" und "galanter" Schreib-Art zurück. Halm schließt (ohne ausdrücklichen Bezug) an diesen Diskurs an und variiert ihn im Interpretament von den "zwei Kulturen der Musik".

<sup>112</sup> Zu welcher nivellierenden Sichtweisen diese Rangfolge führen sollte, läßt sich bei Wyneken nachlesen, als er über sein Verhältnis zu Halm sprach: "Ich selbst, erst spät zur Musik gekommen und nie ausübend, war zunächst natürlich im Banne Beethovens gewesen. Davon aber hatte mich dann die Bekanntschaft mit der Bachschen Musik befreit, die ich leidenschaftlich zu lieben anfing. Mir schien, daß Bach der Musik selbst ihren Willen lasse und ihr diene, während Beethoven allzuoft von sich selbst rede und die Musik tyrannisiere" (Wyneken, *Wickersdorf*, a.a.O., S. 104).

Seltsame oder gewaltsam Überraschende vergebens zu ersetzen sucht", zumal solche Werte noch, "bereit gehoben und vermehrt zu werden, unter der Oberfläche des Primitiven und Gewöhnlichen" liegen."<sup>113</sup>

Halms Plädoyer für "Länge" und gegen "Kurzatmigkeit" spricht sich demnach gegen den "Willen zur Differenz" (Paul Virilio) aus, gegen das "Fremdartige", "Seltsame" und "gewaltsam Überraschende", dem sich die Moderne in welcher Form auch immer verschrieben hat. Als Apologet der "langen Dauer" mißtraut er Parametern der Beschleunigung wie Innovation, Wandel oder Überschreitung<sup>114</sup> und verpflichtet sich auf eine gemäßigte Gangart, wenn er im Namen einer Ökonomie des Ästhetischen vor dem Zuviel an Differenz warnt: "Nun, wir sind gewiss weder höher noch weiter gekommen, wenn wir die übermässige der reinen Quint vorziehen, wenn uns alterierte Klänge zum Bedürfnis geworden sind, weil uns die natürlichen langweilig erscheinen. Sondern dann sind wir weiter gediehen, wenn wir alles, Normales und Seltenes, zu seiner höchsten Kraft führen. Es ist verdienstvoller, den Wert eines reinen Intervalls gelten und wirken zu lassen, als ein seltenes zu vergeuden."<sup>115</sup> Im Rückgriff auf Dichotomien wie "übermässig-rein", "alteriert-natürlich" oder "selten-normal" zeichnet sich einerseits ein kompositorisches Credo ab, andererseits aber auch ein Dirigismus mit totalitärer Tendenz. Vom sicheren Ort des dichotomischen Schemas ausgehend strebt Halm zunächst nach Entdifferenzierung und setzt Marken der Orientierung auf einem Gelände, das als unübersichtlich wahrgenommen wird. Dabei insistiert Halm auf einer Tradition, von der er glaubt, sie entspreche dem "Wesen" der Musik, das "unter der Oberfläche des Primitiven und Gewöhnlichen" gleichsam archäologisch geborgen werden müsse. Unbekümmert um die Zeitgenossenschaft mit Mahler, Debussy, Schönberg und Strauß fragt er nach den unausgeschöpften Potentialen eines Kanons, der von Bach, Beethoven und Bruckner getragen wird, wobei seine spätere Invektive gegen "Atonalität" solch modernismuskritische Einstellung nur

---

<sup>113</sup> Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, 3. Aufl. Stuttgart 1946, S. 232.

<sup>114</sup> So begründet Halm seine Ablehnung der "Atonalität" mit dem Argument, sie stehe der "langen Dauer" im Wege: "Mit dem Aufgeben der Tonalität fällt ja nicht nur die eine jeweilige einzelne Tonart, sondern auch das ganze Spiel der tonartlichen Verwandtschaften, der Streit der Tonarten, in dem die Haupttonart sich durchsetzt, fallen die Werte von Spannungen und Beziehungen fort, die allein oder doch in der Hauptsache die Länge einer Musik rechtfertigen. Denn auch der größere Aufwand an Orchesterfarben, die reichere Besetzung fordert zwar ein längeres Musizieren, aber doch nur deshalb, weil sonst ein störendes Mißverhältnis entstünde; sie begründet nicht die innere Notwendigkeit der Ausdehnung" (*Einführung in die Musik*, a.a.O., S. 310).

<sup>115</sup> *Von zwei Kulturen der Musik*, a.a.O., S. 235.

bestätigen wird.<sup>116</sup> Halms "Musikanschauung", die zugleich Fundament seiner Poetik als Komponist ist, will sich aber nicht mit dem Status einer einseitig-konservativen, wenngleich legitimen Facette im Panorama des ästhetisch Möglichen begnügen, sondern erhebt als pädagogisches, ethisches und anthropologisches Paradigma Anspruch auf "Führung" und damit auf Allgemeingültigkeit.

Die Musikpädagogik, genauer: die Erziehung zur Musik, wie sie Halm zwischen 1906 und 1910, dann wieder nach 1920 im Rahmen der Freien Schulgemeinde Wickersdorf betrieb, war vollkommen geprägt durch diese Anschauungen. Was Halm und Wyneken als das "Wesen" der Musik oder als "Gesetze" der Kunst bezeichneten, ging letztendlich auf Geschmackspräferenzen zurück, die analytisch begründet und auf einer kulturell vermittelten Werteskala ganz oben angesiedelt wurden. Die Wickersdorfer Konzertreden und Einführungen Halms, Grundstock seiner musiktheoretischen und ästhetischen Publizistik, verstanden sich als Orientierungshilfen mit dem Ziel, die musikalischen Eindrücke zu "ordnen" und den "aufgehellten Blick" zu befördern. Was ästhetisch allerdings relevant oder irrelevant war, entschied der Lehrer in seiner Eigenschaft als "Führer", wobei der Werk-Kanon, um den Halms Schriften kreisen, im wesentlichen auch das Repertoire der Wickersdorfer Musikpädagogik dominierte. Der Blick auf den Werk-Kanon war indes selektiv und hochgradig determiniert: Er fokussierte auf das Moment der "langen Dauer" und auf eine Ökonomie des Ästhetischen, die sich am Paradigma der kompositorischen Trias Bach-Beethoven-Bruckner plausibel erläutern ließ, weil die Kriterien der Ausgrenzung präzise definiert waren. Die scheinbar willkürliche Einschränkung läßt jedoch auf ein kulturelles Ressentiment gegen Differenz schließen, welches auch Pädagogen wie Halm und Wyneken im Griff hatte und im Bann des dichotomischen Schemas agitierte. Der "aufgehellte Blick" gegen das "Dunkel unkontrollierbarer, unverantwortlicher 'Erlebnisse'" soll den Zugriff bildhafter Assoziationen auf die Imagination des Hörers verhindern und das ästhetische Müdel gegen emotionale wie soziale Depravierung immunisieren: "Nicht als ob man nie Gelegenheit gehabt hätte, aus unseren Räumen sehr bedenkliche, ja niedrige Musikstücke erschallen zu hören. Aber es gab einen immer wachsenden Stab von Schülern, die das als einen Abfall empfanden; und auch unter den Klimpernden selbst mag das Bewußtsein davon häufig vorhanden gewesen sein, daß sie jetzt, in diesem Augenblick eines schwachen Nachgebens, eines Rückfalls in frühere

---

<sup>116</sup> Vgl. Anm. 114.

Gewohnheiten, dem Geist der Schule untreu sind."<sup>117</sup> "Musikalische Bildung" errichtet demnach ein Bollwerk gegen das Niedrige, Schwache, gegen Abfall und Untreue, und setzt, weil Introspektion sich der Außenkontrolle entzieht, ganz auf die Kraft der Rhetorik ("Konzertrede") und das Moment der "langen Dauer".

So konstituierte sich Musikerziehung als "musikalische Jugendkultur", indem sie den Schluß mit der Anthropologie Wynekens suchte: Der pädagogische Zugriff Halms ratifizierte nämlich den Umgang mit Körper und Sinnlichkeit, den das Curriculum der Freien Schulgemeinde mit der Formierung des "neuen Menschentypus" beabsichtigte. Hier wurde schließlich der lüsterne Moloch "Großstadt" aufgeboten, um kulturelle Werte und Geschmacksgrenzen als Körpergrenzen zu markieren und das sexuelle oder sinnliche Begehren der adoleszenten Klientel auf "geistige" Erlebnisse umzulenken. Daraus erklärt sich nicht nur die Marginalisierung des sinnlich und emotional präsenten Körpers, wenn Halm über Interpretation spricht, auch die "Kurzatmigkeit" der klassischen Themenbildung und ihre gedankliche Vernetzung mit den Parametern der Moderne (das "Fremdartige", "Seltsame", "gewaltsam Überraschende") verweisen auf ein kulturell vermitteltes Anliegen, dem sich die pädagogische Anthropologie der Freien Schulgemeinde Wickersdorf stellen will: Die "lange Dauer" ist der konzentrische Angriff auf das Zeitgefühl einer Moderne, die Innovation und Wandel, mithin Differenz, auf ihre Fahnen geschrieben hat.

### ***Anschwellende Brautöne: Antisemitismus in der Freideutschen Jugend***

In seiner kultur- und modernismuskritischen Ausrichtung traf sich das reformpädagogische Vorhaben der "musikalischen Jugendkultur" mit anderen kulturkonservativen Projekten, die sich gleichfalls an die Zielgruppe der "Jugend" richteten. Entscheidend wurden hier die Begegnung und die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Jugendbewegung und ihrer dominierenden Gruppierung, dem "Wandervogel". Auf die Jugendbewegung war Wyneken durch Hans Blühers 1912 erstmals erschienene zweibändige Schrift *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung* aufmerksam geworden, welche ihn auch zu der Prägung des Begriffes "Jugendkultur" veranlaßte. Obwohl Blühers Sicht auf den Wandervogel in der Jugendbewegung höchst umstritten war, erkannte Wyneken hier doch

---

<sup>117</sup> Halm, *Die Musik in der Schule*, a.a.O., S. 14.

Bestrebungen, die den seinigen durchaus nahestanden. Mit Sympathie und Zustimmung verwies er zunächst auf die Kritik der Jugendbewegung am Phänomen der "Großstadt" und an der, wie er meinte, auf Luxus und Genuß angelegten großstädtischen "Erwachsenenkultur", auf den spartanischen Lebensstil, den die Wandervögel auf ihren "Fahrten" praktizierten, und auf die interne Organisationsstruktur von "Führer" und Gefolgschaft. Vor allem das Ideal der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft", das in der Jugendbewegung propagiert wurde, schien jenem Gemeinschaftsleben zu entsprechen, das die Freie Schulgemeinde mit dem Begriff der "Kameradschaft" auszeichnete. Auch wenn Wyneken der Jugendbewegung, namentlich dem "Wandervogel", mit gewissen Vorbehalten begegnete, sah er hier wie auch in anderen subkulturellen Reformbewegungen eine gemeinsame Basis, um das Projekt der "Jugendkultur" in einer größeren Öffentlichkeit zu installieren. Vor allem auf seine Initiative hin wurde deshalb der "Freideutsche Jugendtag" einberufen, der am 11. und 12. Oktober 1913 auf dem Hohen Meißner im nördlichen Hessen stattfand und von mehr als zweitausend Teilnehmern besucht wurde.<sup>118</sup>

Nicht ohne Absicht hatten die zahlreichen Verbände und Organisationen, die den Freideutschen Jugendtag veranstalteten und als "ein großes Fest der Jugend" deklarierten, gerade dieses Datum gewählt. Genau hundert Jahre zuvor waren die Befreiungskriege gegen Napoleon zu Ende gegangen, und so annoncierte man das Fest auf dem Hohen Meißner "als eine Gedenk- und Auferstehungsfeier jenes Geistes der Freiheitskämpfe, zu dem wir uns bekennen", wobei man sich zugleich von dem "billigen Patriotismus" distanzieren wollte, wie er die offiziösen vaterländischen Feiern prägte.<sup>119</sup> Das öffentliche Einladungsschreiben, das unter anderen die "Deutsche Akademische Freischar", der "Deutsche Bund abstinenter Studenten", der "Wandervogel e. V." und die "Freie Schulgemeinde Wickersdorf" unterzeichnet hatten<sup>120</sup>, richtete sich wohl an *die* Jugend, also an die als adoleszent definierte Altersgruppe der Vierzehn- bis Fünfundzwanzigjährigen, meinte aber auch all jene, wie beispielsweise Pädagogen und Hochschullehrer,

<sup>118</sup> Dazu: *Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, mit einem Bild von Fidus hg. von A. Kracke, Jena 1913; nachgedruckt ist diese Festschrift in: *Hoher Meißner 1913. Der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten, Deutungen und Bildern*, hg. von W. Mogge u. J. Reulecke, Köln 1988; D. Schenk, *Die Freideutsche Jugend 1913-1919/20. Eine Jugendbewegung in Krieg, Revolution und Krise*, Münster 1991.

<sup>119</sup> *Einladung zum ersten Freideutschen Jugendtag*, in: Die Freie Schulgemeinde 4, 1913, S. 2.

<sup>120</sup> Weitere Unterzeichner waren: Deutscher Vortruppbund, Bund deutscher Wanderer, Jungwandervogel, Österreichischer Wandervogel, Germania/Bund abstinenter Schüler, Bund für Freie Schulgemeinden, Landschulheim am Solling, Akademische Vereinigungen-Marburg und Jena, Sera-Kreis Jena, Burschenschaft Vandalia-Jena.

die mit dieser Zielgruppe beruflich Umgang pflegten. "Jugend" wurde hier als altersgemäße Lebens- und Kulturform aufgefaßt, deren Eigenständigkeit man soeben erst entdeckt zu haben glaubte und deren Impulse zur "Geistesverjüngung" der kulturellen Gegenwart beitragen sollten. Angesprochen wurden insbesondere jene, die den "Befreiungskampf gegen den Alkohol" aufgenommen hatten, die "eine Veredlung der Geselligkeit", die "Neugestaltung der akademischen Lebensformen", das "freie Wandern" bzw. einen "eigenen Lebensstil" durchgesetzt oder "den Typus einer neuen Schule als des Heims und Ursprungs einer neugearteten Jugend" begründet hatten.<sup>121</sup> Diesen durchaus heterogenen Kreis, der von Lebensreformern über Wandervögel bis hin zu Reformpädagogen reichte, sollte der Freideutsche Jugendtag zur Bundesgenossenschaft zusammenführen und auf ein langfristiges nationales Vorhaben einschwören: "Uns allen schwebt als gemeinsames Ziel die Erarbeitung einer neuen, edlen deutschen *Jugendkultur* vor. Hieran wollen wir alle, jeder in seiner Eigenart, mitwirken. Wir wollen auch weiter getrennt marschieren, aber in dem Bewußtsein, daß uns ein Grundgefühl zusammenschließt, so daß wir Schulter an Schulter gegen die gemeinsamen Feinde kämpfen."<sup>122</sup> Unter dem Begriff "Freideutsche Jugend" wollte man fortan für das gemeinsame Ziel einer selbstbestimmten, von staatlicher, schulischer und elterlicher Bevormundung weitgehend freien Jugendkultur arbeiten und verabschiedete deshalb auch eine knappe Manifestation, die sogenannte Meißnerformel, die diesen Anspruch unterstreichen sollte: "Die Freideutsche Jugend will aus eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung, mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein. Zur gegenseitigen Verständigung werden Freideutsche Jugendtage abgehalten. Alle gemeinsamen Veranstaltungen der Freideutschen Jugend sind alkohol- und nikotinfrei."<sup>123</sup>

Die martialische Kampfansage an "die gemeinsamen Feinde" und der Anspruch auf "innere Freiheit" waren indes zwiespältig, weil sie zwar auf das kulturelle Unbehagen an der formierten Gesellschaft des deutschen Kaiserreiches abhoben und insofern auch kritischen Widerspruch anmeldeten,

---

<sup>121</sup> Ebenda, S. 1; dazu: W. Z. Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln 1962; W. Mogge, *Jugendbewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933*, hg. von D. Kerbs und J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 181ff.

<sup>122</sup> *Einladung zum ersten Freideutschen Jugendtag*, a.a.O., S. 2 (Hervorhebung von J. F.).

<sup>123</sup> Mogge, *Jugendbewegung*, a.a.O., S. 186.



zugleich aber alle Optionen auf eine *politische* Strategie gegen die "Matrix der autoritären Gesellschaft" (so bezeichnet Hans Ulrich Wehler das Gefüge von Familie, Bildungsinstitutionen und Militarismus im Kaiserreich) von sich wiesen.<sup>124</sup> Und der Begriff "Jugendkultur", der im Aufruf zum Freideutschen Jugendtag an zentraler Stelle stand, signalisierte ein pädagogisches Vorhaben, dessen programmatischer Impetus zwar zu Konsens und weltanschaulicher Mobilisierung aufrufen sollte, innerhalb der Jugendbewegung aber nur auf geteilte Zustimmung stieß.<sup>125</sup> Zu dominant war hier die Illusion, Jugendbewegung sei ein informelles und durch Spontaneität charakterisiertes Unternehmen, das man jeglicher Vereinnahmung durch das Establishment entziehen müsse.<sup>126</sup> Daß es sich bei der Freideutschen Jugend lediglich um eine integrierte, weil angepaßte Subkultur, nicht aber um eine dissidente Protestbewegung revolutionären Charakters handelte, sollte sich spätestens zu Beginn des Ersten Weltkrieges zeigen, als die nationale Mobilmachung zum "Augustwunder" hochgejubelt wurde. Hier erlagen die Subkulturen endgültig dem Konformitätsdruck des wilhelminischen Obrigkeitsstaates<sup>127</sup>, weil auch ihre sozialutopischen Fernziele dem Aufstieg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft gegolten hatten.

Auf welch tönernen Füßen die Idee der Freideutschen Jugend von Anfang an stand, bezeugt gerade das Verhältnis zwischen Wyneken bzw. Halm und dem Wandervogel. Die Vorbehalte Wynekens und Halms an der Jugendbewegung betrafen zunächst die Frage der Musik. Im Mittelpunkt der jugendbewegten Musikpraxis standen das "Volkslied" und der "Volkstanz", die zwar den kulturellen Stil der Jugendbewegung maßgeblich prägten, von Wyneken jedoch als talmihafte Romantik und als regressiv zurückgewiesen

---

<sup>124</sup> Anders als etwa der gewerbliche Mittelstand reagierte das wilhelminische Bürgertum, aus dem sich das soziale Potential der Jugendbewegung rekrutierte, auf politisch-ökonomische Verunsicherungen "nicht primär mit der Gründung von politischen Parteien und Interessenverbänden, sondern mit der Symbolschöpfung einer Gegenkultur, die sich gegen den 'Materialismus' der hochindustrialisierten technischen Zivilisation des Reiches richtete, und mit der aktivistischen Gründung von Weltanschauungsbewegungen" (U. Linse, *Die Jugendkulturbewegung*, in: *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 120); zur Matrix der autoritären Gesellschaft: H. U. Wehler, *Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*, Göttingen 1973, S. 122ff.

<sup>125</sup> Dazu: Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung*, a.a.O., S. 50f.; Schenk, *Die Freideutsche Jugend 1913-1919/20*, a.a.O., S. 68f.

<sup>126</sup> Vgl. dazu das Kapitel "Die zerstörenden Mächte" in: H. Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung, Zweiter Teil: Blüte und Niedergang*, 2. Aufl. Berlin 1912, S. 147ff.

<sup>127</sup> Dazu: U.-K. Ketelsen, *"Die Jugend von Langemarck". Ein poetisch-politisches Motiv der Zwischenkriegszeit*, in: *Mit uns zieht die neue Zeit*, a.a.O., S. 68ff.

wurden: "[In] der Romantik des Wandervogels steckt viel Künstliches und Unechtes, viel Maskerade. So echt und natürlich die Absonderung der Jugend vermittels des Wanderns und ihre Organisation unter ihren Führern ist (das ist wirklich schöpferisch und genial gefunden), so künstlich, man möchte fast sagen, oberlehrerhaft, ist der geistige Unterbau des Wandervogels. Die Flucht in das Mittelalter, in das Vagantentum, in die Volkskunst, dieses alles ist nur der Versuch, sein Eigenwesen sich selbst auszudeuten und klar zu machen; und nur als solcher Versuch der Selbstdeutung zu benutzen und zu werten. Grundlegend in ihm ist vielleicht nur der Widerstand gegen die großstädtische Kultur der Erwachsenen, gegen die mit Luxus und Unehrlichkeit verbundene Kunstgenießerei und das Bedürfnis nach größerer Einfachheit und Innigkeit."<sup>128</sup> Den grundlegenden Unterschied zwischen dem Jugend-Ideal, das die Freie Schulgemeinde zu vermitteln suchte, und dem adoleszenten Habitus der Jugendbewegung, glaubte Wyneken am Umgang mit dem Tanzen festmachen zu können. Nachdem während der gesamten Dauer des Freideutschen Jugendtages "immer dieselben Reigen, die einem nachher wochenlang quälend im Gedächtnis lagen", getanzt wurden und ihm zudem "eine gewisse, aus der Wandervogelliteratur mir längst wohlbekannteste künstliche Naivität ..., eine Manier des Jung- und Kindlichseins, eine betonte Harmlosigkeit, ein allzu bewußtes Leuchten der Augen" unangenehm aufgefallen waren, attestierte Wyneken der Jugendbewegung einen Zug ins Hysterische, der auf die "Verdrängung eines Minderwertigkeitsgefühls" schließen lasse.<sup>129</sup> Was Wyneken, so sehr er die Bundesgenossenschaft der jugendbewegten Subkultur begrüßte, letztendlich vermißte, waren ein konzises pädagogisches Ethos und eine schulische Organisation, wie sie die Freie Schulgemeinde darstellte. Während hier aber Kunst und Musik als Dienst und Kultus am "objektiven Geist" zelebriert würden, konstatierte Halm in der Musik des Wandervogel, die er als "Bedarfmusik" und Wyneken als "Vorkunst" abqualifizierte, eine ästhetische Verwahrlosung, die der pädagogisch-ethischen Führung bedürfe.<sup>130</sup> Aber trotz solcher Einwände gehe doch "ein besseres Wollen durch unsere als durch die vorige Generation, oder es ist doch stärker, kräftiger, mutiger", meinte Halm, denn der "adlige Sinn für ein Sichführenlassen, für Jüngerschaft und Wahl eines Führers, vielmehr

---

<sup>128</sup> Wyneken, *Was ist "Jugendkultur"*, a.a.O., S. 11f.

<sup>129</sup> Ders., *Die Freideutsche Jugend*, in: *Die Freie Schulgemeinde* 4, 1914, S. 37.

<sup>130</sup> Halm, *Musik und Leben*, in: *Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung*, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 23; Wyneken, *Vorkunst*, ebenda, S. 50ff.

Erkenntnis der geborenen Führer, erwacht in dieser Generation wieder."<sup>131</sup> Weniger in den musikalischen Zielsetzungen, als vielmehr in solch ideologischen Affinitäten sah Halm die Basis für eine Zusammenarbeit zwischen Reformpädagogik und Jugendbewegung, weshalb es noch während des Krieges zu synergetischen Aktivitäten und zur Installierung des Begriffes "Musikalische Jugendkultur" kommen sollte.<sup>132</sup>

Ein weiterer Dissens grundsätzlicher Natur bestand in der Frage des Nationalismus und der völkischen Ideologie, welche innerhalb der Jugendbewegung und im Kontext ihrer Volkslied-Ideologie eine maßgebliche Rolle spielten. Auch Halm und Wyneken waren nationalistisch eingestellt, wenngleich sie nicht dem alldeutschen Radikalnationalismus anhingen, sondern jenem gemäßigeren "Reichspatriotismus" (Otto Dann), der das deutsche Reich als "Kulturnation" in den Grenzen von 1871 beließ und den Denkstil Halms und Wynekens eher unauffällig grundierte.<sup>133</sup> So widersprach Halm zwar dem verbreiteten Diktum Richard Wagners, daß "eine Sache um ihrer selbst willen tun" eine spezifisch deutsche Eigenschaft sei, denn sonst "wären die Deutschen allein die eigentlichen, oder wären sie die ersten Menschen"; zugleich räumt er aber ein, das von Wagner konstruierte nationale Charakteristikum "scheint immerhin der Anlage der Deutschen vorzüglich zu entsprechen, und wir wollen ja nicht verlernen, auf diesen Vorzug stolz zu sein", zumal auf dem Gebiet der Musik, "wo die Führerschaft schon seit langem von uns erkämpft und behauptet worden ist."<sup>134</sup> Die nationalistische Schlagseite Halms erschöpfte sich gleichwohl nicht in solch sinnfälligen Äußerungen, sondern sie reichte bis in sein musiktheoretisches Denken, das mit der Triade Bach-Beethoven-Bruckner auf einem rein deutschen Kanon aufgebaut war. Und noch im Jahr 1917, bei Gelegenheit einer kritischen Auseinandersetzung mit der Musizierpraxis des Wandervogel, erklärte Halm,

---

<sup>131</sup> Halm, *Werben unter Unreifen*, in: Die Freie Schulgemeinde 4, 1914, S. 67.

<sup>132</sup> Dazu: *Musikalische Jugendkultur*, a.a.O.; Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 95ff.

<sup>133</sup> "In unserer Jugendbewegung spielt auch der Begriff des *Deutschtums* eine Rolle. Aber bisher hat der deutsche *Geist* in ihr eine viel zu geringe Rolle gespielt, wenn wir unter deutschem Geiste diejenige Geistesrichtung verstehen wollen, die in den geistigen Führern unserer Nation gelebt, und die deutsches Denken vor den anderen Völkern ausgezeichnet hat" (Wyneken, *Was ist Jugendkultur?*, a.a.O., S. 26). Wyneken identifiziert seinen Begriff des Deutschtums mit "geistigen Führern" wie Luther oder Kant, und grenzt ihn ab gegen "allerlei äußere Ziele" (ebenda), wie sie der militante Patriotismus des Kaiserreiches den Jugendlichen auferlege. Ähnlich wie bei Thomas Mann setzte der Beginn des Ersten Weltkrieges aber auch bei Wyneken chauvinistische Energien frei, durch die der gemäßigte Patriotismus in einen radikalen Nationalismus umschlug.

<sup>134</sup> Halm, *Musikalischer Schülerkursus*, a.a.O., S. 128f.

gerade "für einen Deutschen" sei es eine Pflicht, sich gegenüber der Musik "als Kunst" zu öffnen<sup>135</sup>, womit er zwar das nationale Moment als verbindendes herausstrich, zugleich aber auf die ästhetische Inferiorität der Wandervogelmusik abzielte und das "Deutschtum" zu einer Frage der künstlerischen Qualität erhob: "Ein deutsches Volk ohne Musik (ich bitte aber: Musik als Kunst, als geistige Macht!) können wir nicht mehr denken; und in der Musik hat sich das deutsche Volk die Führerschaft errungen. So, glaube ich, wird die erwähnte Pflicht als eine deutsche auch von solchen gemeinsam anerkannt werden können, die den Inhalt des Wortes Deutsch verschieden sehen."<sup>136</sup>

Der Kontrast zwischen dem kulturellen Nationalismus, wie ihn Halm und Wyneken vertraten, und dem kruden Antisemitismus, der in Teilen des Wandervogel herrschte<sup>137</sup>, erschien Wyneken symptomatisch für das Gefälle zwischen der Jugendbewegung und dem pädagogischen Modell der Freien Schulgemeinde. Schon Blüher hatte antisemitischen Ausgrenzungsbestrebungen Vorschub geleistet und mit Blick auf den Wandervogel geäußert, ein "Wort über Rasse und Physiognomie" lohne sich, denn der Wandervogel sei "stets von guter germanischer Rasse gewesen, die vielfach ins Slavische schlug, was bekanntlich einen neuen und ausgezeichneten Typ ergibt"; daher sei es "selbstverständlich, daß die völkischen Gedanken und Bestrebungen in wirklich echter Form nur von denen vertreten werden können, die von Rasse sind. Ein deutsch-patriotischer Jude oder Halbjude ist eine Karikatur und wirkt lächerlich, soviel Anerkennung dem Judentum, innerhalb seiner selbst, auch zufallen mag."<sup>138</sup> Mit großer Sympathie sprach Blüher über den Wandervogel-Führer Karl Fischer, der eine genaue Unterscheidung zwischen "semitischer" und "deutscher" Kultur propagiert habe, "sodaß Nation neben Nation stände und jeder wüßte, wo der andere sei."<sup>139</sup> Diese verbreitete Überzeugung gerierte sich pseudoliberal, indem sie eine kulturelle Koexistenz von Judentum und Deutschtum fingierte. Im Grunde aber handelte es sich um eine ebenso antisemitisch-rassistische wie nationalistische Sichtweise, und sie evoziert

---

<sup>135</sup> Ders., *Musik und Leben*, in: *Musikalische Jugendkultur*, a.a.O., S. 24.

<sup>136</sup> Ebenda.

<sup>137</sup> Dazu: A. Winneken, *Ein Fall von Antisemitismus: Zur Geschichte und Pathogenese der deutschen Jugendbewegung vor dem Ersten Weltkrieg*, Köln 1991.

<sup>138</sup> H. Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Zweiter Teil: Blüte und Niedergang*, a.a.O., S. 186f.

<sup>139</sup> Ders., *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Erster Teil: Heimat und Aufgang*, a.a.O., S. 102.

bereits jene Ghettoisierung, in die die deutschen Juden seit 1933 planmäßig gedrängt wurden.

Unmittelbarer Anlaß für Wyneken, sich mit dem Antisemitismusproblem zu befassen, war jedoch ein Heft der "Wandervogelführerzeitung" vom Oktober 1913, in dem es zu heftigen Ausfällen gegen die Juden im Wandervogel gekommen war. Indirekter Auslöser der Attacke war ein Vorfall in einer Zittauer Wandervogelgruppe, der schon einige Monate zurücklag. Dort hatte man einer Jüdin aus "rassischen" Gründen die Aufnahme verweigert, woraufhin das "Berliner Tageblatt" vom 21. Juli 1913 dem Wandervogel antisemitische Tendenzen vorwarf. Nachdem in der Julinummer der "Wandervogelführerzeitung" ein Artikel erschienen war, der das judenfeindliche Vorgehen des Zittauer Wandervogel als "unklug" bezeichnet und ausdrücklich bedauert hatte, wurde die Redaktion der Führerzeitung mit einer Fülle von Artikeln überschwemmt, welche die "Judenfrage" auf die Agenda setzten und in ihrer Mehrheit den Vorwurf antisemitischer Tendenz bestätigten: "Haben wir uns in der Enthaltensamkeit von Kulturgiften die Grundlage zu einem gesunden Wandern geschaffen, haben wir uns in der Möglichkeit gemeinsamer Wanderungen ein wertvolles Hilfsmittel in der Erziehung verdorbener Großstadtjugend zu Natürlichkeit und Reinheit gesichert, so werden wir auch nicht umhin können, zum germanischen Rasseproblem Stellung zu nehmen, um aus klarer Kenntnis der Tatsachen jederzeit imstande zu sein, fremdartiges und fremdgeistiges aus dem deutschen Wandervogel auszuschließen. Der deutsch-völkische Gedanke wird die nächste Probe für uns Führer bringen, ob wir den Erkenntnissen und Forderungen der Zeit gerecht zu werden imstande sind."<sup>140</sup> Evident wird in solchen Äußerungen, daß der jugendbewegte Kulturkonservatismus ("Kulturgifte", Großstadt) und die Mobilisierung des Widerstandspotentials (Natürlichkeit, Reinheit) jetzt in den Wahrnehmungshorizont zeitgemäßer Paradigmen gezogen wurden, nämlich der Rassenhygiene und der Rassenanthropologie.<sup>141</sup> Hierbei zeichnete sich ein ressentimentgeladenes und haßerfülltes Bild des Judentums ab, in dem die geläufigen Stereotype vom jüdischen Körper über die Sprache bis hin zur sexuellen Diffamierung ausgebreitet wurden: Wenn "man sieht, wie der Gesellschaftstanz heute mehr und mehr geil und schleimig wird, wie das flache und gemeine Theater

---

<sup>140</sup> W. Thost, *Die Klängen heraus!*, in: Wandervogelführerzeitung Heft 11, Oktober 1913, S. 220.

<sup>141</sup> Dazu: M. Pollak, *Rassenwahn und Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 27ff.; Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918. Band II: Machtstaat vor der Demokratie*, 2. Aufl. München 1992, S. 289ff.

gegenüber dem guten an Raum gewinnt, wie die Frivolität und die Geringschätzung des Weibes allgemein zunimmt, so erkennt man, wie niedere, ungermanische Auffassung im öffentlichen Leben in wachsendem Maße überwuchern und auch in den Köpfen allzuwenig artbewußter und artstolzer (d.h. der meisten!) germanischer Menschen an Boden gewinnt."<sup>142</sup> So sprach man von "unreinen Ortsgruppen"<sup>143</sup>, wenn es um die Mitgliedschaft von Juden ging, und stellte apodiktisch fest: "Der Jude ist nun einmal im 'Wandervogel', Bund für deutsches Jugendwandern, und den verwandten Bünden, unmöglich"<sup>144</sup>, woraus gefolgert wurde, "daß eine völkische Bewegung sich von Hebräern frei zu halten" habe.<sup>145</sup> Nicht der "wässerige, nichtssagende Begriff des Staatsbürgers, sondern der rassische Gesichtspunkt"<sup>146</sup> sei das maßgebliche Kriterium, welches darüber entscheide, wer deutsch und wer nicht deutsch sei: "Wir haben die Juden als Staatsbürger niemals angegriffen; dazu hätten wir weder Anlaß noch Lust. Außer dem staatsbürgerlichen Recht gibt es aber noch ein gesellschaftliches Recht; und nach diesem können wir unsern Verkehr aussuchen wie wir wollen."<sup>147</sup> Während man sich einerseits auf die Liberalität gesellschaftlicher Verkehrs- und Umgangsformen berief, handelte es sich andererseits bei derartigen Ausgrenzungsbestrebungen um einen Verstoß gegen die Satzung des Wandervogel, wonach strikte Neutralität in konfessioneller und politischer Hinsicht gewahrt werden mußte. Darüber hinaus wurde aber auch deutlich, daß das Legalitätsprinzip, welches das Staatsbürgerschaftsrecht verbürgte, und die antisemitisch-völkische Mentalität in einen konflikträchtigen Gegensatz geraten waren, hinter dem sich das kommende politische Desaster bereits ankündigte. Daß dabei stets von der "Judenfrage" die Rede war<sup>148</sup>, nicht aber der Antisemitismus als das eigentliche Problem thematisiert wurde, zeigt, wie sehr das Stereotyp von den "fremdrassigen" Juden und ihrer vermeintlichen Inferiorität gegenüber der "germanischen Rasse" bereits verinnerlicht war.

Nicht nur die geballten Ressentiments, die in solchen Überzeugungen zum Ausdruck kamen, sondern auch die wissenschaftliche Unhaltbarkeit der

---

<sup>142</sup> D. Gerlach, *Judentum und Wandervogel*, in: Wandervogelführerzeitung Heft 11, a.a.O., S. 206.

<sup>143</sup> *Die Juden in deutschen Bewegungen*, ebenda, S. 210.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 207f.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>147</sup> Dr. Siegel, *Wer ist der Unkluge?*, ebenda, S. 216.

<sup>148</sup> Dazu das Kapitel über die "Judenfrage" bei: Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung*, a.a.O., S. 89ff.

Rassentheorien stießen bei Wyneken auf begründeten Widerspruch. Da Wyneken annahm, daß die Mehrheit im Wandervogel "ziemlich antisemitisch" denke, wandte er sich zunächst gegen den "pseudowissenschaftlichen Apparat" sowie gegen das "dem Appell an trübe Masseninstinkte dienende Halbwissen" und stellte klar, daß der "Gegensatz" zwischen "deutsch" und "jüdisch" das Resultat einer diskriminierenden Tradition, nicht aber eine naturgegebene Tatsache darstelle.<sup>149</sup> Mit Blick auf die sozialpsychologische und mentale Dimension des Antisemitismus betonte er den irrationalen Charakter dieser Vorgänge und verwies auf das explosive Potential, das hier langfristig zu vermuten war: "Immerhin aber war für den Psychologen aus jenen üblen Ausbrüchen auch etwas zu lernen. Es ist nämlich nicht an dem, daß diese antisemitischen Wandervogelführer einfach nur das Recht des Stärkeren geltend machen und im Übermut ihres Mehrheitsbewußtseins brutal auf die kleine Minderheit der Juden im Wandervogel losschlagen. Sondern auch sie fühlen sich in einer wirklichen Not. Ohne irgendwie hier auf die Frage der objektiven Berechtigung oder Begründung dieses Gefühles einzugehen, muß doch festgestellt werden, daß man auf jener Seite *subjektiv* sich durch die Juden bedrängt fühlt und durch die Beteiligung mancher von ihnen am Wandervogel *leidet*. Jene wüsten Schimpfereien in der 'Führerzeitung' sind ein Symptom verhaltenen Grolles, lang unterdrückter Wut. Endlich einmal wollte man sagen, was man so lange verschwiegen hatte, weil man es nicht sagen *durfte*."<sup>150</sup> Da die offizielle Neutralität, wie sie die Statuten des Wandervogel gegenüber Konfessionen und Rassen vorsahen, keineswegs "dem wirklichen Empfinden weiter Kreise im Wandervogel" entspreche, habe es nur eines "Signales zur Meuterei" bedurft, um "eine wahre Explosion", so Wyneken "nicht nur des Judenhasses, sondern noch mehr des Ärgers über das lange Schweigen- und Sichfügenmüssen" auszulösen.<sup>151</sup>

Realistischerweise hielt Wyneken den "völligen Bankrott in der Judenfrage" für ein strukturelles Phänomen, das "nicht nur ein Wandervogelproblem ist, sondern eins, mit dem die ganze junge Generation fertig werden muß", in dem sich aber nur *eine* falsche Einstellung des

---

<sup>149</sup> Wyneken, *Vom Wandervogel*, a.a.O., S. 54. die "deutschen Juden sind jetzt Deutsche, gehören jetzt zum deutschen Kulturkreis. Wenn man nun eine gewisse Besonderheit der Geschmacksrichtung, des geistigen Bedürfnisses, der Begabung und, nicht zum wenigsten, des Entwicklungstempos und der körperlichen Veranlagung des jüdischen großstädtischen Durchschnitts bemerkt haben will, so möge man den Versuch machen, sich aus praktischer Erfahrung heraus über diesen Gegensatz klar zu werden und dann, zu ihm pädagogisch Stellung zu nehmen" (ebenda).

<sup>150</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>151</sup> Ebenda.

Wandervogel dokumentiere.<sup>152</sup> Mit einer gewissen Zuversicht setzte Wyneken daher auf den Einzelnen als "Träger einer neuen Jugendkultur"<sup>153</sup>, weil es innerhalb des Wandervogel doch immer wieder Proteste gegen die Anordnungen der "Bundesleitungen" und auch Widerspruch gegen die antisemitischen Tendenzen gegeben hatte.<sup>154</sup> Die Hoffnung aber, im gezielten Appell an Einzelne den Wandervogel in der Frage der "Jugendkultur" ohne antisemitische Mißtöne noch umstimmen zu können, sollte sich als trügerisch erweisen, zumal nicht alle Richtungen der Freideutschen Jugend mit Wyneken übereinstimmten.<sup>155</sup> Der Nationalismus innerhalb des Wandervogel trat zwar nur gelegentlich so offen antisemitisch auf, er war erklärtermaßen jedoch alldeutsch und völkisch.<sup>156</sup> Weder der jugendbewegte Nationalismus noch der schwelende Antisemitismus sollten daher als Epiphänomene verkannt werden, verstand sich der Wandervogel selbst doch als ein Bollwerk gegen "die fortschreitende Entdeutschung der Umwelt"<sup>157</sup> mit dem Ziel, "eine innere, deutsche Wiedergeburt, kraft deren wir wieder Herren der Zeitläufte werden"<sup>158</sup>, herbeizuführen.

### ***"Volkslied" und kulturelle Initiation in der Wandervogelbewegung***

Den Beginn der bürgerlichen Jugendbewegung markieren die anfangs umstrittenen Freizeitaktivitäten jener Steglitzer Gymnasiasten, die sich seit 1901 "Wandervögel" nannten und 1904 den "Wandervogel, Ausschuß für

---

<sup>152</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>153</sup> Wyneken, *Vom Wandervogel*, a.a.O., S. 56.

<sup>154</sup> Obzwar nach "deutscher Männer Art", aber kritisch gegenüber den antisemitischen Tendenzen im Wandervogel hieß es in einem Artikel der "Wandervogelführerzeitung" vom Oktober 1913: "Was sollen die Außenstehenden über die Gültigkeit unserer politischen und religiösen Neutralität denken? und werden nicht bei uns sich spätere 'Fälle' dieser Art stets auf Zittau berufen können, wenn wir uns über unsere Grundsätze in dieser Hinsicht im Unklaren bleiben" (W. Schmidt, *Nur unklug?*, a.a.O., S. 210). Unter den Beiträgen zur "Judenfrage" in der Führerzeitung war diese Auffassung jedoch eine Ausnahme.

<sup>155</sup> Dazu: Schenk, *Die Freideutsche Jugend 1913-1919/20*, a.a.O., S. 63.

<sup>156</sup> Obwohl das Wort "völkisch" die Eindeutschung des Fremdwortes "national" darstellen sollte, ging es in dieser Funktion jedoch nicht auf, sondern entwickelte sich "vom Ersatzwort zum Weltanschauungscodex" (Puschner, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich*, a.a.O., S. 27).

<sup>157</sup> H. Breuer, *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 78.

<sup>158</sup> Ders., *Rückblick: Ilmenau-Arolsen*, in: *Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern* 6, 1911, S. 109.



Schülerfahrten" gründeten.<sup>159</sup> Nach diesen Anfängen war es reichsweit bald zu weiteren Neugründungen ähnlicher Formationen gekommen, und der "Wandervogel" selbst spaltete sich in den kommenden Jahren in verschiedene Gruppierungen auf, die sich in so zentralen Fragen wie Alkoholabstinenz oder Mädchenwandern uneins waren, daraus aber ihr jeweils eigenständiges Profil ableiteten.<sup>160</sup> Umstritten waren die Aktivitäten der verschiedenen Wandervogelgruppen deshalb, weil sie außerhalb der schulischen Aufsicht und der staatlichen bzw. kirchlichen Jugendpflege stattfanden, daher zunächst in den Geruch des Unbotmäßigen kamen. Derartigen Verdächtigungen konnte man aus dem Weg gehen, indem sogenannte Eltern- und Freundesräte oder Vereine gegründet wurden, in denen die Eltern formal Aufsichtsfunktionen übernahmen; so beschwichtigte man einerseits den Argwohn der schulischen Behörden, beförderte andererseits aber auch den organisatorischen Apparat und damit die vereinsüblichen Querelen.

Das Anliegen des Wandervogel war es, möglichst eigenständig und jenseits familiärer oder schulischer Zwänge die Freizeit von Jugendlichen zu gestalten.<sup>161</sup> Dazu gehörten vor allem die "Fahrten" an den Wochenenden oder in den Ferien, auf denen man wanderte, möglichst im Freien übernachtete und sich auch selbständig versorgte, aber auch die "Nestabende", zu denen man sich während der Woche traf. Obwohl sich die Wandervogelgruppen selbst gerne zur antiautoritären Bewegung stilisierten, entwickelte sich sehr bald eine interne Organisationsstruktur von "Führer" und Gefolgschaft, zumal einige der führenden Exponenten, wie Karl Fischer, Wilhelm Jansen oder Hans Breuer, innerhalb der Jugendbewegung ein geradezu charismatisches Prestige genossen. Zum Stil des Wandervogel, der sein Bild in der Öffentlichkeit prägte, gehörte die "Kluft" des talmihaften Scholaren-, Vaganten- und Bacchantentums ebenso wie das gemeinsame Musizieren von "Volksliedern" und Tänzen<sup>162</sup>, aber auch die Gebärde des "épater le bourgeois", die für den Wandervogel-Historiographen Blüher geradezu den fortschrittlichen Charakter des Wandervogel ausmachte: "Ein Fortschritt in anderer Gestalt, als in Ministererlassen und hochgnädigen allerhöchsten Befehlen, nein, das kann und darf nicht sein", mokierte er sich über das Establishment der Elterngeneration und hielt dagegen: "Daß die Wirklichkeit vielfach anders läuft, daß der

---

<sup>159</sup> Dazu: Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung*, a.a.O., S. 26ff.

<sup>160</sup> Dazu: C. Hepp, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1987, S. 11ff.

<sup>161</sup> Dazu: Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung*, a.a.O., S. 37ff.

<sup>162</sup> Dazu: W. Mogge, *Wandervogel, Freideutsche Jugend und Bünde. Zum Jugendbild der bürgerlichen Jugendbewegung*, in: *"Mit uns zieht die neue Zeit"*, a.a.O., S. 179ff.

Fortschritt mit flammenden Augen und fliegenden, naßgeregneten Haaren kommt, ein frecher, oft ungebildeter Geselle, der nur einen guten Gedanken hat, der spottet und geifert, dem der Hohn in den Mundwinkeln grinst, ein jugendlicher, frivoler Himmelsstürmer - diese Erkenntnis konnte in den Mauern von Steglitz kein Unterkommen finden. Ein gnädiger Greis muß etwas gestatten, was eigentlich nicht erlaubt ist, dann ist es Fortschritt."<sup>163</sup> Es war genau dieser Habitus des "Zünftigen", welcher aus Sicht der Reformpädagogik als wildwüchsig und unkultiviert erschien<sup>164</sup>, und den Wyneken im Rückblick auf den Freideutschen Jugendtag zu der Bemerkung veranlaßte, daß diese Jugend keine Jugend sei, sondern erst nach Jugend strebe.<sup>165</sup> Das Bild, das die Jugendbewegung bzw. der Wandervogel kurz vor dem ersten Weltkrieg von sich entwarf, resultierte folglich aus dem Zusammenspiel zwischen einer teils sympathisierenden, teils skandalisierten Öffentlichkeit, die die Imago der kulturellen Dissidenz ganz wesentlich förderte, und jener stilisierten Eigendeutung, die sich die Jugendbewegung unter dem Einfluß ihrer öffentlichen Wirkung selbst zu verschaffen wußte.<sup>166</sup>

Maßgeblich mitgestaltet wurde dieses Selbstbild durch Hans Breuer, der dem Wandervogel seit seinen Anfängen angehörte und der als Funktionär sowie als kulturelle Initiativperson die Aneignung des Mythos "Volkslied" vorantrieb. Seit 1898 besuchte Breuer das Gymnasium in Steglitz, wo er sich dem (seit 1901 so genannten) Wandervogel zunächst um Hermann Hoffmann-Fölkersamb, dann um Karl Fischer anschloß und im Jahr 1903 das Abitur ablegte.<sup>167</sup> Nachdem sich 1904 der "Steglitzer Wandervogel e.V." abgespalten

---

<sup>163</sup> H. Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Erster Teil: Heimat und Aufgang*, a.a.O., S. 16f.

<sup>164</sup> Wyneken, *Die Freideutsche Jugend*, a.a.O., S. 36f.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 37.

<sup>166</sup> Wie befremdlich der jugendbewegte Stil auf Außenstehende gewirkt haben mag, kann man einer anekdotischen Erinnerung Th. W. Adornos aus den 1960er Jahren entnehmen: "Auf der Roßmannschen Terasse vernahm ich eines Nachmittags, vom Platz vor der Schloßmühle her, wüst grölenden Gesang. Ich erblickte drei, vier ganz junge Burschen, unziemlich verkleidet, es sollte malerisch sein. Mir wurde erklärt, das seien Wandervögel, ohne daß ich mir darunter etwas Rechtes hätte vorstellen können. Mehr noch als die greulichen, obendrein falsch auf Klampfen begleiteten Volkslieder erschreckte mich der Anblick. Keineswegs entging mir, daß das nicht Arme waren wie die, welche in Frankfurt auf den Bänken der Mainanlagen zu nächtigen pfligten, sondern, nach kindlichem Sprachgebrauch, bessere Leute. Keine Not, vielmehr eine mir unverständliche Absicht veranlaßte ihren Aufzug. Es erfüllte mich mit der Angst, es ebenso halten und eines Tages schutzlos lärmend durch die Wälder stampfen zu müssen: die Drohung des Deklassiertseins in der Jugendbewegung, längst ehe in dieser die deklassierten Bürger sich verbanden und auf große Fahrt zogen" (*Amorbach*, in: Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1969, S. 26).

<sup>167</sup> *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 14ff.

hatte<sup>168</sup>, blieb Breuer Mitglied im "Alt-Wandervogel", auch als er das Studium der Medizin in Marburg aufzunehmen begann. Die Diskussion um das Mädchenwandern und um die Abstinenzfrage führte im Jahr 1907 dazu, daß sich der "Wandervogel Deutscher Bund für Jugendwandern" (DB) aus dem Alt-Wandervogel herauslöste und sich vor allem im westlichen Deutschland ausbreitete, während der Alt-Wandervogel das östliche Deutschland besiedelte. Im gleichen Jahr gründete Breuer, der sein Studium nun in Heidelberg fortsetzte, die "Heidelberger Pachantey", die sich als Ortsgruppe dem DB anschloß.<sup>169</sup> Seit dieser Zeit griff Breuer auch publizistisch die umstrittenen Fragen der Wandervogelkultur wie Abstinenz und Mädchenwandern auf, wobei er sich selbst stets zwischen den dogmatisierten Extremen positionierte.<sup>170</sup>

Breuers folgenreichste Leistung innerhalb des Wandervogel wurde schließlich die Herausgabe des Liederbuches *Der Zupfgeigenhansl* (erstmalig im Jahr 1908), das bereits 1914 in einer Auflage von 200 000 Exemplaren verbreitet war und bis heute existiert.<sup>171</sup> Nachdem er von 1910 bis 1911 der Bundesleitung des DB vorgestanden hatte, verabschiedete er sich von seiner aktiven Wandervogelzeit mit jener lehrstückartigen Bekenntnisschrift *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, in der die Wandervogelbewegung zum kulturellen Initiationsritus einer kriegsbereiten und expansionswilligen Jugendgeneration stilisiert wird. Breuer machte hier implizit, aber unmißverständlich deutlich, daß er Wandervogel und Jugendbewegung als

---

<sup>168</sup> "Der 'Wandervogel', früher 'Ausschuß für Schülerfahrten', seit dem 2. Sept. 1904 'eingetragener Verein' zu Steglitz-Berlin, will das Fußwandern der deutschen Jugend fördern. Er erreicht dies durch regelmäßige Sonntagsausflüge und Ferienreisen, welche von einem unter seiner Aufsicht arbeitenden, aus Studenten zusammengesetzten Führerkollegium vorbereitet und geleitet werden, vorläufig unter Beschränkung auf die höheren Schulen. Der jugendlich frische, straffe Zug, der durch das Ganze geht, hat ihm die Anerkennung von maßgebenden Pädagogen und Schuldirektoren sowie die Gunst der öffentlichen Meinung in reichem Maße eingebracht" (aus dem Vorwort zu: *Des Wandervogels Liederbuch*, Berlin u. Osterwieck/Harz 1905).

<sup>169</sup> Ebenda, S. 17ff.

<sup>170</sup> "Was sich gegen früher im D.B. geändert hat, ist, daß wir bewußt aus der Abstinenzbewegung herausrücken, weil diese aus anderen, sozialen Motiven herausgewachsen ist, und lebenslängliche Abstinenz erheischt, bei uns handelt es sich lediglich um Alkoholfreiheit auf Fahrten, nicht um Vorspannerdienste für den Alkoholkampf" (Breuer, *Vom gemiedenen Alkohol und von der Einigkeit*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 60); zur Frage des gemischtgeschlechtlichen Wanderns: ders., *Das Teegespräch*, in: *Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern*, a.a.O., S. 31ff.; C. Beck-Kapphan, *Geschlechtsspezifische Musikerziehung in Wandervogel und Jugendmusikbewegung*, Frankfurt a.M. 1998, S. 21ff.

<sup>171</sup> *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 30ff.; dazu: Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 26ff.

anthropologisches Experiment und als großangelegten Selbstversuch einer ganzen Generation verstanden wissen wollte. Tendenz und Schwerpunkt seiner Bekenntnisschrift unterstrich der gewählte Zeitpunkt, die Hundertjahrfeier zum Gedenken an die Befreiungskriege im Oktober 1913: So wurde die Jugendbewegung als nationales und völkisches Unternehmen vorstellig, das sich selbst als kulturelle Alternative und als Stachel im Fleisch der wilhelminischen Gesellschaft begriff.

Während Blühers melancholisch-verbitterte Hagiographie der Jugendbewegung schon 1912 den Abgesang auf die "authentische" Wandervogelkultur inszenierte und dieser das Etikett eines erotischen Phänomens anheftete<sup>172</sup>, bezeichnete Breuer den "heiteren Hellenismus" des "Blühertums" neben den vielen "Sackgassen" innerhalb des Wandervogel als ein "Gäßchen", das "für uns nordische Männer" nicht taue.<sup>173</sup> Wiewohl sich Breuers Sicht der Historie in großen Zügen von der Blühers kaum unterschied, konnte sich Breuer dem starren Schema von "Blüte und Niedergang" nicht anschließen, weil er die Wandervogelphase nicht nur als historisch datierbares Ereignis, sondern im anthropologischen Sinn als lebensgeschichtlich notwendige Durchgangsstation auffasste. Vor der autobiographischen Kulisse seines bisherigen Lebensweges und mit Reminiszenzen an die Erziehungsromane Rousseaus charakterisierte er den Wandervogel, sprich: die Jugendbewegung, als einen Prozeß der "natürlichen" Selbsterziehung, aus dem ein abgeklärtes, gesellschaftsfähiges Individuum hervorgehe. Mit Blick auf seine eigene Wandervogelkarriere unterschied Breuer zwei Phasen: eine erste Phase der "zünftigen", unkultivierten Romantik, namentlich im Alt-Wandervogel, und, vornehmlich seit Gründung der "Heidelberger Pachantey", eine zweite Phase der ästhetischen Kultivierung, der ein Erlebnis der Konversion vorausgegangen war. Diesen personalistischen Entwicklungsgang projizierte Breuer nun auf die Geschichte der Wandervogelbewegung und skizzierte die einzelnen Etappen seines Lehrstückes als Eskapismus in einen Reife- und Läuterungsprozeß, an dessen Ende die - scheinbare - Versöhnung mit der Moderne stand: Die Wandervögel "fluchten ihrer Großstadt, verhöhnten und verlästerten, was noch an Heiligem daran klebte. Sie kürten sich Armut, Not und Entbehrung, stürmten hinaus in wilde Klüfte und Wälder und tagten dort in der Einsamkeit. Das war eine wilde, schöne Zeit. Aber mählich, wie sie reifer wurden, zog sie's, die bäuerlichen Stuben zu schmecken, durch Gäßchen altfränkischer Städte zu schweifen, sie sahen den

---

<sup>172</sup> Dazu: Blüher, *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion* (1912), 2. Aufl. Prien 1914.

<sup>173</sup> Breuer, *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, a.a.O., S. 79.

feierlichen Ernst wuchtiger, rundbogiger Münster, die ragenden Dienste gothischer Kathedralen und spürten einen Hauch von ihrem Genius. - So wanderten sie, immer reifer werdend, auf der Straße einer natürlichen Erziehung hinauf bis in unsere Tage, bis sie staunend an den Feuerschlünden nächtlicher Gießhütten standen und mit Lust ihre Augen am Stahlgerippe breiter Bahnhöfe weideten. Da freuten sie sich wieder, Zeitgenossen zu sein, Miterlebende dieser herrlichen Hochblüte der Wissenschaft und Industrie. Versöhnt kehrten sie in den Straßentrubel der einst verhaßten Großstädte zurück. Sie hatten überwunden. Sie sahen das alles in einem milden, geklärten Lichte, sie hatten verziehen, denn sie verstanden nun."<sup>174</sup> Das nur scheinbare Bestreben, Jugendbewegung und Moderne zu versöhnen, gilt in Wirklichkeit der wilhelminischen Gesellschaft und macht deutlich, daß der Wandervogel als Adoleszenzerfahrung und als kulturelle Initiation begriffen wurde.

Breuers zwischen bukolischer Heimatkunst und verklärter Industrieromantik oszillierende Optik betraf allerdings nur die Vorkriegszeit, denn das einschneidende Trauma der Kriegserfahrung, das den ohnehin labilen Burgfrieden mit der "Gesellschaft" (nicht nur der wilhelminischen) endgültig zerstörte und im Begriff "Gemeinschaft" ideologisches Obdach suchte, stand der Jugendbewegung erst noch bevor. Mit seinem historisch-anthropologischen Zweiphasen-Modell hatte Breuer indes einen Deutungsrahmen vorgelegt, der in die Wandervogelhistoriographie einging, und noch Hilmar Höckners Geschichte der Jugendmusikbewegung von 1927 wird Breuers Sicht des Wandervogel in Teilen fortschreiben.<sup>175</sup> Deutlich wird aber auch der Unterschied gegenüber dem reformpädagogischen Modell der Freien Schulgemeinde und ihrer Absicht, den Typus des wilhelminischen Gymnasiums zu ersetzen. Denn Breuer hält dezidiert an den eigenständigen Stil- und Ausdrucksformen des Wandervogel fest, wenn er "das Wandern des jungen Stadtschülers, der *neben* der Lernschule noch eine Lebensschule braucht"<sup>176</sup>, zur selbstbestimmten Lernerfahrung qualifiziert und zugleich das "maßlose, sich selbst überschätzende Reformfatzkentum" entschieden zurückweist.<sup>177</sup> Während in der Freien Schulgemeinde *qua* institutionalisierter Schulreform ein neuer Typus von Bildungsbürger modelliert wird, hält man in der Jugendbewegung am Projekt einer "natürlichen" Selbsterziehung fest, ohne das wilhelminische Schulsystem substantiell anzustasten.

---

<sup>174</sup> Ebenda.

<sup>175</sup> Sowohl Blüher als auch Höckner übernehmen das Zwei-Phasen-Modell Breuers vom unkultivierten zum ästhetischen Wandervogelideal sowie das Theorem der Selbsterziehung.

<sup>176</sup> Breuer, *Rückblick: Ilmenau-Arolsen*, a.a.O., S. 109 (Hervorhebung von J. F.).

<sup>177</sup> Ders., *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, a.a.O., S. 80.

Dreh- und Angelpunkt solcher Bewußtseinsarbeit sind der Nationalismus bzw. das "Deutschtum", welche als mentale Schutzschilde gegen die Friktionen der Modernisierung, aber auch gegen vermeintliche äußere Feinde aufgezogen werden. Daher müsse man "immer deutscher werden", betont Breuer kurz nach Beginn des ersten Weltkrieges, denn "Wandern ist der deutscheste aller eingeborenen Triebe, ist unser Grundwesen, ist der Spiegel unseres Nationalcharakters überhaupt."<sup>178</sup> "Natur" und "Heimat", die sich im Erlebnis des Wanderns mitteilen sollen, sind demnach völkische Erfahrungswerte mit alldeutscher Tendenz, denn "es gibt für uns nur *ein* Wandervogeldeutschland, und das ist: soweit die deutsche Zunge reicht."<sup>179</sup> So entsteht auch hier ein dichotomisches Szenario, das auf die Kompensation von Modernisierungsschäden und sozialen Deklassierungsängsten abzielt. Ganz im Fahrwasser des zeittypischen Kulturkonservatismus und der ihm eigenen Rhetorik blickt Breuer zunächst auf den "großen Urwald unserer Tage", auf das "unerlöste Zeitalter von Technik, Industrie und Wissenschaft" und damit auf das "rasch und plötzlich über uns Gekommene"<sup>180</sup>, welches die "fortschreitende Entdeutschung der Umwelt" bewirkt habe. Er kritisiert den materiellen Überfluß der modernen Zivilisation, die "einseitige Verstandesarbeit" und das "undurchdringliche Wirrwar" von Wissenschaft, Industrie und Technik, die zu Entfremdung, Entwurzelung und Sozialdarwinismus geführt hätten: "Und das Ganze, durch den Fall tausendjähriger Schranken, durch Bahnung ungeahnter Verkehrsmöglichkeiten ineinandergemischt, beginnt, zum Breie farbloser Weltbürgerei zu zerfließen. Gewaltige Zersetzungs- und Fäulnisprozesse haben eingesetzt, Moral und Väterglauben bröckeln auseinander."<sup>181</sup> Mit Bezug auf das Moment der Beschleunigung ("rasch und plötzlich", "ungeahnte Verkehrsmöglichkeiten") sowie auf die Metaphorik des Morbiden werden die vermeintlichen Modernisierungsschäden diagnostiziert und in Form einer Verlustanzeige, nämlich des sterbenden "Deutschtums", rationalisiert.

Die Etappen des Wandervogel vom Eskapismus in die Natur, über die allmähliche Reifung an Heimat und Historie bis zur Rückkehr in die Moderne federn das Trauma der Beschleunigung ab und imaginieren jene innere Stabilität, die zur aktiven Arbeit am "Volkstum" und damit zur selbstbewußten Eingliederung in die satisfaktionsfähige Gesellschaft des Kaiserreiches führen

---

<sup>178</sup> Aus dem Vorwort zur Neuauflage des *Zupfgeigenhansl* von 1915, zit. nach: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 50.

<sup>179</sup> Breuer, *Rückblick: Ilmenau-Arolsen*, a.a.O., S. 108.

<sup>180</sup> Ders., *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, a.a.O., S. 78.

<sup>181</sup> Ebenda.

soll: "Gereinigt und wiedergeboren im Bade des Volkstums wird die Nation aufwärts steigen als eine Überwinderin ihrer Zeit und mit ihr das neue Weltbürgertum kommen, das des Miteinander und nicht des Gegen- und Durcheinander."<sup>182</sup> Breuer spricht schließlich vom "Wandervogeldeutschen" als einem "neuen deutschen Erdentypus" und fragt sich mit Blick auf die imperialistische Politik des wilhelminischen Kaiserreiches: "Ist es nicht wunderbar, daß gerade jetzt der Wandervogel aus dem Volke wächst, wo es anfängt, über die Erde zu gehen?"<sup>183</sup> Die Einbindung der Jugendbewegung als völkischen "Sauerteig"<sup>184</sup> in ein gesellschaftspolitisches Klima, das von Militarismus und Imperialismus geprägt war, wirft ein erhellendes Licht auf das, was oben als forcierte Anpassungsleistung bezeichnet wurde: Über den Umweg distinkter Lebensstile und unkonventioneller, daher auch skandalfähiger Verhaltensweisen suchte man den Weg in die "satisfaktionsfähige" Gesellschaft, wobei die Methoden aus zeitgenössischer Sicht zwar unangepaßt, die Zielsetzungen jedoch opportun und konsensfähig waren. Hinter Breuers autobiographisch gefärbtem Lehrstück zeichnen sich somit die Umriss eines anthropologischen Entwurfes ab, in dessen Mittelpunkt die Figur jenes "neuen deutschen Erdentypus" steht, dem nur wenig später im Mythos von Langemarck ein makabres Denkmal gesetzt wurde, und es wird der überlebende "Wandervogelmensch" sein, der sich nach Kriegsende, jetzt allerdings unter veränderten Bedingungen, auf die Anthropologie der Jugendbewegung besinnen wird. Kernstück dieser Anthropologie und entscheidender kultureller Beitrag des Wandervogel vor 1914 waren jedoch die ästhetische Praxis und der gleichsam mythologische Kult, die um den Begriff "Volkslied" zirkulierten.

"Das Volkslied ist nahezu der musische Ausdruck unserer Wandervogelideale", schrieb Breuer 1910 mit Blick auf die symbolische Funktion des "Volksliedes"<sup>185</sup> und reflektierte damit auf einen exemplarischen Selbstversuch, den die Historiographie der Jugend- und der

---

<sup>182</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>183</sup> Ebenda.

<sup>184</sup> "Die Zeit ist reif, die über die ganze Erde zersplitterten jungdeutschen Kräfte zu sammeln. Möge das Meißnerfeuer zu einem freideutschen Weltbunde voranleuchten, einem Bunde, nicht zum Schutze des Deutschtums im Auslande, nicht mit dem Charakter der Defensive à la boy scout, sondern mit dem Geiste frischer Offensive, immer druff! wie der olle Blücher Anno 1813: zur Prägung dieser jungdeutschen Gesinnung als eines Sauerteigs durch die ganze Welt. Im Anfang war die *Tat!* Und diese sei unser Denkmal" (ebenda, S. 80f.).

<sup>185</sup> Breuer, *Wandervogel und Volkslied*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 57.

Jugendmusikbewegung zur Prämisse ihrer Selbstdeutung erheben wird. So erscheint die Beschäftigung mit dem "Volkslied" auch in Breuers autobiographischem Lehrstück als Resultat jenes kulturellen Reifungsprozesses, dem zunächst ein Erlebnis der Konversion vorausgegangen war. Blüher beschreibt die "Bekehrung" Breuers als Bruch mit der Kunden-, Vaganten- bzw. Scholarenromantik des Ur-Wandervogel und als Abkehr vom Habitus des "épater le bourgeois": "Einmal hatten sie in der Zeit, als Hans Breuer in Marburg studierte und Wolf [Meyen] in Frankenhausen auf dem Technikum war, miteinander eine Kundenfahrt gemacht. Sie schliefen zur Nacht in alten Ruinen zwischen den Ringelwürmern und Kellerasseln in einem Haufen fauligen Laubes und machten die Wälder unheimlich mit ihrem Gebrüll. Als sie dann am Morgen des letzten Tages zusammen ein Stück mit der Bahn fahren mußten - es war gerade Sonntag - da stiegen junge hessische Bauernmädchen mit ihrem feinen bunten Putz und den zierlichen Häubchen bescheiden ein. Da wars um Hans Breuer geschehen. Nicht etwa, daß er für sie entbrannt wäre, ihn rührte diese Liebe zur Ordnung und zur Sauberkeit und die freundliche Würdigung des Feiertags. 'Wolf, wir dürfen es nicht mehr so weiter treiben! Sieh dir mal diese jungen Mädchen an, wie sie sich putzen und zieren ein jedes so fein und sauber wie das andere. Wir aber, wir, siehst du, wir suchen den Dreck, wir wollen ja im Schmutze wühlen'."<sup>186</sup>

Niederschlagen wird sich dieses Initiationserlebnis in einer harschen Kritik am "zünftigen" Stil der Wandervögel und in der Frage der Abstinenz gegenüber dem Alkohol bei Fahrten. Breuer sorgte sich zunehmend um das Bild des Wandervogel in der Öffentlichkeit, vor allem um die Reputation bei den Behörden, und kritisierte daher die nachlässige Kleidung, die "verbogenen Luftbadeallüren" im Angesicht der Landbevölkerung<sup>187</sup> oder die rüpelhaften Umgangsformen der Wandervögel, die es seit den Anfängen der Jugendbewegung zwar schon immer gegeben habe, heutzutage jedoch, "wo der Wandervogel ins Große geht", keinen günstigen Eindruck hinterließen.<sup>188</sup> Das "zünftige" Gebaren des Wandervogel sei gewachsen "auf dem Boden jener Hohlheit und gleißnerischen Glätte, die vielfach Stadtmenschen untereinander als guter Ton willkommen" sei, weshalb auch der Alkoholgenuß

---

<sup>186</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung, Erster Teil: Heimat und Aufgang*, a.a.O., S. 121f.

<sup>187</sup> "Und vor allem! - Jene verbogenen Luftbadeallüren! Fort damit! Der Mensch ist kein Frosch, der durch die Epidermis atmet. Der geringe Nutzen ist auf alle Fälle kleiner, als der Schaden, den die beleidigten Volksanschauungen der Bewegung eintragen. Auf stiller Waldwiese - natürlich! Aber coram agricolis?" (Breuer, *Wider die Teufel - Herbstepistel an unsere Wandervögel*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 63)

<sup>188</sup> Ebenda, S. 62.



bei Wanderfahrten auf den Index gesetzt wird: "Von uns aber scheinen nicht alle zu wissen, daß für die Jugend Alkohol - de facto - Gift ist. Er vergiftet nicht nur die reinen Reisefreuden, den erhebenden Wandergenuß, er vergiftet vor allem den feinen Takt und die sichere, innere Führung. (Wodurch, nebenbei, das Mädchenwandern begreiflich wird!) Welcher Führer kann da noch mit gutem Gewissen eine Verantwortung für die äußere Haltung seiner Horde übernehmen?"<sup>189</sup> "Äußere Haltung" und "innere Führung" zielen auf ein anthropologisches Anliegen, nämlich auf die "natürliche Erziehung" bzw. auf die "sich selbst erziehende Gemeinschaft" innerhalb der Jugendbewegung.

So stehen hier die Abkehr vom "Zünftigkeitsteufel", die strikte Alkoholabstinenz bei Fahrten sowie der Gegensatz von Schmutz und Sauberkeit vordergründig für Chaos und Ordnung, und damit für ein Muster, welches einerseits zum ethischen Maßstab der Lebensführung bestimmt, andererseits aber auch zur ästhetischen Norm des Umganges mit dem Liedersingen innerhalb des Wandervogels erhoben wird. Dokumentieren sollte sich der so artikulierte Kultivierungsprozeß vor allem auch durch ein eigenständiges Liedrepertoire, das sich bewußt vom gängigen Fundus des Vereinsgesanges, der Schullieder und des studentischen Kommersbuches unterscheiden wollte. Noch das erste eigenständige Liederbuch des Wandervogel, das der Steglitzer "Wandervogel e. V." 1905 herausgegeben hatte, basierte aber in Teilen auf dem *Lahrer Kommersbuch* mit seinen Trink-, Marsch- und Soldatenliedern, und so hieß es ganz unbefangen im Vorwort, das Liederbuch des Wandervogel e. V. sei "unter Verwertung langjähriger Erfahrungen, in der Mannigfaltigkeit seines Inhalts ein Spiegelbild unseres buntscheckigen Wandervogellebens geworden."<sup>190</sup>

"Mannigfaltigkeit" und "Buntscheckigkeit" standen indes für einen Habitus, der zunehmend kritischer beäugt wurde; denn der Wandervogel habe sich für das "Volkslied", somit also für die "ehrlichste Sprache" entschieden, hielt Breuer der betonten Vielfalt des Steglitzer Wandervogel-Liederbuches entgegen. Und zugleich perhorreszierte er das vermeintlich kulturlose Gebaren, von dem sich die Jugendbewegung abgewendet habe, weil es ihrem "Wesen" nicht entspreche: "All jene Machwerke, die da kamen und gingen, waren dem Wandervogel herzlich wesensfremd. Es gibt Biergebrülle, die im Kneipennebel durch die Schädelvacua zündend schlagen, es gibt teutschhaarige Bardengesänge von Männerbrust, Trinkhorn und Turnerlust - Coffea maxima - es gibt rührseliges, sentimentales Zeug, den süßlichen

---

<sup>189</sup> Breuer, *Vom gemiedenen Alkohol und von der Einigkeit*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 60.

<sup>190</sup> Aus dem Vorwort zu: *Des Wandervogels Liederbuch*, a.a.O.

Öldrucken vergleichbar, es gibt Schusterbuben- und Proletenmärsche, es gibt einen ganzen Augiasstall voll Couplets, es gibt 'Büchsenfrühling', Tangel-Tangel-Schund und Berlinosteyrische Phonographenjuchzer - es ist aber kaum ein 'Lied', ein wirkliches, noch so kleines Lied aus dem Großstadtvolke hervorgegangen."<sup>191</sup> Während in den Anfängen der Wandervogelbewegung solche durch Vereine und studentische Komments etablierten Musizierformen durchaus verbreitet waren, weil das gemeinschaftliche Singen keiner ausdrücklichen ästhetischen Zensur unterlag<sup>192</sup>, griff das kulturelle Distinktionsbedürfnis der Jugendbewegung allmählich auch in die Gepflogenheiten des Singens und Musizierens ein. Die Identifizierung des gängigen Liedrepertoires mit Großstadt, Technik, Sentimentalität, Proletarisierung oder Alkoholismus insinuierte eine symbolische, nämlich ästhetisch vermittelte Abkehr von einem kulturellen Kontext, der als unbehaglich und repressiv wahrgenommen wurde. Die gleichzeitige Hinwendung zum positiv konnotierten Phänomen des "Volksliedes" korrelierte mit dem Eskapismus in die Natur und dem Rückzug in die verklärte Idylle einer weniger komplexen, daher übersichtlichen Sozialstruktur: "Im Volkslied da hat der Wandervogel Umgang mit einem natürlichen Menschen, der sehnt sich und träumt noch ein volles, ganzes Menschentum, das noch mit markigen Wurzeln aus dem Boden seiner Allverwandtschaft Nahrung trinkt. Und alle, die heutzutage aus den öden Häusermauern hinaus ins Freie strömen, den Kreuzfahrern gleich von einem ahnungsvollen Drange getrieben, denen gibt das Volkslied über die Maßen viel, einen - ihren - Ideal-Menschen."<sup>193</sup> Daß man sich gerade hier das "Volkslied" als Distinktionsmodus und als anthropologische Projektionsfläche aneignete, war allerdings kein Zufall, weil das Singen in Gemeinschaft zu den markantesten Gruppenaktivitäten in der Jugendbewegung zählte.

Wesentlich initiiert worden war die Allianz zwischen Wandervogel und "Volkslied" zunächst durch Max Pohl, einen Musiklehrer am Steglitzer Gymnasium, der auch Breuer unterrichtet hatte. Pohl war, wie er in seinen Lebenserinnerungen notierte, auf der Suche nach Alternativen zur gängigen Schulchorliteratur auf das ältere Lied gestoßen und hatte sich geeignetes Material aus den bekannten Sammlungen von Franz Magnus Böhme und Max

---

<sup>191</sup> Breuer, *Wandervogel und Volkslied*, a.a.O., S. 56.

<sup>192</sup> Dazu das Kapitel "Die Musik der ersten Wandervögel" in: Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 15ff.

<sup>193</sup> Breuer, *Wandervogel und Volkslied*, a.a.O., S. 57.

Friedländer beschafft.<sup>194</sup> Auch Breuer bediente sich, als er die Liedauswahl des *Zupfgeigenhansl* zusammenstellte, aus dem Korpus wissenschaftlicher Volkslied-Anthologien<sup>195</sup> und begab sich damit in jenen ideologischen Diskurs, der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert um den Begriff "Volkslied" waberte.<sup>196</sup> Mit ihrem Einstieg in diesen Diskurs löste die Jugendbewegung allerdings einen Popularisierungsschub aus<sup>197</sup>, durch den die Kategorie "Volkslied" die Qualität einer anthropologisch-ästhetischen Verhaltenslehre erhalten sollte. Originell war der Beitrag der Jugendbewegung also vor allem durch seine Verstärker- und Multiplikatorfunktion, denn das Modell der Verhaltenslehre war im Volkslied-Diskurs bereits angelegt, so daß es primär der Aneignung und der spezifizierenden Ausformulierung bedurfte.<sup>198</sup>

Als sich Breuer mit den literarischen Quellen des deutschsprachigen "Volksliedes" auseinandersetzte, um sein erfolgreiches Liederbuch *Der Zupfgeigenhansl* zusammenzustellen, eignete er sich ganz selbstverständlich jene ideologischen Positionen an, die den Volkslied-Begriff seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geprägt hatten. So griff er die vorgefundenen Dichotomien wie Moderne/Vormoderne oder "Gassenhauer"/"Volkslied" bewußt auf und arrangierte sie zu einem Lehrstück, dessen narrativer Duktus auf die Generationenerfahrung des Wandervogel abgestimmt war und als Akt der ästhetischen Konversion erzählt wurde: "Die Leiblieder des Wandervogels haben gewechselt wie die Pariser Moden: Bierlied - Scheffel - Arie - Moritat und Turnerlied. Zuletzt kam still und anspruchslos das Volkslied. - Aber es kam eigentlich nicht, es *blieb* - blieb zurück als der einzig lebensfähige Rest

---

<sup>194</sup> M. Pohl, *Musikunterricht am Steglitzer Gymnasium*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 94.

<sup>195</sup> Wichtige Quellen für den *Zupfgeigenhansl*, vor allem für das "alte Volkslied", waren *Des Knaben Wunderhorn* (1806-08, 3 Bände, hg. von A. von Arnim u. C. Brentano) und die Sammlung *Deutscher Liederhort* (1893, 3 Bände, hg. von L. Erk u. F. M. Böhme): "Hans Breuer kam oft heraufgestiegen und gemeinsam mit dem Ollen [Eduard Schaeffer], der sich den Erk-Böhme mühsam beschafft hatte, und mit Janus [Otto Jahnke] (die Querflöte war sein Instrument) wurde dann ausprobiert, was Sangbares von einst auch heute noch wahrklingt" (Hans Lißner in: *Wandervogel und Freideutsche Jugend*, hg. von G. Ziemer und H. Wolf, Bad Godesberg 1961, S. 204); dazu: Ch. Ziegler, *Die literarischen Quellen des Zupfgeigenhansl. Eine volkskundliche Untersuchung*, Göttingen 1950.

<sup>196</sup> Dazu der Abschnitt "Das 'Volkslied' als Verhaltenslehre" in Kap. 2.1 dieser Arbeit.

<sup>197</sup> Dazu: E. Klusen, *Volkslied. Fund und Erfindung*, Köln 1969, S. 158ff.

<sup>198</sup> Schon der dritte Hamburger *Kunsterziehungstag* von 1905 hatte sich mit der Frage der Volksmusikpflege befaßt, allerdings aus der Perspektive des Schulgesangs und der Hausmusik, wobei Georg Kerschensteiner darauf hinwies, es gehe nicht darum, "daß wir überhaupt Musik treiben, sondern daß wir die Musik pflegen, die in unserem Volke von langen Zeiten her getrieben wird" (*Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages*, a.a.O., S. 56).

jener Machwerkszeiten. Und indem die Jahre Volkslied an Volkslied in unseren Reihen woben, erkannten wir mehr und mehr, daß hier im stillen eine neue, eigenartige Welt für unseren Wandervogel entstand. Klarer und klarer, scharf umrissen, hob sich das Volkslied aus dem Wüste jener rasch verwelkenden Geschöpfe, stolz wie der herrliche Rosenbaum sein Dornenholz über die niederen Gräslein reckt."<sup>199</sup> In verschiedenen Zeitschriftenaufsätzen und in den Vorworten des *Zupfgeigenhansl* versuchte Breuer die qualitative Differenz zwischen "Tingel-Tangel-Schund" und "Volkslied" herauszustellen, wobei die Qualitätskriterien stets ethisch konnotiert waren. Während der "unkultivierte" Wandervogelstil mit dem "rückständigen Sekundanergeschmack" gleichgesetzt und durch verschiedene pejorative Bezeichnungen diskreditiert wurde<sup>200</sup>, hielt Breuer die Wandervögel dazu an, das "Volkslied" ohne Gebrüll und möglichst nur in freier Natur zu singen, wo es "selbstverständlich und natürlich" klinge.<sup>201</sup> Die qualitative Differenz zwischen indiziertem und approbiertem Liedgut sollte sich also auch über einen kultivierten Singstil mitteilen, welcher seinerseits dem Ideal der "natürlichen Erziehung" bzw. der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft" im Wandervogel entsprach. Damit nahm Breuer implizit die Tradition der musikalisch-ästhetischen Verhaltenslehren auf, die auch in den Volkslied-Diskurs des 19. Jahrhunderts eingegangen waren.

Warum sich schließlich das "Volkslied" im Wandervogel durchgesetzt habe<sup>202</sup>, erklärte Breuer mit der Resistenz dieser Lieder gegenüber dem "herrschenden Ungeschmack" und ihrer oft über Jahrhunderte währenden Überlieferung, denn "was der Zeit getrotzt, das muß einfach gut sein."<sup>203</sup> Das Moment der Beständigkeit und der Beharrlichkeit, das dem "echten Volkslied"

---

<sup>199</sup> Breuer, *Wandervogel und Volkslied*, a.a.O., S. 55.

<sup>200</sup> *Das Heidelberger Liederbuch*, a.a.O., S. 52; als Beispiel für den unkultivierten Geschmack der Wandervögel nennt Breuer das folgende: "'Bringt mir Blut der edlen Himbeern ./ Bringt Sa-aft. / Wir sind keine rohen Cimbern / Die ihr Gut und Blut verklimbern / Und die Kraft!"; als "Volkslied" bezeichnet Breuer dagegen: "Stand ich auf hohem Berge / Sah in den tiefen Rhein, / ein Schiffelein sah ich schweben - schweben / Drei Grafen saßen drein" (ebenda).

<sup>201</sup> Ders., *Wandervogel und Volkslied*, a.a.O., S. 56.

<sup>202</sup> Dies ist die Darstellung Breuers, die auch von Blüher und Höckner übernommen wurde. Aus der Auflagenstärke und damit dem Erfolg des *Zupfgeigenhansl* jedoch darauf zu schließen, daß sich das Liedrepertoire und auch der Singstil innerhalb des Wandervogel grundlegend gewandelt hätten, könnte sich als Irrtum herausstellen. Anzunehmen ist vielmehr, daß die von Breuer abgelehnten Klotz-, Marsch- und Trinklieder auch weiterhin gesungen wurden.

<sup>203</sup> Aus dem Vorwort zur 1. Auflage des *Zupfgeigenhansl*, Heidelberg 1908, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkung*, a.a.O., S. 46.

als Wesensmerkmal aufgeprägt wurde, gilt Breuer allerdings nicht nur als ästhetisches Qualitätskriterium. Es verweist vor allem auf gegenkulturelle Lebenswelten jenseits der Moderne und auf den generationsbedingten Erfahrungsraum der "Jugend", wobei Breuer mit Blick auf "Neutöner" wie Hermann Löns und Robert Kothe<sup>204</sup> bezweifelt, daß man "echte Volkslieder" neu schreiben könne: "Seht unsere Wandervogelsänger und was sie Eigenes brachten! Sie sind in Stil und Weise der alten Volkslieddichter zurückgefallen, alle ohne Ausnahme! Und darum, weil wir Enterbte sind, weil wir in unserer Halbheit den Stachel und Sehnsucht nach jenem ganzen, harmonischen Menschentume nur um so stärker in uns fühlen, ist jenes Volkslied unser Trost und Labsal, ein unersetzlicher, durch nichts wiederzuerringender Schatz. Ein einziges Mal in seinem Leben geht auch der neuzeitliche Mensch durch jenes glückliche Volksliedzeitalter hindurch: in seiner Jugend - denn der Einzelne geht den Werdegang des Ganzen. Jugend ist Frühling, und wir Wandervögel sind Jugend."<sup>205</sup>

Auch wenn Breuer der Überzeugung ist, daß die Moderne die vermeintlich natürlichen und ursprünglichen Lebenszusammenhänge des "ganzen, in sich noch geschlossenen Menschen" zerstört habe, glaubt er nicht an die Aufhebung der ungleichzeitigen "Schere" und an die Wiederherstellung prämoderner Zustände.<sup>206</sup> Gleichwohl vertritt er die Auffassung, daß die Erfahrung des Wandervogel in der Adoleszenz und die Begegnung mit dem deutschen Volkstum im "Volkslied" gegen die Überforderungen der Moderne immunisiere und ein Überleben in ihr ermögliche, vor allem aber das Bewußtsein des Deutschtums verstärke: "Und wenn der junge Wandervogel aus diesen Liedern nichts weiter mitgenommen hätte als eine Ahnung dessen, was deutsch ist, das Bewußtsein, einem edel veranlagten Volke anzugehören,

---

<sup>204</sup> 1912 war in der Zeitschrift "Wandervogel" der Aufsatz *Volkslied und Neutöner* von Friedrich Wilhelm Rittinghaus erschienen, der den Volkslied-Historismus kritisierte und unter Hinweis auf Löns und Kothe dazu aufrief, neue "Volkslieder" zu schreiben (wiederabgedruckt in: *Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung*, a.a.O., S. 113ff.).

<sup>205</sup> Aus dem Vorwort zur 10. Auflage des *Zupfgeigenhansl*, Leipzig 1913, a.a.O., S. 50.

<sup>206</sup> "Was ist das alte, klassische Volkslied? Es ist das Lied des ganzen, in sich noch geschlossenen Menschen, jenes starken Menschen, der alle Entwicklungsformen und - Möglichkeiten - in nuce wohl - noch in sich trug, der nur recht von Herzen zu singen brauchte, um dem ganzen Volke Herzenskünstler zu werden. Diese Art Menschen lebt heute noch, draußen in den stillen Landeswinkeln, sie aber neu zu schaffen ist menschenunmöglich, unmöglich, da aller Fortschritt unserer Zeit auf einem Opfer gleichsam des ganzen, vollen Lebens beruht, auf einem trotzigen Sprunge ins Halbleben des Sonderberufers und Spezialisten. Und kein Neutöner wird jenen allumfassenden Ton in seiner Brust mehr finden, der an das große Ganze klingt, der es mitreißt zu einem mächtigen, einstimmigen Liede" (ebenda, S. 49f.).

so wäre schon etliches gewonnen."<sup>207</sup> In diesem Sinn fordert Breuer die jungen Wandervögel auf, selbst Lieder zu sammeln, gelte es doch "mitzuhelfen, aus dem Niedergang der schaffenden Volkspoese zu halten, was noch zu halten ist", denn "noch lebt das alte Volkslied, noch wandelt frisch und lebensfroh in unserer Mitte, was unsere Väter geliebt, geträumt und gelitten."<sup>208</sup> Neben dem Appell gegen das Vergessen und für das Bewahren nimmt Breuer ein weiteres zentrales Anliegen des Volkslied-Diskurses auf, nämlich den pädagogischen Auftrag, das "Volk" gegen die ästhetischen Infiltrationen der Moderne zu festigen: "Die Stadt hat das Landvolk verblendet, durch faulen Zauber blind gemacht für all das Schöne und Gute, was unter ihm noch lebt. A-la-modisch-städtisch will der Bauer sein und vergißt dabei die guten alten Kunstformen, Sitten und Gebräuche, vor allem das Volkslied. - Nun kommen die Wandervögel aus den Städten heraus und singen dem Bauern: ( ... ) Und der Landmann hört das mit Behagen, das klingt ihm wie aus der Seele heraus, und da entdeckt er auf einmal, daß er noch viel von diesen Kostbarkeiten aus seinem Inneren in sich trägt, die Augen gehen ihm auf, der alte solide Volksgesang bekommt wieder Heimatrecht."<sup>209</sup> Das naive Vorhaben, den sozialen und kulturellen Wandel der nicht-städtischen Bevölkerung im Appell an das historische Gedächtnis aufzuhalten, zielte zwar auf Entdifferenzierung, erreichte aber das genaue Gegenteil. Denn mit dem "Volkslied" wurde ein Phänomen auf die kulturelle Tagesordnung gesetzt, welches das Panorama ästhetischer Differenzen nicht verringerte, sondern um eine (kulturkonservative) Spielart bereicherte, die den einen als traditionsbewußt galt, den anderen wiederum als rückwärtsgerandter Folklorismus erschien.

Innerhalb der Jugendbewegung, namentlich des Wandervogel, zeitigten Breuers Volkslied-Initiative und deren ideologische Implikationen nachhaltige Wirkungen. So beriefen sich die Herausgeber von *Des Wandervogels Liederbuch* anlässlich der zweiten Auflage von 1911 ausdrücklich auf das Vorbild des *Zupfgeigenhansl*, unter dessen Einfluß man nicht nur "immer entschlossener altüberlieferten Ballast" abgeworfen, sondern auch "in den letzten Jahren eine klare innere Stellung zum Singen gewonnen" habe<sup>210</sup>: "Es ist uns nicht bloß eine nützliche Marschbegleitung, die jeder Führer kommandieren kann, nicht bloß Gesellschaftsunterhaltung wie durchschnittlich der studentische Vereinsgesang, - wir haben unser Singen

<sup>207</sup> Aus dem Vorwort zur 7. Auflage des *Zupfgeigenhansl*, Leipzig 1911, a.a.O., S. 48.

<sup>208</sup> Aus dem Vorwort zur 1. Auflage des *Zupfgeigenhansl*, a.a.O., S. 46.

<sup>209</sup> Breuer, *Wandervogel und Volkslied*, a.a.O., S. 58.

<sup>210</sup> F. Fischer, *Das Wandervogelliederbuch*, in: *Wandervogel*. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern 6, 1911, S. 218.

freigemacht, unsere innersten Ziele besser als Reden auszudrücken."<sup>211</sup> Unter der Formel "hier 'Wandervogelliederbuch', dort 'Lahrer Kommersbuch'" wurde demnach ein eigenständiger, kultivierter Sing- und Liedstil reklamiert, der dem Wandervogel "feste Grenzen gegen Mittelgut und Konterbande von allen Seiten" setzen sollte.<sup>212</sup> Diesem Zweck diene auch die eigene Sammeltätigkeit, zu der bereits die unbedruckten Blätter im Anhang des *Zupfgeigenhansl* nachdrücklich aufgefordert hatten.<sup>213</sup> Im Gefolge jenes Aufrufes und der danach einsetzenden Sammeltätigkeit kam es zu verschiedenen "Wettsingen" anlässlich von Wandervogeltreffen (beispielsweise auf der Sachsenburg, Pfingsten 1910), aber auch zur Herausgabe zahlreicher "Liederblätter", von denen allein sechs im Jahr 1911 erschienen waren.<sup>214</sup> Die hintergründige Absicht solcher "Liederblätter", nämlich dem Vergessen des altüberlieferten "Volkstums" entgegenzuwirken, berührte sich mit den Intentionen der um 1900 populären "Heimatkunstabewegung", die sich als "Aufstand der Provinz" gegen die Großstadt, vor allem gegen die kulturelle Metropole Berlin, verstand.<sup>215</sup>

Auf Anregung von Breuer kam es im Jahr 1911 zur Herausgabe des "Münchner Liederblattes"<sup>216</sup>, in dem nicht das "alte Volkslied", sondern jenes "authentische" Heimatlied vorgeführt wurde, in dem sich der "naturgemäße Ausdruck des kraftvollen, kernigen bayrischen Volksempfindens" widerspiegeln.<sup>217</sup> Im vermeintlich originären Heimatlied suchte und fand man den Gegensatz zum "Pseudovolkslied" der "herumziehenden Tiroler Sänger",

---

<sup>211</sup> Ebenda.

<sup>212</sup> Ebenda, S. 219.

<sup>213</sup> Dazu hieß es im Vorwort zur 1. Auflage des *Zupfgeigenhansl*: "Mit dem bloßen Wiedersingen des hier Gegebenen soll es aber nicht getan sein, das lehren dich die leeren Seiten im Anhang. - Da schreibe hinein, was du auf sonniger Heide, in den niedrigen Hütten dem Volke abgelauscht hast, wir müssen alle, alle mithelfen, aus dem Niedergang der schaffenden Volkspoesie zu halten, was noch zu halten ist" (a.a.O., S. 46).

<sup>214</sup> Dazu: Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, a.a.O., S. 35ff.

<sup>215</sup> Dazu: U. Haß, *Vom "Aufstand der Landschaft gegen Berlin"*, in: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, hg. von B. Weyergraf, München-Wien 1995, S. 340-370; K. Dohnke, *Heimatliteratur und Heimatkunstabewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, a.a.O., S. 481ff.

<sup>216</sup> "Als mich Breuer vor einem Jahr aufforderte, 'auch mal ein Oberbayrisches oder Münchner Liederblatt herauszugeben mit Gstanzeln, Schnadahüpferln und sonstigen spezifisch oberbayrischen Volksprodukten', da wurde es mir so recht klar, wie wenig bei uns Münchner Wandervögeln das 'spezifisch bayrische Lied', das Alpen-, Jäger- und Tirolerlied gepflegt werde" (E. Buchner, *Volksgesang und Volksempfinden in den Alpen. Das Münchner Liederblatt*, in: *Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Volkswandern* 6, 1911, S. 238).

<sup>217</sup> Ebenda, S. 239.

die die Cafés und Großstadtablissements überschwemmt, um dem "dankbaren Großstadtpublikum" ein verzerrtes, weil kommerziell zugerichtetes Bild der ländlichen Kultur vorzuführen: "Das ist Mache, nichts als Mache. Und willst du unsre echten Lieder kennen lernen, dann steige hinauf auf die sonnbeglänzten Almen, durchwandre die stillen Gebirgstäler. Dort wirst du noch Ursprüngliches, Echtes hören. Aber nicht, wo sich der kulturverheerende Fremdenstrom vorbeiwälzt, wo die Stadtdämchen mit ihren aufgewichsten Kavalieren in nagelneuer, tadelloser, bei Tietz gekaufter Alpendreß lustwandeln, wo der Bauer die Sense mit dem Kothurn vertauscht hat und jeden Abend im Bauerntheater den Sommerfrischlern vortheatert und vorjodelt, wo das geschmacksverseuchende bildungsmordende Grammophon seine Herrschaft angetreten hat, dort ist für uns nichts zu holen."<sup>218</sup> Diesen zum Ressentiment geronnenen Obsessionen setzte man den "Naturmenschen", den "Flößer" und den "Holzknecht aus dem Hochgebirge", entgegen, in dessen Lebensraum "uns die alten Lieder noch unverfälscht entgegenklingen, wo die Freude am Singen noch nicht erstorben oder zum Geschäft geworden ist."<sup>219</sup> Das dichotomische Raster "Großstadt-Natur", mit dem das Beschleunigungstrauma der Modernisierung rationalisiert werden soll, steht für das symptomatische Unbehagen am sozialen und technologischen Wandel, dem sich die bürgerlichen Schichten um und nach 1900 mehrheitlich nicht gewachsen fühlten. Die Unmöglichkeit, das als beschleunigt wahrgenommene Tempo der Moderne zu drosseln, erzeugte tiefsitzende Aggressionen, die als Ressentiments ausagiert wurden und in der Fiktion des "alten Volksliedes" ein symbolisches Sedativum ausmachten: Hier "fanden wir, was wir suchten, hier bildeten wir uns unser Ideal vom Volkslied, hier bildete sich und wuchs in uns jener Haß gegen alles Hypersentimentale, Verlogene, gegen die fadsüßlichen Operettenmelodien: Oho du hi - i - melblau - au - er See usw. Wenn so eine Sirupmelodie am Lagerfeuer auftauchte, so wurde sie totsicher von einem indianerartigen Spottgebrüll niedergeschmettert."<sup>220</sup>

Die Reiz- und Schlüsselwörter des hier durchschlagenden Dispositivs verweisen auf ein kulturelles Drama, das die Protagonisten selbst als sinnlich-körpernah und damit als Bedrohung zu erfahren meinen. Mobilisiert werden folglich körpereigene Widerstandskräfte, die unterhalb der Bewußtseinsschwelle angesiedelt und subtil mit angstbesetzten Phänomenen vernetzt sind. Aggression ("Haß"), Geschmackssinn ("fadsüßlich",

---

<sup>218</sup> Ebenda.

<sup>219</sup> Ebenda.

<sup>220</sup> Ebenda.



"Sirupmelodie", "geschmacksverseuchend") oder Emotionen ("Hypersentimentale") werden als Energiepotentiale in Erregung versetzt, um die ästhetischen Subjekte für gesellschaftliche Obsessionen wie Xenophobie ("verheerender Fremdenstrom") zu sensibilisieren oder Technikfeindschaft kurzschlüssig mit dem Seuchenparadigma ("das geschmacksverseuchende bildungsmordende Grammophon") zu verknüpfen; und wo das Unerwünschte und Stigmatisierte "totsicher von einem indianerartigen Spottgebrüll niedergeschmettert" wurde, darf man, auch wenn es sich nur um rhetorische Kraftakte handeln sollte, auf eine latente Bereitschaft zum Pogrom schließen. Das dichotomische Spiel mit dem Gegenbild, dem vermeintlich idyllischen Lebensraum des "Naturmenschen", hält allerdings die Individuen in jener gleichschwebenden "Nervosität" und Reizbarkeit befangen, welche der Moderne und der "Großstadt" durch die konservative Kulturkritik angelastet wurden.

Der Soziologe Georg Simmel, ein Konservativer mit analytischem Scharfblick, sah die psychologische Befindlichkeit des großstädtischen Individuums charakterisiert durch die "Steigerung des Nervenlebens", welches die anthropologische Grundausstattung des Menschen in einen Zustand ständiger Überforderung versetze: "Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrliche Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen."<sup>221</sup> Mit ihrer Dynamik, ihrem Verkehr und ihrer ökonomisch-sozialen Infrastruktur greife die Großstadt, so Simmel, nachhaltig in die Psyche des Menschen ein und stifte einen "tiefen Gegensatz gegen die Kleinstadt und das Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes."<sup>222</sup> Diese Differenz der Geschwindigkeiten, die Simmel noch einmal auf den Punkt bringt, war auch in den Diskursen der Jugendbewegung stets präsent, wobei die Schroffheit und Unlösbarkeit der Dichotomie einer offenen Wunde gleich und einen Zustand ständiger Verunsicherung, d. h. der ideologischen Manipulierbarkeit erzeugte. Konstituiert wurden auf diese Weise Subjekte in permanenter Alarmbereitschaft, die sich zum gegebenen Zeitpunkt in das

---

<sup>221</sup> G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Band I*, Frankfurt a.M. 1995, S. 116f.

<sup>222</sup> Ebenda, S. 117.

beschleunigte Tempo der Moderne eintakten, obwohl sie forcierte Geschwindigkeit bislang als "Entdeutschung" wahrnahmen. Erreicht ist dieser Zeitpunkt im August 1914, wo sich das "Deutschtum" zum ideologischen Motor der Geschichte aufschwingen und auch die Jugendbewegung mit dem Geschwindigkeitstakt der Mobilmachung synchronisieren wird.

Wahrgenommen wurde das "Augustwunder" im kulturkonservativen Bürgertum allerdings als ein Moment der "trügerischen Ruhe" (Joachim Radkau), weil die sozialen Gegensätze und damit eine Folge der beschleunigten Modernisierung in der nationalen Euphorie aufgehoben schienen. Auch die Jugendbewegung war diesem Irrtum aufgesessen und mußte in den kommenden vier Jahren einsehen lernen, daß der Krieg die Geschwindigkeit der Moderne keineswegs gedrosselt, sondern immens beschleunigt hatte.

Zur Zeit des Freideutschen Jugendtages im Oktober 1913, also in der Hochzeit des wilhelminischen Nationalismus kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, hatte Breuers anthropologischer Entwurf nicht nur seine endgültige Form gefunden, auch seine Breitenwirkung hatte, wie gesehen, bereits eingesetzt. Breuers Beiträge zur Deutung des Wandervogel lassen sich demnach als "Erzählung" lesen, in der die Erfahrungen einer Generation reflektiert werden, sie lassen sich aber auch als Verhaltenslehre begreifen, die zu kulturellen Techniken und zu Überlebensstrategien in der Moderne anleiten wollte. Wie alle Verhaltenslehren steht auch der Volkslied-Diskurs der Jugendbewegung im Bann des dichotomischen Schemas: Großstadt/Natur, zünftiges Gebaren/kultiviertes Verhalten oder "Tingel-Tangel-Schund/Volkslied" sind binäre Codes, die nach Bedarf als Lebensmuster oder als historische Phasen aufgefaßt werden. Die geschichtliche Einmaligkeit des Wandervogel, so die Eigendeutung der Jugendbewegung, liegt darin, daß das augustinerische Lehrstück der Konversion durch die Generation Blüher, Breuers und anderer geleistet wurde. Für die zukünftigen Generationen soll die Jugendbewegung demnach eine lebensgeschichtliche Erfahrung in der Adoleszenzphase vermitteln, die auf das Geleistete, namentlich das "Volkslied" und den "kultivierten" Habitus des Wandervogel jederzeit zurückgreifen kann.

Ein Blick auf die Tradition der ästhetischen Verhaltenslehren macht deutlich, daß sich deren ethischer Subtext, den Breuer im Volkslied-Diskurs seit Herder vorfand, auch hier zu verselbständigen begann. Während sich die Reformpädagogen der Freien Schulgemeinde Wickersdorf auf einen neuen Schultypus versteiften, setzte die Jugendbewegung auf einen gruppenspezifischen Prozeß der "Selbsterziehung", der sich nicht gegen das

etablierte Schulsystem richten, sondern sich neben ihm vollziehen sollte, wobei die tatsächlichen Machtverhältnisse und die Verflechtungen in die Matrix der autoritären Gesellschaft nicht durchschaut wurden. Abhängig und in Dienst gestellt von der ethisch-anthropologischen Dimension ist die ästhetische Komponente, sowohl innerhalb der Freien Schulgemeinde als auch in der Jugendbewegung. Breuers Stellungnahme zur Frage der "Neutöner" greift die kunstfeindlichen Intentionen des Volkslied-Diskurses auf, eignet sie sich an und zielt damit auf Entdifferenzierung: Die Einführung des "alten", des "echten Volksliedes" soll nämlich das unübersichtliche Feld der ästhetischen Moderne ebenso ersetzen, wie es das anstößige Terrain des Populären oder Trivialen bereinigen sollte. Die Auseinandersetzungen über die qualitative Differenz zwischen "minderwertigem" Liedgut und hochwertigem "Volkslied" wurden indes nicht als ästhetische oder kunstkritische Debatte geführt, bei der man im Zweifel auf musiktheoretische Kriterien hätte zurückgreifen können, zumal die musikalischen Unterschiede zwischen "Gassenhauer", "volkstümlichem Lied" und "Volkslied" ausschließlich durch ästhetische Machtverhältnisse, also Geschmackspräferenzen, zu definieren waren. Stets mußte der gewaltige Apparat des ethisch-anthropologischen Kontextes dazu herhalten, das Gespür für die vermeintliche qualitative Differenz zwischen Minderwertigem und Authentischem zu schärfen. Erreicht werden sollte letztendlich ein ästhetischer Einstellungswandel, der im Grunde auf das wahnwitzige Projekt einer mentalen Umwälzung hinauslief. Deren symbolisch vermittelten Ausdruck bildete das "Volkslied", das man als "echtes" mit "Langsamkeit" konnotierte und dem Zeitgefühl der Moderne entgegensetzte, und das man kraft seiner vermeintlich ethischen Qualitäten auch den Obsessionen der wilhelminischen Gesellschaft wie Alkoholismus oder Sexualität entgegenhielt.

### *Der "langsame" Weg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft*

Als in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg auf die Ursprünge der Vorkriegsjugendbewegung zurückgeblickt wurde, erinnerte man an die ersten Wanderfahrten und an jene Steglitzer Schüler, die "voll jugendlichen Ingrimms, einer in den Verwesungszustand der Zivilisation übergehenden Großstadtkultur, ihrer Unwahrheit und Förmlichkeit den Rücken zugekehrt und mit Bacchantenlust und wilder Romantik das Vorspiel zum eigentlichen

Wandervogel und zur Jugendbewegung gegeben" hätten.<sup>223</sup> Diese kulturkonservative Sichtweise wollte die Jugendbewegung zu einer weitgehend autonomen Subkultur festschreiben, die aus dem Protest gegen die "Zivilisation", also gegen die Moderne, hervorgegangen sei und als solche "ein Gegenstück zu der durch Technik und Sport mehr als je zusammengeschweißten Masse" darstelle.<sup>224</sup> Mit derartigen Selbstdeutungen und -stilisierungen verstellte man den Blick auf die Tatsache, daß Reformpädagogik, Jugendbewegung und Musikalische Jugendkultur zutiefst durch die Mentalität des wilhelminischen Obrigkeitsstaates und der "satisfaktionsfähigen" Gesellschaft geprägt waren. Offensichtlich wurden diese Prägungen, nachdem die kulturkonservativen Bewegungen und ihre Klientel im August 1914 mehrheitlich zu entschiedenen Bellizisten konvertierten und den Kriegsausbruch mit ritueller Emphase begrüßten. Spätestens hier zeigte sich, daß hinter dem kulturkonservativen "Protest" gegen die Matrix der autoritären Gesellschaft eine Aufstiegsmentalität stand, die nach sozialem Prestige strebte und einen bürgerlichen Habitus anvisierte, der sich aber den üblichen Formen der Satisfizierung verweigerte.

Entsprechend der von Norbert Elias eingeführten These, wonach das deutsche Bürgertum seit der Reichsgründung seinen Anspruch auf politische Macht weitgehend aufgegeben und sich stattdessen um habituelle Assimilation an die gesellschaftliche Oberschicht bemüht hatte<sup>225</sup>, unterzog sich das aufstiegswillige Bürgertum seit 1871 realen und symbolischen Prozeduren, die als satisfaktionsfähig galten. Dazu zählten hauptsächlich das "Berechtigungswesen", also der Erwerb von Bildungsprivilegien, die durch akademische Titel ausgewiesen waren<sup>226</sup>, sowie die Bemühung um persönliche, durch Leistung erworbene Auszeichnungen (Orden, Ratstitel), aber vor allem auch symbolische Praktiken wie das Duellieren oder die

---

<sup>223</sup> W. Twittenhoff, *Die musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend*, in: *Zeitschrift für Musik* 95, 1928, S. 481f.

<sup>224</sup> Ebenda, S. 482.

<sup>225</sup> N. Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 33ff.

<sup>226</sup> "Das Berechtigungswesen beherrscht in leidiger Weise das preußische, seit 1873 das ganze deutsche Schulwesen; somit hängt das Gedeihen einer Schulgattung wesentlich ab von der Fülle der ihr staatlich zuerkannten Berechtigungen. Da war nun fraglos das humanistische vor dem Realgymnasium und der Realschule bevorzugt; mit einer kleinen Ausnahme blieben auch dem ersteren die Pforten zum Universitätsstudium verschlossen, speziell die Bitte um Zulassung seiner Abiturienten zum medizinischen Studium, wofür sie doch besonders geeignet zu sein schienen, wurde immer wieder abgewiesen" (Th. Ziegler, *Die geistigen und sozialen Strömungen im 19. und 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Weltkrieges*, 7. Aufl. Berlin 1921, S. 540).

Mitgliedschaft in schlagenden Verbindungen.<sup>227</sup> So wie sich das liberale Bürgertum bis etwa 1848 durch "Bildung" und "Kultur" von der politisch mächtigen Oberschicht abzugrenzen suchte, bemühte man sich jetzt durch Aneignung "aristokratischer" Verhaltensstandards an die Oberschicht anzugleichen, zumal "Bildung" und "Kultur" als bürgerliche Leitwerte durch den Prozeß der Modernisierung ihre einst dominierende Stellung verloren hatten.<sup>228</sup> Daß der Aufstieg in die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen mühevoll war und das forcierte Tempo der Modernisierung diesen Weg zusätzlich erschwerte, läßt sich gerade im Milieu der Musikalischen Jugendkultur nachvollziehen, wo man sich den gängigen Praktiken der Satisfizierung entzog, obwohl man - unbewußt - das gleiche Ziel ansteuerte.

Zunächst muß man sich noch einmal vergegenwärtigen, daß im kulturkonservativen Denken des wilhelminischen Bürgertums überhaupt, wie auch in den Diskursen der Reformpädagogik und der Jugendbewegung, politische und soziale Momente eine ganz entscheidende Rolle spielten. So wurde in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern als "Arbeitsgemeinschaft" oder "Kameradschaft" und die Funktion des Lehrers speziell als die eines "Führers" definiert, wobei das pädagogische Modell der "Jugendkultur" in ein quasi autonomes "Jugendreich" überführen sollte. Nicht nur Gustav Wynekens nebulöses Konstrukt des "objektiven Geistes", das gesamte Umfeld der Freien Schulgemeinde impliziert vor diesem Hintergrund ein Modell des sozialen Aufstieges, bei dem es auch um "eine höhere und *adeligere* Lebensführung" gehen sollte.<sup>229</sup> Daher liege, so Wyneken, in den lebensreformerischen Bestrebungen "etwas von neuer Selbstachtung der Jugend, von neuer Selbstbejahung des Leibes, von neuem Willen, über das Philistertum und seine Trägheit hinaus zu kommen und ein *adeliges Geschlecht* zu bilden."<sup>230</sup> Entsprechend dieser Auffassung hatte sich die Freie Schulgemeinde in den

---

<sup>227</sup> "Ebenso war die Übertragung der Art und Weise, wie der Offizier seine Ehre zu wahren hat, auf den Reserveoffizier und durch diesen auf die bürgerlichen Kreise überhaupt eine unerfreuliche Erscheinung. Das Schlimmste daran war nicht das Duell selbst, sondern die Unwahrhaftigkeit, daß dieselbe Handlung zugleich verboten und geboten ist, und die Ungleichheit in der Behandlung des Duellanten und des zum Messer greifenden Bauernburschen und Arbeiters. Die allzu leichte Bestrafung dieses Unfugs und die häufigen Begnadigungen schädigten das Gerechtigkeitsgefühl des Volkes und wirkten weithin verwirrend und verbitternd" (ebenda, S. 470), dazu auch: U. Frevert, *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*, München 1995, S. 80ff.

<sup>228</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 1996, S. 225ff.

<sup>229</sup> Wyneken, *Was ist "Jugendkultur"?*, a.a.O., S. 22f.

<sup>230</sup> Ebenda, S. 22 (Hervorhebung durch Kursivierung von J.F.).

Dienst einer neuen Körperkultur gestellt und proklamierte ein "*ritterliches Geschlecht* in dem Sinne, daß *ritterlich* sein heißt: das Leben ganz in den Dienst einer Aufgabe stellen, die mit dem eigenen Glück nichts zu tun hat. Zu dieser *ritterlichen Erziehung* gehört auch die Ausbildung des Körpers."<sup>231</sup> Und mit Blick auf den Wandervogel und die Freideutsche Jugend hatte August Halm gemeint, der "*adlige Sinn* für ein Sichführenlassen, für Jüngerschaft und Wahl eines Führers, vielmehr Erkenntnis der geborenen Führer", erwache in dieser Generation wieder.<sup>232</sup> Für Wyneken war es schließlich der Erste Weltkrieg, der die Möglichkeit bot, solche aristokratischen Tugenden gerade unter der Jugend Wirklichkeit werden zu lassen: "Hat der Krieg unser öffentliches Leben bereits wirklich *geadelt*? Ich glaube, es liegen noch genug Anzeichen des Gegenteils vor. Und so sehe ich die Aufgabe der Jugend darin, ihr reines und unbestochenes sittliches Empfinden, ihr Bedürfnis nach *Adel* und Schönheit sich nicht entwenden und fälschen zu lassen, sondern es immer wieder, unbekümmert um die Einflüsterungen politisierender Überklugheit, hoch zu halten."<sup>233</sup> Die gezielte Verwendung von Begriffen wie "ritterlich" und "adelig" will veranschaulichen, wie man sich das Ideal der reformpädagogischen "Führer" vorzustellen hatte, nämlich als eine gleichsam aristokratische Elite, deren ethische Vorzüge sie gerade für soziale und kulturelle Führungspositionen qualifizieren sollte.<sup>234</sup> Solchem Führertum entsprach wiederum eine Gefolgschaft, die ihre hedonistischen Bedürfnisse hintanstellen und ihren "adeligen Sinn" in freiwilliger Subordination finden sollte.

Auch die Jugendbewegung zeichnete sich durch ein ähnliches Dispositiv von Elitarismus und Subordination aus. Dieses orientierte sich jedoch weniger an einem aristokratischen Führerideal, wie es die Reformpädagogik der Freien Schulgemeinde postulierte, sondern an einem vulgarisierten Aristokratismus, der auf Nation, "völkische Gemeinschaft" und im Extrem auf die Blutsgemeinschaft des "Rassischen" abzielte. Aus dezidiert antisemitischen Kreisen innerhalb der Freideutschen Jugend hieß es dazu:

---

<sup>231</sup> *Erster Jahresbericht der Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, a.a.O., S. 21 (Hervorhebung durch Kursivierung von J.F.).

<sup>232</sup> Halm, *Werben unter Unreifen*, a.a.O., S. 67 (Hervorhebung durch Kursivierung von J.F.).

<sup>233</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, München 1915, S. 20f.

<sup>234</sup> Zu den aristokratischen Vorbildern dieses Erziehungsideals vgl.: M. Funck, *Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, in: *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von E. Conze u. M. Wienfort, Köln-Weimar-Wien 2004, S. 212ff.

Bitter not angesichts der Erfahrung des Ersten Weltkrieges täte ein "fester Zusammenschluß mit völkischer Auslese im Sinne der Ritterorden. Und dann hin gen Osten, und die Arbeit der Ritterorden weitergeführt. Wir müssen Träger des germanischen Gedankens sein und bewußt diesen Gedanken weiter wirken lassen. Wir müssen den Willen zur Macht haben, zur Weltmacht des Germanentums."<sup>235</sup> Zwar nicht offen rassistisch, aber in der Tendenz kaum weniger chauvinistisch sprach Hans Breuer, der Herausgeber des *Zupfgeigenhansl*, von einer "fortschreitenden Entdeutschung der Umwelt"<sup>236</sup>, als er jene Modernisierungsschäden benannte, denen die Jugendbewegung durch "eine innere deutsche Wiedergeburt, kraft deren wir wieder Herren der Zeitläufte werden"<sup>237</sup>, entgegenwirken sollte. Da durch "unsere Zeit ein tiefes, soziales Empfinden" gehe, wolle die Wandervogelbewegung "gut deutsch" sein und "durch vaterländische Wanderungen immer mehr werden; den Aufschwung und einen allgemeinen deutschen Wandervogelgedanken muß auch das in breiter Bevölkerungsschicht sinkende deutsche Gefühl wieder heben helfen."<sup>238</sup> Damit wird der "Wandervogeldeutsche"<sup>239</sup>, so wie er Breuer vorschwebt, zum Inbegriff einer nationalen Avantgarde, der es obliegt, "die über die ganze Erde zersplitterten jungdeutschen Kräfte zu sammeln."<sup>240</sup> Die alldeutsch-völkische Tendenz der Jugendbewegung, die Breuer im "Volkslied" symbolisch festschrieb, war aber nicht nur Ausdruck einer elitären Berufung, sie war auch die Kehrseite eines kulturellen Unbehagens, das sich im Zuge der deutschen Reichsgründung und im Gefolge der beschleunigten Modernisierung herausgebildet hatte. Deshalb wollte Breuer einerseits durch das deutsche "Volkslied" eine Ahnung dessen vermitteln, "was deutsch ist, das Bewußtsein, einem edel veranlagten Volke anzugehören"<sup>241</sup>, sah andererseits aber auch das gegenwärtige Deutschland als ein Volk der "Enterbten"<sup>242</sup>, das sich erst zu einer wirklichen Nation entwickeln müsse. Hier sprach im Namen seiner Generation und im Namen der deutschen Reformbewegungen ein zu kurz Gekommener, der explizit zu einer Revision der jüngsten deutschen

---

<sup>235</sup> F. Rust, *Germanisch oder jüdisch?*, in: *Freideutsche Jugend* 2, 1916, S. 309.

<sup>236</sup> Breuer, *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, in: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 78.

<sup>237</sup> Ders., *Rückblick Ilmenau-Arolsen*, ebenda, S. 74.

<sup>238</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>239</sup> Breuer, *Herbstschau 1913 - Plus ultra*, ebenda, S. 80.

<sup>240</sup> Ebenda.

<sup>241</sup> Aus dem Vorwort zur 7. Aufl. des *Zupfgeigenhansl*, Leipzig 1911, ebenda, S. 48.

<sup>242</sup> Aus dem Vorwort zur 10. Aufl. des *Zupfgeigenhansl*, Leipzig 1913, ebenda, S. 50.

Geschichte aufrief und implizit den konflikthanfälligen Zustand der deutschen Zivilgesellschaft im ausgehenden Kaiserreich dokumentierte.

Als exponierter Sprecher der "Enterbten" war neben anderen der Schriftsteller Julius Langbehn hervorgetreten. Dieser traf mit seinem völkischen Bestseller *Rembrandt als Erzieher*, der 1890 unter dem Pseudonym "von einem Deutschen" erschienen war, den Nerv all jener Modernisierungsverlierer, die auf das Unbehagen in der Kultur mit radikalchauvinistischen Einstellungen reagierten.<sup>243</sup> Die ideologische Attraktivität des "Rembrandtdeutschen" resultierte aus den ebenso verfänglichen wie abstrusen Identifikationsmustern, die hier bereitgestellt wurden. So verknüpft Langbehn das Stereotyp vom "strammen, stracken, geraden" preußischen Soldaten, durch das er die preußische Hegemonie im deutschen Kaiserreich rechtfertigte, mit dem Bild des niederdeutschen, künstlerisch durch Rembrandt verkörperten "deutschen Bauern", der, weil er Bauer ist, auch "Erbauer" sein könne, und worin "sein Beruf zum Erzieher des deutschen Volkes am tiefsten, weil am volkstümlichsten begründet" sei.<sup>244</sup> Mit diesem historisch kostümierten, ideologisch überhöhten Begriff des "Bauern" vulgarisiert Langbehn das Epitheton "deutsch" zum aristokratischen Titel und erhebt das deutsche Volk somit in einen Adelsstand<sup>245</sup>, der sich nicht von seiner Blaublütigkeit, sondern von seiner "völkischen" Herkunft und seiner "Rasse" herleitet.<sup>246</sup> Die Bauern seien als solche, so Langbehn, "immer aristokratisch gesinnt, und ihre Zahl ist, was sehr in Betracht kommt, größer als die der Sozialdemokraten in Deutschland. Jedes Dorf gliedert sich nach Honoratioren, Bauern, Tagelöhnern; diese Ordnung wird streng innegehalten;

---

<sup>243</sup> Dazu das Langbehn gewidmete Kapitel bei: F. Stern, *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*, München 1986, S. 127ff.

<sup>244</sup> J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Illustr. Volksausgabe Weimar 1928, S. 117.

<sup>245</sup> "Im Bauer begegnet sich das irdische mit dem himmlischen, das äußere mit dem inneren Leben des Menschen, der König mit dem Künstler. Der Bauer, als Hausherr, ist ein ökonomischer König im kleinen; der König als Landesherr, ist ein ökonomischer Künstler im großen; der bildende und anschauende Künstler steht in der Mitte zwischen beiden: die unwillkürlichen Empfindungen der Volksseele hat er mit dem Bauern, das selbtherrliche Recht ihrer Ausgestaltung mit dem Könige gemein" (ebenda, S. 119).

<sup>246</sup> Aus diesem "Adelsstand" sind freilich die jüdischen Deutschen ausgeschlossen: "Dem Streben der heutigen Juden nach geistiger wie materieller Herrschaft läßt sich ein einfaches Wort entgegenhalten: Deutschland für die Deutschen. Ein Jude kann sowenig zu einem Deutschen werden, wie eine Pflaume zu einem Apfel werden kann; ein Pflaumenzweig auf einen Apfelzweig gepfropft, stört immer das betrachtende Auge; und er wirkt höchst schädlich, wenn er den Wurmfraß mitbringt. Die Juden im jetzigen Deutschland tun dies" (ebenda, S. 274).



wehe dem, der sie antasten wollte. Das Prinzip der korporativen Gliederung endlich, welches jetzt allmählich wieder in Deutschland zur Herrschaft gelangt, ist ein - es ist das aristokratische Prinzip. Selbst der den Deutschen von jeher eigentümliche und gesellschaftlich noch heute von ihnen aufrecht erhaltene Kastengeist gehört hierher; er macht das deutsche Bürgertum zu einer innerlich aristokratisierten Masse. Ganz Deutschland ist von latenter Sozialaristokratie erfüllt. Es wäre nur natürlich und vielleicht nur ehrlich, wenn die letztere sich auch dementsprechend äußere politische Lebensformen schaffen würde. Gleichheit ist Tod, Gliederung ist Leben."<sup>247</sup> So haarsträubend simpel die ideologische Suada Langbehns auch daherkam, so eingängig wirkte das Identifikationsmuster eines vormodernen, ständisch verfaßten Staatswesens und eines Individuums, das *qua* "völkischer" Herkunft bereits geadelt war und daher nicht Gefahr lief, ins proletarische Milieu der Sozialdemokratie zu desertieren: "Evolution, nicht Revolution ist der Beruf des Deutschen"<sup>248</sup>, lautete dementsprechend das politische Credo des "Rembrandtdeutschen", der sich erklärtermaßen als Befürworter der "Langsamkeit" und mehr noch als Protagonist einer historischen "Umkehr" begriff. Da er sein anthropologisches Modell als Alternative zur industriellen Moderne und als Antwort auf das Tempo des kulturellen Wandels verstanden wissen wollte, hob Langbehn im Rückblick auf die Reichsgründung ausdrücklich hervor: "Nach dem Jahre 1870 ist bei den Deutschen der gewünschte und erwartete geistige Aufschwung nicht eingetreten; es trat vielmehr in dieser Hinsicht ein Verfall ein; und dieser erklärt sich teilweise aus dem belastenden Druck, den eine lediglich nach außen gerichtete Tätigkeit stets auf das Innere eines Menschen oder Volkes ausüben muß."<sup>249</sup> Von solchen Unmutsäußerungen, in denen der Modernisierungsdruck als "Verfall" rationalisiert wird, fühlte sich gerade die Jugendbewegung angesprochen, die auf den "äußeren" Druck nicht politisch antwortete, sondern in kulturelle Fluchträume wie "Natur" oder "Volkslied" auswich.

Die Gründung des deutschen Kaiserreiches hatte also im bürgerlichen Lager keineswegs nur Zustimmung gefunden, vor allem nicht unter jenen, die sich mit der von Bismarck durchgesetzten kleindeutschen Lösung nicht abfinden wollten. Die Gegner der kleindeutschen Lösung in die "innere Reichsgründung" zu integrieren, erwies sich auch deshalb als schwierig, weil der neue Staat trotz des emphatisch gefeierten Sieges über Frankreich und

---

<sup>247</sup> Ebenda, S. 140f.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 137.

<sup>249</sup> Ebenda, S. 112.

nach den prosperierenden Gründerjahren bald erste Konditionsschwächen innerhalb einer beschleunigten Modernisierungsphase zeigte.<sup>250</sup> Die nach 1873 einsetzende wirtschaftliche Stagnation, die bis etwa 1880 anhielt, hatte folglich "tiefgreifende sozialpsychologische Folgen: An die Stelle überschwenglicher Gewinnerwartungen trat eine desillusionierte pessimistische Stimmung, die nun wiederum die reale Krise noch steigerte. Ja, die Krise wurde als eine Krise des liberalen Systems und seiner Moral, als Krise der Modernität gedeutet."<sup>251</sup> Da sich die mentalen Auswirkungen von Rezession und Stagnation, man sprach von einer "großen Depression", durch die korrigierenden Erkenntnisse der Nationalökonomie nur wenig beeinflussen ließen<sup>252</sup>, standen noch die Jahre um 1890 im Zeichen der Krise. Dies um so mehr, als sich auf höchster Ebene der Generationenwechsel von Kaiser Wilhelm I. zu seinem Enkel Wilhelm II. vollzogen hatte. Der eigentliche Thronfolger, Friedrich III., war nach knapp dreimonatiger Regentschaft verstorben, so daß der noch nicht dreißigjährige Enkel Wilhelms I. nun seinen im Alter von 90 Jahren verstorbenen Großvater beerbte. Daß bei diesem Thronwechsel auf das Alter unmittelbar die Jugend gefolgt, die mittlere Generation also praktisch übersprungen worden war, stimmte den Nationalliberalen Theobald Ziegler bedenklich. In einem "so durch und durch monarchischen Lande wie Deutschland" mache das etwas aus, meinte er und wies darauf hin, daß die Ausschaltung einer ganzen Generation im "Mannesalter" etwas "Unvermitteltes" an sich habe und einem "Sprung" gleichkomme: "Alles

---

<sup>250</sup> In diesem Sinn äußerte sich der "Dürerbund" anlässlich des Freideutschen Jugendtages im Oktober 1913: "Indes die politischen Träume der Freiheitshelden wenigstens zum Teil sich erfüllten, ein geeintes mächtiges Vaterland erstand, wuchsen innere Schäden empor, die drohend genug dem nicht Geblendeten sich zeigten. Zumal die jüngste deutsche Vergangenheit, die letzten drei Jahrzehnte haben manches Unersetzliche zerstört, indem sie aufbauten. Schein- und Augenblickswerte drängten sich in der Hast jener Entwicklungen übermäßig hervor, und es wird immer ein Symbol dieser Jahre bleiben, daß manches alte Wahrzeichen deutscher Schaffenskraft oder deutscher Natur ohne Not einem Fabrikbau oder auch nur dem Regulierungsbedürfnis des neudeutschen Wirtschaftsmenschen geopfert wurde" (*Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, a.a.O., S. 23).

<sup>251</sup> Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band: Arbeitswelt und Bürgergeist*, a.a.O., S. 284.

<sup>252</sup> Nachdem es seit der Wirtschaftskrise von 1873 zu wiederholten Auf- und Abschwüngen gekommen war, hatte die Rezession von 1891/94 "zwar Preise und Zinsen auf besonders niedrige Werte fallen lassen, aber die Produktion wuchs, und die Wachstumsrate blieb, außerhalb der Landwirtschaft, auf höherem Niveau als zwischen 1875 und 1886. Darum ist für die Zeit von 1886 bis 1895 nicht eine - hier fast legendäre - 'große Depression' charakteristisch, sondern der wiederbelebte - wenn auch schwankende - Wachstumsprozeß. Und auch die 'Depression' bis 1886 war in der ökonomischen Realität vor allem eine Stagnation" (ebenda, S. 285f.).

Sprunghafte aber wirkt wie im Leben des einzelnen so auch in der geschichtlichen Entwicklung ganzer Völker beunruhigend und aufregend, es ist wie eine Revolution. Und ein Unglück war es jedenfalls, daß die übersprungene, im politischen und kirchlichen Liberalismus groß gewordene Generation zurückgedrängt wurde und dann natürlich unzufrieden und grollend beiseite trat und allzufrüh von dem Vorrecht des Alters, zu kritisieren, zu nörgeln und die bessere alte Zeit zu loben, Gebrauch machte."<sup>253</sup>

Auch wenn hier von einem symbolischen Eingriff in die Lebensplanung einer ganzen Generation die Rede ist, gemeint war die Generation der zwischen 1850 und 1860 Geborenen, wird durch diese Beobachtung doch etwas viel Grundsätzlicheres dokumentiert. Sie macht nämlich deutlich, daß die Ordnung der satisfaktionsfähigen Gesellschaft auch durch eine hierarchische Generationenfolge bestimmt war, bei der die Jugend so lange zu warten hatte, bis die mittlere und ältere Generation abgetreten war. An dieser Tatsache änderte auch der Thronwechsel von 1888 nichts, wohl aber brachte er die Problematik der hierarchischen Generationenfolge auf beunruhigende Weise zu Bewußtsein: Daß der symbolische Eingriff auch eine adoleszente Generation bürgerlicher Jugendlicher in "Bewegung" versetzte und dabei den Anschein des "Revolutionären" erweckte, darf füglich aus den öffentlichen Reaktionen geschlossen werden, die das Phänomen des Wandervogel hervorrief. Dabei gestaltete sich für bürgerliche Jugendliche der gesellschaftliche Aufstieg in zweifacher Hinsicht als mühevoll. Nicht nur galt es die Instanzen zur Satisfaktionsfähigkeit zu durchschreiten, man war auch gezwungen, die Generationenfolge einzuhalten, und konnte daher berufliche Karriere wie familiäre Planung meist erst in späteren Jahren vornehmen.<sup>254</sup> In dem brisanten Aufeinandertreffen dreier Komponenten: eines durch ökonomische Rückschläge stimulierten Krisengefühls, einer "revolutionär" verstorbenen Generationenfolge und einer von "Satisfaktionsfähigkeit" geprägten

---

<sup>253</sup> Ziegler, *Die geistigen und sozialen Strömungen im 19. und 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 462f.

<sup>254</sup> Dazu die autobiographische Erinnerung Stefan Zweigs (*Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M. 1967): "Wir sollten jede Form des Aufstiegs erst durch geduldiges Warten uns verdienen ... Ein achtzehnjähriger Gymnasiast wurde wie ein Kind behandelt, wurde bestraft, wenn er einmal mit einer Zigarette ertappt wurde, hatte gehorsamst die Hand zu heben, wenn er die Schulbank wegen eines natürlichen Bedürfnisses verlassen wollte; aber auch ein Mann von dreißig Jahren wurde noch als unflügeliges Wesen betrachtet, und selbst der Vierzigjährige noch nicht für eine verantwortliche Stellung als reif erachtet. (...) So geschah das heute fast Unbegreifliche, daß Jugend zur Hemmung in jeder Karriere wurde und nur Alter zum Vorzug" (zit. nach: C. Hepp, *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegung nach der Jahrhundertwende*, a.a.O., S. 24).

sozialen Hierarchie, führte die Entdeckung des Phänomens "Jugend" durch Kunsterziehung, Reformpädagogik und Jugendbewegung schließlich zu einer Problematisierung und Infragestellung der konventionellen Sozialisation von bürgerlichen Jugendlichen. Die deutsche Jugend stehe an einem geschichtlichen Wendepunkt, hieß es dementsprechend im Aufruf zum Freideutschen Jugendtag von 1913, denn nachdem sie bisher aus dem öffentlichen Leben ausgeschaltet und "nur ein Anhängsel der älteren Generation" gewesen sei, strebe sie jetzt nach einer eigenständigen Lebensführung, "die jugendlichem Wesen entspricht, die es ihr aber zugleich auch ermöglicht, sich selbst und ihr Tun ernst zu nehmen und sich als einen besonderen Faktor in die allgemeine Kulturarbeit einzugliedern."<sup>255</sup>

Die umstrittene Deutung des Phänomens "Jugendbewegung", die der Wandervogel-Historiograph Hans Blüher vorlegte, nimmt mit indirekten Hinweisen Bezug auf diesen sozialen, psychologischen und politischen Hintergrund. Seine Beschreibung der gesellschaftlichen Hierarchie in der Kleinstadt Steglitz, dem Gründungsort der Wandervogel-Bewegung, war *pars pro toto* eine Auseinandersetzung mit der wilhelminischen Gesellschaft, aus deren hierarchischer Abstufung die Jugendbewegung, so die Sichtweise Blühers, ausgeschert war. Obwohl die unweit von Berlin gelegene Stadt Steglitz um 1900 eine mehrheitlich bürgerlich geprägte Bevölkerungsstruktur aufwies, sprach Blüher, wenn er das gehobene Bürgertum meinte, von der "Fichteberg-Aristokratie". Diese Schicht, "ein reiches und stolzes Geschlecht"<sup>256</sup>, bewohnte die Villen auf dem Fichtenberg, einer malerischen Anhöhe innerhalb von Steglitz, und umfaßte wohlhabende Bankiers, hohe Staatsbeamte, vortragende und geheime Räte sowie Professoren der Philosophie und Theologie, welche, wie Blüher ironisch meinte, "fast stets den äußeren Habitus eines Geistlichen in Gesicht und Benehmen" trügen.<sup>257</sup> Damit spielt Blüher auf das Milieu des Kulturprotestantismus an, das im Steglitzer Bürgertum eine besonders patriotische und den Idealen der Klassik verpflichtete Gefolgschaft gefunden habe.<sup>258</sup> Etwas tiefer in der sozialen Skala

---

<sup>255</sup> *Einladung zum Ersten Freideutschen Jugendtag*, a.a.O., 1913, S. 1.

<sup>256</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Erster Teil*, a.a.O., S. 9.

<sup>257</sup> Ebenda.

<sup>258</sup> "Das Ideal des Protestantismus, wie es in ganz Norddeutschland heimisch ist, hatte in Steglitz seine besondere und stark betonte Kultstätte. Um mächtig zu sein, hatte es sich mit den Idealen des Staates verbunden, so daß ein strenger und gläubiger Patriotismus seine geharnischte Kehrseite ward. Dazu kam die kulturelle Überlieferung des Klassischen aus Rom, Griechenland und Weimar und ergab das Bekenntnis der Steglitzer Bildung" (ebenda, S. 7); zum Kulturprotestantismus vgl.: Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918. Band 1*, a.a.O., S. 486ff.

Blüher rangierte das mittlere Bürgertum, "eine Art Halbadel"<sup>259</sup>, also "Offiziere, Schulprofessoren, ein Stückchen alteingesessenen Bürgertums, das sich auf Steglitz verschworen zu haben schien, nicht gerade reiche Leute, aber doch solche, die in dem steigenden Bodenwert in ihrer Heimatscholle ein gutes Stück Kapital stecken hatten."<sup>260</sup> Zwischen dem "Halbadel" und dem "niederen Volk", das in Steglitz "kaum eine Rolle gespielt" habe<sup>261</sup>, lokalisiert Blüher, "das gewöhnliche Bürgertum, dessen Charakter zu allgemein ist, als daß es einer besonderen Schilderung bedürfe"<sup>262</sup>, aus dem sich jedoch die Gründerriege des Wandervogel sowie ein Großteil seiner Anhängerschaft, aber auch das Umfeld der Reformpädagogik und anderer subkultureller Erneuerungsbewegungen rekrutierte. Die vermeintliche Rebellion der Jugendbewegung gegen die etablierte wilhelminische Gesellschaft verdeutlicht Blüher an der Frage des Generationenmodells und seiner selbstverständlichen Geltung innerhalb der satisfaktionsfähigen bürgerlichen Schichten: "Wo Väter und Söhne ganz und gar einig lebten, der Vater seinen Charakter dem Sohne widerstandslos zu übertragen vermochte und dieser stolz war auf das Erbe der Väter, da gab es keinen Boden für den Wandervogel. Ein gutes Beispiel hierfür bildete die Steglitzer Fichteberg-Aristokratie. Hier in dieser geschlossenen unterschiedslosen Geschlechterfolge, wo sich die väterliche Tradition im Sohne fortlebte, hier haben die Wogen der Wandervogelbewegung nie anschlagen können. Die Söhne machten mit ihren Vätern Touristenfahrten, fühlten sich wohl dabei und bedurften des Wandervogels nicht. Sie haben ihn nie gewürdigt noch auch nur verstanden."<sup>263</sup> Aus diesem statischen sozialen Gefüge der "Alterskultur" (Hans Blüher) wollten Jugendbewegung und Reformpädagogik nun ausbrechen und auf dem Terrain "Jugend" gesellschaftliche und anthropologische Modelle installieren, die den etablierten Sozialisationsformen und -instanzen etwas Neues und Jugendgemäßes entgegensetzen sollten.

Vor dem Hintergrund dieser gesellschaftlichen Schichtung und einer hierarchisch erstarrten Generationenfolge stilisierte Blüher die Jugendbewegung zu einer autonomen Subkultur, die "von dem triebartigen Wunsche" erfüllt war, "sich von der Verlogenheit der Alterskultur

---

<sup>259</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Erster Teil*, a.a.O., S. 13.

<sup>260</sup> Ebenda.

<sup>261</sup> Ebenda.

<sup>262</sup> Ebenda.

<sup>263</sup> Ebenda, S. 92f.

abzuwenden, die sich so lange Zeit als ihr Vorbild zu präsentieren unternahm."<sup>264</sup> Die psychologischen Ursachen solcher Abwendung werden in der lebensgeschichtlichen Phase der Adoleszenz situiert, wo für den Jugendlichen alles in die "Brüche" ginge, die Dinge ihre "Festigkeit" verlören, die Welt aus den Fugen gehe und das Leben "etwas Traumartiges" bekomme.<sup>265</sup> Es war vor allem das Moment der pubertären Aufsässigkeit, auf das Blüher die äußerlich nonkonforme Dynamik des Wandervogel zurückführen wollte und in dem er das spezifisch Neue und "Revolutionäre" der Jugendbewegung ausmachte. Mit der Idealisierung des Unangepaßten und Unbotmäßigen hob er auf eine strukturelle Tendenz ab, die Norbert Elias als "Informalisierung" bezeichnete<sup>266</sup>; danach hätte sich die Jugendbewegung idealtypisch durch Verhaltensstandards ausgezeichnet, die gegen die gesellschaftliche Norm und gegen die Konventionen der satisfaktionsfähigen Gesellschaft verstießen. Genau so, nämlich als aufsässig und "zünftig", als permanenten Stachel im Fleisch der wilhelminischen Gesellschaft, wollte Blüher die Jugendbewegung sehen und wissen.

Aber schon Breuer hatte in seinen Beiträgen zu einer jugendbewegten Verhaltenslehre deutlich gemacht, daß der Habitus des "épater le bourgeois" mit kultivierten Verhaltensstandards nicht zu vereinbaren sei. So wie er den Produkten der Massenkultur, also dem volkstümlichen Lied, dem Schlager und dem Gassenhauer, die asketische Exklusivität des "Volksliedes" entgegengesetzte, ebenso propagierte er auch die anthropologische Konversion vom "zünftigen" zum "kultivierten" Wandervogel, der sich als gemeinschaftsfähiges Individuum positionieren sollte. Mit der Kanonisierung solcher Verhaltensmodi sollte zweierlei dokumentiert werden: zum einen die Fähigkeit zur "Selbsterziehung" in Gemeinschaft ohne elterliche oder schulische Bevormundung<sup>267</sup> und zum anderen die Ausbildung eines jugendbewegten Verhaltenskodexes, den man der etablierten Gesellschaft als Spiegel ihrer eigenen Ambivalenzen entgegenhalten wollte. Was die

---

<sup>264</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>265</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>266</sup> Elias, *Studien über die Deutschen*, a.a.O., S. 33ff.

<sup>267</sup> Obwohl der Wandervogel "keine Vorspannerdienste für den Alkoholkampf" leisten" wolle, wisse doch beispielsweise jeder Sportler oder Bergsteiger, meinte Breuer mit Blick auf die Frage der Selbsterziehung, "daß Alkohol die Dauerleistung untergräbt und meidet ihn im Training. Von uns aber scheinen noch nicht alle zu wissen, daß für die Jugend Alkohol - de facto - Gift ist. Er vergiftet nicht nur die reinen Reisefreuden, den erhebenden Wandergenuß, er vergiftet vor allem den feinen Takt und die sichere, innere Führung. (Wodurch, nebenbei, das Mädchenwandern begreiflich wird!) Welcher Führer kann da noch mit gutem Gewissen eine Verantwortung für die äußere Haltung seiner Horde übernehmen" (ebenda, S. 60).

bürgerliche Gesellschaft offiziell sanktionierte, augenzwinkernd aber nicht nur duldete, sondern insgeheim als symbolischen Ausdruck ihrer Satisfaktionsfähigkeit ansah, nämlich alkoholische Exzesse (beispielsweise im studentischen Verbindungswesen) oder den Besuch von Prostituierten, wurde von Jugendbewegung und Reformpädagogik als heuchlerisch verurteilt. Hier begab man sich - idealerweise zumindest - in Askese und kultivierte daraus einen distinkten Habitus, der als Ausweis einer "höheren adeligen Lebensführung" galt, - anders gesprochen: es fand eine Überanpassung *an* und zugleich *gegen* die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen statt. Die "aristokratische" Gesinnung, die man sich als satisfaktionsfähige Alternative anzueignen bemühte, fand ihren Niederschlag in der Identifikation mit dem "Völkischen" und dessen symbolischer Manifestation als "deutsches Volkslied".

Ebenso wie die Jugendbewegung wollte auch die Freie Schulgemeinde das Stadium der Adoleszenz als ein Moratorium gegen die etablierte Gesellschaft nutzen, um ihre Gefolgschaften bzw. ihre pädagogischen Zöglinge zu sozialen Individuen zu modellieren. Die Instrumentarien der Modellierung waren keineswegs innovativ: Es waren die klassischen ästhetisch-anthropologischen Verhaltenslehren und ihre dichotomische Struktur, über die das kulturell Unbewußte nun stimuliert wurde. Gerade das Milieu des Kulturkonservatismus war empfänglich für solche Verhaltenslehren, weil sich hier ein Sammelbecken für unerfüllte nationale Sehnsüchte und vor allem für jene bürgerlichen Schichten auftat, die sich zu den Modernisierungsverlierern rechneten. Die durch Breuer und Wyneken auf den Kontext von Jugendbewegung und Reformpädagogik abgestimmten Verhaltenslehren wollten das entstandene metaphysische Vakuum kompensieren und dabei soziale Verhaltensmodelle installieren, die sich nach den Befindlichkeiten der Modernisierungsverlierer und -skeptiker richten sollten. Denn so wie das gesamte Umfeld der Freien Schulgemeinde auf Distanz zur "Großstadt", zu deren kultureller Dynamik und damit zur Moderne angelegt war, arbeitete auch der Kunstunterricht Wynekens und Halms auf das Gegenteil von "Beschleunigung" und "Geschwindigkeit" hin.<sup>268</sup> Solche Sensibilisierung für das Moment der "Langsamkeit" korrespondierte schließlich mit einem Gemeinschaftsbegriff, wie ihn der Soziologe Ferdinand Tönnies historisch aus der Vormoderne hergeleitet und soziologisch am Komplex "Familie" festgemacht hatte.<sup>269</sup> Das hierarchische Gefälle von

---

<sup>268</sup> Vgl. oben den Abschnitt "Die Entdeckung der Langsamkeit in der Musik".

<sup>269</sup> Als typisch für "Gemeinschaft" hob Tönnies Beziehungsformen wie Clan, Sippe und vor allem die Familie hervor, denen Besiedlungsformen wie das Dorf und die kleinere

"Führer" (Lehrer) und "Kameradschaft" (Schüler) reproduzierte nicht nur die autoritären Verhältnisse des militarisierten, monarchischen Obrigkeitsstaates, es machte auch deutlich, daß der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft" quasi familiäre Strukturen zugrunde lagen. Die eigentliche pädagogische Absicht Wynekens, die Jugendlichen durch die Trennung von der Familie zu gemeinschaftsfähigen Individuen zu modellieren, wurde durch das "kulturell Unbewußte" dementiert: Denn die Idee des autonomen "Jugendreiches", zu dem Wyneken das Entwicklungsstadium der Adoleszenz ausbauen wollte, bedeutete schlußendlich nichts anderes als die zum sozialen Modell hypertrophierte Kleinfamilie, deren pathologische Züge seit der Jahrhundertwende von der Psychoanalyse herausgearbeitet wurden.<sup>270</sup>

Auch wenn sich Jugendbewegung und Reformpädagogik als sozial- und kulturkritische Alternative begriffen, politisch bewegte man sich innerhalb der Strukturen des durch Aristokratie und Monarchie beherrschten Obrigkeitsstaates. Daher lehnte man ganz selbstverständlich die Regularien eines demokratisch ausgerichteten Gemeinwesens ab, dessen Politik durch Dissens und Konfliktregelung bestimmt wurde. Überall würden jetzt Versuche gemacht, den Schülern Selbstregierung oder eigene Gerichtsbarkeit in beschränktem Maße zu gewähren, meinte Wyneken und erteilte solchen Versuchen eine entschiedene Absage: "Jene angeblich sozialpädagogischen Maßnahmen auf dem Gebiete der Schulverfassung können, wenn sie rein äußere Maßregeln bleiben und wenn man nicht auf einen schon sozusagen *vor* ihnen in der Schülerschaft vorhandenen sozialen Geist rechnen kann, ebensogut zu einer Gefahr wie zum Segen werden: sie können

---

Stadt entsprachen. Während sich diese Sozialformen dank verwandtschaftlicher Bindungen und enger räumlicher Beziehungen durch eine größere emotionale Dichte auszeichneten, sah Tönnies "Gesellschaft" durch Tausch und folglich durch sachlich-unpersönliche Relationen charakterisiert, wobei dieser sozialen Formation die Großstadt entspreche. Daher sei die (kleinere) Stadt "die höchste, nämlich komplizierteste Gestaltung menschlichen Zusammenlebens überhaupt. Ihr ist mit dem Dorfe die lokale Struktur gemein, im Gegensatz zur familiären des Hauses. Aber beide behalten viele Merkmale der Familie, das Dorf mehrere, die Stadt mindere. Erst wenn sich die Stadt zur *Großstadt* entwickelt, verliert sie diese fast gänzlich, die vereinzelt Personen oder doch Familien stehen einander gegenüber und haben ihren gemeinsamen Ort nur als zufällige und gewählte Wohnstätte" (F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* [erstmalig ersch. 1887; ND d. 8. Aufl. 1935], 3. Aufl. Darmstadt 1991, S. 211); dementsprechend macht Tönnies die "Großstadt" für den "Verfall" des Familienwesens verantwortlich, denn "das Familienleben [ist] die allgemeine Basis der gemeinschaftlichen Lebensweisen. Es erhält sich in seiner Ausbildung durch das Dorf- und durch das Stadtleben. Die Dorfgemeinde und die Stadt können selber noch als große Familien begriffen werden, die einzelnen Geschlechter und Häuser dann als Elementarorganisationen ihres Leibes; Zünfte, Gilden, Ämter als Gewebe und Organe der Stadt" (ebenda, S. 212).

<sup>270</sup> Dazu Kapitel 3.2 dieser Arbeit.



Parteibildungen, Klassenkämpfe, Unterdrückungen, Ausbildung höchst bedenklicher politischer Instinkte zur Folge haben."<sup>271</sup> Konfliktlosigkeit als politisches Ideal, wie es Hans-Ulrich Wehler der Gesellschaft des Kaiserreiches insgesamt attestierte<sup>272</sup>, strebten also auch die Verhaltenslehren Breuers und Wynekens an. Der Schein des Egalitären, den das so vorgestellte harmonische Gemeinwesen annahm, resultierte aus ideologischen Konstrukten wie "Volkstum" oder "Volksgemeinschaft", die das Faktum der Klassengesellschaft verschleiern und eine rationale Staatsidee ersetzen sollten.

Der "neue Mensch", der hinter dem Erziehungsideal der Freien Schulgemeinde stand, und der "Wandervogeldeutsche", der zum jugendbewegten Idealtypus stilisiert wurde, verkörperten eine anthropologische Norm, die von den Verwerfungen der deutschen Geschichte nach 1870 geprägt war. Kennzeichnend für diese Norm war der Widerstand gegen den kulturellen Wandel und jene spezifische Sozialform, die als "großstädtisch" galt. Maßgeblich wurde sie für eine Generation von Jugendlichen aus der bürgerlichen Mittelschicht, deren Adoleszenz unter den Einfluß von Modernitätsverdrossenheit und konservativer Kulturkritik geraten war. Da man sich hier von der Modernisierung einerseits zwar überrollt fühlte, andererseits aber die gesamtgesellschaftliche Tendenz nach sozialem Prestige und Aufstieg teilte, beschritt man andere Wege der Satisfizierung, um die Ränge der "guten Gesellschaft" zu vereinnahmen. Entsprechend verordnete man sich ein entschieden langsames Tempo und propagierte Kulturtechniken wie Abstinenz und Selbsterziehung, die den Abstand zu den Konventionen der etablierten wilhelminischen Gesellschaft markieren sollten. Der alternative Verhaltenskodex, den die anthropologische Norm beinhaltete, verstand sich als distinkte Kritik an jenen "satisfaktionsfähigen" und daher approbierten Ritualen, wie sie unter Gymnasiasten üblich waren, aber vor allem in akademischen Burschenschaften und schlagenden Verbindungen praktiziert wurden: Gegen diese konventionellen Vereinigungen "entstand eine Reihe neuartiger studentischer Verbindungen, die (bei mannigfachen Verschiedenheiten im einzelnen) doch übereinstimmend im Wesen waren.

---

<sup>271</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 95.

<sup>272</sup> In das Verhältnis von Obrigkeits- und Untertanengesinnung, schreibt H.-U. Wehler, "reichen auch die Wurzeln einer Vorstellung hinein, die man als Utopie der konfliktlosen Gesellschaft umschreiben kann. Regierung und Verwaltung werden darin als überparteiliche Hüter des Gemeinwohls, als 'rein sachliche' Entscheidungsinstanzen, als - wenn man so will - technokratische Sachverständige begriffen, während unter ihnen alle sozialen Gruppen prinzipiell in harmonischen kooperativen Beziehungen miteinander leben. Antagonismen und Klassenspannungen bleiben aus dieser Idylle verbannt, werden negiert oder als Ergebnis bössartiger Störversuche von außen verstanden" (*Das deutsche Kaiserreich 1871-1918*, a.a.O., S. 134).

Man fühlte sich im Gegensatz zu den 'reaktionären' Farbenverbindungen, zu ihrem alkoholisierten Couleurbetrieb, ihrem Duell- und Trinkzwang, ihrem Hurrapatriotismus und ihrer autoritativen, äußerliche 'Schneidigkeit' pflegenden Fuchserziehung. Man wollte Erziehungsgemeinschaft sein, man legte auf sorgfältige Auslese der Mitglieder besonderen Wert und förderte diese darin, durch eigenes Nachdenken zu den großen Fragen der Welt- und Lebensanschauung Stellung zu nehmen. An Stelle der Kneipen und Messuren bildeten den Inhalt des Verbindungslebens: Diskussions- und gesellige Abende, künstlerische Feste, Turnen, Sport, Wandern."<sup>273</sup> Vor allem die Freideutsche Jugend, die "intellektuelle Avantgarde" der Jugendbewegung, aber auch der Wandervogel hielten an diesem Verhaltenskodex und ihrem elitären Habitus fest, als im August 1914 die nationale Mobilmachung stattfand und der Erste Weltkrieg einsetzte. Gleichwohl sollte sich gerade jetzt zeigen, daß über die kulturkonservativen Verhaltenslehren der Weg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft gesucht wurde.

In ihren Invektiven gegen den wilhelminischen Zeitgeist hatten Reformpädagogik und Jugendbewegung gelegentlich auch die Militarisierung der Öffentlichkeit und den lautstarken Hurrapatriotismus moniert. Schon Blüher hatte 1912 kritisch angemerkt, im Wandervogel habe sich unter dem Einfluß der älteren Generation ein "neuer Vorspännerdienst" für den offiziellen wilhelminischen Patriotismus angebahnt, weshalb er sich ausdrücklich gegen das etablierte Kriegervereinswesen des Kaiserreiches sowie gegen die alldeutschen Tendenzen im Wandervogel verwahrte<sup>274</sup>: Vor allem "die Schulmeister, besonders jene gefährliche Sorte der *Historienlehrer* (auch Religionslehrer mitunter)", notiert er in der Manier Nietzsches, "haben von Vaterlandsliebe keinen Schimmer, sonst müßten sie die natürliche Freude, in einem schönen und immer freier werdenden Vaterlande zu leben, auch anderen in ihren Vaterländern gönnen."<sup>275</sup> Blüher ging es mit solchen Äußerungen jedoch mehr um Distinktion als um Pazifismus, zumal sich im Wandervogel längst ein massiver Nationalismus ausgebreitet hatte, wie sich am Volkslied-Diskurs sowie an den antisemitischen Vorfällen im Wandervogel nachvollziehen ließ. Und Wyneken, der zwar einem gemäßigten "Reichspatriotismus" anhing, in Deutschland also vor allem die führende Kulturnation sehen wollte, hatte noch vor dem Krieg den alldeutschen

---

<sup>273</sup> A. Messer, *Die freideutsche Jugendbewegung. Ihr Verlauf von 1913 bis 1923*, 5. Aufl. Langensalza 1924, S. 10f.

<sup>274</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung. Erster Teil*, a.a.O., S. 184ff.

<sup>275</sup> Ebenda, S. 186.

Chauvinismus mit seinen imperialistischen Tendenzen ausdrücklich abgelehnt. In seiner Rede anlässlich des Freideutschen Jugendtages auf dem Hohen Meißner im Oktober 1913 warnte er seine jugendlichen Zuhörer eindringlich vor einer "Mechanisierung der Begeisterung"<sup>276</sup> und wies auf die gefährliche Nähe von Vaterlandsbegeisterung und Krieg hin: "Soll es dahin kommen, daß man euch nur gewisse Worte zuzurufen braucht: Deutschtum, national, um euren Beifall und Heilruf zu vernehmen? (...) Ich bitte euch, gebt nicht so billig eure Begeisterung her. Noch ist uns mehr seelische Festigkeit nötig, noch ist unser heiliger Wille zum Vaterlande viel zu sehr nur eine leichte, ausschwärmende Truppe, die jedem Angriff zum Opfer fällt. (...) Möge nie der Tag erscheinen, wo des Krieges Horden sie [die Täler Deutschlands] durchtoben. Und möge auch nie der Tag erscheinen, wo wir gezwungen sind, den Krieg in die Täler eines fremden Volkes zu tragen."<sup>277</sup> All jene, die Wynekens Skepsis gegenüber einem allzu aggressiven Patriotismus und der verbreiteten Kriegsmentalität noch im Gedächtnis hatten, mußte der Einstellungswandel düpieren, der sich in seinen Äußerungen über den Krieg abzeichnete, als er im Jahr darauf, am 25. November 1914, vor der Münchner Freien Studentenschaft seinen Vortrag *Der Krieg und die Jugend* hielt. Bereits in der Widmungsformel an die gefallenen Kameraden aus der Jugendbewegung, spricht Wyneken von jenen, "die in Friedenszeiten den freudigen Kampf der Jugend mitkämpften und nun dem Volk und Vaterlande, dem sie in Arbeit und Kampf des Werktages ihr frisches, reines Blut zu weihen gedachten, das Opfer ihres jungen Lebens zu bringen berufen waren."<sup>278</sup> Gleichgeblieben war der schwülstig-pathetische Jargon, der nun allerdings seinen zivilisatorischen Firnis verloren hatte und das blutige Schlachten zum liturgischen Akt euphemisierte.

So zeigten sich auch die Jugendbewegung und die Freideutsche Jugend durch "die Einmütigkeit, das Zusammenstehen der Volksgenossen bei Beginn des Krieges" tief beeindruckt und verwiesen auf die "Notwendigkeit, den Bestand des Staates als Organisation aller unserer Strebungen sicherzustellen."<sup>279</sup> Damit war zunächst ausgesprochen, daß man auf die mögliche Mitwirkung des Staates bei der Durchsetzung eigener Ziele setzte

---

<sup>276</sup> Gustav Wynekens Rede auf dem "Hohen Meißner" am Morgen des 12. Oktobers, in: *Hoher Meißner 1913. Der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten, Deutungen und Bildern*, a.a.O., S. 293.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 294.

<sup>278</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 7.

<sup>279</sup> B. Lemke, *Berauschung*, in: *Freideutsche Jugend 1*, 1915, S. 74.

und daher auch bereit war, sich "der herben Schule"<sup>280</sup> des Krieges auszusetzen. Doch trotz aller Konzilianz in der Kriegsfrage wurde größter Wert darauf gelegt, nicht dem bellizistischen Mainstream mit seinem Hurrapatriotismus zugerechnet zu werden, sondern auch im Ausnahmezustand den selbstverordneten Habitus kultureller Dissidenz zu wahren. Deziert wollte man sich gegen die staatliche Jugendpflege im "Jungdeutschlandbund" absetzen, wo paramilitärische Erziehung schon zu Friedenszeiten ganz selbstverständlich geübt wurde<sup>281</sup>, und ließ wissen, daß der Wandervogel ohnehin "von all den bestehenden Vereinigungen seinen Mitgliedern für den Krieg die besten Grundlagen mit auf den Weg " gegeben habe.<sup>282</sup> Nachdem andernorts der paramilitärische Drill bis in den schulischen Sportunterricht hineinreichte, glaubte die Jugendbewegung, das nämliche Ziel auf spielerische und erlebnishafte Weise erreicht zu haben. Daher sah man im Wandern die beste Vorbereitung auf das Marschieren, wobei Singen und das Mitführen von Marschgepäck zur Grundausrüstung der Wandervogel ebenso wie der Soldaten gehörten. Neben den "drei Tugenden": Marschieren, Tornistertragen und Singen, in denen, so Walter Fischer, die Wandervogel den "andern voraus" seien<sup>283</sup>, hatte man hier auch stets "die Widerstandsfähigkeit gegen Witterung, Hunger und Durst" trainiert: "Diese läßt sich nicht Sonntag nachmittags auf dem Truppenübungsplatz erwerben, sondern ist eine Frucht langer Wandertätigkeit. Das Übernachten in Stroh und Heu, im Zelt und im

---

<sup>280</sup> P. Natorp, *Die große Stunde*, ebenda, S.27.

<sup>281</sup> "Der Jungdeutschland-Bund als solcher bedeutete immer eine Gefahr für die anderen Jugendbünde, die aus der Jugend selber hervorgegangen sind und fürwahr in der Jugend und dem ganzen Volke eine Bereicherung und Erneuerung des geistigen Lebens bewirkt haben, die nicht verloren gehen darf. Niemandem wird es einfallen, ihren Mitgliedern ein geringeres Maß an Vaterlandsliebe zuzuerkennen als den Jungdeutschland-Bündern. Aber ihre Art und ihre Arbeit ist geistiger und weniger in die Augen springend als die des Jungdeutschland-Bundes, der einfach die primitivste Art jugendlicher Romantik, das Soldatenspiel, benützt und technisch ausgebildet hat. Darum bestand die Gefahr, daß der Jungdeutschland-Bund jenen anderen Jugendbünden den Nachwuchs entführen würde, es bestand bereits eine stille Nebenbuhlerschaft, und es ist bekannt, daß für viele das freideutsche Gelübde vom Hohen Meißner auch eine Abgrenzung gegen die von oben herab veranlaßte, nicht von innen heraus gewachsene Jungdeutschland-Bewegung bedeutete" (Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 39).

<sup>282</sup> W. Fischer, *Wandervogel und militärische Jugendziehung*, in: *Freideutsche Jugend* 1, 1915, S. 38.

<sup>283</sup> Ebenda; dazu hieß es in einem Kriegsbrief eines Mitgliedes der Freideutschen Jugend: "Daß wir Freideutschen in militärischer Hinsicht den anderen das beste Beispiel geben, erscheint mir selbstverständlich. Unsere naturgemäßere Lebensweise, unsere Nüchternheit und strenge Selbstzucht haben sich in den mannigfachen Anforderungen des Krieges wohl bewährt und unsere Vorgesetzten mit Achtung erfüllt. Aber auch auf die Kameraden macht freideutsche Lebensart, folgestreng durchgeführt, großen Eindruck" (*Aus Briefen. Von freideutschem Wirken im Felde*, ebenda, S. 120).

Wartesaal, die einfache Ernährung auf der Fahrt ist uns nichts Außergewöhnliches. Wir lernten es auf unseren Fahrten."<sup>284</sup> Da die Wandervögel also "Entbehren und unregelmäßig Leben" gewohnt seien, genüge es, ihnen "nur noch ein Gewehr in die Hand zu geben, das Schießen und ein paar Schützenbewegungen zu lehren, und der Soldat ist fertig."<sup>285</sup>

Eher unbeabsichtigt wurden hier die konformistischen Züge der Jugendbewegung eingestanden<sup>286</sup> und damit die Fragwürdigkeit ihres vermeintlichen Protestcharakters offenbar. Dem möglichen Einwand, daß solch protomilitärische Anbiederung das Selbstbild der Jugendbewegung mit seinem (fiktiven) Ideal "freier Selbstbestimmung" beeinträchtigen könnte, hielt der Philosoph Paul Natorp entgegen: "Hier ist kein Widerspruch. Organisation ist mit echter Freiheit sehr wohl verträglich, nur nicht mit der vermeinten Freiheit der Anarchie. Das Befehlsrecht des Sachverständigen erkennt auch der Freie aus voller Freiheit an. So finden jetzt im Krieg gerade die frei Gebildeten, Gelehrte, Künstler, Dichter, es nicht unter ihrer Würde, dem Kommando des einfachen Unteroffiziers, der seine Sache versteht, sich zu unterstellen. Gerade das ist Freiheit, auch zu gehorchen aus Einsicht und eigenem Willensentschluß."<sup>287</sup> Hinter derart kruden dialektischen Winkelzügen wirkte die Dynamik des "Augustwunders" mit seinen Gemeinschaftsallusionen nach und folglich auch die chauvinistische Grundströmung, welche schon in der Vorkriegsjugendbewegung geherrscht hatte. So habe der Krieg, schrieb Breuer in der Neuauflage des *Zupfgeigenhansl* vom Jahr 1915, dem Wandervogel recht gegeben, weil dieser

---

<sup>284</sup> Fischer, *Wandervogel und militärische Jugenderziehung*, a.a.O.; auch Wyneken hielt nichts von militärischem Drill, setzte daher auf Freiwilligkeit und betonte, daß sich militaristische Einstellung und "Vaterlandsliebe" nicht vorschreiben ließen, "und es vorzuschreiben, ist auch wahrlich nicht nötig. Wir dürfen auf keinen Fall die Entzündung letzter, tiefster Regungen des Gemütes in einer Linie mit der Ausbildung im Kartenlesen und Marschieren nennen. Eine solche Bevormundung an unrechter Stelle nimmt jenen Gefühlen ihren Adel, ihren Schmelz, ihre Schönheit und letzten Endes auch ihre sittliche Kraft" (*Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 41).

<sup>285</sup> Fischer, *Wandervogel und militärische Jugenderziehung*, a.a.O.

<sup>286</sup> Paul Natorp meinte mit Blick auf den protomilitärischen Charakter der Jugendbewegung, diese verhalte sich "politisch in einem neuen Sinne", weil sie im Staat "die mächtigste, allernötigste Wirklichkeit" anerkenne, die "mächtiger und nötiger als alle Partei, mächtig über wirtschaftliche, religiöse, kulturelle Gegensätze und Eigenwilligkeiten, mächtig über die Rasse, über die Sprache und alle fortwirkenden Einflüsse geschichtlicher Erinnerungen" sei: "Das ist es, was in ihrem Wandern unsere Jugend, wissend oder nicht, schon immer gesucht und in sich vorbereitet hatte, was durch das Erlebnis der großen Stunde auf einmal da ist als wundervolle Wirklichkeit, und uns, so hoffen wir, nie wieder verloren gehen soll" (*Die große Stunde*, a.a.O., S. 29).

<sup>287</sup> Ebenda, S. 28.

"seine tiefe nationale Grundidee los von allem Beiwerk stark und licht in unsere Mitte gestellt" habe, denn Wandern sei der "deutscheste aller eingeborenen Triebe, ist unser Grundwesen, ist der Spiegel unseres Nationalcharakters überhaupt."<sup>288</sup> Während Breuer mit seiner chauvinistischen Platitüde einen Zusammenhang zwischen "Deutschtum" und Wandern resp. Marschieren herstellte und damit den protomilitärischen Charakter der Wandervogelbewegung festschrieb, machte er zugleich deutlich, daß Jugendbewegung und Freideutsche Jugend im Fahrwasser des Krieges konsequent und "los von allem Beiwerk", also möglichst unabhängig von der staatlichen Jugendpflege, ihren kulturellen Stil weiterverfolgen wollten.

Noch eindeutiger wurde dieses "Kriegsziel" von Wyneken verfolgt. Er sprach zunächst von einem "heiligen Krieg"<sup>289</sup>, der sich von früheren dadurch unterscheidet, daß das Heer "heute das Volk selbst" sei und der Krieg im Volk "eine vorübergehende Umbildung seines Inneren" bewirke.<sup>290</sup> Damit vollzog Wyneken zwar den Schulterschuß mit dem wilhelminischen Vulgärmilitarismus, glaubte hier aber das Walten des "objektiven Geistes" und damit ein höheres Ethos zu verspüren: "Wir kannten den großen kriegerischen Mechanismus, der unser ganzes Volksleben durchzieht. Aber als nun die Stunde kam, als dieser Mechanismus in Bewegung gesetzt wurde, da war es doch etwas ganz anderes als der pünktliche Ablauf eines Räderwerkes, was wir staunend erfuhren: da war es ein neuer einheitlicher Wille, der seine Flammen durch das ganze Volk hindurchschlug, da spürten wir, daß der Wille eines ganzen Volkes noch etwas ganz anderes ist als die bloße Summe seiner Einzelwillen, da kam sein Wille unwiderstehlich über uns, da war es wie die Ausgießung eines Geistes aus der Höhe."<sup>291</sup> Zugleich meinte Wyneken sich aber von einem kruden Bellizismus und einer verlogenen Propaganda distanzieren zu müssen, die er in den ersten Kriegswochen beobachtet hatte, weil ein derartiges Verhalten gegenüber dem Feind nicht als "ritterlich" oder "adlig" gelten könne: So sei "unsere Siegesfreude", an die man zu diesem Zeitpunkt noch unerschütterter glaubte, "nicht ein bloßer Ausbruch völkischen Selbsterhaltungstriebes und des Triumphes über den am Boden liegenden Feind, sie sei frei von jener Überhebung, die das Schicksal in die Schranken fordert und nur allzu leicht mit dem Siege die Schuld verknüpft. Unsere Siegesfreude soll einen ethischen Einschlag haben, das Gefühl, daß Glück und

---

<sup>288</sup> Zur Neuauflage 1915, in: *Der Zupfgeigenhansl*, hg. von H. Breuer, 40. Aufl. Leipzig 1916.

<sup>289</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 31.

<sup>290</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>291</sup> Ebenda, S. 30.

Sieg zu etwas verpflichten, ja einen religiösen Unterton, ein Bedürfnis zu danken und zu verehren."<sup>292</sup> Im Gegensatz zu den militärischen Kriegszielen der wilhelminischen Politik ging es Wyneken nicht um Territorialgewinne oder die Unterwerfung von anderen Staaten, sondern um die Erziehung zu einer "neuen Tapferkeit"<sup>293</sup>, so daß "nach dem Kriege Ritter des Eisernen Kreuzes auf der Schulbank sitzen" würden<sup>294</sup>, wie er pathetisch verkündete. In diesem Sinn sei der Krieg für die Jugend "in erster Linie nicht ein politisches, sondern ein ethisches Erlebnis"<sup>295</sup>, aus dem "ein neues völkisches Selbstbewußtsein" hervorgehen werde.<sup>296</sup> So scheut Wyneken auch nicht davor zurück, das sinnlose Morden an den Fronten als Bewährungsritual zu deuten, bei dem sich die Jugend jene Ideale aneigne, für die sich Reformpädagogik und Jugendbewegung schon vor dem Krieg eingesetzt hatten: "Draußen in den nassen, kalten Schützengräben hält diese Jugend für uns die Wacht, singend stürmt sie vor ins mörderische Feuer, das Deutschland treu im Herzen tragend, das schön und groß und herrlich werden soll über alles in der Welt - nicht durch Unterjochung und Ausbeutung fremder Völker, sondern durch den inneren Adel, dadurch, daß zum ersten Mal in der Geschichte ein großes Volk bei sich Wahrheit und Gerechtigkeit herrschen lassen will, allen Völkern zum Licht und Heil."<sup>297</sup> Der Begriff des "inneren Adels" deutet darauf hin, daß es hier um das zentrale, aber unbewußte Anliegen des kulturkonservativen Milieus ging, nämlich um den Gewinn von sozialem Prestige und den Aufstieg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft, auch und gerade wenn man dafür den Preis des Krieges zu zahlen hatte.

Um den stupenden Personawechsel vom Pazifisten zum Bellizisten, der im August 1914 zum Massenphänomen geriet und bei Wyneken besonders sinnfällig nachvollziehbar wird, zu erklären, muß man sich noch einmal in das Umfeld der Verhaltenslehren begeben und die Spur des kulturell Unbewußten aufnehmen. Joachim Radkau, der sich mit den Neurasthenie-Diskursen der wilhelminischen Epoche auseinandergesetzt hat, stellt mit Blick auf das Kaiserreich fest, daß die hektischen Phasen der wilhelminischen Außen- und Rüstungspolitik vor 1914 die Wahrnehmungsenergie der deutschen Bevölkerung zunehmend belastet hatten - "noch dazu in einer Zeit, als das

---

<sup>292</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>293</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>294</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>295</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>296</sup> Ebenda, S. 49.

<sup>297</sup> Ebenda, S. 59.

Tempo für viele zugleich ein persönliches Problem war. In dieser Hinsicht entstand durch den Kriegsende zunächst eine trügerische Ruhe.<sup>298</sup> Nun bildete die Frage der Geschwindigkeit, genauer: der Widerstand gegen das Tempo des kulturellen Wandels und damit das Phänomen der Langsamkeit, in den Diskursen der Musikalischen Jugendkultur ein unbewußtes, wenngleich zentrales Motiv. Für die kulturkonservativen Gegner der Moderne erschienen die nationale Mobilmachung und das sogenannte "Augustwunder" wie ein Moment der synchronisierten Geschwindigkeiten und damit einer "trügerischen Ruhe", die zu metaphysischen Spekulationen Anlaß gab: "Mir ist in diesen Wochen manchmal zumut", predigte der evangelische Theologe Wilhelm Stählin kurz vor seiner Einberufung am 15. November 1914, "als dürfte ich einem gewaltigen Künstler bei seiner erhabensten Schöpfung zusehen. Noch ahnt man kaum, was da werden will, aber man spürt bewundernd die Meisterhand, die aus dem härtesten Stoff seine Gedanken formt."<sup>299</sup> Auch Wyneken war überwältigt vom Kriegsausbruch und sprach vom "Erlebnis eines Friedens im Innern"<sup>300</sup>, der mit dem kulturellen Unbehagen der Vorkriegszeit aufgeräumt und dem deutschen Volk die innere Einheit wiedergegeben habe: "Unser Friede war ein Krieg, ein Daseinskampf des Menschen mit dem Menschen. Und ein Teil dieses inneren Krieges hat aufgehört: der Krieg brachte uns Frieden. Und nicht bloß einen Waffenstillstand zwischen den politischen Parteien, sondern, was wichtiger ist, ein starkes Erglühen von Bruderliebe, Mitleid, ja, wohl auch Scham über unsere frühere Herzenshärte und -trägheit, eine Überwindung mancher feigen früheren Verdrängung von Gewissensregungen."<sup>301</sup>

Nach dieser perversen Logik war ein Äußerstes erreicht: Nicht nur glaubte man das beschleunigte Tempo der Moderne gedrosselt und in der nationalen Mobilmachung stillgestellt zu haben, es schien auch jene "Volksgemeinschaft" erreicht zu sein, die von Schillers, Novalis' und Wagners Sozialutopien ausgehend bis in die anthropologisch dimensionierten Verhaltenslehren der Musikalischen Jugendkultur hineinreichte. Nachdem in der Jugendbewegung und in der Freien Schulgemeinde die hierarchische Struktur von "Führer" (Lehrer) und Gefolgschaft ("Kameradschaft") schon das Muster einer idealen "Gemeinschaft" vorgegeben hatte, hoffte Wyneken nun, "daß Lehrer und Schüler, die sich draußen im Feld als Kameraden gefunden

---

<sup>298</sup> Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998, S. 416.

<sup>299</sup> W. Stählin, *Der Krieg - Gottes Wille?*, Nürnberg 1914, S. 11.

<sup>300</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 18.

<sup>301</sup> Ebenda, S. 17.



und kennen gelernt haben, dies neugewonnene Verhältnis im Frieden nicht wieder preisgeben möchten; und daß also vielen unsrer Lehrer, die aus dem Kriege zurückkommen, die Frage zur Herzens- und Gewissenssache geworden ist, was die Schule tun solle, um die Kräfte der Jugend, die ihnen erst der Krieg offenbart hat, Tatfreudigkeit, Ernst, Heldenmut, Opfersinn, Kameradschaftlichkeit, zu pflegen und zu entwickeln."<sup>302</sup> Für einen kurzen Moment, der aber im kulturkonservativen und völkischen Milieu für mehrere Jahrzehnte geradezu mythische Qualitäten erlangen sollte, konnte man an der Illusion festhalten, in der satisfaktionsfähigen Gesellschaft angekommen und auf dem besten Wege zu sein, die eigene Alternative durchsetzen zu können.

Wie sehr sich das kulturkonservative Bürgertum in die eigenen Illusionen hineingesteigert hatte und dabei den "dünnen Firnis der Zivilisation" (Norbert Elias) bereits zerstört hatte, wurde im nationalen Taumel des Kriegsausbruches kaum noch realisiert. Anders jedoch als die Riege der Bellizisten, deren Wahrnehmungsvermögen im August 1914 kollabiert war, nahm der Begründer der Psychoanalyse, Sigmund Freud, gegenüber dem Faktum des Krieges die Position eines nüchternen Beobachters und Kulturanalytikers ein, ohne sich dabei auf moralische Wertungen oder politische Stellungnahmen einzulassen.<sup>303</sup> Freud ging von den Turbulenzen der militärischen und nationalen Mobilmachung aus, die er im Gegensatz zu den kulturkonservativen Kriegsbefürwortern nicht mit einem Bild "trügerischer Ruhe" verwechselte. Er erkannte die beschleunigte Dynamik des Geschehens und gelangte zu der Feststellung, daß sich der Einzelne subjektiv "in seiner Orientierung verwirrt und in seiner Leistungsfähigkeit gehemmt" fühle: "Von dem Wirbel dieser Kriegszeit gepackt, einseitig unterrichtet, ohne Distanz von den großen Veränderungen, die sich bereits vollzogen haben oder zu vollziehen beginnen, und ohne Witterung der sich gestaltenden Zukunft, werden wir selbst irre an der Bedeutung der Eindrücke, die sich uns aufdrängen, und an dem Werte der Urteile, die wir bilden. Es will uns scheinen, als hätte noch niemals ein Ereignis so viel kostbares Gemeingut der Menschheit zerstört, so viele der klarsten Intelligenzen zerstört, so gründlich das Hohe erniedrigt."<sup>304</sup> Zu den wenigen, die in dieser Phase der kollektiven

---

<sup>302</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>303</sup> Auch Freud war anfänglich von der allgemeinen Kriegsbegeisterung nicht unberührt geblieben, bezog aber recht bald die distanzierte Position des Analytikers, als er den illusorischen Charakter der nationalen Euphorie durchschaute; dazu: P. Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 387ff.

<sup>304</sup> S. Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod. I. Die Enttäuschung des Krieges* (1915), in: *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a. M. 1986, S. 35.

Beschleunigung ihren klaren Verstand behielten und daher den Bruch mit der Matrix der autoritären Gesellschaft riskierten, gehörte auch ein ehemaliger Schüler Wynekens: der damalige Student und spätere Kulturphilosoph Walter Benjamin.

Benjamin hatte von 1904 bis 1906 das von Hermann Lietz gegründete Landerziehungsheim in Haubinda besucht und dort eine Form des schulischen Zusammenlebens erlebt, die auffallend mit seinen Erfahrungen am staatlichen humanistischen Gymnasium kontrastierte. In Haubinda empfing er vor allem im Deutschunterricht und unter dem Einfluß Wynekens Anregungen, "die seitdem mein Streben und meine Interessen geleitet haben. Meine Neigung zur Literatur, die ich bis dahin in einem ziemlich unregelmäßigen Lesen befriedigt hatte, wurde durch die kritischen ästhetischen Normen, die der Unterricht mir entwickelte, vertieft und in gewisser Richtung bestimmt."<sup>305</sup> Daß die ästhetischen Normen, von denen Benjamin in seinem Lebenslauf spricht, immer auch mit ethischen Normen verwoben waren, welche seinen Bildungsweg prägten, bestätigt ein kurzer Essay Benjamins aus dem Jahr 1913, in dem er über die Möglichkeiten des Moralunterrichtes an der Schule nachdenkt und dabei gegen die konventionelle wilhelminische Pädagogik Stellung bezieht.<sup>306</sup> Moralische Überzeugungen könnten, entgegen allen gängigen Auffassungen, nicht als passiver Lernstoff oder als "Wissen" aufgenommen, sondern müssten durch "Betätigung" erworben, also aktiv erlebt und gelebt werden. Mit dieser Einschätzung schließt sich Benjamin der Bildungskritik Wynekens an und empfiehlt den Weg der "sittlichen Gemeinschaft", wie sie das Prinzip der Freien Schulgemeinde bilde: "Die Form, in der in ihr sittliche Erziehung vor sich geht, ist Religiosität. Denn diese Gemeinschaft erlebt immer aufs neue einen Prozeß in sich, der Religion erzeugt und religiöse Betrachtung weckt, den Prozeß, den wir 'Gestaltgewinnung des Sittlichen' nennen möchten. Wie wir schon sahen, steht das Sittengesetz jedem Empirisch-Sittlichen (als einem *Empirischen*) beziehungslos fern. Und doch erlebt die sittliche Gemeinschaft es immer wieder, wie die Norm sich umsetzt in eine empirische legale Ordnung. Bedingung eines solchen Lebens ist Freiheit, die dem Legalen seine Einstellung auf die Norm ermöglicht. Durch diese Norm aber wird der Begriff der Gemeinschaft erst gewonnen."<sup>307</sup> Deutlich wird hier, daß Benjamin die

---

<sup>305</sup> W. Benjamin, *Lebenslauf*, zit. nach: *Walter Benjamin 1892-1940*, Marbacher Magazin 55, 1990, S. 30f.

<sup>306</sup> Ders., *Der Moralunterricht*, in: *Die Freie Schulgemeinde* 3, 1913, S. 119ff.; dazu: B. Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart 1976, S. 15ff.

<sup>307</sup> Benjamin, *Der Moralunterricht*, a.a.O., S. 121.

selbst erlebte Kontrasterfahrung zwischen dem konventionellen wilhelminischen Schulsystem und dem reformpädagogischen Konzept der Freien Schulgemeinde philosophisch-ethisch zu fundieren sucht, wobei er implizit auf die pädagogische Ausnahmestellung Wynekens abhebt.

Wie ein Schock wirkte daher die Lektüre von Wynekens Pamphlet *Der Krieg und die Jugend*, in dem Benjamins positive Überlegungen zum Moralunterricht mit einem Schlag weggefegt schienen. Hatte Wyneken knapp eineinhalb Jahre vor Kriegsausbruch die Freie Schulgemeinde noch als einen Ort gewürdigt, der die Erziehung des sittlichen Willens ohne utilitaristische Absichten verfolge, mußte sein Gesinnungswandel auf Benjamin wie ein Verrat an den fundamentalsten Überzeugungen wirken. Nachdem er subjektiv stringent und gewiß mit Wynekens Billigung argumentiert hatte, daß "Heldenmut", der auf "Gefühlsexaltation", d. h. auf hohles Pathos, hinauslaufe, mit wirklicher Sittlichkeit nichts zu tun habe<sup>308</sup>, konnte er nun in dessen Kriegsrede lesen, daß für die Jugend "der Krieg in erster Linie nicht ein politisches, sondern ein ethisches Erlebnis" darstelle und "die Gelegenheit zu wirklicher Pflichterfüllung" gewähre.<sup>309</sup> Damit hatte der einst gemäßigte Pazifist Wyneken aus Benjamins Sicht den "sittlichen Willen" einem rationalen Zweck geopfert, der dem Kriegsgegner Benjamin *per se* zuwider war.<sup>310</sup> Bitter enttäuscht über diese Wendung schrieb er im März 1915 an Wyneken, daß er sich "gänzlich und ohne Vorbehalt" von ihm lossage: "Die *theoria* in Ihnen ist erblindet, Sie haben den fürchterlichen scheußlichen Verrat an den Frauen begangen, die Ihre Schüler lieben. Sie haben dem Staat, der Ihnen alles genommen hat, zuletzt die Jugend geopfert. Die Jugend aber gehört nur den Schauenden, die sie lieben und in ihr die *Idee* über alles. Sie ist Ihren irrenden Händen entfallen und wird weiter namenlos leiden. Mit ihr zu leben ist das Vermächtnis, das ich Ihnen entwinde."<sup>311</sup>

Dieser Schritt war eine bemerkenswerte Leistung Benjamins, weil er die Ablösung von einer Autorität bedeutete, die einen so prägenden Einfluß auf seine intellektuelle Entwicklung ausgeübt hatte. Es waren aber nicht nur die Trennung von der "Vaterfigur" Wynekens und der faktische Abschied von der Jugendbewegung<sup>312</sup>, die Benjamin hier vollzog; sein Entschluß evozierte auch

---

<sup>308</sup> Ebenda, S. 122f.

<sup>309</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 19f.

<sup>310</sup> Dazu der Brief von Bernhard Reichenbach an Friedrich Podszus vom 14.8.1962, in dem möglichen Zweifeln an Benjamins Kriegsgegnerschaft begründet entgegnet wird, in: *Marbacher Magazin* 55, a.a.O., S. 46f.

<sup>311</sup> Brief Benjamins an Wyneken vom 9.3.1915, abgedruckt: ebenda, S. 49.

<sup>312</sup> Ebenda, S. 46.

eine Geste der Subversion und des zivilen Ungehorsams, welche im Klima der nationalen Erregung den Schritt in die Dissidenz nach sich zog. Vor allem aber erklärt die psychodynamische Dimension dieses Vorfalles, warum die Mehrheit der deutschen Bevölkerung und die Überzahl des gebildeten Bürgertums zu einem solch schmerzlichen Schnitt nicht imstande war. Der dafür notwendige Bruch mit der Matrix der autoritären Gesellschaft, wie er auch von Freud vollzogen wurde, hätte nicht nur den vermeintlichen Ordnungsfaktor Krieg desavouiert, sondern auch die mental verankerte deutsche Revolutionsfurcht mobilisiert. Auch im Milieu der Musikalischen Jugendkultur war man weit davon entfernt, dem Szenario der synchronisierten Kriegseuphorie zu mißtrauen, weil dies unweigerlich die Bankrotterklärung der eigenen ideologischen Überzeugungen nach sich gezogen hätte. So hielt man daran fest, daß es erst dem Krieg gelingen werde, das ästhetisch-anthropologische Projekt der Musikalischen Jugendkultur auf den Weg zu bringen. Die rhetorische Frage des Musikpädagogen Fritz Jöde, ob die Geschichte die Wahrheit verkünde, "wenn sie dem Schöpfer Krieg zutraut, daß er uns unerbittlich aus Selbstsucht und Behagen hinauspeitscht und so zum Opfersegen wird"<sup>313</sup>, läßt dementsprechend durchblicken, daß vom Krieg nicht nur die Beseitigung des kulturellen Unbehagens, sondern auch die Freisetzung kreativer Impulse erwartet wurde.

---

<sup>313</sup> Jöde, *Ein Stück Kriegsarbeit. Eine Übersicht über die deutsche Kriegsliteratur*, in: *Freideutsche Jugend* 1, 1915, S. 39.

## **Kapitel 3**

### **Der Krieg und das kulturell Unbewußte**

Die Militarisierung der Künste, die Thomas Mann mit der markigen Formel vom "Soldat im Künstler" umschrieb, hatte seit dem August 1914 auch auf die Musik übergegriffen. Dieser Vorgang betraf weniger die kriegsbedingten Beeinträchtigungen des öffentlichen Musiklebens oder die propagandistische Funktionalisierung von Musik an Front und "Heimatfront" etwa im Sinne der "musikalischen Verwundetenfürsorge".<sup>1</sup> Was sich vielmehr auf dem unmilitärischen Gebiet der Musik bemerkbar machte, waren die Auswirkungen jener Nationalisierung des öffentlichen Bewußtseins, die nach 1871 im Deutschen Kaiserreich stattgefunden hatte. So sehr sich indes der Nationalismus in der Phase des Kriegsausbruches als integrationsförderndes Moment ("Augustwunder") bewährt hatte, so unterschiedlich waren wiederum die Erwartungen, die man sich vom Ausgang des Krieges erhoffte. Während konservativen Bildungsbürgern wie Hermann Kretzschmar an der Stärkung des "Deutschen" in der Musik gelegen war, weshalb man die Zurückweisung alles "Fremdländischen" forderte, und kulturkonservative Kleinbürger vom Schlage des Pfarrer-Kirchenmusikers Franz Bachmann auf die kathartisch-hygienische Kraft des Krieges setzten, um ihren aggressiven ordnungspolitischen Vorstellungen Nachdruck zu verleihen, glaubten die Vertreter der Musikalischen Jugendkultur, durch den Krieg der Vision einer neuen Musikkultur und eines neuen Bildungsideales nähergekommen zu sein; hinter dieser Vision stand zugleich die politisch-soziale Illusion, daß im August 1914 die Klassengesellschaft des Kaiserreiches in einer deutschen "Volksgemeinschaft" aufgegangen sei. Und so wie man im sozialistischen Umfeld einmal von der Musik als einer "Lehrmeisterin im Klassenkampf" (Hanns Eisler) sprechen würde, fungierte die Musik im kulturkonservativen Kontext von Reformpädagogik und Jugendbewegung als ein symbolisches Exerzierfeld für den Aufstieg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft. Exemplarisch läßt sich dieser Prozeß im musikalischen Wirken von Fritz Jöde nachvollziehen, wobei die pädagogische Funktionalisierung des jugendbewegten Volksliedbegriffes zur "Kriegskunst", wie er sie vornahm, nicht auf eine neue künstlerische Qualität abzielte, sondern die Fortsetzung der musikalischen Verhaltenslehren im Ausnahmezustand des Krieges bedeutete.

Im kulturkonservativen Milieu, namentlich in der Jugendbewegung, begriff man den Krieg als Chance, den Aufstieg in die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen zu beschleunigen, wodurch er den Charakter eines Initiationsrituales in die virtuelle "Volksgemeinschaft" erhielt. Das Scheitern dieses Vorhabens durch die Niederlage im November 1918 ratifizierte zwar

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Der Krieg gegen das beschleunigte Tempo der Moderne" in Kap. 2.1 dieser Arbeit.

das Ende der satisfaktionsfähigen wilhelminischen Gesellschaft, bedeutete aber keineswegs das Ende des Kulturkonservatismus und seiner ideologischen Illusionen. Nachdem sich die Wandervogelgeneration durch den Ausgang des Krieges habituell enteignet und sozial deklassiert fühlte, zumal die einstige Vision der satisfaktionsfähigen Gesellschaft weggebrochen war, klammerte man sich jetzt umso stärker an die verbliebenen ideologischen Besitzstände: an das jugendbewegte Gemeinschaftserlebnis und an einen sinnlosen Weltkrieg, der nun zum Geburtshelfer der deutschen "Volksgemeinschaft" mystifiziert wurde, vor allem aber an das "Volkslied", das man zur musikalischen Keimzelle der "erneuerten" Musikkultur bestimmte. Wie die Entwicklung der pädagogischen Konzeption Fritz Jödes von der "Kriegskunst" zum kulturkonservativen Experiment einer "revolutionären" Musikpädagogik verdeutlichen wird (Kap. 3.1), wurde das Modell der "musikalischen Jugendkultur" nicht aufgegeben, sondern zum Projekt der "musikalischen Erneuerung" weiterentwickelt und gegen die veränderten politischen und sozialen Verhältnisse neu positioniert.

Dabei zeigte sich, daß das Kriegserlebnis und vor allem die so nicht erwartete Niederlage ein tiefsitzendes Trauma ausgelöst hatten, das allerdings nicht rational bewältigt wurde, sondern eine Zuspitzung der dichotomischen Wahrnehmung bewirkte. Diese Radikalisierung gründete in der traditionell unpolitischen Haltung des kulturkonservativen Milieus und seiner autoritären Fixierung an den monarchischen Obrigkeitsstaat, auf den im November 1918 die demokratisch verfaßte Weimarer Republik gefolgt war. Politisch obdachlos geworden brachte man sich gegen die demokratische Republik, aber auch gegen die Moderne in Stellung und verstand sich als Opposition, die auf dem symbolischen Terrain der Musik ihre Traumatisierung glaubte bewältigen zu können. Die mentale Zäsur und die kulturellen Schockwellen, welche Krieg und Niederlage auslösten, verstärkten darum eine Tendenz, die im kulturkonservativen Milieu schon vor dem Krieg angelegt war: Der Widerstand gegen das beschleunigte Tempo der Moderne sollte eine Kultur der "Langsamkeit" befördern, in der die Vielfalt des zeitgenössischen Musiklebens und die experimentierfreudige musikalische Moderne ausgebremst werden sollten. Angesichts dieses Szenarios (Kapitel 3.2 wird es unter dem ethnopschoanalytischen Aspekt von "heißer" Moderne und "kaltem" Konservatismus begutachten) gilt es, das Unbewußte in der Kultur in Augenschein zu nehmen und jene Strategien der Unbewußtmachung aufzudecken, wie sie musikalisch-ästhetisch zunächst bei Fritz Jöde und später auch in den Erneuerungsbewegungen durchexerziert wurden. Gerade der Fall Jödes wird *pars pro toto* für den gesamten Prozeß der "musikalischen

Erneuerung" demonstrieren, daß im kulturkonservativen Milieu die "Entmilitarisierung" der Künste nicht stattfand, sondern eine Umwidmung der ursprünglichen "Kriegsziele" vorgenommen wurde. Da nicht der Krieg, sondern die Niederlage vom November 1918 als die eigentliche Katastrophe galt, wurde der Krieg zum Initiationsritus in jene "Volksgemeinschaft" umgedeutet, von der man glaubte, sie sei im "Gemeinschaftserlebnis" der Jugendbewegung und im "Augusterlebnis" von 1914 zumindest temporär Wirklichkeit geworden. Musikalischer Ausdruck jenes "Gemeinschaftsmythos" war das "Volkslied" und damit zugleich Symbol für das Unbehagen an der Kultur, das sich gegenüber der Vorkriegszeit bedeutend verschärft hatte. Den adäquaten, nämlich "kultivierten", Umgang mit dem "Volkslied" hatte schon die Verhaltenslehre Breuers propagiert, um dem jugendbewegten Ideal der "Erziehung zur Selbsterziehung" Ausdruck zu verleihen. Bei Jöde und den musikalischen Erneuerungsbewegungen verfestigte sich diese ethische Dimension zum Dogma, die zu einer konservativen Ästhetik der Entschleunigung weitergetrieben wurde.

Aufgabe der Verhaltenslehren war es also auch nach dem Krieg, den Widerstand gegen den kulturellen Wandel zu organisieren, jetzt allerdings unter dem unbewußten Regiment des traumatischen Kriegserlebnisses. Mit Blick auf die Entwicklung von der Musikalischen Jugendkultur zu den Erneuerungsbewegungen, den neuen Agenturen der Verhaltenslehren, zeichnete sich bereits während des Krieges eine Akzentverschiebung ab, die in den pädagogischen Aktivitäten Fritz Jödes ihren Niederschlag fand. So übernahm Jöde zwar die musikpädagogische "Methode" von Wyneken und Halm, ästhetisch orientierte er sich jedoch zunehmend an der musikalischen Praxis des Wandervogel. Während Halm und Wyneken bei aller Einseitigkeit noch den Idealen des klassischen Bildungsbürgertums nähergestanden und ihr pädagogisches Ethos auf Komponisten wie Bach, Beethoven und Bruckner ausgerichtet hatten, wandte sich Jöde allmählich von diesem Kanon ab und rückte jenes Volksliedparadigma in den Vordergrund, das Breuer durch den *Zupfgeigenhansl* in der Jugendbewegung populär gemacht hatte. Mit dieser ästhetisch und ideologisch motivierten Entscheidung war eine Richtung eingeschlagen, welche für die Erneuerungsbewegungen der zwanziger Jahre maßgeblich werden sollte: Mit dem "Volkslied" hatte man sich für das "Deutsche" in der Musik entschieden und zugleich für eine musikalische Simplizität, die man der Komplexität der musikalischen Moderne und der Neuen Musik programmatisch entgegensetzte. Das Projekt der "musikalischen Erneuerung" griff diese Programmatik auf und baute sie während der zwanziger und dreißiger Jahre zu einem ästhetisch-anthropologischen



Paradigma auf, mit dem man die Moderne beerben und die musikalische Avantgarde faktisch eliminieren wollte. Angesichts solcher Perspektiven hatte die konservative Umdeutung der klassischen Idee einer "Bildung" durch Musik ein neues Stadium erreicht. Der einst bildungsbürgerliche Kanon, der die Werke so bedeutender Komponisten wie Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Schubert, Berlioz, Wagner, Verdi, Brahms oder Tschaikowsky in sich aufgenommen hatte, wurde ersetzt durch das "deutsche Volkslied" und schließlich durch einen radikalen Historismus, der einseitig die "deutsche" Musik des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts favorisierte und auf diese Weise den ästhetischen Abstand zur Moderne besonders sinnfällig vergegenwärtigte.<sup>2</sup> So fragwürdig die Bildungsreligion des Bürgertums im 19. Jahrhundert auch sein mochte - hier hatte das ästhetisch Neue und künstlerisch Differenzierte mit weitaus weniger Vorbehalten zu kämpfen als im Milieu des Kulturkonservatismus, der die Ressentiments gegen Modernität systematisch schürte und den Widerstand gegen kulturellen Wandel zum anthropologischen Bildungsziel erklärte.

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Kapitel 4.1 und 4.2 dieser Arbeit.

### 3.1 Zwischen Augustwunder und Novemberrevolution: Verhaltenslehren im Ausnahmezustand

Das historische Erinnerungsjahr 1913 hatte mit seinen Gedenkveranstaltungen an die Befreiungskriege reichlich Anlaß geboten, nationale Gesinnung rhetorisch oder publizistisch zu dokumentieren. Auch Fritz Jöde, der seit 1906 mit Schriften zur Pädagogik des Singens und als Herausgeber von Liedsammlungen an die Öffentlichkeit getreten war<sup>3</sup>, leistete seinen Beitrag mit der Anthologie *1813 im Liede*, die auf das Gedenkjahr unmittelbar Bezug nahm und deren Melodien er mit zwei- bis vierstimmigen Sätzen versehen hatte. An der patriotischen Absicht seines Unternehmens ließ der Herausgeber keinen Zweifel, und er glaubte auch begründen zu können, warum dieses Jahrhundertereignis gerade für das "Volks- und volkstümliche Lied" so bedeutsam sei: "Es hat in der ganzen deutschen Geschichte weder vor den Befreiungskriegen noch nachher eine Zeit gegeben, in der die Poesie durch alle Volksschichten hindurch als treibende Kraft eine so hohe Bedeutung erlangte wie hier. Aus der Stimmung allein der Besten heraus geworden, sind die Lieder doch, vom ganzen Volke sofort erfaßt und weitergetragen, ein dauerhaftes Zeugnis für die hohen Fluten der gesamten Volksstimmung."<sup>4</sup> Als Dokumente nationaler Gesinnung und Poesie kündeten diese Lieder, so Jöde, besser als alle Berichte und Erinnerungen "von der Schönheit der Zeit vor hundert Jahren", denn es stehe "nicht mehr ein einzelner, sondern das deutsche Volk dahinter."<sup>5</sup> Jöde schwärmte von dem "eigenartigen Reiz" und den "flammenden Versen" der Lieder und verwies auf ihre didaktisch intendierte, chronologische Zusammenstellung, durch die er "ein möglichst geschlossenes Bild der Zeitstimmung" vermitteln wollte. Zugleich empfahl er mit Nachdruck den mehrstimmigen Vortrag, damit "in geselligen Kreisen und in Schulen" die Lieder die "ihnen gestellte Aufgabe" lösen könnten, nämlich "zu helfen, daß die Feiern der Ereignisse vor hundert Jahren schön und erhebend werden; aber mehr noch, daß sich auch durch das Lied ein Hauch der Begeisterung zu uns herüberrette, der uns froh werden läßt im Angedenken an diese hohe Zeit deutscher Gesinnung und Kraft."<sup>6</sup> Dies war also ein mehrschichtiges

---

<sup>3</sup> Dazu: H. Lemmermann, "Fritz Jödes Schulzeit". *Zum Stand der Musikpädagogik um 1900*, in: *Fritz Jöde - ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*, hg. von H. Krütfeld-Junker, Regensburg 1988, S. 9ff.

<sup>4</sup> Aus dem Vorwort zu: *1813 im Liede. Eine Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern aus der Zeit der Befreiungskriege*, hg. von F. Jöde, Essen 1913.

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Ebenda.

Unternehmen - es verfolgte pädagogische Zielsetzungen, aber auch propagandistische Absichten und stand völlig im Bann einer gesteigerten nationalen Erregung, die schon den Volkslied-Mythos innerhalb der Jugendbewegung ausgezeichnet hatte. Dabei ging es primär nicht um das ästhetische Objekt des Liedes oder den Akt des Singens, sondern um symbolisch vermittelte Botschaften. Während die Befreiungskriege den äußeren Feind der Nation bezwungen hatten, galt das "Volkslied" als Ausdruck einer kollektiven Stimmung, in der jegliche Standes- bzw. Klassengrenzen aufgehoben schienen und der Volksbegriff den Aufstiegswillen in die satisfaktionsfähige Gesellschaft bekundete.

### ***Der Krieg als Erzieher und das "Volkslied" als "Kriegskunst"***

Nach dem Freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner, der im Oktober 1913 stattgefunden und dem chauvinistischen Zeitgeist lebhaft Tribut gezollt hatte, schloß sich Jöde der Freideutschen Jugend an und organisierte bald darauf eine "Wynekengruppe", die nach seinem eigenen Bekunden "erstmal nichts weiter wollte, als das Buch 'Schule und Jugendkultur' gründlich durchzuarbeiten"<sup>7</sup>, die dann aber für die musikalischen Bestrebungen innerhalb der Freideutschen Jugend prägend wurde. Solche Einflüsse durch die Reformpädagogik, aber auch der Kontakt mit der Jugendbewegung sowie die ästhetische Parteinahme für das "Volkslied" und der aggressive Nationalismus formten Jöde in einer Weise, die exemplarisch für die mentale Verfassung der musikalischen Erneuerungsbewegungen war und gerade deshalb eine sozialpsychologisch ähnlich disponierte Gefolgschaft anziehen sollte.

Zunächst legte Jöde Wert auf die Feststellung, daß die freideutsche Bewegung autonom sei und unabhängig von der staatlichen Jugendpflege existiere, weil der jugendbewegte Grundsatz "Erziehung als Selbsterziehung" keinerlei äußere Einmischung dulde.<sup>8</sup> Damit sich aber aus diesem Grundsatz

---

<sup>7</sup> F. Jöde, *Freideutsche Arbeit. Zur Frage der Vergeistigung unserer Bewegung*, in: *Freideutsche Jugend* 3, 1917, S. 360.

<sup>8</sup> F. Jöde, *Jugendbewegung oder Jugendpflege? Eine Frage an den Bund für Schulreform*, ebenda, S. 64; wie der Begriff "Selbsterziehung" im Kontext der Freideutschen Jugend aufzufassen sei erläutert Siegfried Bernfeld: "Es gibt nur Selbsterziehung, eigene gewollte Gestaltung der Umwelt des einzelnen, ferner Handlungen der Gestaltung der Gegenstände und des objektiven Wertes an der Umwelt. Und diese Selbsterziehung muß die Jugend in die Hand nehmen, kein anderer kann es für sie. Aber sie soll auch da nicht alles selbst machen, sondern nur das Wesentliche daran, nämlich das Sich-erziehen, Sich-führen-lassen zu einem Ziele von einem Führer" (*Drei Reden an die Jugend [1914]*, in: S. Bernfeld, *Jugendbewegung und Jugendforschung. Schriften 1909-1930, Sämtliche Werke, Band 2*, hg. von U. Hermann, Weinheim und Basel o.J., S. 71).

ein praktikables soziales Modell herausbilde, durfte es nach Auffassung Jödes nur zwei Wege geben: zum einen über "den aus Persönlichkeitswerten heraus gewordenen Führer, der, von äußeren Bedingungen unabhängig, ein Wertleben vorlebt"<sup>9</sup>, und zum zweiten über die Schaffung eines "Gedankengebäudes", welches "unser Tun vor uns selbst bei den immer schärfer in uns auftretenden geistigen Forderungen zu rechtfertigen vermag. Und dazu brauchen wir die Pädagogik der Zukunft uns zur Seite; denn eben diese ist es, die auf ganz anderen Grundlagen aufbauend, dem selben Ziele zustrebt."<sup>10</sup> Obwohl es also, wie Jöde hervorhebt, "für uns nichts Herrlicheres gibt, als zu unsern selbstgewählten Führern in direkte Beziehung von Mensch zu Menschen zu treten"<sup>11</sup>, glaubt er dennoch, daß die "Pädagogik der Zukunft"<sup>12</sup> nur über den Weg von "Arbeitsgemeinschaften" erreicht werden könne, durch die das vorgelebte "Wertleben" der "Führer" multipliziert werden solle: "Die bei der Umsetzung des Gedankens der Arbeitsgemeinschaft in die Praxis und bei deren Durchführung gemachten Erfahrungen haben gezeigt, daß die Arbeit steht und fällt mit denen, die sie in Bewegung bringen. Ich möchte diese nicht Führer nennen, um Abstand zu lassen zwischen denen, die nach Wahl der Gemeinschaft mit ihrer in die Mitte gestellten geistigen Schöpfung die Führung haben, und denen, die in den kleinen Kreisen an den leitenden Stellen ihre Vermittler sind."<sup>13</sup> Dies war nun genau das Modell, nach dem der spätere "Arbeitskreis um Fritz Jöde" in den zwanziger Jahren gebildet wurde, als Jöde zum *spiritus rector* der Jugendmusikbewegung aufgestiegen war und die Mitglieder des Arbeitskreises ihrerseits als "Vermittler" der musikpädagogischen Ideen Jödes fungierten.<sup>14</sup> Im verkleinerten Maßstab

---

<sup>9</sup> Jöde, *Jugendbewegung oder Jugendpflege?*, a.a.O.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>11</sup> Ders., *Freideutsche Arbeit. Zur Frage der Vergeistigung unserer Bewegung*, a.a.O., S. 358.

<sup>12</sup> "Von jetzt an wird die Pädagogik nichts anderes sein als die richtige Auslese der Führer, und diese wird die Jugend selbst besorgen, nicht im heutigen Sinn auf Grund eines Wahlaktes oder Wahlschwindels, sondern durch die Tat. Jetzt kann so ein Lehrer ein ganz gescheiter Mann sein, aber er ist doch kein Führer für die Jugend. Und Führer in diesem Sinn sein heißt nicht, ein Mann sein, der ein staatsgültiges Zeugnis zum Erziehen hat, sondern es müssen Männer sein, die durch die Tat beweisen, daß die Jugend sie will, in Gemeinschaft lebend mit den jungen Menschen, Bruder zu Bruder, bis zum kleinsten Bruchteile des Lebens und auch in den täglichen Einrichtungen immer bestimmt und organisiert nach dem letzten Sinn und den letzten Aufgaben der Jugend" (Bernfeld, *Drei Reden an die Jugend*, a.a.O., S. 72).

<sup>13</sup> Jöde, *Zur Frage der Vergeistigung unserer Bewegung*, a.a.O., S. 359.

<sup>14</sup> Dazu: *Denkschrift des Arbeitskreises um Fritz Jöde über seine Bemühungen um eine lebendige Musikkultur im deutschen Volke*, in: *Werkschriften der Musikantengilde. Band 3*, hg. von F. Reusch, Wolfenbüttel-Berlin 1927, S. 10ff.

verstand sich die "Arbeitsgemeinschaft" als Zelle einer potentiellen "Volksgemeinschaft", aber auch als pädagogisches Modell, bei dem sich Lehrer und Schüler als "selbstgewählte Führer" und Gefolgschaft gegenüberstanden. Obwohl innerhalb der Jugendbewegung stets die Illusion genährt wurde, dieses Modell basiere auf Freiwilligkeit und gewähre autonome Entfaltungsmöglichkeiten, werden Jödes Schulversuche mit Kindern zeigen, daß die pädagogische Einübung in die ästhetische Wahrnehmung repressive Züge aufwies, weil sie auf Vielfalt und ästhetische Wahlfreiheit verzichtete.

Den zentralen Gedanken seiner pädagogisch affizierten Ästhetik, daß Musik "führen", d. h. ethische Werte vermitteln müsse, hatte Jöde von Wyneken und Halm übernommen, also von Pädagogen, die sich selbst als "Führer" verstanden. Nachdem Jöde seine Wyneken-Arbeitsgemeinschaft initiiert hatte, sprach er nun davon, daß die Freideutsche Bewegung "vergeistigt" werden müsse, was nichts anderes bedeutete, als die pädagogischen Grundsätze Wynekens bewußt internalisieren zu wollen. In einer Bemerkung über die Funktion des "Halbbewußten", das "uns von einer nur geahnten Allseele sagen wir: geliehen" sei<sup>15</sup>, gab Jöde bezeichnenderweise zu verstehen, daß er selbst von Wynekens Denken tief beeindruckt und nachhaltig beeinflußt worden war: "Vermag das Tiefere als wir so im Halbbewußten zu uns zu dringen, so ist nicht einzusehen, warum es uns da, wo es durch ein glückliches Geschick in einem schöpferischen Menschen greifbare Gestalt angenommen hat, auch in uns nicht ganz bewußt werden soll. Mit solchem Recht vermag ich zum Beispiel zu sagen, daß nicht ich, sondern Wyneken meiner Formlosigkeit geistige Formen gegeben hat, und ich bekenne, daß ich es für einen der glücklichsten Zufälle meines Lebens halte (denn nichts weiter als ein Zufall ist es), der seinen Gedankenkreis in einer Zeit, da ich noch zu formen war, zu mir geführt hat. Es hätten gar leicht äußere widrige Umstände eintreten können (und ich weiß und erlebe es Tag für Tag, daß dies bei Gleichaltrigen geschehen ist), die mir dieses Glück geraubt hätten."<sup>16</sup>

Unmißverständlich kommt hier zum Ausdruck, wie sehr sich Jöde in die ideologische Abhängigkeit von Wyneken begeben hatte. Dieser bewegte sich in den Bahnen des kulturkonservativen Denkens und reproduzierte ein griffiges Weltbild, dessen bürgerlich-nationale Grundzüge mit dem kleinbürgerlich geprägten Bildungshorizont des gelernten Volksschullehrers

---

<sup>15</sup> Jöde, *Handeln oder werden lassen?*, in: Freideutsche Jugend 4, 1918, S. 35.

<sup>16</sup> Ebenda.

Jöde harmonierten. Scheinbar universale metaphysische Kategorien wie "objektiver Geist" und "objektiver Wille" überwölbten das überschaubare Ambiente der Reformpädagogik und boten "formlosen", also autoritätsbedürftigen Naturen wie Jöde eine geistige Heimat, aus der sie stabile ideologische Halte bezogen. In diesem Sinne verkörperte Jöde einen Phänotypus: den autoritätsfixierten wilhelminischen Bürger, der Konflikte und Brüche verabscheute, Dissens als Abweichung von der Norm eines harmonisch vorgestellten Ganzen indizierte und dessen Selbstbewußtsein der Führung durch ein externes Über-Ich bedurfte. Personifizierte Über-Ich-Funktionen erfüllten Wyneken und Halm, aber auch abstraktere Konstruktionen wie "Führer" und "Arbeitsgemeinschaft" ("Kameradschaft", "Volksgemeinschaft" etc.), wo Verantwortlichkeiten und Entscheidungen nach dem Prinzip von Befehl und Gehorsam geregelt wurden, besaßen in diesem Sinne Leitbildfunktion. Vor allem in der Phase des Kriegsausbruches zeigte sich, daß individuelle Entscheidungen zur Gänze an das externe Über-Ich delegiert wurden und als solche mitverantwortlich für den Dominoeffekt der nationalen Mobilmachung im August 1914 waren. So disponiert wird Jöde die pädagogischen Anschauungen Wynekens und Halms mit dem jugendbewegten Paradigma des "Volksliedes" verknüpfen und den Kriegsausbruch als Durchbruch in eine neue, "völkisch" ausgerichtete Musikkultur verklären.

Schon Breuer hatte trotz seiner Emphase für das "alte Volkslied" und bei aller Kritik an den "Neutönern" eingeräumt, daß "neue Kriegsnot, neue nationale Sturmfluten (...) auch wieder neue Volkslieder emportreiben" könnten.<sup>17</sup> Jöde hatte sich im Gegensatz zu Breuer stets für die Produktion neuer "Volkslieder" ausgesprochen und schon vor dem Krieg mit der Vertonung sowie der Herausgabe von Soldatenliedern einen Beitrag zur Kultivierung der Kriegsmentalität geleistet. So erinnerte er nur wenige Monate nach Kriegsausbruch mit schwülstigem Pathos an die "Augustnot des vorigen Jahres" und gedachte "der ersten herrlichen Tage der Erhebung" als eines Ereignisses, welches angesichts des irrationalen Kriegsgeschehens das Bedürfnis nach geistiger Orientierung freigesetzt und damit der "Kunst" ein ethisches Ziel gewiesen habe: "Nie vorher ist das Sehnen nach den geistigen Führern tiefer empfunden worden, als in jenen Tagen; nie vorher hatte ja auch das eigene Denken vor einem solchen Rätsel gestanden, dem es nicht ausweichen konnte. Und dann kamen die Kinder der Not, die Gedanken und höchsten Tugenden, eins nach dem andern, und Führer standen auf, die uns erschauern machten im Anhören. Es wurde wieder wie zu jeder Hochzeit des

---

<sup>17</sup> Aus dem Vorwort zur 10. Aufl. des *Zupfgeigenhansl*, Leipzig 1913.

völkischen Erlebens das Wort zu einem Schöpfungsakt. Und selbst das Schauerlichste, Empörendste, das jedes Befreien von der unerhörten Last scheinbar unmöglich machte, erhielt ein neues Gesicht durch den zur Opferhandlung heilig gesprochenen Krieg.<sup>18</sup> Der bemüht gehobene Tonfall verdeckt nur unzulänglich das Spezifische der Aussage. Für Jöde brachte der Kriegsausbruch das erhoffte völkische Gemeinschaftserlebnis ("Augustwunder") und die fragwürdige Gewißheit, daß eine Epoche künstlerischer Prosperität eingesetzt hatte. Somit avancierten konservative bis völkische Dichter wie Richard Dehmel, Gerhard Hauptmann, Cäsar Flaischlen, Rudolf Alexander Schröder und ausgewiesene Antisemiten wie Ludwig Thoma und Ernst Lissauer zu "Wortführern" im kulturellen Ausnahmezustand des Krieges<sup>19</sup>, wenngleich erst das "Aufjauchzen im befreienden Liede", also vertonte Kriegssyrik, die wahre Gemütslage des deutschen Volkes wiedergebe.<sup>20</sup>

Vor allem hebt Jöde auf "unsere alten lieben Soldatenlieder" ab<sup>21</sup>, denen er nun in der Phase des Kriegsgeschehens eine ganz neue und aktuelle Bedeutung beimaß. Während das Soldatenlied vor dem Krieg eher als ästhetisches oder unterhaltendes Genre gepflegt worden sei, habe es sich nun "mit einem Schlage zum ursprünglichen Träger vaterländischer Begeisterung" erhoben und damit eine anthropologische Dimension gewonnen: "War es nicht tatsächlich so, daß wir, von der Notlosigkeit angekränkt, seine gesunde, von allem äußeren und inneren Lebenszwang erlösende Grundstimmung nicht hatten erkennen können, ohne als ganzes Volk einmal jeder Friedensstütze beraubt, ganz auf uns selbst gestellt zu sein?"<sup>22</sup> Völlig im Einklang mit der Kriegsrhetorik eines Hermann Kretschmar, Thomas Mann oder Franz Bachmann sieht Jöde im Krieg einen Prozeß des nationalen Mündigwerdens und denunziert gleichzeitig den Frieden als Phase der "Notlosigkeit", also des Überdrusses und der Dekadenz. Die "erlösende Grundstimmung" des Soldatenliedes, eine tendenziöse qualitative Zuschreibung, ist Jödes Beitrag zur apokalyptischen Deutung des Krieges und meint die Vision einer neuen bzw. erneuerten musikalischen Kunst.<sup>23</sup> Mit seiner Entscheidung für das

---

<sup>18</sup> Jöde, *Ein Stück Kriegsarbeit*, a.a.O.

<sup>19</sup> Dazu: U. K. Ketelsen, *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, Stuttgart 1976, S. 31ff.

<sup>20</sup> Jöde, *Ein Stück Kriegsarbeit*, a.a.O., S. 40.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 41.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 40f.

<sup>23</sup> Dazu hieß es in einer Rede *Der deutsche Soldat und sein Lied*, die als Vortragstext für die propagandistische Unterweisung verwundeter Soldaten im Lazarett empfohlen wurde:

Paradigma des Liedes ("Volkslied", Soldatenlied) hat sich Jöde zugleich auf die *ästhetische* Linie des Wandervogel und der Jugendbewegung festgelegt, wobei er zunächst für die "fortschrittliche" Richtung der "Neutöner" Partei ergreift.<sup>24</sup>

Anders nämlich als Breuer lehnt Jöde - noch - den alleinigen Kult "mit wiederhervorgeholtem Alten" grundsätzlich ab, denn die Gegenwart sei "trotz aller Litaneien vom absterbenden Volksgesange" auf dem besten Weg, ein neues Lied zu schaffen, welches "allein von unserm jungen Volksbewußtsein getragen" werde: "Gerade hier auf musikalischem Gebiet zeigt sich deutlicher als sonstwo, wie uns der Krieg hat wachsen lassen, indem er wie lange keine Zeit das Bedürfnis nach Mitteilung des tiefsten seelischen Erlebens gegenüber dem ganzen Volke jäh erweckte."<sup>25</sup> Da Jöde wiederum aber der musikalischen Moderne aggressiv-feindselig gegenübersteht, darf der neue Liederfrühling keinesfalls aus dem Umfeld von Komponisten wie Strauß oder Reger kommen, denn das Gros des zeitgenössischen Kunstliederschaffens entstamme "eben einer Übergangszeit, in der die Musik um neue Ausdrucksformen ringt, die erst nach Abwerfung alles Gehalt vortäuschenden Gewandes klar hervortreten werden."<sup>26</sup> Artifizialität, Komplexität und Differenz, also potentielle oder reale Signaturen der kompositorischen Moderne, werden demnach als präventiv und zugunsten einer gewollten Simplizität zurückgewiesen. Denn erst bei der jüngsten Generation, soweit sie der Jugendbewegung nahestand (Jöde nennt Paul Natorp, Otto Crusius und Waldemar von Baußnern als repräsentative Vertreter), sieht er "die neue musikalische Sprache in einer Straffheit und schlichten Klarheit, die von einer unverlierbaren neuen Kraft" zeuge, zumal es seit der Zeit um die Jahrhundertwende wohl ein "volkstümliches", aber "kein volkstümliches Lied

---

"Der Soldat und sein Lied, das sind zwei Dinge, die zusammengehören wie Säbel und Scheide. Wenigstens ist das in Deutschland so. Die Soldaten anderer Länder haben ja auch ihre Lieder, aber sie sind einmal nicht so zahlreich, zum Teil fehlt ihnen auch das eigentlich Soldatische. Vor allen Dingen aber: der Soldat des Auslandes steht, wenn die Zeugen recht berichten, zu seinem Liede bei weitem nicht in so innigem Verhältnisse wie der deutsche Soldat. Der Franzose und Engländer singt viel seltener, die Russen sollen sogar erst Lust und Courage zum Singen bekommen, wenn sie - glücklich gefangen sind. Demgegenüber ist dem deutschen Soldaten das Lied ein lieber Kamerad, der ihn überallhin begleitet, der das Ruhequartier lebendig macht, den Marsch verkürzt, die Müdigkeit verscheucht und selbst in stiller Nacht auf Vorposten draußen stumm und doch deutlich im inneren Ohr singt und klingt" (J. Hatzfeld, *Der Kirchenchor im Dienste der Verwundetenfürsorge*, in: Cäcilienvereins-Organ 50, 1915, S. 112).

<sup>24</sup> Dazu: Jöde, *Vogel-Strauß-Politik*, in: *Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung*, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 125ff.

<sup>25</sup> Ders., *Ein Stück Kriegsarbeit*, a.a.O., S. 41.

<sup>26</sup> Ebenda.



im guten Sinne" gegeben habe: "Und nun kommt der Krieg und beschert uns eine musikalische Kunst, die über ihr Fach hinauswächst, ihr Volk zu führen und durch sich selbst die edelste Gesinnung in ihm zu wecken."<sup>27</sup> Es ist offensichtlich, daß auch Jöde (wie Kretzschmar, Bachmann und andere) den Krieg als moralische *und* als ästhetische Instanz einsetzt, um die künstlerische Moderne mit ihrer Tendenz zu Vielfalt und Differenz zu eliminieren.

Da sein Kunstbegriff durch und durch pädagogisch intendiert ist, spricht Jöde, wenn von Dichtung, Musik und Malerei die Rede ist, stets von "Führern" oder von "Erziehern unsers Volkes."<sup>28</sup> Der Primat des Pädagogischen und Jödes kulturkonservative Einstellung bedingen indes eine selektive ästhetische Wahrnehmung und eine unverhohlene Tendenz zur Geschmackszensur, die zu den ideologischen Grundüberzeugungen der Jugendbewegung zählten und auch die Praxis der "Kriegskunst" steuerten. In einem freideutschen Bericht über musikalische "Verwundetenfürsorge" wurde dementsprechend berichtet, daß eine Gruppe von Jungen und Mädchen, "die abwechselnd in den verschiedenen Hamburger Lazaretten, eine Laute oder Violine als Begleitung, ein- oder zweistimmig das deutsche Volkslied erklingen ließen", zwar die Liedwünsche der verwundeten Soldaten berücksichtigten, dabei aber sehr genau auf die verordneten ästhetischen Kriterien achteten: "Hier der Bayer, da der Schwabe, der Schlesier, alle hatten ihr Heimatlied und alle wurden sie gesungen! Ganz vereinzelt trat hier und da der Wunsch nach einem Gassenhauer 'Puppchen' u.a. hervor, der dann aber schnell durch einige erklärende Worte und das bessere 'Gegenstück' zurückgezogen wurde."<sup>29</sup> Das extreme Beispiel beleuchtet den ethischen Rigorismus der Jugendbewegung, wenn selbst im Ausnahmezustand auf Distinktion und Haltung insistiert und den ästhetischen Vorlieben des "Publikums" mit pädagogischer Gängelung begegnet wird. Derartige Maßstäbe der Geschmackszensur hatte sich Jöde zu eigen gemacht, aber nicht nur in der Musik, sondern auch auf den anderen Kunstgebieten. So favorisiert er in der Malerei die rückwärtsgewandte völkische Heimatkunst, deren Kulminationspunkt er in Bruno Bauers "Führer und Helden aus unseren Tagen" oder in den Kriegsschattenrissen von Carlos Tips erreicht sah.<sup>30</sup> Man sei heute reicher, als es nach seinem Überblick über

---

<sup>27</sup> Ebenda.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>29</sup> *Das Volkslied im Lazarett*, in: Freideutsche Jugend 1, 1915, S. 65.

<sup>30</sup> Zur "Heimatkunst" vgl. R. Hamann u. J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, München 1973, S. 326ff.; K. Dohnke, *Heimatliteratur und Heimatkunstabewegung*, in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 481ff.

die heutige deutsche Kriegsliteratur und -malerei den Anschein habe, resümiert Jöde, "denn die gesamte deutsche Kunst aller unserer Jahrhunderte, von Dürer bis Böcklin und Klinger treten zu unseren wahren Erziehern und adeln uns, indem sie uns das allein Wesentliche der Kampfgesinnung in diesem unserm heiligen Krieg vor Augen führen und alle niedere Gesinnung durch das Anschauen im Keime ersticken."<sup>31</sup> Der militarisierte Blick bestimmt Perspektive und Wahrnehmung, so daß erstrangige und viertklassige Künstler sich unter dem Etikett "wahre Erzieher" zusammenfinden, und zugleich die perfide Absicht erkennbar wird, künstlerische Inhalte und Verfahrensweisen einer "kriegstauglichen" Pädagogik dienstbar zu machen: Künstlerischer Ausdruck wird dabei auf primitive "Kampfgesinnung" reduziert und die Abweichung von der ideologischen Norm als "niedere Gesinnung" diffamiert. Darüber hinaus kommt in solchen Denkstrategien aber auch das kulturell Unbewußte zum Ausdruck, wenn die Anschauung von Kunst den Betrachter "adelt" und diese zu einem Bildungsweg erhoben wird, bei dem es um das Erlangen von sozialem Prestige geht.

Hat man die ästhetisch-anthropologischen Konzeptionen aus dem Umfeld der Reformpädagogik und der Jugendbewegung vor Augen, aber auch die im Sog der nationalen Mobilmachung gleichgeschalteten Diskurse über Kunst und Musik, dann wird verständlich, daß durch militaristisch-moralisierende Begrifflichkeiten wie "Kampfgesinnung" und "niedere Gesinnung" einem Projekt der Nivellierung und der ideologischen Ausgrenzung das Wort geredet wird, dessen gewaltsamer Durchsetzung der Krieg Vorschub leisten soll: Das "Volkslied" bzw. das Soldatenlied sind folglich symbolische Waffen in einem Krieg, der auch gegen die Freiheit des Ästhetischen geführt wird. Obwohl Jöde mit seiner Vision einer durch den Krieg generierten neuen Kunst die *ästhetische* Linie des Wandervogel und der Jugendbewegung weiterverfolgte, verweisen seine *pädagogischen* Absichten zugleich auf das Vorbild der Reformpädagogik und der Freien Schulgemeinde. Wie Halm und Wyneken ist auch Jöde der Ansicht, daß vom Lied bzw. "Volkslied" ethische Orientierungen ausgehen sollten und der Komponist bzw. Dichter die pädagogische Eignung zum "Führer" aufweisen müsse. Während Jöde glaubte, daß vom Faktum des Krieges geradezu schöpferisch-innovative Impulse ausgingen, sollte der Krieg für Wyneken und Halm das unübersichtlich gewordene Terrain der ästhetischen Moderne lichten. In diesem Sinn gab Wyneken, ohnedies ein Apologet der Langsamkeit, noch einmal die Richtung an, in die sich das Projekt der ästhetischen

---

<sup>31</sup> Jöde, *Ein Stück Kriegsarbeit*, a.a.O., S. 43.

Entdifferenzierung bewegen sollte, und verwies auf den Vorbildcharakter des Deutschen Werkbundes. Dessen Jahrbücher, verkündete er kurz nach Kriegsausbruch, "sollten Schulbücher der neuen Schule sein. Da sehen wir lebendigen deutschen Geist am Werke. Wir erblicken ihn nicht mehr auf der Flucht vor unserer unruhigen Zeit, ängstlich in Ruinen der Vergangenheit sich bergend, sondern wie er sich in dieser Zeit selbst durchsetzt, ihre Werke von sich aus gestaltend. In dem, was wir das Kunstgewerbe nennen, viel stärker und sicherer, als in der schwankenden und oft wurzellosen sogenannten eigentlichen Kunst, offenbart sich mit unmittelbarer Kraft unseres Volkes geistige Lebendigkeit."<sup>32</sup>

Ähnlich wie Jöde, der sich vom Volkslied-Historismus Breuers distanzierte, will auch Wyneken etwas Neues, ohne sich jedoch gegenüber der Moderne öffnen zu wollen. Gegen die Vielfalt des Zeitgenössischen und der Moderne, die er im Jargon des Kulturkonservatismus als "wurzellos" denunziert, spielt er das Segment der Werkbund-Kunst aus, die er seinem schmalen Kanon des ästhetisch Opportunen einfügt. In ihrer Frontstellung gegen die Moderne und in der Überzeugung, daß Musik eine Orientierungsfunktion innerhalb einer neuen, reformpädagogisch geprägten Schule zukomme, waren sich Jöde auf der einen sowie Wyneken und Halm auf der anderen Seite einig. Während aber Jöde ganz auf die "einfache Form", also auf das überschaubare Paradigma des Liedes, setzte und von dieser musikalischen Gattung pädagogische "Führung" erwartete, stellten Wyneken und Halm noch einmal klar, daß ihre Vorstellungen von "musikalischer Jugendkultur" in eine andere Richtung zielten: "Ich will Namen zu nennen mich hier nicht scheuen", konnte man von August Halm ein Jahr vor Kriegsende vernehmen, ein "geborener Erzieher wie Gustav Wyneken gäbe auch in der Musik, wenn er einen tüchtigen Musiker in Dienst stellen darf, einen wirklichen Führer; nicht aber ein Paul Bekker, auch nicht ein Nikisch oder Max Reger und Richard Strauß."<sup>33</sup> Damit wurde noch einmal unterstrichen, daß die eigentlichen "Führer" der Jugend Komponisten wie Bach, Beethoven oder Bruckner sein sollten, und daß "neu" und

---

<sup>32</sup> G. Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, München 1915, S. 52f.; die Gründung des Deutschen Werkbundes erfolgte 1907 und entsprang, wie Joan Campbell schreibt, "dem weitverbreiteten Gefühl, daß Deutschlands übereilte Industrialisierung und Modernisierung eine Gefahr für die nationale Kultur heraufbeschwöre. Doch im Gegensatz zu ähnlichen Vereinigungen zur Reform des Kunsthandwerks verwarf der Werkbund die der Vergangenheit verhaßte Handwerksromantik der meisten englischen und kontinentaleuropäischen Kulturkritiker und weigerte sich, dem in weiten Kreisen um sich greifenden Kulturpessimismus nachzugeben" (*Der Deutsche Werkbund 1907-1934*, München 1989, S. 7).

<sup>33</sup> A. Halm, *Musik und Leben*, in: *Musikalische Jugendkultur*, a.a.O., S. 30.

"zeitgenössisch" mit Blick auf die Musik keineswegs die avancierte Gegenwartskunst meinten. Der Affront gegen die Moderne (und gegen die Unterhaltungsmusik) war der kleinste gemeinsame Nenner zwischen den konkurrierenden ästhetischen Richtungen der Musikalischen Jugendkultur. Auch der Krieg, den Jöde wie Wyneken gleichermaßen begrüßt hatten, sollte in dieser grundsätzlichen Frage keine Klärung bringen, obwohl bis 1918 die Diskussionen darüber anhielten, wie man das ästhetisch-anthropologische Vorhaben der Musikalischen Jugendkultur auf eine gemeinsame ästhetische Linie verpflichten könnte.

Daß die Zielsetzungen der Musikalischen Jugendkultur mehr ideologischer als ästhetischer Natur und gegenüber der Neuen Musik geradezu feindselig eingestellt waren, wurde schon früh in den eigenen Reihen erkannt und von Theodor Herman Reichenbach mit erstaunlicher Offenheit ausgesprochen: "Es mag wohl jetzt im Wandervogel und in der Freideutschen Jugend genügend betont worden sein, daß die Großstadt nichts taugt, daß der Familiensonntagsnachmittagskaffee langweilig ist, daß die Operette, das Kino und was sonst noch an Tageskunst gezeigt wird, sittenverderbend usw. ist, daß die Moderne der Kunst dekadent (mit einer unzweideutigen Handbewegung nach der Stirn) ist, so daß die Absicht Jödes, positive Gesinnung aus der Freideutschen Jugend zu veröffentlichen, entschieden am Platze ist."<sup>34</sup> In der Rückkehr zur "Vorkultur" sah Reichenbach eine "Flucht vor der Tat" und bezeichnete den Umgang "mit altem, verstaubtem Gerümpel aus dem Museum Geschichte, als da sind: Kunden, fahrende Scholaren, Volkslieder, Volkstänze, Kniehosen, Laute etc." als kulturlos, weshalb das vermeintlich Dekadente jedem Atavismus entschieden vorzuziehen sei.<sup>35</sup> Ebenso eindringlich bezog er Stellung gegenüber der Gitarre ("Zupfgeige") bzw. der Laute, die durch die Jugendbewegung eine Renaissance erfahren hatten. Reichenbach warnte deshalb vor deren einseitigem Gebrauch und erinnerte an die Beschränktheit dieser Instrumente sowie der für sie komponierten Musik, weil ihre Schlichtheit an "Einfältigkeit" grenze; das "Instrument der Gegenwart" sei vielmehr das Symphonieorchester, und Kammermusikensembles wie Quartett oder Trio sowie das Klavier bildeten das "Hausorchester" in der zeitgenössischen Musikpflege.<sup>36</sup> Da die avancierte zeitgenössische Musik kompliziert, wenig entgegenkommend und "auf den höchsten Höhen des Geistes" angesiedelt sei<sup>37</sup>, wie Reichenbach ohne falschen Zungenschlag

<sup>34</sup> T. H. Reichenbach, *Grundsätzliches*, ebenda, a.a.O., S. 67.

<sup>35</sup> Ebenda.

<sup>36</sup> Ders., *Über die Laute hinaus*, in: *Musikalische Jugendkultur*, a.a.O., S. 172.

<sup>37</sup> Ders., *Grundsätzliches*, a.a.O., S. 68.

konstatierte, forderte er den Erwerb einer adäquaten künstlerischen Erziehung im Sinne Halms, die nicht in die Vergangenheit, sondern geradewegs zu Debussy, Reger, Schönberg, Strauß oder Korngold hinführen sollte.

Dies waren deutliche Worte, in denen die Jugendbewegung zwar nicht als alternative Subkultur in Frage gestellt, wohl aber ihre ideologischen Kurzschlüsse und kunstfeindlichen Intentionen offen angeprangert wurden. In diesem Sinn widersetzte sich Reichenbachs Plädoyer für musikalische Vielfalt, für die Moderne und für ästhetische Differenz nicht nur den atavistischen Neigungen der Jugendbewegung, es ließ auch den schmalen Kanon der Wickersdorfer Musikpädagogik weit hinter sich. Gleichwohl war eine derartige Selbstkritik zu diesem Zeitpunkt, kurz vor Ende des Ersten Weltkrieges, bereits chancenlos, weil die musikalisch-ästhetischen Zielsetzungen der Reformpädagogik und der Jugendbewegung durch die anthropologischen Motive der Verhaltenslehren so vereinnahmt waren, daß die Sicht auf innovative Strategien und ästhetische Experimente verstellt blieb. So hatte man sich in der Frage der Musikalischen Jugendkultur schon früh gegen die Moderne und das freie Spiel des Ästhetischen entschieden, und es blieb nur noch die Frage, ob und wie sich die Verhaltenslehren der Vorkriegszeit, also das reformpädagogische Modell von Halm und Wyneken und die musikalische Praxis der Jugendbewegung, zielgerichtet weiterentwickeln ließen.

Eine maßgebliche Weichenstellung erfolgte hier durch Jöde, der die Synthese zwischen den beiden anthropologisch-ästhetischen Formationen anstrebte. Wie Wyneken und Halm vertrat Jöde die Ansicht, daß aus dem Umgang mit Musik pädagogische und ethische Orientierungsmaßstäbe zu gewinnen seien. Daher war auch für ihn die reformpädagogisch gewendete Schule der geeignete Ort, an dem die Erziehung zur Musik und die Erziehung durch Musik stattzufinden hatten. Und ähnlich wie Halm ging auch Jöde von einem ästhetisch fixierten und ressentimentbestimmten Musikbegriff aus, setzte mit Blick auf musikalische Komplexität jedoch weitaus tiefer an, als dies Halm mit seinem exklusiven Kanon "Bach-Beethoven-Bruckner" getan hatte. Bei aller Kritik an der Beliebigkeit und den geschmacklichen Exzessen, die Jöde an der Musikpraxis des Wandervogel übte, sah er nämlich im Lied und zumal im "Volkslied" die Grundlage jeglicher Erziehung zur Musik. Es war also das musikalisch-ästhetische Paradigma der Jugendbewegung, für das sich Jöde entschied, und von dem er glaubte, auf seiner Basis ließe sich eine "Erneuerung" der Musik und des Musiklebens in Gang setzen. Mit dieser Richtungsentscheidung bewahrheiteten sich allerdings die von Reichenbach geäußerten Befürchtungen. Jöde ließ nicht nur die Moderne sowie den Kanon Halms hinter sich, sondern arbeitete zielsicher auf jene atavistisch gefärbte

Entdifferenzierung hin, vor der Reichenbach ausdrücklich gewarnt hatte. Daß das Phänomen der "Kriegskunst" schon in den Erörterungen über Musikalische Jugendkultur, welche gegen Ende des Krieges stattfanden, keine Rolle mehr gespielt hatte, war allerdings symptomatisch: Es deutete nämlich darauf hin, daß sich im Verlauf des Krieges eine gewisse Ernüchterung breit gemacht hatte, wenngleich das Debakel einer möglichen Niederlage gerade in kulturkonservativen Kreisen bis zuletzt niemand wahrhaben mochte.

### ***Die mentale Zäsur der Kriegsniederlage***

Trotz aller Anstrengungen der Kriegspropaganda, die militärischen Leistungen des Heeres in ein günstiges Licht zu stellen, hatte das Ausbleiben eines schnellen Sieges die Kriegseuphorie gedämpft. Mit zunehmender Dauer des Krieges zeigten sich schließlich die Auswirkungen auf das zivile Leben, in deren Gefolge es zu innenpolitischen Unruhen und Krisen kam. Schon im Juni 1916 hatte Kurt Riezler, persönlicher Referent des Reichskanzlers von Bethmann-Hollweg, ahnungsvoll in sein Kriegstagebuch notiert: "Auch wir treiben, allerdings langsam, der Revolution zu."<sup>38</sup> Diese so tief verwurzelte Obsession schien im November 1918 Wirklichkeit zu werden, als der Kaiser ins Exil ging, die Republik ausgerufen und in Versailles ein Friedensvertrag unterzeichnet wurde, für den sich allgemein die Bezeichnung des "Diktat-" oder "Schandfriedens" durchsetzte.<sup>39</sup> Auf die Geburtswehen der Weimarer Republik folgte schließlich eine Phase der politischen und ökonomischen Instabilität, die bis 1923 von Putschversuchen, Wirtschaftskrisen und Inflation geprägt war.<sup>40</sup> Gewöhnt an die äußerlich stabile "Matrix der autoritären Gesellschaft" führten die als konfus wahrgenommenen Anfänge der Weimarer Republik zu mentalen Verstörungen und ideologischen Desorientierungen in weiten Teilen der deutschen Bevölkerung, was sich vor allem auf die längerfristige Entwicklung eines demokratischen Bewußtseins ungünstig auswirken mußte.<sup>41</sup> Besonders hart betroffen von den Kriegsfolgen sah sich

---

<sup>38</sup> Zit. nach: I. Geiss, *Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg*, München 1985, S. 174.

<sup>39</sup> Dazu: W. Schievelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865-Frankreich 1871-Deutschland 1918*, Berlin 2001, S. 225ff.

<sup>40</sup> Dazu: H. A. Winkler, *Weimar 1918 - 1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*, München 1993.

<sup>41</sup> Dazu: K. D. Bracher, *Die Auflösung der Weimarer Republik. Eine Studie zum Problem des Machtverfalls in der Demokratie*, Nachdr. d. 5. Aufl. 1971, Düsseldorf 1984.

die bürgerliche Mittelschicht, also das Bildungsbürgertum, in dem sich die akademischen Berufsgruppen formierten<sup>42</sup>, sowie jenes Kleinbürgertum der Angestellten und Privatbeamten, das sich seit der Reichsgründung zu einer profilierten sozialen Schicht herausgebildet hatte.<sup>43</sup> Während sich das Bildungsbürgertum seinen sozialen Abstieg als Fortsetzung einer ohnehin lange schwelenden Bewußtseinskrise vergegenwärtigte, führte im Kleinbürgertum die aktuelle Bedrohung, ins Proletariat abzusinken, zu einer Radikalisierung nach rechts. Das eigentliche Drama, das der Kriegsausgang vor Augen führte, lag jedoch auf der Ebene des kulturell Unbewußten: Seit der Reichsgründung hatte sich das Bürgertum um den Aufstieg in die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen bemüht und den Ersten Weltkrieg schließlich als ein Ereignis begrüßt, das die Klassenschranken engültig zu beseitigen und die Utopie der "Volksgemeinschaft" einzulösen schien. Die Zerstörung dieser Illusion löste nun ein Trauma aus, das gerade im kulturkonservativen Milieu nicht zur Auseinandersetzung mit der Realität, sondern zu ideologischen Verhärtungen und radikalisierten Verhaltenslehren führte.

Als der Theologe und Liturgiker Friedrich Spitta, der noch im Januar 1915 nach Belegen für die Rechtfertigung des Krieges im Neuen Testament gefahndet hatte<sup>44</sup>, genau vier Jahre später den Jahrgang 1919 der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* eröffnete, geschah dies mit einer beredten Klage über den soeben verlorenen Krieg. Der ebenso selbstgerechte wie larmoyante Tonfall, in dem Spitta über den Kriegsausgang und den wiederhergestellten Frieden spricht, macht deutlich, wie nachhaltig die Kriegspropaganda die deutsche Bevölkerung vor allem auf einen Sieg eingestimmt hatte. Nachdem er gehofft hatte, "daß wir an die Spitze des neuen Jahrganges unserer Monatsschrift ein Lied hätten stellen können, das der Freude und dem Dank für Sieg und Frieden Ausdruck geben würde"<sup>45</sup>, mußte

---

<sup>42</sup> Dazu: F. K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*, Stuttgart 1983, S. 186ff.

<sup>43</sup> Dazu: H. A. Winkler, *Mittelstand, Demokratie und Nationalsozialismus. Die politische Entwicklung von Handwerk und Kleinhandel in der Weimarer Republik*, Köln 1972; J. Kocka, *Klassengesellschaft im Krieg. Deutsche Sozialgeschichte 1914-1918*, 2. Aufl. Göttingen 1978, S. 65ff.

<sup>44</sup> Fr. Spitta, *Der Krieg und das Neue Testament*, Straßburg 1915; dort heißt es : "Wenn unser Volk in den Streit gezogen ist mit der ehrlichen Überzeugung: 'Gott will es'; wenn unsere Jünglinge vor deren Blick das Leben noch in seiner ganzen lockenden Frühlingsschöne lag, es dennoch hingegeben haben um des heißgeliebten Vaterlandes willen, das ihnen der Vermittler der höchsten Güter gewesen, so konnten sie mit Fug und Recht auf sich das Wort des Liedes beziehen: 'Mir nach, spricht Christus, unser Held'" (ebenda, S. 30).

<sup>45</sup> Ders. in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 24, 1919, S. 2.

Spitta nun seine tiefe Enttäuschung über die Niederlage einräumen: "Anders, als wir alle erwartet haben, sind die Geschicke unseres Vaterlandes geworden; es ist leider nur zu wahr, daß an dem Frieden, der uns beschert wird, keiner in Deutschland Freude hat. So müssen die Freudenklänge schweigen. Der Blick auf die unsagbar schweren Opfer, die uns der Krieg gekostet hat und die scheinbar vergeblich gebracht worden sind, auf die Demütigung, die wir erfahren haben nach stolzesten Siegen, weckt in uns Empfindungen bittersten Schmerzes, die alles Singen ersticken."<sup>46</sup> Mit dem Hinweis auf die scheinbare Vergeblichkeit der Opfer und der Erinnerung an die "stolzesten Siege" wird der Krieg aber noch einmal als unhinterfragte Größe festgeschrieben, während "bitterer Schmerz" und "Demütigung" nicht nur das vermeintliche Unrecht der Niederlage evozieren, sondern auch die Fallhöhe zwischen eschatologischer Erwartung und historischer Realität ausmessen: "Wen durchfährt hier nicht Übereinstimmung mit unserer Lage! Aus tausend und abertausend Herzen schreit es: 'Es ist nicht möglich'. Nach solchem Aufstieg ein solcher Sturz. Und immer wieder erwägt man in brennender Seele, wie es so ganz anders hätte sein können, wenn ..."<sup>47</sup> Es ist keineswegs die Wut über den sinnlosen Krieg, sondern die Scham über die Niederlage, für die sich "zunächst kein anderes Hilfsmittel als: Ergebung" anbiete, so daß auch Spitta nur die Möglichkeit sieht, sich in das Unvermeidliche zu fügen: "Ja oder nein, schwarz oder weiß darf uns nicht schrecken. Wir hatten uns bisher nur auf das Eine eingestellt, der Sieg konnte uns nicht fehlen. Nun müssen wir umlernen. - Aber nicht bloß mit gebrochenem Willen anerkennen, was nicht zu ändern ist, - sondern mit geduldigem Herzen das schwere Wort sprechen lernen: 'Wies Gott gefällt, so gefällt's mir auch.'"<sup>48</sup> Nicht nur aus subjektiver Sicht, auch unter sozialpsychologischem Aspekt wird hier ein kollektiv erfahrenes Desaster mit unwägbar seismischen Nachbeben protokolliert. Eine wirre Gemengelage emotionaler Befindlichkeiten, die zwischen Enttäuschung, Demütigung und Resignation oszillieren, galt es nun zu sortieren und in eine Gleichgewichtslage zu bringen, welche soziales und kulturelles Funktionieren ermöglichte. Die theologische Empfehlung Spittas, in diesem Drama ein Gottesgericht zu sehen und diesem mit "stiller Geduld und Vertrauen" zu begegnen<sup>49</sup>, entsprach einem gängigen Verhaltensmodus: den kausalen Zusammenhang von Krieg und Niederlage zu leugnen und den Krieg auf einer anderen Ebene weiterzuführen.

---

<sup>46</sup> Ebenda, S. 2f.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>48</sup> Ebenda.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 4.



Aus der Sicht jener, die den "faulen Frieden" vor 1914 beklagt und die Überwindung des kulturellen Unbehagens als apokalyptische Vision herbeigesehnt hatten<sup>50</sup>, schien die Lage nicht nur unverändert, sondern geradezu dramatisch zugespitzt. Tatsächlich mußten sich die Wortführer des kulturellen Unbehagens und ihre konservative Gefolgschaft als die eigentlichen Kriegsverlierer fühlen, weil ihre materiellen Besitzstände (Aktien, Sparguthaben etc.) durch Krieg und Inflation entwertet worden waren und sich die soziale Deklassierung bedrohlich abzeichnete. Die "Proletarisierung des deutschen Mittelstandes" sei zur "unaufhaltsamen Tatsache" geworden, konnte man 1920 der Zeitschrift *Die Tat*, dem kulturkonservativen Verständigungsorgan des "neuen Mittelstandes", entnehmen, wo es in einem aufschlußreichen Artikel hieß: "Ein Stand, der früher nicht üppig, aber doch ohne drückende Existenzsorgen lebte, verarmt. Die Sorge um die Beschaffung der nötigsten Daseinsbedingungen erhebt sich drohend. Der saubere Glanz, der freundlich aus diesen Häusern strahlte, verblaßt im staubigen Grau. Die Lebenstüchtigkeit, die flink und geschäftig durch Straßen und Zimmer eilte, schleppt sich müde dahin. Die heitere Lebensfreude, die in farbigen Kleidern ging und an lichten Festen sang, welkt zum Runzelgesicht, und die müßigen Stunden, die am Feierabend durch die hohen Zimmer schwangen und bei deren Liede Seelen erblühten, zerren sich bleischwer dahin. Die von der Verelendung betroffenen Mittelständler stehen fassungslos vor ihrem Geschick. Wie im starren Banne, fast willenlos, gleiten sie auf tiefere Wirtschaftsebenen hinab. Sie kennen das Märtyrertum. Bereits während des Krieges trugen sie unter dem Zwange harter Notwendigkeiten würdig ungeheure Lasten. Aber die schwere Belastung scheint ihre Spannkraft verringert zu haben. Tatenlos ließen sie die Novemberereignisse des Jahres 1918 über sich brausen. Und heute quält sich um die Lippen vieler ein fatalistisches Lächeln, achselzuckend, in sanfter Ergebung fallen die Worte: Wir können nichts tun."<sup>51</sup> Nach dem Muster von Aufstieg und Verfall wird hier auf knappstem Raum die Sozial- und Mentalitätsgeschichte einer bürgerlichen Mittelschicht referiert, die ihr mühsam errungenes soziales Prestige nun gefährdet sah. Dies betraf zwar auch das ältere Bildungsbürgertum, das sich seit dem beginnenden 19. Jahrhundert als die eigentlich dominierende gesellschaftliche Schicht ansah, vor allem zielte das hier vorgeführte Sozialgemälde aber auf das Kleinbürgertum, das sich aus Angestellten und kleineren Beamten zusammensetzte. In diesem Milieu, aus

---

<sup>50</sup> Dazu: K. Vondung, *Deutsche Apokalypse 1914*, in: *Das wilhelminische Bürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 153ff.

<sup>51</sup> Fr. Sieber, *Das neue Proletariat*, in: *Die Tat* 12, 1920, S. 871.

dem auch die überwiegende Klientel der musikalischen Erneuerungsbewegungen stammte<sup>52</sup>, wurde nicht nur die Einbuße materieller Besitzstände verzeichnet, sondern auch der Verlust eines beschaulich-biedermeierlichen Lebensstiles beklagt, der den symbolischen Abstand vom Arbeitermilieu besonders sinnfällig markiert hatte.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal an das Pamphlet *Der Krieg und die deutsche Musik* des Kirchenmusikers und Theologen Franz Bachmann erinnert, wo der ideologische Aktionsradius des Musikalischen vor allem die kleinbürgerlichen Klassengrenzen nach oben und nach unten markierte. Bereits dort, in der Euphorie des Kriegsausbruches, war abzusehen gewesen, welches Aggressionspotential freigesetzt würde, sollte durch eine unerwartete Kriegsniederlage der mühsam errungene Klassenstatus wieder in Frage gestellt werden. Die Fallhöhe zwischen Sieg und Niederlage, die Friedrich Spitta als "Sturz" wiedergab, kehrt im *Tat*-Artikel von 1920 als Gleiten in die Verelendung, als "Proletarisierung", und damit als materielle und habituelle Enteignung wieder.<sup>53</sup> Beschrieben wird der Mittelstand demnach als Opfer, das durch den Krieg und die "brausenden" Ereignisse des November 1918 überrollt wurde. Auffallend ist, daß das kulturelle Unbehagen, das im Mittelstand der Vorkriegszeit zirkulierte, durch das im Rückblick verklärende Bild vom *paradise lost* einer aufstrebenden sozialen Schicht verdrängt wird. Grundiert wird dieses Bild von einer mentalen Depression, die mit Vokabeln der Niedergeschlagenheit und der Lähmung umschrieben wird und auf tiefsitzende Verbitterung über das vermeintlich zu Unrecht erlittene Klassenschicksal schließen läßt. So habe das verflossene Jahr 1919, konnte man zwei Jahre nach Kriegsende in der *Allgemeinen Musikzeitung* lesen, "dem deutschen Volke nicht die Erlösung von dem furchtbaren Alpdruck gebracht, unter dem es seit fünf Jahren mit zunehmender Hoffnungslosigkeit seufzte. Das blutige Rot des Krieges wich dem verzweiflungsvollen Grau nationaler Verelendung. Tiefer und tiefer senken sich die Schatten über unser ohnmächtiges Volk und mit der wirtschaftlichen Katastrophe wird nun auch die deutsche Kultur, dieses köstlichste Gut unserer völkischen Kultur einer schweren Zeit entgegen gehen."<sup>54</sup>

Natürlich waren dies keine analytisch stichhaltigen Zustandsbeschreibungen, sondern Schilderungen einer kollektiven Stimmung, in der die gesellschaftliche Wirklichkeit als ideologisch gebrochene

---

<sup>52</sup> Dazu: D. Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, S. 25ff.

<sup>53</sup> Dazu: Kocka, *Klassengesellschaft im Krieg*, a.a.O., S. 71ff.

<sup>54</sup> P. Schwers, *Ein grosszügiges Hilfswerk*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 47, 1920, S. 3.

wahrgenommen wurde. Reflektiert wurde daher auch nicht auf den sozialen und politischen Sprengstoff, der sich im Gefolge der ökonomischen Depravierung ansammelte. Zu eingefahren waren die mentalen Vorbehalte gegenüber strukturellen Veränderungen, zumal dann, wenn sie vergleichsweise unerwartet und unter als chaotisch wahrgenommenen Umständen stattfanden.<sup>55</sup> Die Niederlage von 1918 wurde daher auch nicht mit einer verfehlten Kriegszielpolitik in Zusammenhang gebracht, sondern primär mit der "Novemberrevolution", die das tiefsitzende Revolutionstrauma erneut stimuliert hatte und infolgedessen ideologische Widerstandskräfte mobilisierte. So ging es dem "proletarisierten" Bürgertum zunächst um die Projektierung kultureller Verhaltenslehren, mit denen ein Ausweg aus der kollektiven Paralyse gefunden werden sollte: "Aber wenn auch die Lebensnot eiskalt um den Mittelstand aufsteigt, wenn sich auch sein Leidensweg in schwarzer Zukunft verliert, die Werte, die ihn zum Stande formten und deren Wurzelgeflecht seinen Seelengrund durchwuchert, muß er, wenn er sich nicht selbst vernichten will, in treuer Anhänglichkeit bewahren. - Die private Lebensführung und die Gemeinschaftsbeziehungen des Mittelstandes waren durch konventionelle Lebensformen gebunden. Heute fehlen zu ihrer Beachtung die materiellen Voraussetzungen. Aber das Gefühl für Lebensform ist im Mittelstande so tiefer Seelenbesitz geworden, daß er als gestaltende Kraft auch unter den neuen Verhältnissen nach Betätigung drängen wird. Der proletarisierte Mittelstand trägt in sich Trieb und Fähigkeit zu neuer Lebensgestaltung."<sup>56</sup>

Damit wird erkennbar, daß es einerseits die approbierten Werte des kulturkonservativen Denkens sind, die man unter den veränderten Verhältnissen beibehalten will, daß man andererseits aber auch entschlossen ist, "in völkischer Gebundenheit sein leidenschaftlich ersehntes Ziel" zu finden: "Das neue Proletariat der Zukunft wird die form- und volksgebundene Gemeinschaft der Arbeitenden sein. Sie bildet den Glutkern des wiederaufsteigenden Gestirnes Deutschland."<sup>57</sup> In diesem Bewußtsein, ein

---

<sup>55</sup> Vgl. dazu die Schilderung analytischer Techniken, mit denen dem Phänomen sozialer Deklassierung zu begegnen wäre, bei: R. Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998; auch wenn Sennetts Überlegungen im Gefolge des "Turbokapitalismus" am Ende des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, machen sie deutlich, was zu Beginn der Weimarer Republik versäumt wurde: die Einsicht in den Zusammenhang zwischen den eigentlichen Kriegsursachen und deren unvermeidlichen Folgen. Da diese Einsichtnahme nicht stattfand, wurde die Niederlage von 1918 ähnlich wie der Kriegsausbruch gleichsam als Naturereignis verkannt.

<sup>56</sup> Sieber, *Das neue Proletariat*, a.a.O., S. 871.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 872.

neues bürgerliches Proletariat zu bilden, adaptierte man nun auch den Sozialismus-Begriff in seiner schillernden Bandbreite, die vom sozialromantischen Idealismus eines Gustav Landauer bis zum Radikalkonservatismus Oswald Spenglers reichte.<sup>58</sup> Vor allem Spengler deutete den Sozialismus im kulturkonservativen Sinn um, indem er die "Fehlentwicklung" des Begriffes vom englischen Liberalismus bis zu Marx herausarbeitete; solch vermeintlicher Fehlentwicklung setzte er einen "preußischen Sozialismus" entgegen, der die Ideen der politischen Romantik wiederauflegte und sich dezidiert von den aufgeklärt-liberalen und demokratischen Ideen des Westens absetzte. Wenn Spengler davon spricht, Preußentum und Sozialismus stünden "gemeinsam gegen das innere England, gegen die Weltanschauung, welche unser ganzes Leben als Volk durchdringt, lähmt und entseelt"<sup>59</sup>, schließt er genau dort wieder an, wo die Bellizisten von 1914 den Hauptfeind und Kriegsgegner Deutschlands gesehen hatten. Das "neue Proletariat" und der "Arbeiter", die der Krieg hervorgebracht hatte, werden einmal mehr auf den bekannten deutschen Sonderweg verpflichtet und als kulturkonservative Sozialisten von der marxistischen Linken ebenso wie von der Demokratie im westlichen Sinne separiert: "Die Arbeiterschaft muß sich von den Illusionen des Marxismus befreien. Marx ist tot. Der Sozialismus als Daseinsform steht an seinem Anfang, der Sozialismus als Sonderbewegung des deutschen Proletariats aber ist zu Ende. Es gibt für den Arbeiter nur den preußischen Sozialismus oder nichts. (...) Es gibt für den Staat nur Demokratisierung oder nichts. Es gibt für die Konservativen nur bewußten Sozialismus oder Vernichtung. Aber wir brauchen die Befreiung von den Formen der englisch-französischen Demokratie. Wir haben eine eigne."<sup>60</sup> Auch wenn Spenglers Begriffsprägung des "preußischen Sozialismus" ein marginales Etikett im Spektrum des rechtskonservativen Denkens blieb, so war die politische Tendenz gleichwohl signifikant. Sie bildete den dumpfen Reflex auf die negative Apokalypse, als die der Kriegsausgang im kulturkonservativen Bürgertum wahrgenommen wurde. Aus subjektiver Sicht zu Unrecht besiegt blieb man voller Ressentiments gegenüber den politischen Ideen des Westens, weil man diese mit den einstigen Kriegsgegnern und

---

<sup>58</sup> Dazu: J. Petzold, *Wegbereiter des deutschen Faschismus. Die Jungkonservativen in der Weimarer Republik*, Köln 1978, S. 73 ff.; St. Breuer, *Anatomie der Konservativen Revolution*, 2. Aufl. Darmstadt 1995, S. 59ff.

<sup>59</sup> O. Spengler, *Preußentum und Sozialismus*, in: *Politische Schriften. Volksausgabe*, München 1933, S. 104.

<sup>60</sup> Ebenda; zu den Facetten des Sozialismus-Begriffs vgl. die zeitgenössische Sichtweise von Max Weber, *Der Sozialismus* (1918), in: *Schriften 1894-1922*, ausgew. von D. Kaesler, Stuttgart 2002, S. 436ff.

jetzigen Siegermächten identifizierte. Die Möglichkeit eines Neuanfangs erblickte man deshalb einzig und allein in jenem "eigenen Weg", von dem Spengler gesprochen hatte, nämlich der Schaffung einer neuen "Volksgemeinschaft", die weniger auf den Staat als auf das "Volkstum" setzte.

Hier wird auch das Projekt der "musikalischen Erneuerung" ansetzen, das die Nachfolge der Musikalischen Jugendkultur übernahm. Der geeignete Zeitpunkt für die Realisierung dieses Projektes schien gekommen, nachdem der Ausgang des Krieges, wie der Musikpädagoge Fritz Jöde meinte, den Verfall der Moderne offensichtlich gemacht habe: "Wir wollen erstmal wieder ganz von vorn anfangen. Das bedeutet uns Revolution. Das weitere findet sich von selbst, denn es ist ja schon in uns, wirkt sich schon in uns aus. Bewußtwerdung ist da nur noch eine Frage der Zeit und des Raumes. Darum brauchen wir nicht besorgt zu sein. Wir glauben ja."<sup>61</sup> Das systematische Verschweigen der Tatsache, daß man schon einmal, nämlich im August 1914, den Aufbruch in eine neue Zeit begrüßt hatte, war ebenso symptomatisch wie der kryptische Hinweis auf das "Erlebnis" der Jugendbewegung, das ja "schon in uns sei" und nun in die kulturelle Neugestaltung der Gegenwart eingebracht werden sollte. Obwohl die erste Generation der Jugendbewegung, zu der auch Jöde zählte, ihre Adoleszenz endgültig hinter sich hatte, war man augenscheinlich der Überzeugung, daß die programmatischen Visionen der Jugendbewegung und das Projekt der "musikalischen Jugendkultur" den Krieg nicht nur unbeschadet überstanden hatten, sondern nun erst recht zu einer musikalisch-anthropologischen Alternative im kulturkonservativen Sinn weiterentwickelt werden müßten. Solche Kontinuitäten verdeckten die Tatsache, daß der existentielle Bruch, den das Kriegserlebnis und die Niederlage verursacht hatten, massiv ignoriert und verdrängt wurde. So zeichnete sich bereits im Jahr 1919 ab, daß auch Jöde all jene Erwartungen, die er noch 1915 in den Krieg gesetzt hatte, nun auf die "Revolution" projizierte und den einst perhorreszierten Begriff zum eigenen ideologischen Gebrauch domestizierte. Sichtlich beeinflußt zeigte er sich dabei vom "Sozialismus" Gustav Landauers, dessen Lehre kulturkonservativ-idealistisch geprägt war und zum Sozialismus-Begriff der politischen Linken dezidiert Abstand hielt.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Jöde, *Heimkehr*, in: *Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis*, hg. von F. Jöde, Hamburg 1919, S. 26.

<sup>62</sup> Landauers Bekenntnisschrift *Aufruf zum Sozialismus* war bereits 1911 erschienen und wurde 1920 in einer "Revolutionsausgabe" bei Paul Cassirer in Berlin neu aufgelegt; im Vorwort dieser Ausgabe macht Landauer noch einmal deutlich, wie er "Sozialismus" und "Revolution" verstanden wissen will: "Eine politische Revolution in Deutschland stand noch aus; nun ist sie gründlich vollbracht, und nur die Unfähigkeit der Revolutionäre beim Aufbau der neuen Wirtschaft vor allem auch der neuen Freiheit und Selbstbestimmung könnte schuld sein, daß eine Reaktion käme und die Einnistung neuer Gewalten des

Daß unter dem Eindruck der Kriegsniederlage "Revolution" mit Katharsis und "Sozialismus" mit "Gemeinschaft" identifiziert wurde, also mit Qualitäten, die vermeintlich schon der August 1914 freigesetzt hatte, wurde augenfällig in einem reformpädagogischen Experiment, an dem Jöde unmittelbar beteiligt war.

### ***Musikpädagogik im kulturkonservativen Experiment***

Eine Gruppe von Pädagogen aus dem Umfeld von Jugendbewegung und Freideutscher Jugend, der "Wendekreis Revolutionärer Hamburger Lehrer", dem auch Jöde angehörte, hatte im Frühjahr 1919 in Hamburg die "Wendeschool" gegründet. Diese experimentelle Volksschule stand im Kontext der Hamburger Gemeinschaftsschulen (wie beispielsweise die Lichtwarkschule)<sup>63</sup> und war, folgt man ihren Exponenten, ganz den Intentionen der Jugendbewegung verpflichtet: "Sie ist geboren aus dem Geist der Jugendbewegung. Sie ist die Gestaltung unseres Jugenderlebnisses. Wir tragen sie in uns seit unseren Jünglingsjahren, seit einer Zeit, als wir von den Möglichkeiten einer politischen Revolution noch nichts wußten. (...) Unser Jugendwille und unsere Schule ist: die Abkehr von den Dingen, die Hinwendung zum Seelischen, zu der Seele, die sich eins weiß mit einem erfüllten Körper. Sie ist Absage dem Intellektualismus; sie ist Zuwendung zu dem Metaphysischen. Das Metaphysische in uns Realität."<sup>64</sup> Solche bekennenden Gedanken entfaltet ausführlich die Programmschrift *Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis*, die 1919 von Jöde im Auftrag und unter Mitwirkung des "Wendekreises Revolutionärer Hamburger Lehrer" herausgegeben worden war. Zwar erfuhr man hier kaum etwas über die Methoden und Lerninhalte der Wendeschule,

---

Privilegs. Daß die marxistisch sozialdemokratischen Parteien in ihren sämtlichen Tönungen unfähig zur politischen Praxis, zur Konstitution der Menschheit und ihrer Volkseinrichtungen, zur Begründung eines Reichs der Arbeit und des Friedens, und gleichermaßen unfähig zur theoretischen Erfassung der sozialen Tatsachen sind, haben sie überall aufs gräßlichste, im Krieg, vor ihm und nach ihm, von Deutschland bis Rußland, von der Kriegsbegeisterung bis zum geistlos unschöpferischen Schreckensregiment, zwischen welchen Wesensverwandtschaft ist und ja auch seltsamste Verbindung war, gezeigt" (G. Landauer, *Aufruf zum Sozialismus. Revolutionsausgabe*, Berlin 1920, S. VII).

<sup>63</sup> Dazu: *Deutsche Schulversuche*, hg. von F. Hilker, Berlin 1924, S. 262ff.; W. Scheibe, *Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung*, Weinheim-Basel 1999, S. 296ff.

<sup>64</sup> A. Röhl, *Wendeschool*, in: *Neue Schulformen und Versuchsschulen*, hg. von G. Porger, Bielefeld-Leipzig 1925, S. 221.

umso mehr jedoch über die weltanschaulichen Vorstellungen des Wendekreises und die mentalen Befindlichkeiten seiner Mitglieder. Verhältnismäßig eindeutig ging aus der Programmschrift aber hervor, daß die Gründungsimpulse der Wendeschule auf kulturkonservativen Vorstellungen fußten. Man propagierte "die Abkehr von den Dingen" und meinte Widerstand gegen den kulturellen Wandel, der die Moderne auszeichnete. Unbewußte Absicht dieses ideologischen Manövers war es jedoch, die adoleszenten Erfahrungen der Wandervogelgeneration, die "Jugenderlebnisse" als vermeintlich "Seelisches", gleichsam "einzufrieren", d.h. auf Dauer zu stellen, und auf diese Weise den kulturellen Wandel abzukühlen.<sup>65</sup> Die Wendeschule wollte sich also nicht nur als ein Ort exponieren, wo der "neue Mensch" reformpädagogischer oder jugendbewegter Provenienz modelliert werden sollte, sondern auch als eine Institution, in der man sich offen gegen ein politisches und gesellschaftliches Umfeld stemmte, das auf Modernisierung und "Beschleunigung" angelegt war.

Zur öffentlichen Selbstdarstellung des "revolutionären" Schulversuches zählte in diesem Sinne eine Eingabe des Wendekreises an die Oberschulbehörde Hamburg mit der Bitte, "uns von der Eidesleistung auf die neue Reichsverfassung zu befreien."<sup>66</sup> Begründet wurde die Eingabe mit dem Argument, daß der Eid "unserm Dienste an der Erziehung und Bildung unseres Volkes von aussen ein Ziel setzen" wolle und damit die autonome Entfaltung eines rein anthropologisch gedachten Projektes unzulässig einschränke: "Unsere Bildungs- und Erziehungsarbeit gilt einzig dem Menschen, dem ganzen ungeteilten Menschen, nicht dem Menschen irgendeines Staates, einer Konfession, einer Partei, einer Klasse oder Kaste. Wir glauben, dass der heutige Staat dieses Streben zum reinen Menschentum versteht und nicht in dem Irrtum früherer Machthaber befangen ist, als ob ein Eid ein Damm gegen neue, höhere Stufen von Volksgemeinschaft sein könnte."<sup>67</sup> Hinter solch rebellischer Verweigerung verbarg sich freilich eine verschwommene politische Vision: die ältere Tradition jenes deutschen Sonderweges, nach der die moderne republikanische Staatsidee im Sinne von Parlamentarismus und Demokratie stets abgelehnt und stattdessen die romantische Fiktion der

---

<sup>65</sup> Dazu: M. Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß*, Frankfurt a. M. 1984, S. 284ff.

<sup>66</sup> Schreiben vom 22.9.1919, zit. nach: *Fritz Jöde - ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 39.

<sup>67</sup> Ebenda.

"Volksgemeinschaft" auf den Schild gehoben wurde.<sup>68</sup> Mit Blick auf die Jugendbewegung und die Freideutsche Jugend war dies jedoch die Neuauflage einer Schimäre aus der Vorkriegszeit, nämlich gegen die Institutionen des bestehenden Staates ein autonomes "Jugendreich" und, darauf aufbauend, die ideale "Volksgemeinschaft", d.h. eine bürgerlich egalitäre Gesellschaft, verwirklichen zu können. So sei zwar die "Gemeinschaft der Schule (...) selbst ein Teil der großen Volksgemeinschaft, in die sie kontinuierlich hineinwächst", noch aber bestehe "die Politik in der Schule darin, Menschen nicht nach inneren Gesetzen wachsen zu lassen, sondern unter äußere Gesetze zu zwingen. Noch besteht die Politik im Staate darin, einer Klasse Menschen mit Mißtrauen zu begegnen, die Menschen nicht innerlich frei handeln zu lassen, sondern sie unter Gesetze und Ordnungen zu zwingen, die nicht natürlich gewachsen sind. Noch."<sup>69</sup> Unschwer läßt sich hinter diesem Diktum eines der Axiome der politischen Romantik, die Dichotomie des Organischen und Mechanischen, ausmachen, welches implizit auch den jugendbewegungsreformpädagogischen Diskurs steuerte. Konkret manifestierten sich hier jedoch gegen die Weimarer Verfassung und den herkömmlichen Schultyp gerichtete Invektiven, in denen zum Ausdruck kommen sollte, daß es im November 1918 wohl eine expressionistisch-idealistische Revolte gegeben habe, aber weder eine einschneidende Reform des wilhelminischen Schultypus noch eine politische Erneuerung im Sinne der Volksgemeinschaftsidee. Jöde bestätigte seinerseits diesen Vorbehalt gegen die Republik, indem er das "Parteiunwesen von heute" anklagte und dagegenhielt: "Wir sind keine neue Partei. Wir bekämpfen die Parteiung. Wir sind Menschen."<sup>70</sup> Damit wurde offensichtlich, daß sich der "Wendekreis Revolutionärer Hamburger Lehrer" das Schlagwort "Revolution" zwar als programmatisches Etikett angeheftet hatte, politisch jedoch konservativ-antidemokratisch eingestellt war und in seinen pädagogisch-anthropologischen Zielsetzungen ausschließlich auf die Vorstellungen der politischen Romantik setzte.<sup>71</sup>

Ganz im Sinne der reformpädagogischen Versuche, wie sie seit der Jahrhundertwende von Lietz, Wyneken, Geheeb, Luserke und anderen unternommen worden waren, verzichtete man nun auf schulische

---

<sup>68</sup> Dazu: H. Plessner, *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a. M. 1974, S. 52ff.

<sup>69</sup> F. Schlünz, *Politik*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 146f.

<sup>70</sup> Jöde, *Bejahung*, ebenda, S. 75.

<sup>71</sup> Dazu: K. Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, 2. Aufl. München 1983, S. 141ff.



Konventionen wie Stundenpläne oder Zeugnisse, da man eine "neue Schule" und einen "neuen Menschen" hervorbringen wollte, die mit der wilhelminischen Paukschule, ihren autoritären Lehrern und ihren durch "Wissen" und "Stoff" deformierten Adepten nichts mehr zu tun haben sollten.<sup>72</sup> So unterschied sich Jödes Musikunterricht, folgt man seinen eigenen Darstellungen<sup>73</sup>, merklich von jenem wilhelminischen Drill, wie ihn beispielsweise Frank Wedekind in seinem Drama *Frühlings Erwachen* (1891) ebenso eindrücklich wie abschreckend beschrieben hatte. Entsprechend dem reformpädagogischen Ansatz pflegte Jöde einen unautoritär kameradschaftlichen Umgang mit seinen Schülern und wollte keinen "Stoff" vermitteln, sondern auf spielerische und erlebnishafte Weise die Kinder an Musik heranzuführen. Was sich gegenüber der wilhelminischen Durchschnittspädagogik aber so attraktiv ausnahm, hatte gleichwohl seine repressive Kehrseite. Unter ihrer liberalen Oberfläche zeichnet sich Jödes Methode durch fehlende Alternativen und einen engstirnigen Musikbegriff aus, dem das Verständnis für komplexe kompositorische Verfahren und die Bereitschaft, das ästhetisch Ungewohnte zu tolerieren, völlig abging. Vor allem hatte die Pädagogik "vom Kinde aus" ihre Grenzen dort, wo die Geschmacksvorstellungen der Schüler von denen des Lehrers abwichen und der "Führer" mit sanftem psychischen Druck seine eigenen ästhetischen Vorstellungen durchzusetzen mußte. Obwohl die Kinder durch "Erlebnis" und Improvisation ihre autonomen musikalischen Bedürfnisse artikulieren oder herausfinden sollten, in der Regel durch Lieder und Tänze, bestimmte Jöde schlußendlich die Richtung, in der sich das ästhetische Bewußtsein entwickeln sollte. Und im Unterschied zum Typus der herkömmlichen, auf der Vermittlung von "Wissen" basierenden Schule sollten die Schüler der Wendeschule die Lerninhalte im Kollektiv und in Zusammenarbeit mit dem Lehrer erarbeiten, wobei das Moment der Interaktion die soziale Kompetenz in Richtung "Gemeinschaft" fördern sollte.

Jödes musikpädagogisches Konzept geht von der anthropologischen Annahme aus, daß Musik, sprich: Melodie und Gesang, wie Gestik, Mimik

---

<sup>72</sup> "Auf den Menschen kommt es uns an. Als wir am 1. April 1919 unsere Schule erhielten, mußte darum die erste Vorbedingung die Befreiung von jedem Stunden- und Lehrplan und von jedem Soll-Stoff sein. Damit war für unsere Zeit zum erstenmal die Basis für einen wirklichen Versuch in neuer Erziehung gegeben, und wir haben sie nicht verlassen. Kursuspläne waren nötig, nicht aber Stundenpläne für die Arbeit innerhalb der einzelnen Gruppen (Klassen). (...) Wir haben uns gegen das Stoffprinzip und nicht gegen den Stoff ausgesprochen. Eine Arbeit, eine Kraft ohne Stoff gibt es nicht. Aber Stoff ist uns Mittel auf dem Weg zum Wesentlichen" (A. Röhl, *Wendeschule*, a.a.O.).

<sup>73</sup> Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 27ff.

oder Sprache, zu den elementaren Ausdrucksformen des Menschen zähle. Als solche reiche sie bis in die Gestaltung des Alltags hinein, auffälligerweise fast nur noch bei Kindern, wie er bedauernd anmerkt.<sup>74</sup> Einen derart unverstellt "authentischen" Umgang mit Musik glaubte Jöde aber in der Jugendbewegung erfahren zu haben, wo das selbsttätige und spontane Musizieren zum Lebens- und Gemeinschaftsstil gehöre und ohne professionelle Ambitionen praktiziert werde: "Damit ist zugleich auch angedeutet, daß es sich hier im tieferen Sinne um eine Frage der Geselligkeit handelt (denn der gesellige Menschentyp schuf sich ein neues Lied), und nicht erst und ausschließlich um eine Frage der Musik. Musik ist hier keine Angelegenheit für Fachleute, sondern eine allgemein menschliche. Und weil Menschentum hier tiefer, wieder als Brudertum erlebt wurde, so wurde Musik, als menschliche Angelegenheit, auch als innerste Angelegenheit der Gemeinschaft erlebt."<sup>75</sup> Obwohl der Begriff des musikalischen Erlebens, wie er hier aufgezogen wird, zutiefst irrational und als Mythologem auch nicht vermittelbar ist, sieht Jöde in dieser ideologisch überhöhten Form den entscheidenden Unterschied zu den konventionellen Formen musikalischer Geselligkeit, wie sie im Konzert, im bürgerlichen Salon, in Musikvereinen oder in studentischen Verbindungen gepflegt werde. Zugleich behauptet er, daß sich die jugendbewegte Musikauffassung nicht mit einem professionellen Spezialistentum vertrage, weil hier die Musik als etwas "Stoffliches" betrachtet werde und ihre Aneignung rein mechanisch erfolge. Im diffusen Begriff des "Stofflichen" verschwimmen jedoch mehrere ideologische Vorbehalte, wobei es naturgemäß zu Widersprüchen kommt. Zum einen unterstellt Jöde, daß sich der gängige Typus des musikalischen Dilettanten stets am professionellen Musiker

---

<sup>74</sup> Dazu heißt es bei Jöde: "Betrachten wir (...) das Kind vor der Schulzeit, so können wir (...) feststellen, daß in seinem Leben der weitaus größte Teil des Singens Produzieren ist und nur ein ganz geringer Reproduzieren, von dem es beim Tun aber so gut wie nichts weiß. Es singt und spielt überall, wo es nur möglich ist, und Singen und Spielen ist ihm eigentlich keine besondere Tätigkeit neben anderen Tätigkeiten, sondern im Grunde das Leben selbst, das hemmungslos zum Klang wird und Glück ansagt" (*Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend* [1927], ND Wolfenbüttel-Zürich 1962, S. 21); dem erwachsenen Menschen hingegen falle es schwer, "sich in die Zeit zurück zu versetzen, wo er als kleines Kind mit dem Spielzeug auf den Tisch trommelte, und das rhythmische Tun noch unmittelbarer Ausdruck seines Lebensgefühls war. Er kann sich heute gar nicht mehr vorstellen, daß er, als Kind im Eisenbahnzuge, aus dem Fenster schauend und mit dem ganzen Körper im Takte wiegend, eine kleine Melodie nach der andern sang. Er ist im Leben nachgerade so durch das Materielle umgestellt worden, daß er oft allzu bald alles andere ablehnt, und unter diesem andern die tägliche musikalische Improvisation allein schon aus dem Grunde nicht ernst zu nehmen vermag, weil sie als winzigstes Spiel der Töne und Rhythmen genau so schnell verschwindet, wie sie gekommen ist" (ebenda, S. 20).

<sup>75</sup> Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 15.

orientiere und insgeheim auf die Aura des gefeierten "Virtuosen" schiele.<sup>76</sup> Diesem Verhalten entspreche, so Jödes Insinuation, ein oberflächliches, auf gesellige Unterhaltung erpichtes Hören, welches dem erhabenen Wesen wahrer Musik widerspreche. In seinem ethisch motivierten Eifer für das Ideal des "musikalischen Laien" verdrängt Jöde verständlicherweise einen entscheidenden Aspekt, daß nämlich Professionalität und Virtuosität auch für musikalische Laien Maßstäbe der ästhetischen und künstlerischen Bildung abgeben könnten.<sup>77</sup>

Jödes Ausgangsposition ist folglich ein tiefsitzendes kulturkonservatives Ressentiment. Danach schien das gegenwärtige Musikleben ausschließlich von kommerziellen Interessen und professionellen Bedürfnissen bestimmt, wodurch die Musik aber, die nichts weniger als "Feier" und "Gottesdienst" sei<sup>78</sup>, diesem ihrem eigentlichen Wesen entfremdet werde. Ausgehend vom ideologischen Kontext der Jugendbewegung und der Überzeugung, daß "Musikerziehung von Menschenerziehung im ganzen gar nicht zu trennen" sei<sup>79</sup>, zielt Jödes Musikpädagogik auf einen Einstellungswandel ab und will auf eine neue "Gesinnung" hinwirken: "Da wächst in der scharfen Luft der Schöpfung als Bruder auch ein scharfer kritischer Geist, der sich voll Ekel abwendet von dem Salonmusik- und Liederbücherunfug unserer Zeit, diesem typischen Vertreter unserer Kulturfeindlichkeit um die letzte Jahrhundertwende. Ein kritischer Geist, der sich, nachdem ihn mehrere Generationen in der musiktechnischen Seligkeit

---

<sup>76</sup> Zur langen Vorgeschichte der Polemiken gegen Virtuosen und Virtuosität vgl.: A. Riethmüller, *Die Verdächtigung des Virtuosen - Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan*, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 100ff.

<sup>77</sup> "Wenn es zu Leerlauf und Flachheit kommt - sei es kompositorisch, sei es in der Wiedergabe von Musik -, dann liegt es zuallerletzt an der Virtuosität und zuallererst daran, daß sie fehlt. Brillanz und Raffinesse gehören zu ihr, vollständige Beherrschung der klanglichen und formalen Gestaltung. Die Desavouierung des Virtuosen und der Virtuosität beruht auf der Verengung auf einen Bestandteil, meist den des 'Technischen'. Aber selbst die technische Meisterschaft wird dadurch gebremst, daß insbesondere bei der musikalischen Produktion das Handwerkliche sich besonderer Wertschätzung erfreut; die Emphase dafür schillert, da sich das Handwerkliche auch als Gegenteil des Virtuosen verstehen läßt, wenn mit der Meisterschaft speziell handwerksmeisterliche Gediegenheit gemeint sein soll" (ebenda, S. 121f.).

<sup>78</sup> Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 21.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 12; dementsprechend heißt es bei J. Langbehn: "Der Mensch ist das Maß aller Dinge; aber eben darum soll man die Kunst an ihm, nicht ihn an der Kunst messen. So hoch man die letztere auch stellen mag, man darf nie vergessen, daß sie nur Mittel, nicht Zweck ist; Zweck ist das, im besten Sinne, menschliche Dasein selbst" (*Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Illustrierte Volksausgabe, Weimar 1928, S. 108).

ihrer betriebsamen Seelen fast haben verhungern lassen, der Nahrung freut, die ihm die neue schöpferische Einstellung zur Musik reicht."<sup>80</sup>

Aus dieser Äußerung geht mehr oder minder deutlich hervor, was Jöde meint, wenn er von einer "neuen schöpferischen Einstellung zur Musik" als seinem Erziehungsziel spricht. Es geht ihm um Distinktion, genauer: um einen Geschmackswandel und um die Beseitigung "der heutigen Musikvöllerei, an der unsere Zeit krank"<sup>81</sup>, welche als *äußere* Indizien einer *inneren* Haltung geltend gemacht werden. Wie bei Wyneken und Halm soll deshalb "Musik als geistiges Gesetz in uns, über uns" stehen<sup>82</sup>, wobei auch Jöde zunächst den deutschen Kanon "Bach-Beethoven-Bruckner" als Apotheose einer ethisch idealisierten Musik favorisiert, bevor er sich im Laufe der zwanziger Jahre auf die ältere Musik des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts konzentrieren wird.<sup>83</sup> Der Weg zur ideologischen Aufladung von Musik wird bei Jöde über das "Volkslied" und eine musikalische Praxis führen, wie sie vorgeblich in der Jugendbewegung herrschte. Deshalb sei die gesungene Melodie, lautet Jödes Dogma, "kein Tonstoff vor uns, den wir im Raum möglichst richtig wiederzugeben haben, sondern eine Tonbewegung in uns, Musik ist keine Angelegenheit von Tönen, sondern von Tonbewegungen."<sup>84</sup> Mit diesem Dogma will Jöde erreichen, daß sich die Hörer den musikalischen Reizen nicht passiv aussetzen, sondern das Gehörte innerlich aktiv nachvollziehen und die "Tonbewegungen" gleichsam mitschreiten bzw. mitsingen: Das heißt, erläutert Jöde, "fremdes Geschehen als eigenes hinnehmen, indem man sich mit seinem ganzen durch den Willen gerichteten Menschen mitten in dieses Geschehen hineinstellt, - hineinstellt, um nie wieder hinauszugleiten. So, daß beispielsweise ein Brucknersches Thema, das ich einmal aus aller Tiefe heraus

---

<sup>80</sup> Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 21.

<sup>81</sup> Ebenda.

<sup>82</sup> Ebenda.

<sup>83</sup> Beispielhaft für die historisierende Ausrichtung wurde Jödes Anthologie *Der Musikant. Lieder für die Schule*, die seit 1922 in sechs Einzelheften erschien und 1924 vollständig vorlag; *Der Musikant* biete, hieß es im Geleitwort, "einen gänzlich neuen Stoff, der vom gespielten und getanzten Volkskinderliede ausgeht und über das neue Volkslied und die Liedermeister des 18. und 19. Jahrhunderts zu dem von der musizierenden Jugend erst wieder wirklich erschlossenen älteren Volksliede führt. Nachdem er dann ein erstes Erarbeiten der Meister des polyphonen Satzes, der Kunst Heinrich Schützens, Haydns, Mozarts, Beethovens und anderer ermöglicht hat, schließt er mit Gesängen Johann Sebastian Bachs" (*Der Musikant. Lieder für die Schule*, hg. von F. Jöde, Wolfenbüttel 1925, S. 5).

<sup>84</sup> Ders., *Das schaffende Kind in der Musik*, a.a.O., S. 18; derartige Gedanken verweisen auf die Rezeption von Ernst Kurths erstmals 1916 erschienen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, die Jödes pädagogische Grundüberzeugungen lediglich spezifizierten. Was er 1927 ausführte, stand folglich in der Kontinuität seiner früheren Auffassungen, die er schon in seiner Zeit an der Wendeschule praktizierte.

innerlich als eigene Wiederschöpfung erlebe, durch dieses Stück Edelmenschen-tum, das ich da in mich aufgenommen habe, formend auf meinen ganzen inneren Menschen einwirkt."<sup>85</sup> Was ein Brucknersches Thema allerdings zu einem "Stück Edelmenschen-tum" qualifiziert, ist die blanke Willkür einer interessegeleiteten Hermeneutik, die sublimen Strategien der Unbewußtmachung verfolgt.

Ganz offensichtlich redet Jöde hier der freiwilligen Unterwerfung unter Autoritäten das Wort, indem er den mythologisierten Begriff des jugendbewegten "Gemeinschaftslebens" mit der ästhetischen Erfahrung von Musik kurzschließt. Daß aber die Forderung nach Unterwerfung unter die Disziplin des Kunstwerks (unter das "geistige Gesetz") einen Übergriff auf die Emotionalität des Hörens darstellt, bestätigt Jöde eher unfreiwillig, wenn er seine vorgeblich eigenen Erfahrungen beim Hören ins Spiel bringt. So habe er sich früher oft über sich selbst gewundert, "wenn Instrumentalkonzerte, die ich besuchte, die seltsame Wirkung auf mich ausübten, daß sie meinen Unternehmungsgeist weckten, indem sie mir Pläne und durch sie gewordene Zukunft vorgaukelten. Ich wußte noch nicht, daß das eine direkte Wirkung der Musikschöpfung war, die nur darum als Schöpfung auf anderem Gebiet zutage trat, weil ich die Musikschöpfung selbst noch nicht als Ausfluß des eigenen Ichs erlebte."<sup>86</sup> Genau so, wie sie in den musikalischen Verhaltenslehren seit Augustinus und den protestantischen Kirchenordnungen zur leibhaftigen Versuchung erklärt worden war, beschreibt auch Jöde die stimulierende Wirkung von Musik, nämlich als irrationalen Übergriff auf Phantasie (und Körper), der zum möglichen Ich-Verlust führen könnte. Die unfreiwillig obszöne Floskel, daß Musik als "Ausfluß des eigenen Ich" erlebt werden müsse, meint nichts anderes als den Widerstand gegen solche Übergriffe, nämlich eine innere (Selbst-)Disziplin, wonach der Hörer mit wacher Aufmerksamkeit das musikalische Geschehen mitvollzieht. Mit Blick auf die Egmont-Ouverture Ludwig van Beethovens, an der Jöde sein pädagogisches Lehrstück exemplifiziert, heißt dies, der innerlich bewegte, aktive Hörer dürfe sich nicht mehr damit begnügen, "die unvergeßlichen wuchtigen Mollakkorde am Anfang der Ouvertüre als eine schön und ausdrucksvoll klingende Ankündigung des kommenden Kampfes aufzufassen und nach ihrem Erklängen die Hände in den Schoß zu legen mit der Frage: 'Was nun wohl kommt?'; sondern wenn er diese Schläge so stark mitschaffend innerlich bejaht, daß er nach ihrem Erklängen aus eigener Kraft Stimmen, ganz

---

<sup>85</sup> Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 21.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 22.

bestimmte, mit Unerbittlichkeit von den Mollschlägen verlangte Stimmen durch die Stille rinnen spürt, ob er sie gleich in sich zu fassen vermag oder nicht - so jedenfalls, daß er bei ihrem nun folgenden wirklichen Erklängen fühlt, körperlich fühlt: 'Dieses, aus jenem geflossen, ist jenes. Sie sind beide ein Wesen.'<sup>87</sup>

Nachdem aber Musik weder zu einem derartigen Gesinnungsterror, noch zum Transport ideologischer Gehalte aus eigener Kraft fähig ist, wird Jöde eine musikpädagogische Methodik entwickeln, die sich der Modellierung des "musikalischen Laien" bzw. des "Musikanten" widmet und diesen in den Mittelpunkt einer zeitgemäßen musikalischen Ethoslehre stellt. Die Aussichten auf eine derartige Verhaltenslehre sind gespenstisch. Was Musik sei, wird ausschließlich durch das Ethos definiert, und wie der "musikalische Laie" als authentischer Hörer mit Musik umzugehen habe, wird nun zu einer Frage der Gesinnung. Die pädagogische Vision, die hinter diesem anthropologischen Unternehmen steht, zielt letztendlich auf die Exstirpation der Moderne und denunziert deren Errungenschaften, nämlich künstlerische Vielfalt, Ausdrucksfreiheit und den Willen zur Differenz: "Wir glauben nicht mehr", gibt Jöde programmatisch zu verstehen, "daß man an Musik herankommen könne durch Verfeinerung, Überreizung seiner eigenen Stimmungen, wo sie immer nur Mittel zum Zweck bleiben muß, sondern durch immer tieferes Eindringen in ihren Willen. Musik ist für uns keine Stimmungsangelegenheit mehr, erfüllt durch mechanisch-technische Fertigkeiten, sondern eine Gesinnungsangelegenheit. Wir glauben, daß sie, wo sie der Mensch einmal aus sich herausgestellt hat, nach eigenen, über ihm stehenden Gesetzen dahinschreitet. Dieses, ihr innerstes Wesen, ihr Gesetz am tiefsten zu erfassen, halten wir für unsere Aufgabe, für unseren Dienst. Zu dem wollen wir uns und auch die kommende Generation zu führen versuchen."<sup>88</sup> Hinter dem verworrenen Unsinn einer solchen Aussage ist gleichwohl eine negative Stimmigkeit auszumachen, die sich offen als Genußfeindschaft und als Vorbehalt gegen technische Kompetenz entlarvt. Gemäß einer solchen Einstellung geht es aber nicht mehr nur um richtiges oder falsches Hören, also um eine disziplinierte Apperzeption, sondern auch darum, zu hören, was richtige und was falsche Musik ist, d.h. um die Bestätigung vorgefaßter Werturteile.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Ebenda, S. 23f.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>89</sup> Eberhard Preußner, einer der Gefolgsmänner Jödes, führte in diesem Sinne die Kategorie des "Volkhaften" ein, um damit "einen annähernden Maßstab für die kritische Wertung" von neuer oder zeitgenössischer Musik zu geben: "Vom Volkhaften aus sehen wir auch in der modernen Komposition die stärksten, bindendsten Wirkungen ausgehen."

Als anthropologische Spielart des "neuen Menschen" und als eigentliches Erziehungsobjekt Jödes verkörpert der "musikalische Laie" ein Stück Atavismus. So legitim die verschoben-romantisierende Beschäftigung mit dem "Volkslied" innerhalb der Jugendbewegung als musikalisches Sektierertum auch war, Jödes Idealisierung dieser Praxis zur vermeintlich authentischen Lebensform und ihre Stilisierung zum ästhetisch-kulturellen Paradigma bedeuteten den Schritt in die Regression. Einer vorgeblich gealterten Moderne, so sind seine Ausfälle und Ressentiments gegenüber dem zeitgenössischen Musikleben auszulegen, wird eine Jugendlichkeit verordnet, die auf Nivellierung, Verdrängung und Ausgrenzung hinausläuft.<sup>90</sup> Daß Jödes Unternehmen zugleich aber in der *longue durée* der protestantischen Ethik steht, geht speziell aus der ideologischen Konstruktion des musikalischen Erlebens hervor. Denn hier geht es Jöde (wie auch schon Halm) darum, sowohl den opportunen ästhetischen Genuß als auch die künstlerisch adäquate Wiedergabe als aktives Tun und damit als "Arbeit" zu definieren, bei der es nur um ideellen, beileibe jedoch nicht um materiellen Gewinn gehen darf. Arbeit als Selbstzweck, so lautet nicht nur das Berufsethos des deutschen Bildungsbürgertums; letztlich geht die Maxime auf die Ethik des lutherischen Protestantismus zurück, wonach Arbeit auch eine Form der Sozialdisziplinierung darstellt. In diesem Sinn ist "Arbeit" nicht profitorientiert, sondern als Entsagung und als "Dienst" an einer idealen Sache zu verstehen.<sup>91</sup> Wenn Jöde also den konventionellen Musikunterricht vom

---

Volkhaft natürlich im weitesten Sinne, etwa so, daß uns Hindemith als starke Ausprägung des deutschen Volkhaften erscheint. Dagegen sehen wir Schönberg 'im leeren Raum' musizieren, nicht der verstandesmäßigen Betonung wegen - Verstand ist (...) aus dem musikalischen Kunstwerk ebensowenig wegzudenken wie aus irgendeinem anderen, menschlichen Werk - sondern weil ihm die volkhafte Fundierung fehlt. Schönbergs Musik ist Musik des Einzelnen, nicht der Gemeinschaft" (*Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*, Leipzig 1929, S. 52, Anm. 25).

<sup>90</sup> In analogem Sinn schrieb Walter Benjamin 1933, der Jugendstil sei "der Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eigenen Schwäche tarnt, indem es kosmisch in alle Sphären schwärmt und zukunftsrunken die 'Jugend' als Beschwörungswort mißbraucht. Hier taucht, zunächst nur programmatisch, zum ersten Mal die Regression aus der sozialen in die natürliche und biologische Realität auf, welche seitdem wachsend sich als Symptom der Krise bestätigt hat. Das biologische Idol verbindet in der Idee des 'Kreises' sich dem Kosmischen. (...) Der Jugendstil ist in der Tat ein großer und unbewußter Rückbildungsversuch. In seiner Formensprache kommt der Wille, dem, was bevorsteht auszuweichen, und die Ahnung, die sich vor ihm bäumt, zum Ausdruck" (*Rückblick auf Stefan George* [1933], in: W. Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt a. M. 1966, S. 476f.).

<sup>91</sup> Daß hier der protestantische Arbeitsbegriff und das Selbsterziehungsideal der Jugendbewegung eine Allianz eingehen, erhellt ein Zitat des evangelischen Theologen Wilhelm Stählin, der zu den kirchlichen Protagonisten der musikalischen Erneuerungsbewegungen zählte: "Dienen heißt seinen persönlichen Lebenswillen und

"Stoffprinzip" beherrscht sieht und das bürgerliche Musikleben als Schauplatz eines verkommenen Virtuositums denunziert, dann sind die "neue Schule" und die Musikpädagogik dazu aufgerufen, zu ideeller Arbeit zu erziehen. Während der "musikalische Laie" also Arbeit und Dienst an der Musik leistet, streicht der gewöhnliche Musikkonsument sinnlichen Lust-Gewinn ein, so wie der "Virtuose", nach kulturkonservativer Lesart, aus der Kunst materiellen Profit zieht.

Weit entfernt davon, die *longue durée* der protestantischen Ethik, des bürgerlichen Bildungsideals und deren Weiterwirken im Kulturkonservatismus zu durchschauen, betreibt Jöde Musikerziehung als Kapitalismuskritik und vor allem als Sozialdisziplinierung, die bei Klein- und Schulkindern ansetzt und als Erlebnispädagogik praktiziert wird. Das aktive Singen im Unterricht soll demnach nicht die technische Ausbildung der Stimme befördern, sondern dient primär der Einübung in das "nachschaufende" Hören. Dabei macht sich Jöde den kindlichen Spieltrieb zunutze, wonach "das musikalische Schaffen zuerst einmal Spiel wie andere Spiele ohne jeden Hintergedanken einer etwaigen Anwendung und Auswertung" sein sollte.<sup>92</sup> Ausgehend vom Improvisieren, "dieser allerfreiesten und unmittelbarsten Form des Musizierens als einer selbstverständlichen täglichen Lebensäußerung"<sup>93</sup> entwickelt Jöde schrittweise eine Methodik, bei der die Schulkinder mit Intervallverhältnissen, rhythmischen Strukturen und melodischen Abläufen vertraut gemacht werden. Ohne den syntaktischen Rahmen von einfachen Formen wie melodischen Rufen, Liedern ("Volksliedern") oder Tänzchen zu verlassen, deutet Jöde das musikalische Gebilde als bewegten Organismus, auf den sich die emotionalen Spannungen im Inneren des Hörers einzustellen hätten: "Ich zwingen mich deshalb bis in die Vokabel hinein, die Tatsache der Spannung und Lösung, die doch der eigentliche Inhalt der Reihe der Geschehnisse in der Musik ist, zur Anerkennung zu bringen. Unterhalte ich mich deshalb mit Kindern darüber, so rede ich immer nur von der Schrittmelodie, um von vorn herein Phantasie und Gedankenwelt in die Richtung hineinzuleiten, daß sie ein Wollen, eine

---

seinen eigenen Lebensanspruch *unter* einen überragenden Wert, *unter* eine sachliche Notwendigkeit stellen. Dienst ist Hingabe und Opfer. (...) Darum ist Dienst immer Kampf. Kampf gegen den zähen Widerstand der Not und des Unverstandes, Kampf gegen Mißerfolg und Enttäuschung; aber vor allem und viel mehr noch Kampf gegen eigene Trägheit und Bequemlichkeit, gegen die Begehrlichkeit des eigenen Lebensanspruches, gegen all dies trotzige 'ich will haben', 'ich will genießen', gegen das kleine Ich, das sich in den Mittelpunkt des Lebens und der Welt stellen möchte. Kein Dienst an irgend einem Werk, an irgend einem Menschen, ohne Zucht und Selbstverleugnung" (*Vom Sinn und Segen des Dienens*, 2. Aufl. Sollstedt o.J., S. 6f.).

<sup>92</sup> Jöde, *Das schaffende Kind in der Musik*, a.a.O., S. 32.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 33.



Strebigkeit, eine Spannung, das Hinzielen auf eine Lösung für wahr halten müssen. Darum 'hat' die Melodie niemals einen Takt oder einen Rhythmus, darum 'steht' in ihr nicht an der einen Stelle eine halbe Note und an der andern eine Viertel, sondern darum 'schreitet' sie, will etwas und tut etwas. Dieser Vorgang allein ist es, dem ich mitschreitend in mir nachhorche."<sup>94</sup>

Innermusikalische Sachverhalte werden daher absichtsvoll in eine Richtung dirigiert, die, als objektiv und wahr ausgegeben, der Spontaneität des subjektiven Eindruckes entzogen werden. Indem der Hörer der "Tonbewegung" hinterher "schreitet", bleibt er in "Bewegung" und gerät nicht in Gefahr, das musikalische Geschehen passiv an sich vorüberziehen zu lassen. Festzuhalten bleibt, daß Jöde seinen Eingriff in die kindliche Wahrnehmung nicht als Angebot einer perzeptiven Alternative verstanden wissen will. Da die "falschen" Alternativen der passiven Reizaufnahme und des unkontrollierten Genusses von vornherein feststehen, gelten ihm der vermeintliche Bewegungstrieb des musikalischen Tones und der davon abgeleitete Imperativ des "nachschaaffenden" Hörens gleichsam als metaphysische Qualität, der sich die ästhetische Wahrnehmung autoritätsgläubig unterzuordnen hat.

Mit der musiktheoretisch begründeten, durch die musikalische Moderne aber längst dementierten Unterstellung, jegliche Musik gehorche der logisch zwingenden Dynamik von Spannung und Lösung<sup>95</sup>, sieht Jöde zunächst das "Grundgesetz der klassischen Musik" bestätigt, "die sich doch bis in ihre größten Formen hinein auf dem Gegensatz I-V-I" aufbaue.<sup>96</sup> Somit ist offensichtlich, daß er sich im konventionellen Rahmen einer diatonisch oder harmonisch-tonal begrenzten Musikauffassung bewegt, die er, ohne historisch relativieren zu wollen, als naturgegeben betrachtet. Darüber hinaus sollen aber die kindlichen Hörer im geistigen Nachvollzug der innermusikalischen Dynamik, also der "schöpferischen Reproduktion", ein Gefühl für die "Größe" und den ethischen Wert der Komposition erhalten: "Ich glaube nicht unrecht getan zu haben (...), als ich darauf hinwies, wie gerade das Produzieren innerhalb der Schulmusik fähig sei, das Kind zur Bescheidenheit und zum rechten Abstandsgefühl dem Wunder der Schöpfung in der Musik gegenüber zu führen. Wer einmal am eigenen Leibe erfahren hat, wie winzig klein doch trotz aller Versuche letzten Endes der eigene geistige Atem, die eigene Spannkraft über größere Weiten hinaus ist, wenn man nur etwa eine einzige

---

<sup>94</sup> Ebenda, S. 62 (Hervorhebung durch Kursivierung von J.F.).

<sup>95</sup> Erinnert sei nur an die Diskussionen über den Tristan-Akkord und die zahlreichen Versuche, den thematisch gedachten Akkordklang in das System der tonalen Harmonik einzugemeinden.

<sup>96</sup> Jöde, *Das schaffende Kind in der Musik*, a.a.O., S. 83.

Bachsche Melodie zum Vergleich heranzieht, der wird ihr gewiß mehr Ehrfurcht entgegenbringen als der, dem statt dessen immer wieder eingeredet wird, was für ein bedeutender Musiker Bach gewesen ist. Und immer lieber wird, wer so in sich bescheiden wurde, den Weg zum Eingehen in die Schöpfungen einer solchen Spannkraft suchen und wird sich durch sie leiten lassen, um für sich im Nachschaffen einen höheren Sinn als den angenehmen Umgang mit Tönen zu suchen und beglückt zu erfahren, wie über die eigene Kraft hinaus Verbindung mit größerer Kraft findet, wer in ihr nachschafft."<sup>97</sup> Ohne Wyneken und Halm als didaktische Vorbilder ausdrücklich zu erwähnen, übernimmt Jöde deren Konstrukt vom "objektiven Geist". Denn wie in der Wickersdorfer Pädagogik wird auch hier das approbierte Kunstwerk, das die ästhetische Zensur passiert hat, zu einem Monument überhöht, welches Autorität, Abstand zum Gewöhnlichen und als solches ethische Führungsqualitäten symbolisieren soll.

Während Wyneken und Halm sich aber in ihrem Kunstunterricht ohne den didaktischen Umweg über das "Volkslied" auf den Kanon "Bach-Beethoven-Bruckner" zubewegten, wählt Jöde eine gezielt elementare und reduktionistische Form der didaktischen Vermittlung. Er rekurriert auf den Volksliedmythos der Jugendbewegung sowie auf ihren Erlebnisbegriff und konstruiert auf dieser Grundlage seine musikpädagogische Methode, die auf ästhetische und zugleich auf soziale Disziplinierung hinausläuft. Von vornherein stand für Jöde also fest, daß sich das kindliche Ausdrucksbedürfnis nicht auf ästhetisch beliebige Weisen entfalten könne, sondern einer steten Kontrolle und Führung bedürfe. Warum dies aber notwendig sei, wird für ihn an den spontanen musikalischen Äußerungen bei Spiel und Improvisation evident, wo sich die verräterischen Spuren des Unbewußten offenbaren: "Gewiß bringt so eine Lösung der Kräfte zu freiem Spiel manches an den Tag, das uns peinlich sein kann. Aber was tut das; wir wollen ja nicht eher Werthandlungen aus uns herauszustellen versuchen, ehe wir nicht ganz bei uns selbst sind. So kommt zum Beispiel mit den Melodien, die Kinder und Lehrer aus sich singen, etwas an den Tag, das in uns allen steckt, das der Erwachsene aber so gern vor den andern verbirgt: die Sentimentalität, die beim Singen so lange schweigt, wie nur reproduziert wird, und also im Dunkeln Unheil anrichtet. Hier sprudelt sie nichts ahnend heraus, wird von einem Strudel des

---

<sup>97</sup> Ebenda; ganz ähnlich, aber noch deutlicher heißt es an anderer Stelle: "Es ist ein Wundervolles, hier zu wissen, wie das kindliche Schaffen nicht zur Unbescheidenheit und Eitelkeit im Bewußtsein eines geleisteten Werkes zu führen braucht, sondern wie es vor dem ständigen Verkehr mit einer Melodik, die über die eigene Kraft des Kindes hinausgeht, notwendig zu dem führt, was Goethe als das erste Erziehungsziel ansah, zur Ehrfurcht" (ebenda, S. 115).

Spiels erfaßt und herumgewirbelt und weiß selbst nicht, wie ihr geschieht. Aber das merkt sie: als Teufel erkannt, findet sie nun nicht mehr die Möglichkeit, zur musikalischen Moral zu werden. Was soll man dazu sagen, wenn ein Lehrer auf einer Musiktagung energisch gegen das Schundlied auftritt und Wege weisen will, wie man es am besten bei den Kindern in der Schule bekämpft, und hernach beim Improvisieren singt er selbst die allersentimentalsten Wendungen, ohne es zu merken. Wir könnten von Glück sagen, wenn alle unsere Kräfte himmlischer und höllischer Art sich so absichtslos und frei an den Tag wagen dürften, daß sie gesehen und im Zaum gehalten werden."<sup>98</sup>

In der Tat läßt Jöde hier die Katze vollständig aus dem Sack. Vordergründig wird einer pädagogisch verbrämten Geschmacksdiktatur das Wort geredet, grundsätzlich geht es aber um die Unterdrückung von Emotionen und damit um die Konditionierung von Affekten. Gleichwohl weist der Sachverhalt, der in Jödes Äußerung verhandelt wird, auf keine individuelle, sondern auf eine strukturelle Prägung hin, die einerseits historisch dimensioniert, andererseits jedoch aktuell stimuliert ist. Diskursgeschichtlich bringt Jöde zunächst den ethischen Subtext zur Sprache, der sich entsprechend dem Lehrstück des Augustinus durch die ästhetischen Verhaltenslehren hindurchzieht und nun zum Exorzismus gegen das sentimentale "Schundlied" aktualisiert wird.<sup>99</sup> Im Fadenkreuz steht jene angstbesetzte "höllische" Lust des Dionysischen, die man "im Dunkeln" situiert, als "Teufel" rationalisiert<sup>100</sup> und "im Zaum" hält, also unterdrückt. Sozialpsychologisch hingegen handelt es sich um eine Form der Triebabwehr, die sich im Erlebnis des Ersten Weltkrieges verhärtet hatte und durch die musikalischen Erneuerungsbewegungen gleichsam zum anthropologischen Essential weitergetrieben werden sollte. Das Reizwort "sentimental" eröffnet daher einen Erfahrungsraum, der das kurzschlüssige Junktim von ästhetischem Geschmacksurteil und kulturellem Unbehagen der Zeit vor 1914 weit hinter sich läßt. Denn über die Chiffre des "Sentimentalen" versuchte man nun, jene Lebenslügen von sich abzuschütteln, die das Kriegserlebnis und vor allem die Niederlage entlarvt hatten, die einzugestehen sich aber aus kollektiver Scham verbot.

Die symbolische Gegenwelt zur "falschen" Emotion und damit die ethische Richtschnur gegen "Sentimentalität" erkannte Jöde, wie gezeigt, im

---

<sup>98</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>99</sup> Vgl. dazu Kapitel 1 dieser Arbeit.

<sup>100</sup> Zum "Teuflischen" vgl. Riethmüller, *Die Verdächtigung des Virtuosen*, a.a.O., S. 117f.

"Erlebnis" der Jugendbewegung und in seinem musikalischen Korrelat, dem "echten Volkslied". So sei es "unbedingt erforderlich", stellt er summarisch fest, "daß die Lieder, welche die Kinder in der Schule singen, nicht nur ihren Ausgang vom Volkskinderlied und vom Volkslied her nehmen, oder diese als Ergänzung auftreten lassen; sondern daß es in großer Breite den Hauptinhalt des Liedersingens überhaupt ausmacht"; daher solle man sich im Unterricht auch nicht allzu weit vom syntaktischen Umfeld des "Volksliedes" entfernen, und "mit äußerster Sorgfalt sollte darauf Bedacht genommen werden, daß nicht dichterische und künstlerische Halbheiten, Süßlichkeiten und Eitelkeiten dem Kinde nahekommen. Erst da sollte über dieses Volksgut hinausgegangen werden, wo das Kind sich so weit entwickelt hat, daß ihm die Aufnahmeorgane für weitere Gestaltungen, die über den schlichten Bau volksmäßiger Art hinausgehen, soweit gewachsen sind, daß es wirklich den Inhalt in sich aufnehmen kann."<sup>101</sup> Da Jöde dichotomisch argumentiert, hier "der schlichte Bau volksmäßiger Art", dort das Sentimentale, Süßliche, Eitle, sind seine ideologischen Absichten ebenso offensichtlich, wie seine musiktheoretischen Begründungen willkürlich. Denn Parameter wie "Tonbewegung" oder Kadenzbildungen wie I-V-I, in denen er das "Grundgesetz der klassischen Musik" ausmacht, ließen sich ebenso vom "Schundlied", vom Schlager oder der verpönten Salonmusik des 19. Jahrhunderts ableiten. Daß Jöde aber die kindliche Wahrnehmung gezielt und mit pädagogischem Nachdruck auf das "Volkslied" ausrichtet, hat seinen ganz spezifischen Grund. Ihm kommt es darauf an, die Aufmerksamkeit für jene Differenz zu schärfen, die das "echte Volkslied" vom "Schundlied", d.h. das emotional Zulässige vom "Sentimentalen" unterscheidet.

Diese Unterscheidung gelingt allerdings nur auf der Grundlage von Dichotomien, in denen das Positive stets der Präsenz des Negativen bedarf. Nach Kriegsende wird es schließlich die "alte Musik" des 16. und 17. Jahrhunderts sein, deren fremdgewordene Patina (modale Harmonik, historisches Klangbild) den Abstand vom 19. Jahrhundert und der ungeliebten Moderne ästhetisch vergegenwärtigen und vertiefen wird. In ihrer wortwörtlich zu nehmenden Ausschließlichkeit führt Jödes Pädagogik von Musik als Spiel und Kunst weg, weil sie nicht die Aufgeschlossenheit und die Wahlfreiheit für die Vielfalt des Ästhetischen fördern möchte, sondern auch musikalisch eine Schneise durch die Unübersichtlichkeiten der Moderne schlagen will und damit die Entmündigung des ästhetischen Subjekts betreibt. Hier nun setzt die anthropologische Komponente seines musikpädagogischen

---

<sup>101</sup> Jöde, *Das schaffende Kind in der Musik*, a.a.O., S. 108.

Konzeptes an, die vom "Erlebnis" der Jugendbewegung und einem Bedürfnis nach neuer "Gemeinschaft" bzw. einer "Volksgemeinschaft" ausgeht, wie sie im "Augustwunder" des Jahres 1914 nachgerade mythische Qualitäten angenommen hatte.

Schon in seinen frühesten Äußerungen zu Fragen der Musikerziehung, die bis in das Jahr 1906 zurückreichen, zeigte sich Jöde interessiert an pädagogischen Reformen, die auf eine Überwindung des wilhelminischen Erziehungssystems hinwirken sollten.<sup>102</sup> Beeinflußt durch die Intentionen der Kunsterziehungsbewegung, der Reformpädagogik und der Jugendbewegung entwickelte er schließlich seinen unkonventionellen Unterrichtsstil, der sich primär zwar am kindlichen Spiel- und Ausdrucksbedürfnis orientierte, die ideologischen Perspektiven zunächst der "Kriegskunst", dann der Musikalischen Jugendkultur und schließlich der "musikalischen Erneuerung" jedoch nicht aus den Augen verlor. Das übergeordnete anthropologische und implizit politische Anliegen all dieser Tendenzen zielte auf "Gemeinschaft" und schlug sich nieder in zahlreichen Unterrichtsentwürfen, die Jöde schon während des Krieges konzipierte, aber erst in den Jahren der Weimarer Republik, zum Teil sogar mehrfach, veröffentlichte.<sup>103</sup> Obwohl sein musikpädagogisches Hauptwerk *Das schaffende Kind in der Musik* erst 1927 erschien, weisen die früheren Schriften, insbesondere *Musik und Erziehung* von 1919, darauf hin, daß Jödes Methodik der "Gemeinschaftsmusikerziehung" bereits ausgereift war, als er für kurze Zeit an der experimentellen Wendeschule in Hamburg unterrichtete.

So dokumentieren die "Lebensbilder aus der Schule", die 1919 als Zusammenstellung erschienen und mehrheitlich in die Schrift von 1927 übernommen wurden, mit großer Deutlichkeit, daß Jödes Pädagogik am Kinde kalkulierte ideologische Ziele verfolgte. Vermutlich noch während des Krieges entstand ein Unterrichtsentwurf<sup>104</sup>, in dem ein militärisches Szenario nachgespielt und gesungen wurde. Folgt man seinen Ausführungen, beeinflusste Jöde selbst die Dramaturgie des Spiels und lenkte das Geschehen gegen die ursprünglichen Absichten der Kinder bewußt in einen

---

<sup>102</sup> Dazu: H. Lemmermann, "Fritz Jödes Schulzeit", *Zum Stand der Musikpädagogik um die Jahrhundertwende*, in: *Fritz Jöde - ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 20ff.

<sup>103</sup> Dazu: W. Kramer, *Form und Funktion von Unterrichtsdarstellungen Fritz Jödes am Beispiel der "Lebensbilder aus der Schule" in "Musik und Erziehung" (1919)*, ebenda, S. 46ff..

<sup>104</sup> *Ein Liederspiel*, in: Jöde, *Musik und Erziehung*, a.a.O., S. 41ff.

militaristischen Kontext<sup>105</sup>: "Dann beginnt das Spiel. Während wir übrigen, der Chor der Zuschauer, die ersten Strophen singen, geht auf der Bühne unter handgreiflicher Leitung des Hauptmanns eine gewaltig strenge Musterung vor sich. Der Doktor horcht mit seinem Blechlöffel links und horcht rechts die Brust der Rekruten ab, ob sie auch - Nervenschwäche haben. Und der unerbittliche Hauptmann erklärt sie zeitgemäß alle für 'kriegsverwendungsfähig', stellt die Gemusterten in Stirnreihe vors Pult und läßt sie dann, weil die Musterung unglücklicherweise einen schnelleren Verlauf nimmt als das Lied, vorn vor den Klassenbänken singend im Kreise herummarschieren. Die Schildwache - in Filzpantoffeln - führt sie an."<sup>106</sup>

Während hier auf spielerische Weise das Paradigma der "Kriegskunst" indoktriniert wird, geht es Jöde in einem anderen Unterrichtsentwurf um die Korrektur geschmacklicher Präferenzen. Zur Wahl stehen dabei fünf melodische Varianten zu einem vorgegebenen Text, die von den Schulkindern selbst improvisiert wurden und nun nacheinander kritisch begutachtet werden. Nachdem man schließlich bei der vierten Variante angelangt ist, kommt es auf Seiten der Kinder zu einer Wahlentscheidung, die Jödes Zustimmung nicht findet und ihn zu subtilen Kurskorrekturen veranlaßt: "Noch bevor wir die nächste Wendung gesungen haben, ruft Wigbold, der vor Begeisterung nicht mehr an sich halten kann: Das ist die allerschönste von allen! Die mag ich viel lieber als alle die andern! - Und nachdem wir sie gesungen, stellt sich fast die halbe Klasse mit erschreckender Sicherheit auf seine Seite. Hermann vor allem schwärmt mit leuchtenden Augen, wie schön das sei. - Ich lasse die Jungen zunächst eine kurze Weile so weiterreden, - ehrlich gestanden aus Verlegenheit; denn ich sehe mich in der unglücklichen Lage, entweder ganz stillzuschweigen oder aber den Jungen mein Urteil aufdrängen zu müssen, beides gleich wertlos. - Da kommt mir die Minderheit zu Hilfe. - Als erster steht Hans auf: Nein, ich finde, das ist viel zu traurig. - Damit macht er andern Mut, dieselbe Ansicht auszusprechen. - So kann ich mich jetzt, ohne auf die übrigen mit meinem Urteil einen Druck ausüben zu müssen, vorsichtig auf die Seiten der Minderheit schlagen. - Nein Hermann, da geh ich nicht mit. Ich stell mich auf Hans' Seite; nur paßt mir das Wort 'traurig' für die Melodie nicht recht. - Das ist so weinerlich, hilft Hugo. - Siehst du, da haben wir's: weinerlich ist die Melodie, trotzdem das Gedicht nichts Weinerliches an sich

---

<sup>105</sup> "Bei der Wahl dieser Schildwache werfe ich [Jöde] die Frage dazwischen, wo das Stück denn eigentlich spielen soll. Darob erstaunte Gesichter ringsum: Doch hier in der Schule -, - Ja, so meine ich [Jöde] nicht - In der Kaserne. - Ach soo -!" (ebenda, S. 41).

<sup>106</sup> Ebenda, S. 42.

hat, im Gegenteil."<sup>107</sup> Vor dem Hintergrund der Musikanschauung Jödes und seiner ideologischen Absichten wird allerdings deutlich, daß es ihm primär nicht um die Adäquanz zwischen Text und Musik zu tun ist. Jöde geht es um den emotionalen Ausdruck von Musik und die Exstirpation dessen, was er als "sentimental" oder als "Gefühlsduselei"<sup>108</sup> empfindet. Derartige Wahrnehmungs- und Geschmackskorrekturen sind das eigentliche Lernziel eines Unterrichtes, der das Bewußtsein für ästhetische Differenzen und geschmackliche Distinktionen repressiv schärfen möchte.

Dabei scheut sich Jöde keineswegs, seine reformpädagogischen Anliegen zum unmittelbaren Unterrichtsgegenstand zu machen und die Schulkinder gleichsam spielerisch auf den Unterschied zwischen der "alten" und der "neuen Schule" einzuschwören. So berichtet er in einem weiteren Unterrichtsentwurf, daß er mit der Geige verschiedene Melodien durchspielte, um es den Reaktionen und der Initiative der Schüler zu überlassen, ob sich daraus eine Lernsituation ergeben würde. Nach einigen vergeblichen Versuchen springen die Kinder schließlich auf die Melodie zu einem Lied von Hermann Löns an, das assoziativ als Trauermarsch identifiziert und von den Kindern auch als solcher nachgespielt wird<sup>109</sup>: "Weiß der Kuckuck, wer in diesem Augenblick zuerst auf den Gedanken gekommen ist: Donnerwetter, damit müssen wir ja die alte Schule begraben!! - Ein wahres Freudengeheul ruft er hervor. Alles stiebt in großem Lärm auseinander. Jeder will dabei sein. Da kommen schon vier Jungen mit einem zusammengeklappten Stuhl an. Schwer schleppen sie an ihrem Sarg. Ein paar andere legen alte Hefte, eine Klippe, die den Redstock markieren soll, und ein leeres Blatt, das den Stundenplan bedeutet, darauf. - Und dann bricht der Trauerzug auf. Karl mit fortwährendem Abra-kadabra als Priester voran. Da gibt es keinen mehr, der nicht mit dabei wäre, unter den Klängen des vermeintlichen Trauermarsches die alte Schule zu begraben. Ist das ein Heulen und Zähneklappern! - Die erste Strophe bringt den großen Umzug. Bei der zweiten geht das Begräbnis selbst vor sich. Bei der dritten marschiert der Trauerzug aus der Klasse hinaus. - Als mich die Jungen dann aber kurz hinterher die bekannte Gavotte von Martini anstimmen hören, da sind sie wie der Wind wieder in der Klasse und umtanzen - weiß der Himmel, wer nun wieder auf den Gedanken gekommen ist! - in

---

<sup>107</sup> *Schaffen und Schauen*, ebenda, S. 88.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>109</sup> "Das ist ja ein Trauermarsch! - Gleich nimmt Georg den ersten besten in den Arm und geht mit ihm gesenkten Hauptes, das Taschentuch vor den Augen, durch den Klassenraum. Gleich kommen ein paar andere hinterher" (*Tanzen*, ebenda, S. 63).

wilder Ausgelassenheit den Sarg der alten Schule."<sup>110</sup> Ob es sich bei dieser "Unterrichtseinheit" um eine authentische Begebenheit handelt oder um ein rhetorisches Exempel, mit dem für den Gedanken der "neuen Schule" geworben werden sollte, mag dahingestellt sein. Entscheidend ist, daß Jöde eine solche Form der ideologischen Einflußnahme als musikpädagogische Methode ausgibt und darin einen adäquaten Weg zum "Gemeinschaftserlebnis" von Musik erblickt. Durchschaubar wird allerdings auch das apokryphe Lernziel eines solchen Unterrichtes, nämlich über dichotomische Szenarien kulturelle Strategien und ideologische Intentionen in das Unbewußte der kindlichen Psyche einzuschleusen.

So wie Wyneken und Halm das musikalische Erleben auf die Erkenntnis des "objektiven Geistes" konzentrierten, will auch Jöde die Hörer auf einen idealisierten Fluchtpunkt ausrichten, der bei ihm "geistiges Gesetz" heißt und "Gemeinschaft" meint. Jöde glaubte daher, daß im "Gemeinschaftserlebnis" der Jugendbewegung eine kollektive innere Gleichstimmung eingetreten sei, die er nun auf die Apperzeption von Musik generell übertragen wissen möchte. Diese innere Ausrichtung auf die "Tonbewegung", die eigentliche pädagogische Arbeit Jödes, beginnt in seiner Terminologie mit dem "Ansatz" und entwickelt sich weiter in der "Gestalt", wobei mit "Ansatz" der spielerisch-alltägliche und improvisatorische Umgang mit Musik gemeint ist, während die Ebene der "Gestalt" in der Auseinandersetzung mit komplexeren melodischen Gebilden erreicht wird. Ausschlaggebend ist jedoch, daß der Musikunterricht durch Improvisation und selbsttätiges Musizieren ein systematisches Wahrnehmungstraining darstellt, wonach Musik als "bewegter" Organismus suggeriert wird und der Hörer darauf verpflichtet wird, diese "Bewegung" innerlich aktiv mitzuvollziehen. Idealerweise bildet die Versammlung der Hörer dann kein "Publikum" im konventionellen Sinne mehr, sondern eine "Gemeinde" oder "Gemeinschaft", bei der die innere Disposition der Musikhörenden gleichgeschaltet ist. Der musikpädagogische Unterricht Jödes ist demnach als ein Exerzierfeld zu verstehen, auf dem die Erziehung zur "Gemeinschaft" über das symbolische Terrain des Musikalischen betrieben wird.

Während es nun beim "Schaffen im Ansatz" lediglich auf den "klingenden Alltag" ankomme und das Beieinandersein "spielend in den Klang einfließen" sollte, ging es beim "Weg zur Gestalt" bereits um die stoffliche Seite des musikalischen Geschehens: "Wir spielten nicht mehr nur miteinander in Tönen, sondern stellten uns auf verschiedenen Gebieten Aufgaben, lösten

---

<sup>110</sup> Ebenda.



diese und sahen den Erfolg der Lösung. Am Aufgabenstellen und -lösen wuchsen wir, fanden wie vorher aufs neue den Weg zueinander und halfen uns gegenseitig. Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie auf diese Weise das im Ansatz stehende Schaffen des einzelnen Kindes hier langsam zum gemeinsamen Schaffen einer ganzen Kindergruppe wurde, und wie also der Gedanke der gemeinschaftlichen Erziehung, der im Anfang in einem Austauschen der Kräfte im Spiel zum Ausdruck kam, auf dem weiteren Weg zu immer mehr gegenseitiger Hilfe in der Arbeit führte."<sup>111</sup> So ging es beileibe nicht nur um die Erarbeitung musikalischer Sachverhalte, sondern um eine Methodik des kollektiven Zusammenwirkens, die "Einssein, Brudersein im Geiste" bedeuten und letztendlich vom Affekt der "Liebe", also größter emotionaler Nähe, getragen sein sollte<sup>112</sup>: "Zu ihr streben wir, wenn wir von einem neuen Gemeinschaftsleben in der Schule reden. Nicht mehr die Kinder unterrichten, auch nicht nur mit ihnen arbeiten, sondern leben mit ihnen, leben in unbedingter Kameradschaft - das ist unser Wille."<sup>113</sup> Die Voraussetzung aber, um "eine ganze Schule zu einem Gemeinschaftsleben eines Kreises von Führern und Geführten" werden zu lassen, sei "die Gemeinschaft der Führer, die Lehrgemeinschaft", mithin, meint Jöde, das "Gegenteil der heutigen Kollegien, die in der überwiegenden Mehrzahl tote Mechanismen" darstellten.<sup>114</sup> Wie sich im Verlauf des nachfolgenden Kapitels zeigen wird, stand hinter dem "sozialistischen" Gemeinschaftsbegriff und dem gruppendynamischen Diktat größter emotionaler Dichte ein gesellschaftliches Modell, das auf dem Paradigma der bürgerlichen Familie basierte und das kulturkonservative Denken seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert maßgeblich beherrschte.<sup>115</sup>

Hier wird noch einmal deutlich, daß die Frage der "musikalischen Erneuerung", also der übergeordneten Perspektive von Jödes pädagogischem Unternehmen, stets auf zwei Ebenen, nämlich einer musikalisch-ästhetischen sowie einer anthropologisch-politischen, verhandelt wurde. Jöde selbst empfand sich zwar als Neuerer und gleichsam als revolutionär, gleichwohl betätigte er sich als weitgehend unbewußter Agent langfristiger historischer Strukturen und Mentalitäten. Als solcher wirkte er im Sinne von Restauration

---

<sup>111</sup> Jöde, *Das schaffende Kind in der Musik*, a.a.O., S. 91f.

<sup>112</sup> Ders., *Gemeinschaft*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 61.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>115</sup> Zur Kritik des Gemeinschaftsbegriffes in den zwanziger Jahren, vgl. H. Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), in: *Gesammelte Schriften* 5, Frankfurt a.M. 1981.

und Regression, als Doktrinär und als entschiedener Feind des Neuen, Stupenden oder Ungewohnten. Sein unbedingtes Festhalten am Erlebnisbegriff und an kulturellen Stilmerkmalen der Jugendbewegung bedeutete, daß er in einer ideologisch erstarrten Adoleszenzhaltung stehengeblieben war und über seine Musikpädagogik auf eine politisch affizierte Anthropologie hinarbeitete, die den Stillstand zur "kalten Kultur" der "musikalischen Erneuerung" konsekrieren sollte. Hinter Jödes gleichgeschaltetem musikalischen Erlebnisbegriff und der Idee von "Gemeinschaft" stand indes eine politisch-soziale Vision, deren praktische Umsetzung die "neue Schule" und insbesondere das Experiment der Hamburger Wendeschule leisten sollte.

Oggleich Jödes politisch-soziale Vision demokratiefeindlich und kulturkonservativ geprägt war, harmonierten die egalitären Züge seines musikpädagogischen Denkens durchaus mit den "sozialistischen" Tendenzen der Wendeschule. Stand hier doch der Gedanke im Vordergrund, durch Bildung auf eine "Gemeinschaft" hinzuwirken, in der soziale Gegensätze keine Rolle mehr spielen sollten. Die Wendeschule richtete sich deshalb vorrangig an Schüler aus Proletariat und Kleinbürgertum<sup>116</sup>, wo sich der Krieg materiell besonders hart ausgewirkt und das Bewußtsein einer kollektiven Enteignung hinterlassen hatte: "Im Weltkrieg hatte die Entseelung der Menschheit ihren weithin sichtbaren Ausdruck erlangt. Der Mensch war nur noch Rohmaterial für den vernichtenden Aktionsradius einer kunstvollen Kriegsmaschinerie. Die Antwort der wie nie zuvor in den Staub getretenen, zerrissenen und geschändeten Kreatur waren die tausend Manifeste der Dichter, der Maler, der Bildhauer, war der Schrei der empörten Seele in die Welt hinaus, war die ungestüme Gebärde nach der Brust des Bruders hin. Wo aber war die Bruderschaft alles dessen, was Menschenantlitz trägt, stärker verkündet worden, wo war der Weg zum Bruder hin deutlicher aufgezeigt und

---

<sup>116</sup> Zum sozialen Hintergrund der Wendeschule und seiner Schüler schreibt einer der Lehrer: "Wir alle entstammen mit geringen Ausnahmen den sozialen Schichten des Kleinbürgertums oder des Arbeiterstandes. Das bedeutet eine bestimmte eindeutige Charakterisierung unserer ganzen Lebensweise, unserer Lebensauffassung, unserer irdischen Ziele, wie unserer geistigen Bewegung oder besser derer unserer Umgebung. Wir leben in bestimmten Räumlichkeiten, wir sind durch unsere Lebenslage gezwungen, eine bestimmte Summe festzusetzen, für die wir unsere Wohnung bezahlen. Meistens ist es eine 4- bis 5-Zimmerwohnung, wenn's hoch kommt, ein kleines Häuschen in ganz bestimmten Stadtvierteln. Die Lebensauffassung unserer Eltern bleibt gedrückt, sie müssen sich, um sich zu erhalten, in tägliche Fron stellen, ihr Verdienst ermöglicht ihnen hin und wieder eine kleine Reise, die sich aber in bescheidenen Grenzen halten muß. Aus täglichen Arbeiten in Stellungen, die verhältnismäßig geringen Weitblick erfordern, ergibt sich unaufhörlich das Gefühl, nicht zu viel wagen zu dürfen, eine gewisse Furcht, durch Überschreiten der Grenzen des Lebens den Halt zu verlieren" (F. Schlünz, *Umwelt und Formung*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 27).

machtvoller eingeschlagen als im Proletariat? So ist die neue Schule auch im tiefsten Grunde der Weltanschauung des Proletariats entsprungen. Und wenn auch mancher unserer Pädagogen es nicht weiß und nicht wissen will, so ist doch das, was sich scheinbar wie eine Offenbarung St. Johannes niedersenkte, was in immer neuen Versuchen als Schulreform sich angekündigt hatte, nichts weiter als die fleisch- und blutgewordene Weltanschauung der werdenden Gesellschaft."<sup>117</sup> Hält man sich allerdings das Programm und die republikfeindlichen Einstellungen des Wendekreises vor Augen, zeigt sich, daß die sozialistischen Tendenzen weit eher auf der kulturkonservativen Linie des "preußischen Sozialismus" von Oswald Spengler lagen als auf jener der Sozialdemokratie. So waren es vor allem die gesellschaftliche Situation und das gemeinsame Bewußtsein, den materiell enteigneten Bevölkerungsschichten anzugehören, weshalb man auf der "Weltanschauung des Proletariats" beharrte und die Fahne der sozialistischen "Revolution" hochhielt. Nicht allein das Beispiel Jödes, der nur kurze Zeit an der Wendeschule Musik unterrichtete<sup>118</sup>, das gesamte Erziehungsprogramm des Schulversuches zeigt, daß das eigentliche Anliegen der Schule, nämlich "Bildung" zu vermitteln und primär auf "brüderliche" Harmonisierung bedachte, statt ökonomisch oder gar kapitalistisch agierende Individuen zu formen, letztendlich traditionell bildungsbürgerlich orientiert und kulturkonservativ geprägt war.

Vor dem Hintergrund dieses "expressionistischen" pädagogischen Experimentes deutete Jöde "Revolution" als die "große Stunde der Heimkehr" und sah ein "Schicksalswunder" darin, daß die "Revolution" mit "endlicher Heimkehr aus vierjähriger qualvoller Uniformierung" zusammenfalle: "Eine große Heimkehr zu uns ist sie, zu allem Menschlichen, zum Menschen in uns. Es lag nicht in uns gegründet, daß Geld, Titel, Maschinen uns beherrschen sollten. Es lag auch nicht in uns gegründet, daß die einen als Herren dazu da seien, die anderen zu knechten. Es lag aber in uns Sinn für Gerechtigkeit, Liebe zur Freiheit, Wille zur Selbstentfaltung."<sup>119</sup> Zwar distanziert man sich nun vom Kaiserreich, von Liberalismus und Sozialdarwinismus, zugleich wird aber auch die Emphase geleugnet, mit der die Mehrheit des wilhelminischen Bürgertums ihre Bereitschaft zum Krieg im August 1914 dokumentiert hatte.

---

<sup>117</sup> W. Lamszus, *Vom Weg der Hamburger Gemeinschaftsschulen*, in: *Deutsche Schulversuche*, a.a.O., S. 262f.

<sup>118</sup> Dazu: M. Härtling, *Fritz Jödes "Weg in die Musik". Zu den Anfängen der Singbewegung*, in: *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hg. von R. Stephan, Mainz 1971, S. 52.

<sup>119</sup> Jöde, *Heimkehr*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 23.

Kein Wort verliert man über die Begeisterung, mit der der Krieg zunächst als Chance begrüßt wurde, die kulturkonservative Alternative im Kampf um das Vaterland sich bewähren zu lassen. Stattdessen beansprucht Jöde für sich und seine gleichgesinnte Klientel eine Opferrolle, wobei ein dekadenter Zeitgeist, die imaginäre Chiffre für das kulturelle Unbehagen, pauschal in Haftung genommen wird. Die Heimkehr aus dem Krieg und "das große Umwenden"<sup>120</sup> bzw. die Heimkehr "zum Menschen in uns" koinzidieren demnach schicksalhaft, so daß Jöde die "Revolution" als revidiertes Gründungsdatum für sein musikalisches Erneuerungsprojekt einsetzen kann, ohne sich mit der kriegerischen Vorgeschichte des November 1918 eingehender auseinandersetzen zu müssen.

Was 1919 allerdings noch "Revolution" heißt und von Jöde quasi als Kairos wahrgenommen wird, bezeichnet er im Jahr 1921, nachdem die Weimarer Republik ihre ersten Krisen durchzustehen hatte, bereits als "Chaos", auf das der Krieg beschleunigend hingewirkt habe, "denn das tempo hatte sich gesetzmäßig verändert / es stand unter dem zeichen rasender beschleunigung / und nun ist es da das chaos / die alten anschauungen haben sich zersetzt / die alten begriffe fallen auseinander / das alte tun geht seinem ende entgegen / zersetzung."<sup>121</sup> Dies deutet auf eine vorsichtige Relativierung gegenüber allen "revolutionären" Naherwartungen der Jahre 1918/19 hin und trifft daher die eigentliche Gemütslage zu Beginn der Weimarer Republik weitaus genauer. Während er die eigene Desorientiertheit und das kulturelle Unbehagen als Konsequenz eines Beschleunigungstraumas rationalisiert, erinnert Jöde an die verbliebenen Besitzstände aus der Zeit vor dem Krieg, nämlich Herz, Hände und Schaffenswille<sup>122</sup>, die nun das Grundkapital der Erneuerungsbestrebungen ausmachen sollten. Bezeichnenderweise vergegenwärtigt er sich das soziale Drama nicht als zwingende Konsequenz des Krieges, sondern als Fortsetzung jenes kulturellen Unbehagens, das vermeintlich schon der "faule Friede" der Vorkriegsjahre befördert hatte: "Es ist im Kern doch das Alte geblieben und ganz das Gleiche wie im Leben überall: Neid und Mißgunst im Konkurrenzkampf um Ellbogenfreiheit. Es ist doch alles eins und hat alles miteinander zu dem großen Zusammenbruch geführt. Nicht ein paar mit grenzenloser Blindheit vor die Anklagebank geschleppte Staatsmänner, Regierungen und einzelne Völker sind es gewesen,

---

<sup>120</sup> Ebenda.

<sup>121</sup> Jöde, *Die Lebensfrage der neuen Schule*, Lauenburg/Elbe 1921, S. 27.

<sup>122</sup> "und der mensch steht da / nicht mehr die hand voller gaben / nicht mehr den kopf voller götter / nicht mehr den mund voller lehren / aber ein herz und zwei hände / und einen willen zu schaffen" (ders., *Musikmanifest*, Hartenstein Sa. 1921, S. 26).

sondern wir alle, und zwar in allem, was wir taten und dachten. Nicht zuletzt wir Schulmeister."<sup>123</sup> Was hier nach einem verschämten kollektiven "Schuldbekenntnis" klingt<sup>124</sup>, wiegt allerdings gering gegenüber der Tatsache, daß letztendlich Kapitalismus und Sozialdarwinismus, also die längst erprobten und bewährten Feindbilder, für den "Zusammenbruch" verantwortlich gemacht werden. Da die Kriegsschuldfrage global sozialisiert wird und die Kriegsursachen erneut dem "faulen Frieden" angelastet werden, findet zugleich eine kollektive Exkulpierung des kulturkonservativen Milieus statt, so daß man nahtlos zum Neubeginn schreiten kann.

"Im Anfang war das Chaos, muß das Chaos sein", schrieb ein Kollege Jödes aus dem Wendekreis<sup>125</sup>, den das Ende des Krieges nach eigenem Bekunden zutiefst verstört hatte: "Am Tage vor Ausbruch der Revolution kehrte ich heim, erlebte die militärische und politische Revolution am eigenen Leibe und war verzweifelt. Ich schimpfte weidlich über die Politik der Heimgebliebenen, nannte sie Unvernunft und Verrat."<sup>126</sup> Hin- und hergerissen zwischen der "großen Unruhe, die die Revolution über uns gebracht hatte", und der "Müdigkeit des ehemaligen Feldsoldaten"<sup>127</sup> entschließt sich der Kriegsheimkehrer, dem "Chaos" eine neue Ordnung entgegenzusetzen: nicht mehr die "mechanische Ordnung" des alten wilhelminischen Systems, sondern die vermeintlich revolutionäre "gewollte Ordnung, wo Gebundenheit als selbsterkannte Notwendigkeit eingesehen wird."<sup>128</sup> Das schillernde Schlagwort "Gebundenheit" bezieht sich auf die Verkehrs- und Umgangsformen innerhalb der "Gemeinschaft", die sich durch Eigenorganisation und Selbstdisziplin formiert, idealerweise auf innerer Harmonie basiert und Konflikte primär

---

<sup>123</sup> Ders., *Der Schüler*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 48f.

<sup>124</sup> Dazu verlautbarte der Wendekreis in seiner Programmschrift: "Wir haben eine tiefe Schuld auf uns geladen. Wir sind mitschuldig an dem sittlichen Elend unserer Menschheit. (...) Wir sollten geistig freie Menschen erziehen, und wir haben im Dienste eines autokratischen Systems uns als Werkzeuge benutzen lassen, zur Verehrung ohne inneres Gefühl, zur Hingabe ohne innere Not, zum Gehorsam ohne innere Pflicht zu erziehen. - Und die Saat ist blutig aufgegangen" (*An alle*, ebenda, S. 5). Mit diesem "Schuldbekenntnis" wurde zwar eine Mitschuld an der Entwicklung zum Ersten Weltkrieg eingeräumt, zugleich sah man sich jedoch in der Rolle des zum "Werkzeug" mißbrauchten Opfers. Entscheidend war allerdings, daß man von der kulturkritischen Rolle der Jugendbewegung immer noch zutiefst überzeugt war und deren affirmative Einbindung in die autoritären Strukturen des Kaiserreiches nicht wahrhaben wollte.

<sup>125</sup> A. Röhl, *Das Chaos - der Anfang*, ebenda, S. 161.

<sup>126</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>127</sup> Ebenda.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 163.

durch erzwungene Anpassung oder rigide Ausgrenzung löst.<sup>129</sup> Es ist folglich das jugendbewegte Prinzip "Erziehung als Selbsterziehung", auf das hier zurückgegriffen wird, und mit dem man inmitten des "Chaos" ein Stück Kontinuität selbstbewußt wiederzufinden meinte: "Vom ersten Tage an war ich meinen Kindern in der Schule wieder derselbe Mensch wie im Jahre 1914. Wesentlich anders hatte der Krieg mich nicht gemacht. Nur was ich jetzt tat, war sicherer und bewußter. (...) Ich hatte Anfang Oktober [1918] Wilsons versteckte Forderung, den Kaiser abzusetzen, als frechste Anmaßung empfunden, weil ich darin nur feindliche Hinterlist sah, uns damit die letzte Schlagkraft des Heeres nehmen zu wollen. Und dann wieder der Blick in meine eigene Arbeit. Dort hatte ich längst die von oben gesetzte Autorität entlarvt. Dort trieb ich ja von Anfang an eine Pädagogik von unten herauf, eine Pädagogik vom Kinde aus. Da fiel mir wieder ein, daß ich in den ersten Wochen meiner Schularbeit, vor neun Jahren, das Pult vom Podium gesetzt, den Thron entfernt hatte."<sup>130</sup> Evident wird hier ein existentielles Deutungsmuster, das sich zwar die Pose des revolutionären Neubeginns verordnet, diesen aber - ebenso illusorisch - auf die Tradition jugendbewegter Dissidenz zurückführt. Mit der Reaktivierung der Vorstellung, die Jugendbewegung habe schon immer die wahren Verhältnisse des Kaiserreiches durchschaut, täuschte man sich selbst darüber hinweg, daß das vermeintlich Neue eine Wiederauflage längst eingeführter Fiktionen war. Wie tief die Verdrängung aber reichte, davon zeugt die Einschätzung, daß das Kriegserlebnis keine Spuren hinterlassen habe. Gerade hier gilt es also anzusetzen, wenn man sich die ideologischen Verstiegenheiten und den ästhetischen Konservatismus vor Augen hält, den die musikalischen Erneuerungsbewegungen in den zwanziger und dreißiger Jahren exekutierten.

Als Jöde in seinem *Musikmanifest* von 1921 schließlich dekretierte: "erst den gesinnungsboden für den ganzen menschen / dann wird aus ihm schon das neue wachsen / das neue musikleben"<sup>131</sup>, gab er noch einmal zu verstehen, daß es ihm nicht um Musik schlechthin ging, sondern um ihre Funktionalisierung zum pädagogisch-ethischen Medium. Mittelbar beeinflußt waren seine ästhetischen Einstellungen durch die Kunsterziehungsbewegung um Lichtwark, unmittelbar verpflichtet fühlte er sich jedoch den pädagogischen Bestrebungen Wynekens und Halms. Als überzeugter Gefolgsmann der Jugendbewegung und geprägt durch den Diskurs über

---

<sup>129</sup> Dazu: K. Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, a.a.O., S. 250ff.

<sup>130</sup> Röhl, *Das Chaos - der Anfang*, a.a.O., S. 160f.

<sup>131</sup> Jöde, *Musikmanifest*, a.a.O., S. 22.

"Volkslied" und "Neutöner" qualifizierte er das Lied zum ästhetischen Medium seiner ethisch-pädagogischen Zielvorstellungen. Während es aber dem konventionellen, von Jöde strikt abgelehnten Musikunterricht in erster Linie um die Vermittlung musikalisch-technischer Sachverhalte, also um "Stoffliches", ging, sah Jöde entsprechend seiner Auffassung, daß "Musikerziehung von Menschenerziehung im ganzen gar nicht zu trennen" sei<sup>132</sup>, in der Musik ein symbolisches Terrain. Ungehemmter Genuß, intellektuelle Reflexion, ästhetisches Spiel oder selbstreferentielles Experimentieren, allesamt Errungenschaften der ästhetischen Moderne oder in ihr selbstverständlich, galten hierbei als unstatthaft und wurden ausgeschlossen. Stattdessen betrieb man ästhetische Selektion und fokussierte den Umgang mit Musik auf kalkulierte ideologische Bedürfnisse. Pädagogische Unterweisung im Sinne Jödes bedeutete demnach Einübung in soziale Verhaltensweisen, wobei die zentrale Kategorie "Gemeinschaft" über das gesellige Miteinander weit hinausgeht und auf ideologisch hochbelastete Begriffe wie "Volk" oder "Nation" verweist. Um das Gehör für qualitative Differenzen zu schärfen und zugleich das Bewußtsein auf ethisch-moralische Distinktionen einzuschwören, hob Jödes Unterricht beständig auf die Konfrontation zwischen dem emotional Zulässigen und dem affektiv Unzulässigen ab. Subkutan und daher unreflektiert agieren die musikpädagogischen Direktiven Jödes im Bann des dichotomischen Schemas und als solche in der Tradition ästhetischer Verhaltenslehren: Pejorativ gemeinte Reizworte wie "sentimental", "Kitsch" oder "Gefühlsduselei" zielen auf Affektkonditionierung und Sozialdisziplinierung, damit auf die Unbewußtmachung kulturkonservativer Wertvorstellungen. Jödes pädagogische Arbeit galt folglich der Modellierung eines "musikalischen Laien", der gegen "falsche" Emotionen gefeit und gegen die Affektionen der Moderne, zumal das Moment der "Beschleunigung", immun sein sollte.

---

<sup>132</sup> Ders., *Kunst*, in: *Pädagogik deines Wesens*, a.a.O., S. 151.

### **Kap. 3.2 Der Krieg als Initiationsritus und die erstarrte Adoleszenz**

Mit dem "revolutionären" musikpädagogischen Experiment, das innerhalb der Wendeschule stattfand, modifizierte Jöde den reformpädagogischen Ansatz Wynekens und Halms dahingehend, daß er die Erziehung der ästhetischen Wahrnehmung auf der Grundlage des "Volksliedes" vornahm und damit prägende Impulse aus der Musizierpraxis des Wandervogel bzw. der Jugendbewegung einfließen ließ. Während jedoch bei Halm die Vermittlung kunstpädagogischer Maßstäbe primär durch Anschauung und Demonstration erfolgte, legte Jöde den Akzent auf das selbsttätige Musizieren und intensivierte den Konnex zwischen ideologisch-ethischer Einflußnahme und musikalisch-ästhetischer Partizipation. Wie schon bei Wyneken und Halm sowie in der Jugendbewegung hatte sich daher auch bei Jöde gezeigt, daß die musikalische Praxis und vor allem die Steuerung des Apperzeptionstrainings nicht aus rein ästhetischen Motiven erfolgten, sondern stets mit anthropologischen Intentionen verquickt waren. Bildung durch Musik zielte hier auf sekundäre Qualitäten wie den "neuen Menschen" oder den "musizierenden Laien" sowie "Gemeinschaft", letztendlich also auf ethische Momente, deren Affinität zu musikalischen Phänomenen weder selbstverständlich, noch empirisch zu verifizieren war. Die Domestizierung des Musikalischen und die Disziplinierung des musizierenden Individuums durch dichotomische Verhaltenslehren war indes keineswegs neu, wohl aber das Ausmaß der Radikalisierung, die sie im Kontext des Kulturkonservatismus erfuhren. Schon in den vorangegangenen Kapiteln wurde deshalb immer wieder darauf abgehoben, daß die einschlägigen Maßnahmen, den Umgang mit Musik zu reglementieren, das Resultat unbewußter Strukturen und Prozesse waren.

Um daher die Genese der Musikalischen Jugendkultur und deren dogmatische Weiterentwicklung zum Projekt der "musikalischen Erneuerung" verstehen zu können, bedarf es einer Besichtigung des Unbewußten in der Kultur und jener Strategien der Unbewußtmachung, wie sie im Rahmen der musikalischen Verhaltenslehren vor und nach dem Ersten Weltkrieg exekutiert wurden. Im Zentrum der Betrachtung steht zunächst das Phänomen der Adoleszenz, das im Kontext von Reformpädagogik und Jugendbewegung als sensibles Terrain der Erprobung von Verhaltensstandards und der Implantierung kultureller Prägungen entdeckt wurde. Die Durchsetzung dieser Verhaltensstandards und Prägungen erfolgte durch Eingriffe in die kollektive Mentalität, welche nachfolgend als Initiationsriten beschrieben werden, wobei erst die Deutung des Krieges als Initiationsritus zu erklären vermag, warum die



musikalischen Erneuerungsbewegungen der zwanziger Jahre die Wende zur "alten Musik" des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts vollziehen und sich als "Avantgarde der Umkehr" etablieren. Denn der Konservatismus, den die Erneuerungsbewegungen auf musikalisch-ästhetischer Ebene praktizierten, stellte nichts anderes dar als den letztendlich zum Scheitern verurteilten Versuch, inmitten einer auf Beschleunigung ausgerichteten Moderne eine Kultur der "Langsamkeit" zu installieren.

### ***Kultur und Adoleszenz***

"Wären die Menschen schon das, was sie sein sollten und werden können", schrieb der Dichter Friedrich von Hardenberg/Novalis in seinen *Politischen Aphorismen 1798*, "- so würden alle Regierungsformen einerlei sein - die Menschheit würde überall einerlei regiert, überall nach den ursprünglichen Gesetzen der Menschheit. Dann aber würde man am ersten die *schönste, poetische*, die natürlichste Form wählen - Familienform - Monarchie, - mehrere Herrn - mehrere Familien - Ein Herr - Eine Familie."<sup>1</sup> Novalis' Vision eines gleichsam familiär organisierten Staatswesens mit einem monarchischen Hausherrn an der Spitze<sup>2</sup> war die deutsche Antwort der beginnenden politischen Romantik auf die Französische Revolution. Als geborener Aristokrat und Gegner der Französischen Revolution ergriff Novalis Partei für die ererbten Rechte und Ansprüche des Adels, als politisch denkender Künstler erkannte er jedoch genau, daß der gesellschaftliche Aufstieg des Bürgertums eine unumkehrbare Tendenz war. Somit stellte sich für ihn die Frage, wie die absehbaren Interessenskonflikte zwischen der führenden Aristokratie und dem aufstrebenden Bürgertum politisch und sozial zu lösen seien. Die jüngere französische Geschichte und die republikanische Alternative vor Augen sah er "die vollkommene Demokratie und die Monarchie in einer unauflöselichen Antinomie begriffen"<sup>3</sup>, weshalb er ein auf deutsche Verhältnisse zugeschnittenes Gesellschaftsmodell entwirft, bei dem dynastische Privilegien und bürgerliches Emanzipationsstreben zumindest metaphorisch versöhnt werden: "Der jetzige Streit über die Regierungsformen ist ein Streit über den Vorzug des reifen Alters, oder der blühenden Jugend. - Republik ist das

---

<sup>1</sup> Novalis, *Politische Aphorismen 1798*, in: *Novalis Werke*, hg. u. komment. von G. Schulz, München 1987, S. 373.

<sup>2</sup> Dazu: Ders., *Glauben und Liebe 1798*, ebenda, S. 353ff.

<sup>3</sup> Ders., *Politische Aphorismen 1798*, a.a.O.

Fluidum deferens der Jugend. Wo junge Leute sind, ist Republik. - Mit der Verheiratung ändert sich das System. Der Verheiratete verlangt Ordnung, Sicherheit und Ruhe - er wünscht, als Familie, in Einer Familie zu leben - in einem regelmäßigen Hauswesen - er sucht eine echte Monarchie."<sup>4</sup> Mit taktischem Gespür für symbolische Gesten integriert Novalis die "älteren" Vorrechte der Aristokratie und die historisch "jüngeren" Ansprüche des Bürgertums im sozialen Modell der Familie und verankert sie zugleich in einer hierarchisch gestuften Generationenfolge, wobei das "junge Volk" auf Seiten der Demokratie, die "gesetzteren Hausväter" indes auf Seiten der Monarchie stünden: "Einer liebt Veränderungen - der andre nicht. Vielleicht lieben wir alle in gewissen Jahren Revolutionen, freie Konkurrenz, Wettkämpfe und dergleichen demokratische Erscheinungen. Aber diese Jahre gehen bei den meisten vorüber - und wir fühlen uns von einer friedlicheren Welt angezogen, wo eine Zentralsonne den Reigen führt, und man lieber Planet wird, als einen zerstörenden Kampf um den Vortanz mitkämpft."<sup>5</sup> Nach 1871 waren revolutionäre Störfeuer im Sinne von sozialen Unruhen allenfalls noch von der organisierten Arbeiterbewegung zu erwarten, nicht aber aus dem deutschen Bürgertum, das sich seit der Reichsgründung, folgt man der These von Norbert Elias, vornehmlich um den Aufstieg in die satisfaktionsfähige, monarchisch orientierte Gesellschaft bemüht hatte. Auch und vor allem die Jugendbewegung konnte man derartiger Tendenzen nicht bezichtigen. Denn das, was Apologeten wie Blüher an der Wandervogelbewegung als "revolutionär" verklärten, waren Verstöße gegen Etikette und Konvention und als solche pubertäre Exzesse, mit denen man sich gegen Modernisierungszwänge und verordnete Aufstiegsmuster, letztendlich aber gegen den kulturellen Wandel auflehnte.

Mit Fug und Recht läßt sich von den *Politischen Aphorismen* des Novalis sagen, daß sie eine Gründungsurkunde der politischen Romantik darstellen. Als solche artikulieren sie zunächst die konservativen Vorbehalte gegen die Französische Revolution und damit gegen politische Verfassungen demokratischer oder republikanischer Provenienz.<sup>6</sup> Demokratisch-liberale Erscheinungen wie Revolution, Veränderung, Konkurrenz und Wettkampf seien eine Sache der Jugend, meint Novalis, und stiftet damit eine Denkfigur, die auf Modernisierungsgegner und Liberalismuskritiker nachgerade stimulierend wirkte. Indem er nämlich Prinzipien wie Ordnung, Sicherheit und

---

<sup>4</sup> Ebenda, S. 370f.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 373.

<sup>6</sup> Dazu: D. v. Petersdorff, *200 Jahre deutsche Kunstreligion! Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück*, in: Neue Rundschau 108, 1997, S. 67ff.

Ruhe zu familiären Tugenden stilisiert und als visionäre Alternative aufbaut, spricht er sich implizit gegen einen kulturellen Wandel aus, der dem Fortschritt verpflichtet ist und als Beschleunigung erfahren wird. Die Eckdaten eines solchen Denkens erwiesen sich indes als tragfähig in einer Nation wie Deutschland, dessen Bürgertum in seiner politischen Entwicklung regelmäßig Rückschläge zu verzeichnen hatte und eine geschichtsnotorische Scheu gegenüber allem Revolutionären entwickelte. Vor allem nach 1871, als sich Nationalbewegung und weite Teile des Bürgertums mit ihrer politischen Inferiorität allmählich abzufinden begannen und den Habitus der Satisfaktionsfähigkeit anstrebten, bewährten sich derart obsessive Einstellungen im Prozeß der inneren Reichseinigung. Da aber mit dem Sieg über Frankreich auch das Schreckgespenst der Französischen Revolution gebannt schien, verschob sich die revolutionäre Drohkulisse auf innenpolitische "Reichsfeinde" wie Sozialdemokratie und "ultramontane" Katholiken. Sozialistengesetze und Kulturkampf, welche die Anfänge der Reichskanzlerschaft Bismarcks unrühmlich markieren, sollten die vermeintlichen Reichsfeinde politisch kaltstellen und trugen als solche maßgeblich zur ideologischen Stabilisierung des kulturkonservativen Milieus bei.

Obwohl das politische Denken von Novalis auf die historischen Verhältnisse des ausgehenden 18. Jahrhunderts abhebt, zeichnet sich in ihm eine mentale Struktur ab, die bei Ferdinand Tönnies oder Julius Langbehn greifbar wird und im Kulturkonservatismus des wilhelminischen Bürgertums schließlich milieuspezifische Züge annimmt: die Präferenz für ein gemäßigtes Entwicklungstempo und das Bestreben, stets die Kontrolle über das Maß der historischen Geschwindigkeit zu behalten. Auch wenn Novalis ein psychologischer Begriff wie "Adoleszenz" noch nicht geläufig war, weist die metaphorische Ineinssetzung von "Jugend" und "Revolution" bereits auf jene pädagogisch-psychologischen Bestrebungen voraus, die sich um 1890 konstituieren und die Adoleszenz als Gestaltungsspielraum anthropologischer Verhaltenslehren entdecken. Mit Blick auf die Problematik des kulturellen Wandels gibt er andeutungsweise zu verstehen, daß sich in der Pubertät die Triebstrukturen verflüssigen und die Jugend sich gegenüber revolutionären Tendenzen folglich aufgeschlossener verhalte als die gesetzten älteren Generationen. Zunehmende Reife und Älterwerden bedeuten demnach abnehmende Geschwindigkeit, und so entwirft Novalis den Nukleus einer dichotomischen Geschichtsphilosophie, in der die Tradition dem Fortschritt eindeutig überlegen ist: "So nötig es vielleicht ist, daß in gewissen Perioden alles in Fluß gebracht wird, um neue, notwendige Mischungen

hervorzubringen, und eine neue, reinere Kristallisation zu veranlassen, so unentbehrlich ist es jedoch ebenfalls diese Krisis zu mildern und die totale Zerfließung zu behindern, damit ein Stock übrig bleibe, ein Kern, an den die neue Masse anschieße, und in neuen schönen Formen sich um ihn her bilde."<sup>7</sup> *Grosso modo* ist in dieser Sentenz ein Sachverhalt vorformuliert, der das kulturkonservative Milieu nach der Reichsgründung zunehmend beschäftigen wird: wie nämlich das beschleunigte Zeitmaß des kulturellen Wandels ("Zerfließung") gedrosselt und dauerhaft auf ein gemäßigtes Tempo ("Kristallisation") eingestellt werden könne. So wie Novalis von einer "Krisis" spricht, wann immer sich die Geschichte beschleunige, beunruhigte den Nationalliberalen Theobald Ziegler das "Sprunghafte" in der Generationenfolge, als Wilhelm II. den Thron bestieg, was ihn zu der Äußerung veranlaßte, es sei "wie eine Revolution."<sup>8</sup> Daß also gerade das Entwicklungsstadium der Adoleszenz ein Terrain darstellte, das in seiner Labilität für "revolutionäre" Umbrüche besonders anfällig sei, war eine Erkenntnis, die sich in der "Krise" um 1890 als besonders produktiv erwies.

Knapp 15 Jahre später, im Jahr 1905, veröffentlichte Sigmund Freud die *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in denen er die These von der Zweizeitigkeit der menschlichen Sexualentwicklung entfaltete.<sup>9</sup> Mit Blick auf die zweite Phase, die Adoleszenz, hob er hervor, daß hier die Ablösung des jugendlichen Individuums aus den konservativen Strukturen der Familie und der allmähliche Eintritt in die zunächst "feindliche" Kultur erfolge. Hin- und hergerissen zwischen familiärer Geborgenheit und repressiver Fürsorge einerseits, auf der anderen Seite ein in Bewegung geratenes Seelenleben, das zwischen Allmachtsphantasien und Suizidneigungen oszilliert, wurde die Adoleszenz als ein sensibles Stadium beschrieben, in dem sich das jugendliche Individuum lebensbestimmende Kulturtechniken aneigne. Durch seine Auseinandersetzung mit abweichendem Sexualverhalten und Persönlichkeitsstörungen fand Freud heraus, daß Beeinträchtigungen der

---

<sup>7</sup> Novalis, *Glauben und Liebe 1798*, a.a.O., S. 358f.

<sup>8</sup> Th. Ziegler, *Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im XIX. und XX. Jahrhundert* (1916), 7. Aufl. Berlin 1921, S. 463.

<sup>9</sup> Freud beschrieb die erste Phase als jene der infantilen Sexualentwicklung (oral, anal, phallisch) bis zum 6. Lebensjahr; das darauf folgende Interim der Latenzphase (bis zum 10. Lebensjahr) stabilisiere die frühkindlichen sexuellen Erfahrungen unter dem Einfluß der konservativen Familienstrukturen. Mit dem Eintritt in die zweite Phase der Sexualentwicklung, Pubertät bzw. Adoleszenz, verflüssigen sich die stabilen Strukturen der Latenzphase, wobei das diffuse Ineinander von sexueller Reife, beginnender Zeugungsfähigkeit, familiärer Ablösung und Eintritt in die Kultur jene Symptomatik bedingen, die als spezifisch für Pubertierende angesehen wird. Unter dem Einfluß neuerer Bindungstheorien ist der Begriff der "Latenzphase" bedeutungslos geworden.

infantilen Sexualentwicklung zu einem Scheitern der familiären Ablösung während der Adoleszenz führen könnten, wodurch die "Normalität" der späteren Lebensführung in Frage gestellt sei.<sup>10</sup> Weil in diesem Stadium über das Gelingen oder Mißlingen der menschlichen Kulturfähigkeit entschieden werde, sah Rudolf Eißler in der Adoleszenz die "zweite Chance", die es dem Jugendlichen ermögliche, Störungen der frühkindlichen Sexualentwicklung zu korrigieren und auf diese Weise etwaigen neurotischen Fixierungen zu begegnen.<sup>11</sup> Freuds Beobachtungen und Erkenntnisse zur Adoleszenz wurden nicht nur innerhalb der Psychoanalyse weiterentwickelt, sie wurden auch von der Ethnologie aufgegriffen, wo sie zur Untersuchung des Entwicklungstempos von Zivilisationen und Ethnien herangezogen wurden. Ethnopsychanalytiker wie Paul Parin und Mario Erdheim beschäftigte dabei die Frage, warum die menschliche Zivilisation einerseits traditionale, statisch ausgerichtete und andererseits auf "Fortschritt" und beschleunigten Wandel fixierte Gesellschaften hervorgebracht habe.<sup>12</sup> Im Anschluß an Claude Lévy-Strauss sprachen sie von "kalten" und "heißen" Kulturen, wobei sie die Adoleszenz als den Ort ausmachten, an dem entscheidend über die Geschwindigkeit der kulturellen Formationen entschieden würde.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Was als "normale" Lebensführung zu gelten hat, entzieht sich verständlicherweise einer schlüssigen Definition. Freud verstand darunter die Absenz von schweren psychischen Beeinträchtigungen, die das Individuum für Erwerbsarbeit, Ehe, Familie und Lebensgenuß unfähig machen; zur Problematik von "Normalität" vgl.: J. Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997, S. 185ff.

<sup>11</sup> "Die Pubertät gewährt dem Menschen eine zweite (und in den meisten Fällen letzte) Chance. Sie gewährt ihm eine Frist, die Lösungen, die er während der Latenzzeit in direkter Reaktion auf den ödipalen Konflikt gefunden hat, zu revidieren. Vielleicht kann man diesen Prozeß mit einer Verflüssigung vergleichen. Gewiß sind beim Pubertierenden auch regressiv Züge zu beobachten, ich ziehe es aber vor, das Freiwerden von Kräften, die an Strukturen gebunden waren, und die darauffolgende Reorganisation in der Form neuer Identifizierungen und der Besetzung neuer Objekte hervorzuheben" (R. Eißler, *Bemerkungen zur Technik der psychoanalytischen Behandlung Pubertierender nebst einigen Überlegungen zum Problem der Perversion*, in: *Psyche* 28, 1974, S. 869; zit. n. Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*, a.a.O., S. 276f.).

<sup>12</sup> Dazu: P. Parin, *Der Widerspruch im Subjekt. Ethnopsychanalytische Studien*, Frankfurt a.M. 1978, sowie Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*, a.a.O.

<sup>13</sup> Mit der Unterscheidung zwischen "kalten" (langsamen) und "heißen" (schnellen) Kulturen bzw. Gesellschaften könnte der Eindruck entstehen, daß hier auf der Grundlage des dichotomischen Schemas der ästhetischen Verhaltenslehren argumentiert wird. Der Dualismus "heiß/kalt" will jedoch nicht werten wie das dichotomische Denken der protestantischen Ethik oder des Kulturkonservatismus, sondern die unterschiedlichen Einstellungen zum Phänomen des kulturellen Wandels bildhaft verdeutlichen (vgl. dazu die übernächste Anmerkung).

In den industriell und ökonomisch hochentwickelten Gesellschaften, schreibt Erdheim, "herrscht die Meinung vor, der Wandel bzw. der Fortschritt sei es, der gegen das Beharrungsvermögen der Individuen gefördert und vorangetrieben werden müsse. In kalten Gesellschaften jedoch (...), die durch ihr Traditionsbewußtsein und ihre Stabilität auffallen, konzentrierte man die Anstrengungen darauf, die sozialen Unterschiede nicht anwachsen zu lassen und die Traditionen durchzusetzen. Es hat in der Geschichte nie stabilere Gesellschaften gegeben, und aus diesem Grunde sind sie für das Verständnis der charakteristischen Merkmale der Adoleszenz von besonderem Interesse. In den Bemühungen, die Adoleszenz zu meistern und in die Kultur zu integrieren, werden die Kräfte sichtbar, die bewältigt werden müssen."<sup>14</sup> Typisch für "kalte" Kulturen ist es demnach, das Eindringen von "Geschichte" und kulturellem Wandel in den gesellschaftlichen Prozeß zu *verhindern*: Die Erfahrungen der gegenwärtigen sollten idealerweise auch die der vergangenen und der zukünftigen Generation sein.<sup>15</sup> Bei ihrer Untersuchung der hochdifferenzierten Sozialstrukturen in traditionellen Kulturen fanden Parin und Erdheim heraus, daß es die Initiationsriten sind, welche die Drosselung bzw. das Einfrieren des kulturellen Wandels in der lebensgeschichtlichen Phase der Adoleszenz bewirkten. Als rituelle Feierlichkeiten, "die im Umkreis der Pubertät zelebriert werden und den Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter lenken sollen"<sup>16</sup>, sind die Vorgänge der Initiation eine durch physischen und psychischen Schmerz erzwungene Erfahrung, die der Durchsetzung von Traditionen und damit der Unbewußtmachung kultureller Prozesse dienen: "Initiationen gibt es in jenen Gesellschaften, in welchen Traditionen mittels Zwang durchgesetzt werden müssen, und in dem Maße, wie sich diese zwanghafte Bindung an Traditionen lockert, verschwinden auch die Initiationsriten. Das heißt: Der Zwang zur Tradition und die Initiation sind eng miteinander verwobene kulturelle Phänomene."<sup>17</sup> Rituale von derartiger Eindringlichkeit haben in den "heißen" Kulturen zwar an Bedeutung verloren,

---

<sup>14</sup> Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*, a.a.O., S. 284.

<sup>15</sup> Aus der Sicht des "kolonialen Blicks" wurde die zivilisatorische Entwicklung traditionaler Kulturen herablassend als rückständig oder "rezent" aufgefaßt. Im Ausdruck "unterentwickelte Länder", schreibt Erdheim, "schwingt diese Geringschätzung noch mit, aber in dem Maße, wie wir Schwierigkeiten mit dem Fortschritt bekommen haben, hat sich auch ein vermehrtes Verständnis für diese gesellschaftlichen Formen eingestellt. Die moderne Ethnologie zeigte auf, welche komplizierten sozialen Strukturen notwendig sind, um eine Gesellschaft nicht 'heiß' werden zu lassen: ausgeklügelte, auf Gegenseitigkeit beruhende Mechanismen der Macht und Güterverteilung bilden die sozioökonomische Basis der Stabilität" (ebenda, S. 289).

<sup>16</sup> Ebenda, S. 285.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 285f.

weil man hier die sozialen Energien auf die Erfindungen von Medien, also technischen "Prothesen" im Sinne Marshall McLuhans, und auf Institutionen im Sinne Arnold Gehlens konzentrierte. Trotzdem verzichteten auch modernisierungswillige Gesellschaften, wie Erdheim gezeigt hat, nicht auf Initiationsrituale und deren Funktion, nämlich gesellschaftliche Prozesse ins Unbewußte einzuschreiben.

So wie in den "kalten" Kulturen das lebensgeschichtliche Stadium der Adoleszenz also dazu genutzt wird, Traditionen und damit soziale Gleichheit bzw. Stabilität im Unbewußten zu verankern, werden die adoleszenten Jugendlichen in den "heißen" Kulturen dazu angehalten, der Dynamik eines sich permanent beschleunigenden Wandels nachzugeben: "Der Antrieb, Kultur zu *verändern*, muß im Menschen ebenso angelegt sein wie seine Fähigkeit, sie sich anzueignen und zu bewahren. Beide Momente spielen in der Adoleszenz eine entscheidende Rolle: Die Adoleszenz treibt den Menschen einerseits dazu, das Überlieferte in Zweifel zu ziehen, zu verunsichern und neue Perspektiven zu suchen, und andererseits stellt sie ihn vor die Aufgabe, sich nicht zu verlieren und die Kontinuität zu wahren. Wenn der Mensch wegen seines Instinktverlustes der Institutionen als Stütze bedarf, so ist er wegen des Einschnittes, den die Adoleszenz für seinen Lebenslauf bedeutet, auf die Geschichte angewiesen. Weil der Mensch Adoleszenz hat, ist seine Welt eine geschichtliche."<sup>18</sup> Als "Geschichtlichkeit" bezeichnet Erdheim in Anlehnung an Hans Georg Gadamer das Verhältnis von Erinnerung und Erwartung<sup>19</sup>, das in den unterschiedlich temperierten Kulturen jeweils anders ausgelegt wird. Während in den traditionellen Kulturen die Erwartungen ganz von den Erinnerungen durchdrungen sind und die Zeit primär als zyklisch erlebt wird, richtet sich das Bestreben der "heißen" Kulturen darauf, die Zeit als linear-fortschrittlichen, von der Erinnerung weitgehend abgelösten Wandel zu begreifen.<sup>20</sup> Nachdem aber die Adoleszenz der Ort ist, wo die Ablösung von der Familie und die Assimilierung an die Kultur erfolgt, und die

---

<sup>18</sup> Ebenda, S. 296.

<sup>19</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl. Tübingen 1975, S. 208.

<sup>20</sup> Der große Erfolg von Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1922) unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß Spengler das Phänomen des historischen Wandels nicht als linearen Fortschritt im Sinne des Modernismus, sondern als Abfolge von Zyklen nach dem vitalistischen Modell von "Jugend-Reife-Alter-Tod" beschrieb. Damit hatte Spengler dem Fortschrittsbegriff das Ungewiss-Zukünftige genommen und an seine Stelle eine biologistische Eschatologie gesetzt. Die subjektiv verbreitete Wahrnehmung, in einer Epoche des "Verfalls" zu leben (zumal nach dem Desaster des verlorenen Krieges), gewann damit den trügerischen Anschein metaphysischer Zwangsläufigkeit.

Initiationsriten den Jugendlichen bei seinem Eintritt in die Kultur unterstützen, wird hier auch über die Frage entschieden, ob sich die Individuen zukünftig konservativ-beharrend verhalten oder ob sie sich gegenüber Veränderung und Wandel aufgeschlossen zeigen. In unserem Kontext interessieren jedoch weniger die individualpsychologischen Aspekte adoleszenter Persönlichkeiten, als vielmehr der Umgang mit der Adoleszenz als einem kulturellen Erfahrungsraum, der sich im deutschen Kaiserreich des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts öffnete. Somit bietet es sich an, in der Problematik der Adoleszenz die kulturgeschichtliche Dimension aufzusuchen, nämlich das Betätigungsfeld eines Konservatismus, der auf das Terrain des Ästhetisch-Musikalischen übergriff. Das von Parin und Erdheim entworfene kulturanalytische Modell soll im Folgenden als heuristische Orientierung dienen; herangezogen wird es zur Beantwortung der Frage, warum sich in modernen Gesellschaften "asynchrone Strukturen" (Mario Erdheim) wie der musikalische Konservatismus und - sinnbildlich gesprochen - "kalte" Kulturen wie jene der "musikalischen Erneuerung" formieren.<sup>21</sup>

### ***Die Instrumentalisierung der Adoleszenz durch die Musikalische Jugendkultur***

Mit der "Entdeckung" der Adoleszenz im deutschen Kaiserreich des ausgehenden 19. Jahrhundert rückte die Frage, ob Kultur der Geschichtlichkeit und damit des steten Wandels bedürfe, in ein neues Licht. So war das Zusammentreffen von Konservatismus, Reformpädagogik und Jugendbewegung angesichts des Krisenszenarios um 1890 alles andere als ein Zufall: Einig wußte man sich im Unbehagen an einer Kultur, die sich seit der Reichsgründung nachhaltig auf die Moderne und damit auf ein Tempo verpflichtet hatte, das in Teilen eines trotz allem aufstiegswilligen Bürgertums als Überforderung erlebt wurde. Gesellschaftlicher Aufstieg mit dem Ziel der Satisfaktionsfähigkeit, auf den sich das Bürgertum nach dem Scheitern seiner hochgesteckten politischen Ambitionen konzentrierte, war jedoch ebenso

---

<sup>21</sup> Gegen Begriffe wie "asynchron" oder "restaurativ" bevorzuge ich jenen der "kalten" Kultur, weil er den anthropologischen Widerstand gegen die Moderne hervorhebt und nicht nur die Patina des Unzeitgemäßen oder Atavistischen von sektiererischen Strömungen aufzeigt. Stets ist daran zu erinnern, daß es sich bei Bewegungen wie Musikalische Jugendkultur oder "musikalische Erneuerung" nicht um rein ästhetische Spielarten im Panorama der Moderne handelt, sondern um anthropologisch dimensionierte Unternehmungen, die ihre Auffassung des Ästhetisch-Musikalischen ausdrücklich gegen den Pluralismus der Moderne mobilisierten.



kompliziert wie langwierig und erfolgte auf dem Weg von approbierten Initiationsriten wie schulischen oder universitären Examina, Couleur- und Reserveoffizierswesen, aber auch von eher apokryphen, gleichwohl geduldeten Mannbarkeitsriten wie dem exzessiven Drogengenuß in Studentenverbindungen, dem Besuch von Bordellen oder dem Duell. Das Krisenszenario um 1890 führte vor allem Modernisierungsverlierern wie Langbehn oder -skeptikern wie Tönnies vor Augen, daß der Weg in die Satisfaktionsfähigkeit nicht nur ein langwieriges, sondern auch ein ungewisses Unternehmen war, dessen repressiv-autoritären Züge zumal die höheren Schulen und damit die lebensgeschichtliche Phase der *bürgerlichen* Adoleszenz prägten. Angesichts einer derartigen Konstellation, Hans-Ulrich Wehler spricht von der Matrix der autoritären Gesellschaft, formierten sich Widerstände, bei denen das Phänomen "Adoleszenz" in den Rang einer Kulturtechnik erhoben wurde.

Die axiomatische Einschätzung des Dichters Novalis, in der Jugend sei der Mensch eher anfällig für revolutionäre Tendenzen als in vorgerücktem Alter, wurde unter veränderter Perspektive von der Psychoanalyse aufgenommen. Hier interessierte man sich besonders für die psychische Labilität der Adoleszenz, also das Oszillieren zwischen jugendlichen Omnipotenzphantasien, übersteigertem Narzißmus und scheinbar undiszipliniertem Verhalten einerseits, sowie andererseits einer Disposition zu depressiven Verstimmungen, die nicht selten im Schülerselbstmord eskalierte. Was die Psychoanalyse als "zweite Chance" (Rudolf Eißler) oder als "Experimentierphase"<sup>22</sup> würdigte, stilisierte der Wandervogel-Historiograph Hans Blüher zum Schmelztiegel revolutionärer Energien, wie sie im Wandervogel ihren sichtbaren Ausdruck gefunden hätten. Daß sich das "revolutionäre" Potential der Adoleszenz möglicherweise auch politisch kanalisieren ließe, nämlich für die Durchsetzung republikanisch-demokratischer Bestrebungen, stand spätestens seit der Reichsgründung und auch bei Blüher nicht mehr auf der Agenda. Denn indem Blüher von vornherein die Schule bzw. das humanistische Gymnasium und das bürgerliche Elternhaus als Adressaten der jugendbewegten Revolte ausgemacht hatte, gibt er gleichzeitig zu verstehen, in welche Richtung die adoleszenten Energien gelenkt wurden: "Eine tiefe moralische Korruption, eine schier unsagbare Verlogenheit in fast jeder ernsteren Beziehung muß überall da herrschen, wo die Jugend zu einem Gedanken hergerichtet wird, statt zu sich selbst und den realen Verhältnissen. Da wird denn das Verlangen

---

<sup>22</sup> Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*, a.a.O., S. 284.

nach der Einfalt und Lügenlosigkeit der Natur zum Bedürfnis. Die Jugend in einer großen romantischen Bewegung zusammengetan, ist nichts anderes, als diese Rückkehr zur Natur. Sie ist nicht geleitet, wie die Reklameschreiber des Vereinsgetriebes meinen, von hygienischen Motiven, um sich von dem geduldigen Prügeljungen 'Bücherstaub' zu neuer Arbeit zu erholen, sondern von dem triebartigen Wunsche, sich von der Verlogenheit der Alterskultur abzuwenden, die sich so lange Zeit als ihr Vorbild zu präsentieren unternahm."<sup>23</sup> Blüher's Feststellung, daß die "gekränkte mißachtete Jugend (...) sich Heilung in den heiligen Wäldern der Germanen" gesucht habe<sup>24</sup>, widerlegt auf nachdrückliche Weise die Befürchtungen, die Novalis in seinen *Politischen Aphorismen* gehegt hatte. Mußte man um 1800 noch mit einem Überspringen des revolutionären Funkens von Frankreich auf Deutschland rechnen, war um 1900 die politische Revolution des Bürgertums in weite Ferne gerückt, auch wenn im bayerischen Landtag noch Anfang 1914 Mutmaßungen laut wurden, von der Freideutschen Jugend könnten einschlägige Gefahren ausgehen.<sup>25</sup> Bei Blüher und der Jugendbewegung meinte demnach "Revolution" nurmehr eine Geste des Unmuts gegen Schule, Elternhaus und gesellschaftliche Modernisierungszwänge, welche als pubertäre Camouflage (Kunden- und Vagantentum) inszeniert oder als Eskapismus in die Natur gelebt wurde. In diesem Sinne artikulierte die Jugendbewegung zwar ihr Unbehagen an der "Verlogenheit der Alterskultur", ließ aber zugleich erkennen, daß sie an eine Veränderung der *politischen* Verhältnisse nicht dachte.<sup>26</sup>

Ein ideologisch unverdächtiger Zeuge solch politischer Abstinenz und damit der Tatsache, daß die revolutionsfähigen Potentiale der Adoleszenz innerhalb der Jugendbewegung neutralisiert wurden, war Walter Benjamin. Er sah in den Zielsetzungen der Jugendbewegung und vor allem der Reformpädagogik geeignete Perspektiven, um die Idee der Wissenschaft und die Institution der Universität grundlegend reformieren zu können. So wie Wyneken, Blüher oder Jöde den traditionellen Schulunterricht kritisierten, warf Benjamin dem herrschenden universitären Betrieb vor, er verhindere das

---

<sup>23</sup> H. Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung - Erster Teil: Heimat und Aufgang*, 2. Aufl. Berlin-Tempelhof 1912, S. 80f.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>25</sup> *Die Freideutsche Jugend im Bayerischen Landtag*, hg. vom Hauptausschuß der Freideutschen Jugend, Hamburg 1914.

<sup>26</sup> Bestätigt wird dieser unpolitische Zug durch Breuers Kritik am "zünftigen" Stil des Wandervogel, weil Breuer das "Zünftige" als hinderlich auf dem (alternativen) Weg der Jugendbewegung in die satisfaktionsfähige Gesellschaft ansieht.

gleichberechtigte Gespräch zwischen Lehrenden und Lernenden und reduziere Wissenschaft auf Propädeutik für das bürgerliche Berufs- und Erwerbsleben. Sichtlich geprägt durch seine beiden Schuljahre in Haubinda und durch den Einfluß Wynekens erhob er Philosophie, Kunst und Religion zu maßgeblichen Instanzen geistiger Orientierung. Aus deren Impulsen sollte sich ein neues Wissenschaftsideal und vor allem ein neuer Typus des Studenten entwickeln, wie er im gegenwärtigen akademischen Betrieb nicht vorkomme: "Das heutige Studententum ist keineswegs an den Stellen zu finden, wo um den geistigen Aufstieg der Nation gerungen wird, keineswegs auf dem Felde seines neuen Kampfes um die Kunst, keineswegs an der Seite seiner Schriftsteller und Dichter, keineswegs an den Quellen religiösen Lebens. Nämlich das deutsche Studententum als solches - das existiert nicht. Und dies nicht etwa, weil es nicht jeweils die neuesten, 'modernsten' Strömungen mitmacht, sondern indem es als Studentenschaft alle diese Bewegungen in ihrer Tiefe überhaupt ignoriert, indem diese Studentenschaft ständig und ständig im Schlepptau der öffentlichen Meinung, in ihrem breitesten Fahrwasser dahinzieht, indem sie das von allen Parteien und Bündeln umschmeichelte und verdorbene Kind ist, von jedem gelobt, weil jedem irgendwie gehörig, aber ganz und gar ohne den Adel, der bis vor hundert Jahren deutsches Studententum sichtbar machte und es an sichtbare Stellen als Verteidiger des besten Lebens treten ließ."<sup>27</sup>

Es ist die Anpassung an die Usancen der etablierten, "guten" Gesellschaft, die Benjamin zwar der deutschen Studentenschaft zum Vorwurf macht, primär jedoch auf den Einfluß der Universität zurückführt. So wie Blüher dem Gymnasium vorhielt, daß es die Schüler "zur Brauchbarkeit für den gerade herrschenden Staatsgedanken" herrichte<sup>28</sup>, unterstellt Benjamin der deutschen Universität eine "Berufsideologie", die dem Effizienzdiktat der ökonomischen Modernisierung erliege, statt den geistigen Impulsen des "besten Lebens", also der ästhetischen Moderne, zu folgen. Obwohl Benjamin mit seiner Kritik dem allmählichen Rückzug des Neuhumanismus entgegenwirken möchte, geht aus Reizworten wie dem "geistigen Aufstieg der Nation" oder "Adel" hervor, daß auch er dem Paradigma der satisfaktionsfähigen Gesellschaft verpflichtet ist. Derartige Begriffe machen deutlich, daß selbst ein liberaler Geist wie der jugendliche Student Benjamin, dem die Ablösung von seinem geistigen Mentor Wyneken und der offene Widerstand gegen die omnipräsente Kriegseuphorie gelingen sollte, zutiefst von der politischen Indolenz eines Bürgertums geprägt war, das seine einstigen

---

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Das Leben der Studenten* (1915), in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, S. 14.

<sup>28</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung - Erster Teil*, a.a.O., S. 77.

republikanisch-demokratischen Visionen seit der Reichsgründung verdrängt hatte. Obwohl er der Französischen Revolution metaphysische Dignität zugesteht<sup>29</sup> und sich damit in die Tradition der Aufklärung stellt, folgt Benjamin politisch durchaus dem Mainstream der Jugendbewegung.

So revoltiert er nicht gegen die Dominanz der Aristokratie und das monarchische Regime, sondern gegen das kulturelle Unbehagen und die zwanghaften Initiationsriten der satisfaktionsfähigen Gesellschaft, die gerade innerhalb der akademischen Jugend besonders ausgiebig zelebriert wurden. Nicht nur verfälsche die "heimliche Herrschaft der Berufsidee" das Ideal wirklicher Wissenschaft und fessele als solche das intellektuelle Gewissen, auch laste, so Benjamin, "die Vorstellung der Heirat, die Idee der Familie als eine dunkle Konvention auf dem Eros."<sup>30</sup> In derartigen Konventionen erkannte er gesellschaftliche Anpassungszwänge, die gerade unter Studenten einen falschen Begriff von Freiheit und Hedonismus erzeugten: "Das deutsche Studententum ist, bald mehr bald minder, von der Idee besessen, es müsse seine Jugend genießen. Jene ganz irrationale Wartezeit auf Amt und Ehe mußte irgendeinen Inhalt aus sich herausgebären, und das mußte ein spielerischer, pseudo-romantischer, zeitvertreibender sein. Es ist ein furchtbares Stigma auf aller gerühmten Heiterkeit der Kommerslieder, auf der neuen Burschenherrlichkeit. Es ist Angst vor dem Kommenden und zugleich ein gemütsruhiges Paktieren mit dem unvermeidlichen Philistertum, das man sich als 'alten Herrn' sehr gerne vor Augen hält. Weil man dem Bürgertum die Seele verkauft hat, samt Beruf und Ehe, hält man streng auf jene paar Jahre bürgerlicher Freiheiten. Dieser Tausch wird im Namen der Jugend eingegangen. Offen oder heimlich - auf der Kneipe oder in betäubenden Versammlungsreden wird der teuer erkaufte Rausch erzeugt, der ungestört bleiben soll. Es ist das Bewußtsein verspielter Jugend und verkauften Alters, das nach Ruhe dürstet."<sup>31</sup> Ganz im Sinne der Jugendbewegung will auch Benjamin die lange Wartezeit auf Beruf und Ehe und damit den endgültigen Eintritt in die Kultur der "Erwachsenen" nicht nach konventionellem Verständnis nutzen. So hält er indirekt und *pars pro toto* für die bürgerliche Jugend des Kaiserreiches dem Korpsstudententum vor, es unterwerfe sich bereitwillig den Initiationsriten einer formierten Gesellschaft und verschwende die kostbare Lebenszeit der Adoleszenz im zweifelhaften Genuß der Burschenherrlichkeit. Die Alternativen, die Benjamins Kritik an der

---

<sup>29</sup> Benjamin, *Das Leben der Studenten*, a.a.O., S. 9.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 18f.

satisfaktionsfähigen Gesellschaft und deren Vorstellung von Adoleszenz implizieren, sind bekannt: Es ist der "Eros" der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft", die einen anderen, als den approbierten Weg einschlägt, um sich an die etablierte Gesellschaft zu assimilieren. Nicht zufällig wird das *Lahrer Kommersbuch* erwähnt, dessen Lieder im Dunstkreis von Kneipe und "Rausch" das studentische Leben mitgestalteten, und dem die Jugendbewegung den *Zupfgeigenhansl* als distinkte Alternative entgegensetzte. Obwohl Benjamin sich seinerseits bald von der Jugendbewegung distanzierte (wenn er auch die Prägungen durch sie nie verleugnen konnte), wirkten die von ihm vertretenen Anschauungen indes weiter, weil sie den Vorstellungsinhalten des Kulturkonservatismus entsprachen und somit auch Strukturen des kulturell Unbewußten transportierten.

Während sich die Jugendbewegung, wie Benjamin deutlich macht, den Ritualen der satisfaktionsfähigen Gesellschaft verweigerte, ohne doch deren monarchische Orientierung und Aufstiegsmentalität in Frage zu stellen, entwickelten sich hier eigene Prozeduren der Satisfizierung. Bedeutungsvoll für den jugendbewegten Diskurs wurde in diesem Zusammenhang die Konversion des Wandervogel von der "Zünftigkeit" zur Kultiviertheit. Dieses schon mehrfach erwähnte, von Blüher und Breuer in Umlauf gesetzte Narrativ beschreibt zunächst auf eindrückliche Weise jenen Formalisierungsprozeß, in dessen Gefolge es zur anthropologisch-ästhetischen Paradigmenbildung kommen sollte. Aus sozialpsychologischer Perspektive evoziert das Breuersche "Bekehrungserlebnis" indes ein Moment der Regression, das sich nachgerade zum kulturellen Muster ausweiten sollte. Nachdem Breuer und Wolf Meyen gelegentlich einer Kundenfahrt, so die Darstellung Blühers, "in alten Ruinen zwischen den Ringelwürmern und Kellerasseln in einem Haufen fauligen Laubes" genächtigt und "die Wälder unheimlich mit ihrem Gebrüll" gemacht hatten, überfiel Breuer angesichts einiger sonntäglich herausgeputzter Bauernmädchen so etwas wie ein Schamgefühl: "Wolf, wir dürfen es nicht mehr so weiter treiben! Sieh dir mal diese jungen Mädchen an, wie sie sich putzen und zieren ein jedes so fein und sauber wie das andere. Wir aber, wir, siehst du, wir suchen den Dreck, wir wollen ja im Schmutze wühlen."<sup>32</sup> Auch bei dieser Anekdote kommt es nicht darauf an, ob es sich um eine wirkliche Begebenheit handelt; entscheidend ist ihre rhetorische Funktion im Diskurs und im Selbstbild der Jugendbewegung, nämlich als ein exemplarisches Verhaltens- und Deutungsmuster mit Lehrstückcharakter. Was aus

---

<sup>32</sup> Blüher, *Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung - Erster Teil*, a.a.O., S. 121f.

psychoanalytischer Sicht als Regression in die Analphase erscheinen muß, erwies sich gleichwohl als Verhaltensdispositiv für einen wirkmächtigen kulturellen Prozeß. Hatte man das "zünftige" Wandervogelideal zunächst als jugendliche Revolte gegen die "Verlogenheit der Alterskultur" begriffen, so bedeutete die Konversion zur Kultiviertheit nichts anderes als ein Akt nachgeholter Reife.

Als narratives Exempel ist dieser Konversionsakt zunächst bedeutsam, weil er suggeriert, Adoleszenz sei ein lebensgeschichtliches Stadium, dessen Bewältigung kraft eigener Einsichten erfolge: Geboren war damit der Mythos von der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft", die sich unbeeinflusst von äußeren Einwirkungen zu einer eigenständigen Subkultur entwickelt habe. Im Begriff des "Eros", der die emotionalen Bindekräfte der jugendlichen "Gemeinschaft" charakterisieren sollte, wird die Illusion von Autonomie besonders augenfällig. Zwischen der Verkniffenheit bürgerlicher Keuschheitstugenden und dem obsessiv besetzten Abgrund der Prostitution beschritt man keineswegs den dritten Weg der sexuellen Libertinage. Vielmehr ergab man sich im Hochgefühl moralischer Aufrichtigkeit dem "freiwilligen" Verzicht und propagierte Askese überall dort, wo man sich Sinnlichkeit und Genuß versagen zu müssen glaubte. Man müsse es die Jugend einmal versuchen lassen, schreibt Siegfried Bernfeld, "ihre Triebe aus sich heraus zu hemmen; und wir müssen uns hier, ich möchte sagen, ein skrupelloses Zutrauen zu uns selber, und es müssen die Erwachsenen ein skrupelloses Zutrauen zur Jugend in sich erzeugen. So viel ist in Jahrtausenden an dem Triebleben der Jugend gesündigt worden, an aufgezwungenen Gestaltungen oder Verunstaltungen dieses Trieblebens, daß wir nun einmal den Mut haben müssen, eine, zwei oder drei Generationen der Jugend, losgelöst von aller überkommenen Moral, ihr Leben aus dem inneren Moralkodex gestalten zu lassen. Man fürchtet ein Chaos, man fürchtet eine Anarchie, man fürchtet Revolution, man fürchtet, die ganze Menschheit werde aus den Fugen gehen."<sup>33</sup> Der "innere Moralkodex", von dem hier die Rede ist, war eine Formel der Selbstverpflichtung: Während man auf der einen Seite die prude Separierung der Geschlechter innerhalb der Jugend aufheben wollte, versicherte man zugleich, daß es nicht zu sexueller Libertinage und damit zu Chaos und Anarchie kommen werde. Die ethischen Imperative, denen man sich auf diese Weise unterstellte, enthielten aber eine totalitäre Tendenz, weil sie einer übermächtigen, "heißen" Kultur einzig und allein die Exklusivität des

---

<sup>33</sup> S. Bernfeld, *Drei Reden an die Jugend* (1914), in: ders., *Jugendbewegung und Jugendforschung. Schriften 1909-1930*, hg. von U. Herrmann, Weinheim-Basel o.J., S. 74.

Verzichts entgegenzusetzen vermochten und dieses Ausschlußverfahren als anthropologisch-politischen Königsweg deklarierten.<sup>34</sup>

Selbsterziehung meinte daher Selbstdisziplinierung durch Triebverzicht, mußte aber Illusion bleiben, weil die Lenkung durch das Unbewußte nicht rationalisiert wurde: Nicht Autonomie bestimmte die Individuen innerhalb der "Gemeinschaft", sondern Hierarchien wie jene zwischen "Führer" und "Kameradschaft". Weil man derartige Über-Ich-Strukturen mit Selbstbestimmung und Selbsterziehung verwechselte, sollte sich die "Initiation" zum kultivierten Wandervogel logischerweise von den Legitimationsprozeduren der satisfaktionsfähigen Gesellschaft unterscheiden, wobei der Dichotomie von Zünftigkeits und Kultiviertheit bzw. von Schmutz und Reinheit, die entscheidende Funktion zukam. Prostitution, Alkoholismus oder studentischer Kommers mit seinen "rauschhaften" Begleiterscheinungen galten demnach als Stigmata der Moderne und ihrer urbanen Konzentration in der "Großstadt". Mit ihrem Ideal von Reinheit und Askese befand sich die Jugendbewegung nominell durchaus auf der richtigen Seite, denn soziale Hygiene und approbierte Keuschheitsvorstellungen standen hoch im Kurs einer Gesellschaft, deren Satisfaktionsfähigkeit wiederum durch Ambivalenzen und Hypokrisie geprägt war.<sup>35</sup>

Unter dem Aspekt von Purifikation und Hygiene wird nun auch der politische Aspekt der Jugendbewegung und ihres Umganges mit der Adoleszenz offensichtlich. Folgt man Freud und seinen psychoanalytischen Nachfahren, zeichnet sich der jugendliche Reifeprozess durch Narzißmus und

---

<sup>34</sup> "Der junge Mensch bejaht den Menschen und die wahrhaft menschliche Gemeinschaft, die den Staat einmal überflüssig machen soll, und sein Geist ist darauf gerichtet, Mittel und Wege zu finden, um diese Gemeinschaft zu verwirklichen. Der junge Mensch zweifelt an den überkommenen Werten der Familie, der Schule, des Staates, der öffentlichen Tradition, des öffentlichen Lebens, um sich neue Ziele zu setzen, um neue Zwecke erfüllen zu können, die auf dem Wege zu dem letzten Ziel der bisherigen Gemeinschaft der Menschen liegen" (ebenda, S. 78).

<sup>35</sup> Genau auf diesen Hintergrund hebt Breuer ab, wenn er für freiwillige Alkoholabstinenz im Wandervogel wirbt: "Jedenfalls: die Alkoholfreiheit ist ein vertrauenserweckendes Moment für unsere Fahrten, und das haben alle, Behörde, Schule und Staatsministerium, freudig anerkannt. Es ist für den angehenden Pennäler halt zu verführerisch, da draußen Studenteles zu spielen und in Ermangelung von Speeren und Wanderknütteln *Silentia* und *Exercitia salamandri* zu kommandieren und allen jenen 'Kaffee' vom Stapel zu lassen, den man Studentenbräuche nennt. Das soll studentisch, männlich sein, ist aber unter der Pennälerkappe schales, leeres, possenhaftes Getue. Fischers Karl, der glaubte noch an eine doppelte Moral; am Tage wurde Alkohol gemieden, aber Abends, sobald man das Kleinzeug ins Heu gesteckt hatte, begann die Tagung der 'Bachantenschnäpse'" (*Vom gemiedenen Alkohol und von der Einigkeit*, in: Hans Breuer - *Wirken und Wirkungen*, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 60f.).

Omnipotenzphantasien aus, die nicht nur der Ablösung von den familiären Strukturen zugute kommen, sondern im günstigen Fall auch zu außerordentlichen kulturellen Leistungen befähigen, sei es auf den Gebieten von Politik, Ökonomie, Wissenschaft oder Kunst. Die Parabel von der Bekehrung Breuers macht indes deutlich, daß Narzißmus und Allmachtsphantasien in der Jugendbewegung durch das kulturell Unbewußte gesteuert wurden; denn weder auf dem Feld der Politik noch auf dem der Kunst konnten diese Affekte ausgelebt werden, weil man politisch auf den autoritären Obrigkeitsstaat fixiert war und sich gegenüber Kunst und Massenkultur ressentimentgeladen bis haßerfüllt verhielt. Gerade die Aversion gegen den "Virtuosen", die man hier und später in den Erneuerungsbewegungen so exzessiv artikulierte, richtete sich gegen das künstlerisch Außerordentliche, das neben Begabung und Übung immer auch ein Stück juveniler Omnipotenz mitteilt. So kanalisierte man die Aggressionen über das kulturelle Unbehagen und den Unmut über den langen Weg zur Satisfaktionsfähigkeit auf ein Feld, wo fundamentalistischer Eifer gestattet war und exorzistische Energien ungehemmt um sich greifen durften: auf das Feld der Hygiene. Vom "Judentum in der Musik" über Rassenanthropologie, Eugenik und Sozialhygiene bis hin zur Exekutionsformel von der "entarteten Musik" konnten sich Ressentiments und Reinheitsfuror vor allem deshalb austoben, weil sie vor 1918 die Matrix der autoritären Gesellschaft und den Primat der aristokratischen Oberschicht unangetastet ließen, und nach dem Ersten Weltkrieg die ideologische Basis der konservativen Fundamentalopposition bildeten.

Die Anekdote von der Bekehrung Breuers, die ihre Eindringlichkeit durch die Inszenierung als Initiationsritus gewinnt, hebt auf diesen Zusammenhang ab und markiert die Kanäle, über die sich das "revolutionäre" Potential, sprich: Narzißmus und Allmachtsphantasien, in der Jugendbewegung Luft verschaffen konnten. Der Zwang zur Überanpassung an rigide moralische Normen, den sich die Jugendbewegung namentlich durch Alkoholabstinenz, durch das "taktvolle" Miteinander im Gemischtwandern und durch die "sich selbst erziehende Gemeinschaft" verordnet hatte, traf sich folglich mit jenen sado-masochistischen Reinheitsphantasien, die den Kampf um die deutsche Musik zu Beginn des Ersten Weltkrieges schrill grundiert hatten.<sup>36</sup> Erinnerung sei an so unterschiedliche Pamphlete wie die Kriegsrede des Schriftstellers Thomas Mann oder die Suada des Pfarrer-Kirchenmusikers Franz Bachmann, in denen der zeitgenössische Reinheits-Diskurs als

---

<sup>36</sup> Vgl. den Abschnitt "'Volkslied' und kulturelle Initiation in der Wandervogelbewegung" in Kap. 2.2 dieser Arbeit.



militärische Tugend hochgehalten wurde. Hier konnte man nachvollziehen, daß sich im kulturkonservativen Milieu ein explosives Gemisch von Frustrationen und Aggressionen angestaut hatte, weil die Assimilation an die satisfaktionsfähige Gesellschaft seit der Reichsgründung beschwerlich war und nur unvollkommen gelang (die Jugendbewegung bildete in diesem Szenario lediglich eine altersspezifische Kohorte des Kulturkonservatismus).

Mit dem Ausbruch des Krieges im August 1914 war schließlich ein Anlaß gegeben, an dem sich dieses Gemisch endgültig entladen sollte. Aber nicht auf die aristokratische Oberschicht, deren Exklusivität dem bürgerlichen Aufstiegsstreben Grenzen setzte, konzentrierten sich Haß und Reinigungswut, sondern auf die "verwerfliche Ausländerei" sowie auf die "Spuren italienischer und französischer Fremdherrschaft"<sup>37</sup>, namentlich in der Musik. Nachdrücklich verurteilte Hermann Kretzschmar all jene deutschen Komponisten, die sich "alle die Scherze, die Ungereimtheiten, die Streiche des frivolen Übermuts, in denen altgallische Neuerungssucht und Eitelkeit gleich neue Bahnen erblickt", zu eigen gemacht hätten.<sup>38</sup> "Neu" und "fremdländisch" sind in diesem Zusammenhang Synonyme, weshalb man im Krieg gegen die "Ausländerei" zugleich auch den Zerstörer der musikalischen Moderne begrüßt: "Unnachsichtlich müssen wir dem charakterlosen Grundsatz: 'l'art pour l'art' entgegnetreten und liederlichen Kompositionen, die Unmündige mit technischen Kunststücken ködern wollen, ebenso entschieden die Maske des Tiefsinns herabreißen, wie wir uns weiteren Operettenschlamm in jederlei Form verbieten wollen. Er hat sich bereits unangenehm genug in unsere Militärmärsche und in unsere Tanzmusik eingefressen."<sup>39</sup>

Die Ausmerzung der Neuen Musik wie auch der populären Musik über das Reinheits- und Seuchenparadigma fand vor 1918 im Volkslied-Diskurs der Jugendbewegung ebenso wie in den musikpädagogischen Exerzitien der Freien Schulgemeinde ihren Niederschlag. Daß sich aber die Erörterungen über Hygiene so nachdrücklich ins kulturell Unbewußte einzuschreiben vermochten, wovon die Diskurse der musikalischen Erneuerung in den zwanziger Jahren noch mittelbar Zeugnis ablegen werden, geht auf ihre Vernetzung mit dem Paradigma der Geschwindigkeit zurück. Forciertes Entwicklungstempo als Charakteristikum der Moderne und des sozialen Wandels in "heißen" Kulturen zählte zu den Obsessionen des Kulturkonservatismus und damit auch zu den negativen Visionen der

---

<sup>37</sup> H. Kretzschmar, *Der Krieg und die deutsche Musik*, in: Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene 9, 1914, S. 79.

<sup>38</sup> Ebenda.

<sup>39</sup> Ebenda.

Reformpädagogik innerhalb der Freien Schulgemeinde. Hier galt die Adoleszenz nicht nur als gruppenspezifisches Merkmal wie in der Jugendbewegung, sie bildete auch das Einfallstor für ideologische Manipulationen und für die Vermittlung kultureller Techniken. Was die Adoleszenz eigentlich leisten sollte, die Ablösung von der Familie und den Übertritt in die "heiße" Kultur der wilhelminischen Gesellschaft, wurde in der Freien Schulgemeinde einem Prozeß der "Abkühlung" unterworfen. So verlagerte man die konservativen Strukturen der Familie auf die "Gemeinschaft" der Gruppe, wobei die väterliche Autorität auf die Person des "Führers" übertragen und das externe Über-Ich durch eine ethische Kunstbetrachtung fundiert wurde. Die Praktiken der Erziehung waren durchaus ganzheitlich gedacht und erstreckten sich auf die Modellierung des Körpers ebenso wie auf die Bildung der mentalen Fähigkeiten. Kunst, Musik, Literatur, Sport, Körperpflege und gesunde Ernährung ließen sich in diesem Kontext nicht mehr als wertneutrale Felder der Wissensvermittlung, der Lebensführung oder der Freizeitgestaltung begreifen, weil das pädagogische Arrangement der Disziplinen stets auf den Dualismus von Naturnähe und Zivilisationsferne abhob und sich der Einsicht in Alternativen verweigerte. Die geradezu obsessive Abschottung gegen das vermeintlich "Großstädtische" war der zeit- und weltferne Versuch, den Eintritt in die "erwachsene" Kultur hinauszuzögern, zumindest aber die Individuen gegen das beschleunigte Tempo der Moderne immunisieren zu wollen.<sup>40</sup> Schon Freud hatte festgestellt, daß die konservativen Strukturen der Familie dazu tendierten, die Adoleszenten nicht freigegeben und somit das Gefühl familiärer Geborgenheit auf Dauer stellen zu wollen.<sup>41</sup> Das sorgfältig aufeinander abgestimmte Zusammenspiel ideologischer Instanzen innerhalb der Freien Schulgemeinde

---

<sup>40</sup> Für Wyneken bedeutete jugendgemäß zu leben deshalb, in der Distanz zur realen Umgebung eine idealtypisch stilisierte Existenz zu führen: "Wenn wir die Jugend für die Gegenwart erziehen wollen, so denken wir doch nicht daran, sie in der Gegenwart aufzulösen. Die Jugend muß ihren eigenen geistigen Weideplatz haben, ihr Interesse darf nicht zerfasert werden von den unzähligen verschiedenen Ansprüchen unseres öffentlichen Lebens mit all seinen Gebieten, als Politik, Recht, soziale Bewegung, Rassenhygiene, Volkstum, Wirtschaft, Religion, Literatur, Kunst usw. Es kommt nicht darauf an, Menschen ins Leben hinauszusenden, die auf allen diesen Gebieten im Prinzip beschlagen und fertig sind, sondern solche, die Ernst, Aktivität und hohe Gesichtspunkte mitbringen, wenn sie ins öffentliche Leben eintreten. Die Jugendbildung muß immer in einem gewissen Gegensatz zur Mannigfaltigkeit und Zufälligkeit der Interessen der Gegenwart stehen oder wenigstens ein starkes Gegengewicht gegen sie enthalten; das fordert nicht nur die Geisteshygiene, sondern auch und vor allem der von uns an die Spitze gestellte Grundsatz vom eigenen Wert und Recht der jugendlichen Natur" (*Schule und Jugendkultur*, Jena 1914, S. 146f.).

<sup>41</sup> Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 232f.

diente nun dazu, hierarchische Strukturen und Momente wie "Langsamkeit" oder familiäre Surrogate wie "Kameradschaft" in das Unbewußte zu implantieren und auf diese Weise das "heiße" oder (im Sinne von Novalis) "revolutionäre" Potential der Adoleszenz abzukühlen.

Die neben "Langsamkeit" und "Familie" zentrale Operationsbasis des Ideologischen bildete das Paradigma der Reinheit, das an der Negativfolie von Trivial- oder Unterhaltungsmusik plastisch demonstriert wurde und sich gegen "bedenkliche, ja niedrige Musikstücke"<sup>42</sup> polemisch ausspielen ließ. Darüber hinaus hielt Wyneken all jenen, die auch bei Kunst auf dem Vorrang des sinnlichen Genießens bestanden, entgegen, man verzichte gerne auf jene "Wärme" und auch auf jenes "Gefühlsleben", die "nur um den Preis der Reinlichkeit und Wahrhaftigkeit erworben" würden: "Weil wir die Jugend daran gewöhnen wollen, Kunst und Erkenntnis um ihrer selbst willen zu lieben, weil wir jenen unappetitlichen Subjektivismus nicht begünstigen wollen, der auch die ewigen Werke des Geistes nur als Mittel eines schwächlichen Selbstgenusses würdigen kann, weil unser Ideal der Jugend herb und keusch ist und frei von Sentimentalität und Verweichlichung, deshalb sollten wir den Vorwurf verdienen, daß wir die Bedürfnisse der Menschenseele und besonders der Kinderseele nicht verstanden?"<sup>43</sup> Die ideologische Dosis wird noch einmal hochgefahren in appellativen Sätzen wie diesen, weil hier Körpergrenzen und Geschmacksgrenzen nicht nur verschmelzen, sondern als Barrieren gegen ästhetische Wahlfreiheit und Mündigkeit errichtet werden. Das Begriffspaar "herb und keusch", in dem die exorzistische Komponente und der kulturkonservative Selbsthaß mit Händen zu greifen sind, wird sich als Konstante durch die Diskurse der musikalischen Erneuerungsbewegung in den zwanziger Jahren ziehen, um dort das vermeintlich Spezifische der "alten Musik", fernab von allem "Süßlichen" und "Sentimentalen", zu bezeichnen.

In einem Kontext, der sein individuelles Gepräge nur durch solche Ab- und Ausgrenzungen erwirkte, war es kein Zufall, daß ein Musiktheoretiker und Erzieher wie August Halm dem Begriff der "langen Dauer" und damit dem Moment der Langsamkeit eine so zentrale Stellung einräumte.<sup>44</sup> Seine Erörterungen über die Länge der Symphonien Bruckners und die Thematik bei Bach, Beethoven und Mozart sind als ein Plädoyer für den ökonomisch nachhaltigen Umgang mit ästhetischen Ressourcen zu verstehen und als solche

---

<sup>42</sup> A. Halm, *Die Musik in der Schule*, in: Die Freie Schulgemeinde 1, 1910, S. 14.

<sup>43</sup> Wyneken, *Schule und Jugendkultur*, a.a.O., S. 127.

<sup>44</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Die Entdeckung der Langsamkeit in der Musik" in Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

gegen ein kulturelles Umfeld gerichtet, das aus konservativer Perspektive der Sucht nach Neuheit und Veränderung verfallen war. Halms musiktheoretische Kritik am Phänomen des kulturellen Wandels zielte auf der symbolischen Ebene des Musikalischen also genau auf das, was die Freie Schulgemeinde zum pädagogischen Prinzip erhoben hatte: die ästhetische Implantierung des anthropologischen Widerstandes gegen die "heiße" Kultur der Moderne. Auf dieser Ebene trafen sich auch die Volkslied-Ideologie der Jugendbewegung und das musikerzieherische Konzept Jödes. Hatte Breuer am konstruierten Gegensatz von "Pseudo-Volkslied" und "altem Volkslied" das Gefälle zwischen Modernität und kulturkonservativen Sehnsüchten festgeschrieben, so versuchte Jödes Pädagogik, die Differenz zwischen vermeintlich wahren und falschen Emotionen dem ästhetischen Bewußtsein von Schulkindern einzuprägen. Hier wie dort wurde am musikalischen Objekt und am lebenden Menschen, nämlich Schulkindern und pubertierenden Jugendlichen, durchexerziert, was Bekehrung im augustinischen Sinne bedeutete: die "reformatio" bzw. "Erneuerung" durch "Reinigung" von "Dreck" und "Schmutz". Grundlegend für den Wirkungszusammenhang der "musikalischen Jugendkultur" wurden daher zwei Momente: Zum einen das Terrain der Adoleszenz, deren biologische und soziale Funktionen ideologisch besetzt und durch die Spielarten des Kulturkonservatismus vereinnahmt wurden; zum anderen aber das "Kühl"-System des Dichotomischen, das in der *longue durée* der Verhaltenslehren präformiert war und nun gegen die "heiße" Kultur der Moderne mobilisiert wurde.

Wie nachhaltig die dichotomische Struktur im Unbewußten gegenwärtig war und sich in den Köpfen festzusetzen vermochte, zeigen der besondere Fall Walter Benjamins und seine Sicht auf das "Leben der Studenten". Indem Benjamin dem Korpsstudententum vorhielt, es passe sich bereitwillig dem bürgerlichen Establishment an, setzte er diesem zugleich das freistudentische Ideal einer ästhetisch ausgerichteten Lebensführung entgegen, wie er sie im Landerziehungsheim unter der pädagogischen Ägide Wyneken erlebt hatte. Anders aber als Wyneken, Halm, Jöde und der Mainstream des Kulturkonservatismus, und hier liegt die Besonderheit seines Falles, hielt Benjamin ökonomisch-gesellschaftliche Modernisierung und ästhetisches Fortschrittsdenken strikt auseinander, worin auch eine der Ursachen für seinen Bruch mit Wyneken und der Jugendbewegung zu suchen sein dürfte. Daß Wyneken, ausdrücklich in seinem Kriegspamphlet vom November 1914, die Bestrebungen des Deutschen Werkbundes zum Inbegriff künstlerischer Modernität erklärte und die avancierte zeitgenössische Kunst indigniert

schmähte<sup>45</sup>, mußte auf Benjamin ebenso abstoßend wirken wie die stupende Kriegsbegeisterung seines einstigen Mentors. Denn trotz seiner früheren Verehrung für Wyneken war Benjamin weder dem schwammigen Konstrukt des "objektiven Geistes" noch einem quasi-familiären Gemeinschafts-Begriff erlegen, der im August 1914 zum Massenphänomen explodierte.

### ***Der Krieg als Initiation in die satisfaktionsfähige "Volksgemeinschaft"***

Parameter wie "Langsamkeit", "Familie/Gemeinschaft" und "Reinheit/Hygiene" waren im konservativen Bürgertum des deutschen Kaiserreiches nach 1870 zu verinnerlichten, ideologisch disponiblen Einstellungen gereift und korrespondierten mit einer Aufstiegsmentalität, die nun bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges offen hervorgekehrt wurde. Nicht nur konservative Bildungsbürger wie Thomas Mann und Hermann Kretzschmar oder verunsicherte Kleinbürger wie der Pfarrer-Kirchenmusiker Josef Bachmann sahen sich jetzt in der "guten Gesellschaft" der Satisfaktionsfähigen angekommen, nachdem der Kaiser seine symbolisch bedeutsamen Worte gesprochen hatte, er kenne nur noch Deutsche, aber keine Parteien mehr.<sup>46</sup> Vor allem jene, die sich wie die Jugendbewegung oder die Reformpädagogik seit den neunziger Jahren in subkultureller Dissidenz wähten, stilisierten den Krieg zu einem Bewährungsritual für den sozialen Aufstieg, dem von höchster Warte die religiöse Weihe erteilt worden war: "Indem der Kaiser, wie sein sieggekrönter Großvater, 'Gott allein die Ehre' geben will, spricht er zweifellos das Gefühl weitester Volkskreise aus. Und auch derjenige, der nicht gewohnt ist, vor einem persönlichen Lenker der Weltgeschichte das Knie zu beugen, wird das Gefühl, das in dieser religiösen Formel seinen Ausdruck gefunden hat, nicht nur verstehen und würdigen, sondern auch mitfühlen. Denn jenes gläubige und demütige Bekenntnis braucht nicht das Erzeugnis irgend eines kirchlichen Dogmas zu sein, sondern darf verstanden werden als der Ausdruck eines seelischen Erlebnisses, das sich wohl noch in anderen Worten aussprechen und ausdeuten läßt. Es ist der Ausdruck jenes Strebens, 'sich einem Höheren, Reineren, Unbekanntem aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben. Wir heißen: fromm sein.'"<sup>47</sup> Obwohl

---

<sup>45</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, München 1915, S. 52f.

<sup>46</sup> M. Freund, *Deutsche Geschichte. Band 4: 1871-1918*, München 1975, S. 103.

<sup>47</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 29.

Wyneken betont, solche Frömmigkeit sei "nicht ein kindliches Anschmiegungsbedürfnis, sondern trägt männlichen Charakter"<sup>48</sup>, womit er seine intellektuelle Unabhängigkeit unterstreichen möchte, zeigen seine Äußerungen, daß unter dem Eindruck des Krieges der "objektive Geist" seine pseudo-philosophische Maske abwarf und dahinter die Züge des autoritätsfixierten wilhelminischen Untertanen zum Vorschein kamen. Hinter der äußeren Fassade, dem "männlichen Charakter" der militarisierten Gesellschaft, existierte nämlich sehr wohl ein autoritär fixierter Sozialcharakter und damit "ein kindliches Anschmiegungsbedürfnis", das Wyneken so angestrengt leugnete.

Noch unverhüllter gab Fritz Jöde zu verstehen, daß die wilhelminische Untertan sich auch als jugendbewegter oder freideutscher Dissident am Primat von Militär und Aristokratie ausrichtete. Voller Pathos äußerte er sich 1915 über einen Zyklus von Federzeichnungen unter dem Titel *Führer und Helden aus unseren Tagen*, mit dem der Maler Karl Bauer seinen Beitrag zur „Kriegskunst“ geleistet hatte: „Wieviel Ernst und Kraft, unbewusst Befreiung und Festigung gewährt ein eindringliches Betrachten seines Hindenburgkopfes. Und dann unser Kaiser! Es ist das beste Bildnis von ihm, das wir bisher von Karl Bauer besitzen, ganz Treue, ganz selbstloses Hingeben an die eine große Pflicht und vertrauenerweckend durch den aus den Augen sprechenden Willensernst, der im Beschauer das warme Gefühl des Geborgenseins wachruft.“<sup>49</sup> In Äußerungen dieser Art wird einsichtig, warum sich das kulturkonservative Bürgertum so widerspruchslos dem Faktum des Krieges fügte. Spätestens nachdem seine politischen Emanzipationsbestrebungen *ad acta* gelegt worden waren, hatte sich das Bürgertum auf die Führung von oben verlassen und den Anspruch auf politische Partizipation an militärische Führer wie Hindenburg oder an die Autorität des Kaisers abgetreten. Die Auffassung, daß die monarchische Obrigkeitsstaat stets das „warme Gefühl des Geborgenseins“ garantiert hatte, imaginierte man nun als jenes familiäre Staatswesen, das, bei Novalis vorgedacht, in der Hysterie des „Augustwunders“ von 1914 scheinbar Realität geworden war. Und indem Wyneken vom „männlichen Charakter“ der Frömmigkeit sprach und voller Zuversicht meinte, daß die „nach dem Kriege Ritter des Eisernen Kreuzes auf der Schulbank sitzen“ würden<sup>50</sup>, brachte er nicht nur die aristokratische Orientierung des Bürgertums zum Ausdruck,

---

<sup>48</sup> Ebenda.

<sup>49</sup> Jöde, *Ein Stück Kriegsarbeit. Ein Bericht über die deutsche Kriegsliteratur*, in: *Freideutsche Jugend* 1, 1915, S. 42.

<sup>50</sup> Wyneken, *Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 42.

sondern gab zu verstehen, daß dem Krieg speziell für die Jugend die Bedeutung eines Initiationsritus zukomme: „Die Jugend wird aus dem Kriege mit einem neuen unbewusstensein, mit einer neuen Tapferkeit zurückkehren. Mancher aus ihren Reihen wird erst im Kriege gelernt haben, wie tapfer er sein kann. Sie, die dem Tode hundertfach ins Auge geschaut hat, wird nun auch die kleinen Nöte und Kämpfe, die im öffentlichen Leben den erwarten, der unbequeme Wahrheiten vertritt, richtig einzuschätzen wissen. Sie wird ein Augenmaß bekommen für das, was sie wagen darf, sie wird nicht mehr über ihre eigenen kühnen Gedanken nachträglich erschrecken, sie wird – sie, deren Glieder zu Tausenden eines Heldentodes fähig waren – sich mehr und mehr mit der Notwendigkeit und Möglichkeit eines Heldenlebens vertraut machen.“<sup>51</sup> Es war den Bedingtheiten des kulturell unbewussten und der Verblendung von Pädagogen wie Wyneken zuzuschreiben, daß die adoleszenten Omnipotenzphantasien nun erst recht nicht in die Kultur des Zivilen gesteuert, sondern militaristisch instrumentalisiert wurden für einen Krieg, von dem Wyneken meinte, aus ihm entstehe erst die wahre Volksgemeinschaft.<sup>52</sup>

Schon in der Ankündigung des Freideutschen Jugendtages für den Oktober 1913 hatte es geheißen, die Jugend, „die im Notfall jederzeit bereit ist, für die Rechte ihres Volkes mit dem Leben einzutreten, möchte auch in Kampf und Frieden des Werktages ihr frisches reines Blut dem Vaterlande weihen.“<sup>53</sup> Auch wenn man damals noch eigens betonte, daß man einen anderen Weg, jenseits von „billigem Patriotismus“<sup>54</sup> oder paramilitärischen Organisationen wie dem „Jungdeutschlandbund“, gehen wolle, war jedoch offensichtlich, daß der monarchische Obrigkeitsstaat nicht abgeschafft, sondern sein gesellschaftlicher Unterbau nach jugendbewegten, freideutschen und reformpädagogischen Vorstellungen umgestaltet werden sollte: ein

---

<sup>51</sup> Ebenda, S. 54f.

<sup>52</sup> "Wurden die Kriege früher sozusagen von den Verteidigungs-Beamten des Staates geführt, so haben wir jetzt das Volksheer. Ja, nirgends wirkt das ganze Volk so unmittelbar für seinen Staat, wie im Kriege. Noch in der Gesetzgebung läßt es sich vertreten; das Heer aber ist heute das Volk selbst. So kommt es, daß der Krieg oder Kriegszustand etwas in die Struktur des Volkes selbst Eingreifendes geworden ist; eine vorübergehende Umbildung seines Inneren. Man kann sagen, daß jene früheren Kriege die Idee des Krieges nur einseitig verwirklichten, sie stellten nur die Außenseite des Krieges dar, das Ringen der Staaten miteinander. Dieser Außenseite entspricht aber jetzt auch eine innere Wesenseite, und wir können sie etwa kennzeichnen, wenn wir den Krieg definieren als den Zustand des Volkes, in dem der Staat (vorübergehend) Selbstzweck ist" (ebenda, S. 18f).

<sup>53</sup> *Einladung zum ersten Freideutschen Jugendtag*, in: Die Freie Schulgemeinde 4, 1913, S. 1.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 2.

„Jugendreich“ mit aristokratisch-militärischer Führung, - hier schienen jugendbewegte Visionen jenes Modell einer quasi-familiären Monarchie einzulösen, das in der politischen Romantik des Novalis vorgedacht war. Mit dem Ausbruch des Krieges und der mentalen Mobilisierung, die er auslöste, sah man den Augenblick gekommen, die Satisfaktionsfähigkeit der bewegten Jugend endgültig unter Beweis stellen zu dürfen. Verlautbarungen wie jene von Breuer, der Krieg habe dem Wandervogel recht gegeben, indem „er seine tiefe nationale Grundidee los von allem Beiwerk stark und licht in unsere Mitte gestellt“ habe<sup>55</sup>, lassen erkennen, dass der Krieg nicht als ein Politikum, sondern als ein Ritual begriffen wurde, an das sich emanzipatorische Erwartungen knüpften. Inflationär verwendete Begriffe wie „Blut“, „Opfer“, „Ritterlichkeit“ oder „Ehre“ sowie die zynische Leichtfertigkeit, mit der der „Heldentod“ oder das „Heldenleben“ als erstrebenswerte Kriegsziele ausgegeben wurden, verharmlosten den Krieg zu einem Initiationsritus, wie er als atavistisches Relikt im aristokratischen Duell und in der Mensur schlagender Verbindungen überdauert hatte.<sup>56</sup> Nachdem der reale Verlauf des Krieges die Widersprüchlichkeit und die Absurdität solch ritueller Symbolik zunehmend entlarvte, entwickelte sich innerhalb der Jugendbewegung eine verhängnisvolle Neigung, diese Realität zu leugnen und sich auf das einzustimmen, was man als existentielles Manöver der Selbsttäuschung bezeichnen könnte.

Seit dem August 1914 war man in der Jugendbewegung nämlich darum bemüht, die fatale Diskrepanz zwischen jener bellizistischen Gesinnung, mit der man in den Krieg gezogen war, und der brutalen Wirklichkeit des Krieges propagandistisch zu übertünchen. Dabei zeigte sich, dass das „Erlebnis“ der Jugendbewegung allmählich zu einer Durchhaltestrategie umgedeutet wurde, mit der die realen Erfahrungen vor allem an der Front bewältigt werden sollten. Zwischen solchen Wandervögeln bzw. freideutschen Jugendlichen, die noch nicht eingezogen worden waren und denen, die sich im Krieg befanden, wurde nun ein gedanklicher Austausch in Gang gesetzt, der in den publizistischen Organen der Jugendbewegung stattfand und auf die Fortführung des Wandervogel-Gedankens auch unter Kriegsbedingungen abzielte. So fanden in der Etappe und an der Front „Nestabende“ statt, die Wandervogel-Soldaten identifizierten sich untereinander durch Bänder oder

---

<sup>55</sup> Aus dem Vorwort zur Neuauflage des *Zupfgeigenhansl* von 1915, zit. nach: *Hans Breuer - Wirken und Wirkungen*, a.a.O., S. 50.

<sup>56</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Der 'langsame' Weg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft" in Kapitel 2.2 dieser Arbeit; dazu: U. Brunotte, *Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne*, Berlin 2004, S. 118ff.



Knöpfe an der Uniform und der *Zupfgeigenhansl* wurde jetzt als „Gefährte im Felde“ hochgehalten: „Abends, wenn wir Lust und Ruhe haben, singen wir Soldaten aus dem Hansl. Und wenn ich allein bin in meinem Unterstand, und wie nun der Regen, der nicht enden will, auf das Dach meines Unterstandes plätschert, lese ich den Hansl. Blättre ihn durch, Blatt für Blatt, von den Worten, die Hans Breuer so schön als Vorwort schrieb, bis zur letzten Schnurre. Lese Lied an Lied, welches ich gerade mag. Dann vergesse ich den Krieg und seine Not.“<sup>57</sup>

In einem Feldpostbrief, den die Zeitschrift *Wandervogel* im Februar 1916 veröffentlichte, konnte man lehrstückartig und beispielhaft nachvollziehen, wie das Erlebnis der Jugendbewegung zur mentalen Überlebensstrategie umgedeutet und in dieser Funktion zum Bewährungsritual unter Kriegsbedingungen hochstilisiert wurde. Eindringlich hebt der Verfasser des Briefes zunächst auf den Kontrast zwischen den heroischen Erwartungen, mit denen nicht wenige Kriegsfreiwillige in den Krieg zogen, und jener Materialschlacht ab, die der Krieg tatsächlich war: „Du wirst an Dein Vaterland denken und den Tag herbeisehnen, der Dich hinausführt aus dem quälenden Druck Deines Rekrutenlebens, hinaus ins Feld vor den Feind, zum Heldenkampfe der Männer“, schreibt er einem siebzehnjährigen Wandervogel-Kamerad, dem die Einberufung noch bevorsteht: „Und es kommt auch der Tag. Und Du stehst starr mit staunenden Augen: Das – ist der Krieg! Aber wie soll Deine Seele hier Ruhe finden? Alles zerrt und hämmert an ihr herum, und sie wehrt sich in qualvollem Zucken. Du siehst die zerrissenen Bäume und die zerwühlte Erde und die zerfetzten Leiber der Kameraden. Dein Ohr füllt ein Donnerlärm, der nur zuweilen übertönt wird von dem irren Schreien der Verwundeten. Wo ist der Feind, Auge in Aug sich mit Dir zu messen? Wo? Aus den Lüften rast der Tod in tausendfältiger Gestalt, Du bist ihm überantwortet, rettungslos, wehrlos, was soll da der Mut! Wo ist der selige Tod, von dem Du einstens sangst, wo sind die Trommeln und Pfeifen, wo ist das Grab des Soldaten?“<sup>58</sup>

Die Zerstörung vor allem jener Illusion, im Krieg das erhoffte heroische Bewährungsritual zu finden, wird eindringlich geschildert, wobei das Politikum des Krieges nicht thematisiert oder kritisiert, sondern als unabwendbares Schicksal hingenommen wird. Bald schon würde man in den *Kriegsbriefen gefallener Studenten* nachlesen können, mit welcher Ernüchterung und Niedergeschlagenheit auch viele Wandervogel auf das

---

<sup>57</sup> H. Ziegler, *Noch etwas vom Zupfgeigenhansl. Der Hansl als Gefährte im Felde*, in: *Wandervogel. Eine Monatsschrift für deutsches Jugendwandern* 11, 1916, S. 39.

<sup>58</sup> *Zum Auszug. Ein Feldbrief*, ebenda, S. 34f.

Fronterlebnis reagiert hatten.<sup>59</sup> Nachdrücklich warnt der obige Briefschreiber deshalb seinen jüngeren Freund davor, sich der resignierten Stimmung des Frontsoldaten hinzugeben und den Alltag des Krieges „mit Bier und Schnaps und öden Gesprächen und mit all den kleinen, gierig ergriffenen, hastigen Genüssen, die der Augenblick bietet“, zu betäuben.<sup>60</sup> So wie hier der jugendbewegte Verhaltenskodex der Abstinenz noch einmal durchschlägt, wird auch das „Erlebnis“ des Wandervogel in Erinnerung gerufen und beschworen als ein „Glauben an unsere Besonderheit gegenüber der Menge.“<sup>61</sup> Dieses Moment der Distinktion, in dem wiederum das Ideal der „sich selbst erziehenden Gemeinschaft“ mitschwingt, soll den Wandervogel-Soldaten nicht nur aus der feldgrauen Masse herausheben, sondern ihm gleichsam als mentale Strategie dienen, mit der er das Kriegserlebnis durchsteht: „Mit diesem Glauben im Herzen wird auch Dein Blick ruhiger und freier, und Du kannst wieder um Dich schauen, nun in Dir mehr Frieden ist, und Du gewahrst die Schönheit auch in der Zerstörung und all die kleinen Züge der Menschlichkeit auch in den todgewohnten Herzen. Und Du kannst nun auch nachdenken über den Krieg. Und Du magst ihn verstehen als ein Schicksal im Sinne der Alten. Ihm gegenüber zu reden von Gut und Böse, ist törichtes Geschwätz; ob er uns fördert oder hemmt, ist eine müßige Frage. Er ist eben da, und er ist

---

<sup>59</sup> Wie die Ernüchterung des Kriegserlebnisses jenseits solcher Illusionen, welche die jugendbewegte Propaganda verbreitete, rationalisiert wurde, geht aus dem Kriegsbrief eines Studenten hervor, der im April 1917 in Frankreich fiel: "Diese zwei Jahre im Krieg stellen eine Unterbrechung des Lebens dar und sind doch ein so wichtiges Stück davon; aber was der Krieg uns als Menschen lehren will, das haben wir nicht gelernt und werden's auch nicht. Wir hofften auf einen Ausgleich der sozialen Gegensätze auf Grund eines besseren Sichkennenlernens, wir hofften auf Veredelung des Volksgeschmacks in den Genüssen des Lebens, auf eine Vereinfachung der Lebenshaltung, und alles ist nur in sehr geringem Maße zustande gekommen und befindet sich vielfach schon wieder in der Auflösung. Das Füreinanderleben ist gar unvollkommen; nach wie vor herrscht der Egoismus im Felde wie daheim. Glücklicher, der wenigstens für seine Persönlichkeit einen fördernden Einfluß dieses Krieges spürt, der uns so viel versagt, was man in diesen jungen Jahren hätte erarbeiten können und genießen" (*Kriegsbriefe gefallener Studenten*, hg. von Ph. Witkop, 4. Aufl. München 1928, S. 278f.). Es waren genau solche Erfahrungen, die im Jahr 1918 die endgültige Kriegsmüdigkeit des Heeres herbeiführten und zum Ende des Kaiserreiches im November 1918 beitrugen: "Die Aversion gegen die alltäglichen Greuel des Krieges trat in zahllosen Feldpostbriefen, Tagebüchern und Berichten während des Heimaturlaubs zutage. Immer wieder stellte die Postüberwachung den grassierenden 'Defätismus' fest. Der Kontakt mit den notleidenden Familien während der kurzen Abwesenheit von der Front hat die Empörung über die Zumutungen und Entbehrungen der Kriegszeit häufig weiter vertieft" (H. U. Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band: Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*, 2. Aufl. München 2003, S. 186).

<sup>60</sup> Zum Auszug. Ein Feldbrief, a.a.O., S. 35.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 37.

unausweichlich. Und Du erinnerst Dich des Sophokleischen Aias, und wie er sein Schicksal zu tragen weiß. Und Du erkennst den heldischen Sinn als das einzige, das dem sterblichen Menschen Würde leihen kann diesem Schicksal gegenüber. So wirst Du Deine Pflicht tun als ein rechter Krieger und ein rechter Deutscher, und das ungewisse Los, dem Du entgegen gehst, wird Dir kein Freibrief sein, sondern eine heilige Verpflichtung. Dann wird die Kriegszeit Dir auch ein innerer Gewinn sein, und Du wirst Deine Gedanken in jene fernen Tage lenken, da wieder der Friede einzieht in die deutschen Lande, und Du wirst einsehen, nbe es doch etwas Größeres ist, für das Vaterland zu leben, und Du wirst hier den Grund legen zu einem langen Leben, so Gott will in diesem Dienste.“<sup>62</sup> Die hier entworfene Strategie war eine Verhaltenslehre für den Ausnahmezustand, wie sie sich schon in der Kriegsrede Wynekens aus dem Jahr 1914 abgezeichnet hatte.<sup>63</sup> Diese läuft letztendlich darauf hinaus, den Krieg zu exkulpieren, indem er als werthafte Größe jenseits von moralischen Kategorien wie Gut und Böse begriffen wird. Der vermeintlichen Unausweichlichkeit des Krieges setzt man schließlich das „Erlebnis“ der Jugendbewegung entgegen, das diese moralische Unanfechtbarkeit teilt. So verstanden erhält der Krieg die Funktion eines Initiationsritus, der den Wandervogel zum „rechten Krieger“ und zum „rechten Deutschen“ adelt. nbewusstentse und beispielhaft ist dieser Diskurs deshalb, weil er vor Augen führt, warum der Krieg auch in den zwanziger Jahren noch durch das kulturkonservative Denken positiv besetzt wird, und die Jugendbewegung ihr ideologisches Selbstverständnis durch die Erfahrung des Krieges gestärkt sieht.<sup>64</sup>

Der Schock und die Desillusionierung, welche die Niederlage im November 1918 auslöste, obwohl eine allmähliche Ernüchterung schon während des Krieges einsetzte, hätten die Jugendbewegung und das kulturkonservative Bürgertum dazu veranlassen können, die einstige

---

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> Da es Wyneken um einen "heiligen Krieg" geht, bei dem "noch höheres als unsere Existenz" auf dem Spiel stehe (*Der Krieg und die Jugend*, a.a.O., S. 31), ist es für den Initiationscharakter des Krieges nicht entscheidend, ob er mit einem Sieg oder einer Niederlage endet: "Würden wir auch jetzt noch imstande sein, auch in Niederlage und Zertrümmerung uns zu behaupten und aus Niederlage und Zertrümmerung uns wieder zu erheben? - Wir hoffen ja gewiß mit diesem Ausgang nicht mehr rechnen zu müssen; jedenfalls aber würde erst er Gelegenheit zu allerletzter Bewährung bieten, und unsere geistige Einstellung ist so lange ethisch wertlos, als sie nicht auch dieser Möglichkeit gewachsen ist; erst so würde der Krieg für uns der wirklich gute Krieg sein, der, mit Nietzsches Paradoxon zu sprechen, jede Sache heiligt" (ebenda, S. 33).

<sup>64</sup> Vgl. dazu die in Anm. 62 belegte Position Wynekens, wo dieses Deutungsmuster bereits zu Kriegsbeginn in Erwägung gezogen wird.

Kriegseuphorie nunmehr kritisch zu begutachten.<sup>65</sup> Verdrängt wurde aber die Tatsache, daß man den Krieg als Initiationsritus begrüßt hatte, um endlich in die satisfaktionsfähige Gesellschaft aufgenommen zu werden. Dieses Ziel hatte man nicht nur nicht erreicht, man war davon weiter entfernt denn je, weil diese Gesellschaft nominell nicht mehr existierte. Als positiver Besitzstand waren vornehmlich das „Erlebnis“ der Jugendbewegung verblieben und die illusorische Überzeugung, daß die Verheißungen des August 1914 immer noch auf ihre Einlösung warteten. So fand eine Umwidmung statt, wonach die ersehnte „Volksgemeinschaft“, die das „Augusterlebnis“ von 1914 temporär suggerierte, zum eigentlichen Ziel der „Revolution“ von 1918 erklärt wurde. Entscheidend beigetragen zu dieser Umwidmung hatte das existentielle Manöver der Selbsttäuschung, wie es sich in jenem lehrstückartigen Feldpostbrief aus dem Jahr 1916 nachvollziehen ließ. Hier wurde die Desillusionierung des Kriegserlebnisses nicht als Aufklärung über den wahren Charakter des Krieges registriert, sondern positiv gewendet als Prozeß der Persönlichkeitsbildung und der charakterlichen Festigung verbucht. Gerade Fritz Jöde, der selbst am Krieg teilgenommen hatte und auch verwundet worden war<sup>66</sup>, drängte den existentiellen Übergriff auf Körper und unbewussten Geist ins Unbewusste ab und sprach metaphorisch von einem „Riß, der heute noch Musik und Volk trennt.“<sup>67</sup> Damit war wohl immer noch die deutsche Klassengesellschaft aus der Zeit vor 1914 gemeint, aber mit jenem geschärften Unterton, hinter dem die Narben des Krieges hörbar wurden. So disponiert setzte man 1918 auf den Impuls der „Revolution“ und startete anthropologische Experimente wie jenes der Wendeschule, in dem das „Erlebnis“ der Jugendbewegung ebenso wie das „Augustwunder“ auf Dauer gestellt werden sollten.

Je weniger sich aber in den ersten Jahren der Weimarer Republik jene skeptischen Erwartungen erfüllen sollten, die selbst rechtskonservative Kreise mit der „Revolution“ vom November 1918 verknüpft hatten, in desto verklärterem Licht erschien nun das „völkische Erlebnis“ der nationalen

---

<sup>65</sup> Dazu: W. Z. Laqueur, *Die deutsche Jugendbewegung. Eine historische Studie*, Köln 1962, S. 126ff.; Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band*, a.a.O., S. 408ff.

<sup>66</sup> Einer Beurteilung der Reichsmusikkammer, betr. die politische "Zuverlässigkeit" Jödes, aus dem Jahr 1940 kann man entnehmen, daß Jöde am 13.2.1915 zum Militär eingezogen wurde, am 31.10.1915 in Rußland verwundet wurde, bis zum 2.3.1916 im Lazarett lag und danach entlassen wurde (Bundesarchiv: BeKa 20121/14.5.40/24/RMK); dazu: M. Härtling, *Fritz Jödes "Weg in die Musik"*, in: *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hg. von R. Stephan, Mainz 1971, S. 51.

<sup>67</sup> Jöde, *Umstellung*, in: *Die Musikantengilde 1, 1922*, S. 1.

Mobilmachung.<sup>68</sup> Die ersten August-Tage 1914, schrieb der Theologe Wilhelm Stählin sieben Jahre nach Kriegsende, „haben für viele ein unerhörtes und unbekanntes neues Erleben gebracht. Indem sie ganz als Glieder ihres Volkes das hereinbrechende ungeheure Schicksal empfanden, sahen sie sich mit einemmal hineingestellt in einen großen menschlichen Kreis, dem sie immer schon angehört hatten und der doch erst jetzt seinen Anspruch auf ihre Teilnahme und ihr Leben unüberhörbar und unwidersprechlich meldete. Das war nicht irgendeine Organisation, kein Zweckverband zu einem gemeinsam durchzuführenden Unternehmen; das war die Gemeinschaft des Blutes und der Geschichte. Man empfand, sang, handelte, kämpfte, litt und starb gemeinsam, nicht um irgendeiner irgendwie begründeten Pflicht willen, sondern aus einer ganz ursprünglichen Solidarität heraus.“<sup>69</sup> Im Rückblick wurde das Kriegserlebnis, das sowohl Zivilisten als auch Militärs einschloß, zur „Gemeinschaft des Blutes und der Geschichte“ euphemisiert und unbewusst zu einem Initiationsritus stilisiert, wie ihn Mario Erdheim als typisch für „kalte“ Gesellschaften beschrieb. So wie hier der Ritus die Funktion hatte, Ungleichheit nicht aufkommen zu lassen und kollektive Gleichheit zu bewahren, will man dort an der Fiktion einer egalitären „Volksgemeinschaft“ festhalten, die aus Kampf, Blut und Opfer des Krieges entstanden sein sollte. Seit der Niederlage im November 1918 galt der Krieg aber nicht mehr als Bewährungsritual für den Aufstieg in die satisfaktionfähige Gesellschaft (deren Eliten hatte man einstweilen entmachtet), sondern als Aufnahme-ritual in eine „Gemeinschaft“, die sich noch radikaler als vor 1914 gegen die Moderne verbündete. Die physischen und psychischen Schmerzen, die der Krieg durch Verwundung, Tod, materielle Not und durch die beschämende Niederlage verursacht hatte, entsprachen sinngemäß jenen Prozeduren der Initiation, mit denen „kalte“ Gesellschaften ihre Traditionen im unbewussten verankern. Daß der Krieg aber nicht als zivilisatorische Katastrophe geahndet wurde, sondern zum Stahlbad gegen emotionale Verwundungen umgedeutet wurde, bedingte den tribalen und arachaisierenden Charakter einer „kalten“ Kultur, der die musikalischen Erneuerungsbewegungen der zwanziger und dreißiger Jahre auszeichnete.

---

<sup>68</sup> "Dieses Volks-Erlebnis haben sich mehr Männer, als es heute scheint, durch die Enttäuschungen der Kriegsjahre und die schlimmeren Erfahrungen der 'Friedens'-Jahre hindurch gerettet. An dieses Erleben knüpft alles das an, was heute unter dem 'völkischen' Banner geht" (W. Stählin, *Die völkische Bewegung und unsere Verantwortung*, Sollstedt o.J. [1925], S. 26).

<sup>69</sup> Ebenda, S. 25f.

### *Die Niederlage als Weg in die „kalte Kultur“*

Mit der diffusen Formel von der "Gemeinschaft des Blutes und der Geschichte" wurden aber noch tiefere Dimensionen des kulturell Unbewußten angerührt. Es war Norbert Elias, der auf den exklusiven dynastischen Habitus der deutschen Aristokratie hingewiesen und die damit einhergehende Bedeutung blutsverwandtschaftlicher Beziehungen hervorgehoben hatte.<sup>70</sup> Daß die "Volksgemeinschaft" mit dem Paradigma der "Familie" im Sinne von blutsverwandtschaftlichen Beziehungen in Zusammenhang gebracht wurde, war aber nur eine Facette des völkischen Diskurses und seiner vielfältigen ideologischen Bezüge. Als genealogisches Kriterium und damit als Ausweis einer exklusiven Abstammung stand "Blut" nämlich auch für "Rasse", also einen Begriff, den Stählin nur "um des wüsten anmaßenden und gewalttätigen Auftretens etlicher Hakenkreuz-Jünglinge in politischen Versammlungen willen"<sup>71</sup> mied; so verurteilte er einerseits die "rohe, gemeine und besinnungslose Judenhetze"<sup>72</sup> der Nationalsozialisten, schränkte andererseits aber ein: "Nun kann wiederum niemand leugnen, was für eine ungeheuerliche Gefahr für die Echtheit und Gesundheit unseres Volkstums die starke Durchsetzung unserer Politik, unseres Rechtslebens, unserer Wirtschaft und unserer Literatur und Presse mit jüdischem Einfluß bedeutet. Wer Henry Fords Buch über den internationalen Juden gelesen hat, wird sich über das Maß und den Ernst dieser Gefahr keiner Täuschung hingeben können."<sup>73</sup> Wie schon in der Vorkriegs-Jugendbewegung wollte man sich vom "Radauantisemitismus" der extremistischen Rechten absetzen, aber vor allem aus Gründen der Etikette

---

<sup>70</sup> Die Eigenart der deutschen Adelstradition trete besonders deutlich hervor, schreibt Elias, wenn man sie mit der englischen vergleiche: "Ansehen und Status englischer Adliger unter ihresgleichen wurde durch das Vorhandensein einer bürgerlichen, ja sogar einer jüdischen Ahnfrau wenig getrübt, sofern die Abkömmlinge in ihrem Verhalten und Empfinden den Anforderungen des aristokratischen Kanons Genüge taten. Das Persönlichkeitsgepräge im Sinne dieses Kanons war das Entscheidende. Im übrigen sanken die Abkömmlinge einer hohen englischen aristokratischen Familie, abgesehen von den ältesten Söhnen, im Laufe der Generationen schrittweise ins Bürgertum ab. Das begünstigte die Erhaltung des adligen Familienvermögens. In Deutschland dagegen trugen alle Söhne und Töchter von Adligen den unterscheidenden Titel und Rang ihrer Vorfahren. Es gab also viel mehr ärmere Adlige, die sich nur durch ihre Abstammung, ihr 'Blut' legitimieren konnten. So war Abstammung als Kriterium der Zugehörigkeit wichtiger als Verhalten" (Elias, *Studien über die Deutschen*, a.a.O., S. 35f., Anm. 2).

<sup>71</sup> Stählin, *Die völkische Bewegung und unsere Verantwortung*, a.a.O., S. 14.

<sup>72</sup> Ebenda.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 46f.

und einer vermeintlich kultivierteren Optik.<sup>74</sup> Der Begriff "Volk", den Stählin und die Erneuerungsbewegungen präferierten, enthielt eine kryptorassistische Komponente ebenso, wie die Kompositabildungen von "Volk" letztendlich die jüdischen Deutschen ausgrenzten. Nachdem es dem kulturkonservativen wilhelminischen Bürgertum nicht gelungen war, in die Gesellschaft der Satisfaktionsfähigen aufzusteigen, vermochte das post-wilhelminischen Bürgertum seine "aristokratische" Exklusivität also nur zu wahren, indem über die "Reinheit" der "Gemeinschaft des Blutes und der Geschichte" gewacht wurde.

Verlautbarungen wie jene Stählins zum August 1914 waren nicht nur spezifisch für die Auseinandersetzung des Kulturkonservatismus mit dem Erlebnis des Ersten Weltkrieges, sie enthielten auch eine unmittelbar demokratiefeindliche Stoßrichtung. Implizit reflektierten sie die politische Unmündigkeit eines post-wilhelminischen Bürgertums, das sich vor dem Krieg in seiner Obödienzhaltung gegenüber dem Obrigkeitsstaat eingerichtet hatte und nun dem republikanischen System der Weimarer Demokratie völlig unvorbereitet gegenüberstand, - zumal es die einstigen „Reichsfeinde“ waren, die auf dem Gebiet der Politik jetzt das Sagen hatten. Nachdem aber die ersten Jahre der Weimarer Republik vor allem ökonomisch keinen günstigen Verlauf genommen hatten, sahen sich die Kulturkonservativen in ihren eingewurzelten Ressentiments gegenüber Demokratie, Liberalismus und Parlamentarismus bestätigt: "Man versteht es kaum mehr, daß es der Inbegriff politischer Pflichterfüllung sein sollte, am Wahltag seinen Stimmzettel auf Grund eines Parteivorschlags für unbekannte Namen abzugeben. Man tut es selbstverständlich weiter, weil man sich dazu verpflichtet fühlt, aber es ist schwer, bei dieser Komödie ein ernstes Gesicht zu behalten. Man ahnt, daß dieses parlamentarische Wahlrecht, vollends seit ihm das Gegengewicht der allgemeinen Wehrpflicht mangelt, eine Karikatur politischer Verantwortlichkeit geworden ist. Man ist in der Tiefe irre geworden nicht etwa an der Fähigkeit irgendeiner 'Volksvertretung' oder irgendeiner Regierung, sondern an der Richtigkeit und Gültigkeit dieser ganzen Vorstellung von

---

<sup>74</sup> Durch den Begriff "Radauantisemitismus" wollte man sich in der Freideutschen Jugend von völkischen Extremisten wie Theodor Fritsch und seiner Zeitschrift *Hammer* distanzieren, und zwar aus Gründen der gesellschaftlichen Etikette und Distinktion. Gegenüber dem vulgär-radikalen Antisemitismus betonte man daher vermeintliche Tugenden wie "nordische Ritterlichkeit", "nordischen Rechtsbegriff" oder "nordische Lebensideale", weshalb in der Freideutschen Jugend die Judenfeindschaft "eher ein Asemitismus als ein Antisemitismus" sein sollte (J. C. Friedrich, *Der Radauantisemitismus und die deutsch-völkischen Aufgaben der freideutschen Gemeinschaften*, in: *Freideutsche Jugend* 2, 1916, S. 319); dazu: U. Puschner, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache - Rasse - Religion*, Darmstadt 2001, S. 57ff.

politischem Handeln selbst. Es ist unter uns wie ein Dogma gewesen, daß alle politischen Entscheidungen von irgendeiner Mehrheit beschlossen oder gebilligt sein müßten, und man glaubte eben von dieser Mehrheit den 'Willen des Volkes' als die oberste Instanz zu erfahren. Aber sind nicht alle großen und wahrhaft folgenreichen Entscheidungen in der Geschichte anders gefallen? Nicht durch die Mehrzahl, sondern durch die Überlegenheit?"<sup>75</sup> Nachdem schon die Freie Schulgemeinde den Gedanken der parlamentarischen Schülerselbstverwaltung als spalterisch zurückgewiesen und Jöde betont hatte, man wolle nicht "Partei", sondern "Mensch" sein, werden auch hier die Instrumente der demokratischen Willensbildung (Wahlen, Parteien, Parlamentarismus) zurückgewiesen zugunsten einer politischen Legitimität, die im Grunde genommen auf die Alternative von Monarchie oder Diktatur hinausläuft. "Überlegenheit" war indes eine charismatische Qualität, die man ganz selbstverständlich den aristokratisch-militärischen Eliten des Kaiserreiches attestiert und auch bei den "Führern" der "sich selbst erziehenden Gemeinschaft" vorausgesetzt hatte. Da an eine Wiederherstellung der Monarchie nicht zu denken war und die Diktatur sich erst seit Beginn der dreißiger Jahre abzeichnen sollte, blieb das kulturkonservative Lager seinen einstigen ideologischen Visionen verpflichtet und positionierte sich auf ungleich radikalere Weise als vor 1918 gegen eine Kultur, die nach wie vor und mehr denn je der Moderne verpflichtet war.

Da man sich, wie die Äußerungen Stählins nahelegen, im Grunde genommen nach den äußerlich stabilen politischen Verhältnissen des Obrigkeitsstaates zurücksehnte, fiel die Kritik gegenüber den aristokratisch-militärischen Eliten des Kaiserreiches nachsichtig aus, wenn überhaupt solche geäußert wurde. Nach wie vor sahen sich aber die einstigen Anhänger des Wandervogel und der Jugendbewegung in ihrer Kulturkritik und vermeintlichen Dissidenz bestätigt, denn noch immer fühlte man sich bedrängt "von jenen inneren Nöten, unter denen vor 20 Jahren und heute die lebendigste Jugend litt und leidet."<sup>76</sup> Das subjektive Leiden an der Gegenwart entsprach jedoch nicht mehr dem kulturellen Unbehagen der Vorkriegsjahre, es hatte sich vielmehr verschärft durch die materiellen Kriegsfolgen und die damit verbundene habituelle Enteignung. Unter diesem Aspekt rückte man, ohne sich seiner mentalen Prägungen durch die autoritäre Gesellschaft des Kaiserreiches bewußt zu sein, vorsichtig von der jüngsten Vergangenheit ab: Denn zwischen Menschen, die die Jahrzehnte zwischen 1870 und 1914 als die schönste und

---

<sup>75</sup> Stählin, *Die völkische Bewegung und unsere Verantwortung*, a.a.O., S. 31f.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 42.



glücklichste Zeit der deutschen Geschichte empfunden hätten, meinte Stählin, und solchen, die das innere Schicksal der jungen Generation wirklich erlebt *hatten*, gäbe es keinerlei Verständigung und Gemeinschaft.<sup>77</sup> Davon ausgenommen war natürlich das Umfeld des Vorkriegswandervogel, das man nun wie eine gegenkulturelle Avantgarde aus der wilhelminischen Normalgesellschaft heraushob.

Bezeichnenderweise wurde das kulturelle Unbehagen an der Epoche des Kaiserreiches auf die Jahrzehnte zwischen 1870 und 1914 terminiert, also auf die Zeit zwischen zwei Kriegen, wobei der Erste Weltkrieg selbst aber ausgespart blieb. Daß diesem also eine Sonder- und Ausnahmestellung zugewiesen wird, entsprach durchaus dem Selbstbild des Kulturkonservatismus und der Jugendbewegung, die das "Augustwunder" als nationales Kairos begrüßt hatten und nun dem verlorenen Krieg *post eventum* einen höheren Sinn verleihen mußten: "Dieses Kriegserlebnis war mehr als ein Erlebnis, mehr als das aufwühlendste, beunruhigendste und erschütterndste Erlebnis der Jugendbewegung; es hatte seine tiefe metaphysische Bedeutung und senkte in das innerste Wissen der jungen Generation das Furchtbare, daß an der Pforte der letzten Lebenserfüllung der Tod steht, und daß ein Sterbenmüssen auf jeden wartet, der den Ruf zum Leben wirklich gehört hat."<sup>78</sup> So wie Stählin dem sinnlosen Morden eine "tiefe metaphysische Bedeutung" unterstellte, glaubte der evangelische Theologe Paul Althaus, der Krieg habe die konservative Kulturkritik der Vorkriegszeit "verstärkt, beschleunigt, bewußt gemacht"<sup>79</sup> und die "Krisis" einer auf Fortschritt eingestellten Kultur vergegenwärtigt: "Fruchtbarer war es, daß der Krieg, indem er die Dämonien der Kultur schrecklich offenbarte, den optimistischen Entwicklungsglauben, jedenfalls in Deutschland, schwer erschütterte. Katastrophen- und Untergangsgedanken verdrängten die Fortschrittsidee; nur im Sozialismus und im Pazifismus hat sie sich noch gerettet und treibt mit alten Illusionen neuer Enttäuschung entgegen. Wo der Fortschrittsgedanke aber zerbrach, da wurde man unter dem tiefen Eindrucke von der immanenten Ziel- und Sinnlosigkeit der Geschichte reif für Eschatologie."<sup>80</sup>

Zerbrochen war aber nicht der Fortschrittsgedanke, dieser war den Gegnern der "heißen" Kultur stets verdächtig gewesen, sondern die

---

<sup>77</sup> Ebenda, S. 42f.

<sup>78</sup> Stählin, *Vom Schicksal und Sinn der deutschen Jugend* (1925), 2. Aufl. Wülfingerode-Sollstedt 1927, S. 20.

<sup>79</sup> P. Althaus, *Die Theologie*, in: *Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 2: Der christliche Kreis*, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1929, S. 131.

<sup>80</sup> Ebenda.

autosuggestive Verheißung, im August 1914 habe der Aufbruch in ein neues Zeitalter eingesetzt. Weder Kairos noch Katharsis, sondern Desillusionierung und Traumatisierung hatten der Krieg und die Kriegsfolgen bewirkt. Sowohl die Niederlage als auch die beschwerlichen Anfänge der Weimarer Republik sowie die Auswirkungen des Versailler Friedens wurden daher als chaotisch und zugleich als eine Demütigung empfunden, die nun durch gesteigerten und radikalisierten Aktionismus verdrängt wurden: "Das entscheidende Merkmal der völkischen Bewegung ist freilich nicht das Erlebnis des Volkes, auch nicht das Bewußtsein der Solidarität der Volksgenossen, sondern der daraus entspringende Wille zur Tat. Sie will nicht Betrachtung, Gefühl, Weltanschauung, Erlebnis, sondern Dienst, Tat, Kampf sein. In Zeiten der Not gibt es für den Mann kein niederdrückenderes und erbärmlicheres Gefühl als das Bewußtsein, nichts tun zu können und zu tatenlosem Warten verurteilt zu sein. Wer dazu aufrufen kann und darf, zu handeln oder auch nur für künftiges Handeln die Grundlagen und Voraussetzungen zu schaffen, der wendet sich an die schlummernde Mannhaftigkeit und darf hoffen, daß alles, was unverbogen und unverdorben männlich ist, wie ein Soldat auf das Trompetensignal auf diesen Ruf hört und seiner Fahne folgt."<sup>81</sup> Das Eingeständnis, daß durch Krieg und Niederlage ideologische Illusionen zerbrochen, Besitzstände vernichtet und Körper versehrt worden waren, hätte demzufolge als unmännlich und weichlich gegolten. So reagierte man mit emotionaler Verhärtung, einer vermeintlich soldatischen Tugend, und immunisierte die eigene Wahrnehmung gegen all das, was dem soldatischen Ethos widersprach. Diese kriegsgezeugte Einstellung hatte vor allem die erste Führer-Generation der Jugendbewegung geprägt, zu der auch Wyneken, Breuer, Jöde und Stählin zählten. Sie führte zu der Überzeugung, daß mit dem Krieg die "adoleszente" Phase der Jugendbewegung abgeschlossen und diese in "eine neue Epoche", in der "die Bewegung Mann werden" wolle, eingetreten sei<sup>82</sup>: "Die naiv- und die kritisch-revolutionäre Haltung müssen einer anderen weichen, die aus der Vertiefung in die Geschichte, ohne jemals der Reaktion und dem Historismus zu erliegen, eine neue Gegenwartsgestalt erhebt. Nicht mehr Vergleichgültigung der Geschichte, sondern Eingehen in sie um der Zukunft willen ist nun die Losung. Positive Kulturschöpfung und tätig-gläubige Kulturbejahung sind jetzt das Ziel. Diese Wendung vollzieht sich in scharfer Kritik der eigenen Vergangenheit (...). Der 'Staat der Jugend', die 'Jungmannschaft' dienen dem

---

<sup>81</sup> Stählin, *Die völkische Bewegung und unsere Verantwortung*, a.a.O., S. 29f.

<sup>82</sup> H.-D. Wendland, *Das religiöse Problem in der Jugendbewegung*, in: *Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 1: Der allgemeine religiöse Kreis*, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1928, S. 228.

größeren Reiche in Treue, Dienst, Pflichterfüllung. Der ethische Idealismus verliert das Schweifende; er wird herber, wirklichkeitsnäher, männlicher. Es geht um 'Bündigung', Zucht und Form, um die feste Gestalt der Gemeinschaft."<sup>83</sup>

Mit der Historisierung der Jugendbewegung wollte man eine Epochenäsur installieren, mit der man sich vom 19. Jahrhundert und den zahlreichen Synonyma für diese Epoche wie "Romantik", Zeitalter des "Subjektivismus", des "Materialismus" oder des "Liberalismus" distinkt abgrenzte. Herausgenommen aus diesem epochalen Abschied wurde, wie schon erwähnt, die Jugendbewegung, indem man zwischen 1890 und 1914 ihre "Kindheits-" und "Pubertätsphase" lokalisierte, den Krieg aber als Initiationsritus ins Erwachsenenalter interpretierte, denn die Jugendbewegung sei " durch das Erlebnis des Krieges so tief erschüttert und umgewandelt worden, daß diese ihre neue Epoche seit 1918 schlechterdings nicht mit der Vorkriegsepoche einfach gleichgesetzt werden" dürfe.<sup>84</sup> Die Deutung des Krieges als Initiationsritus, wie sie nach 1918 aufkam, unterschied sich allerdings von jener aus dem Jahr 1914. Es fehlten die heroische Pose und die auftrumpfende Selbstgewißheit des künftigen Siegers sowie die romantisch-fahrlässige Attitüde, äußerstenfalls auch den süßen und ehrenvollen Tod für das Vaterland sterben zu wollen. Geblieben war hingegen das militaristische Ethos - Stählin sprach von "Dienst, Tat und Kampf", und verhärtet hatte sich der Körperpanzer, mit dem man das Weichliche und Sentimentale weder aus sich herauslassen, noch an sich herankommen lassen wollte. Bei Jöde geriet die Abwehr von Sentimentalität und "Gefühlsduselei", also von Emotionen, dementsprechend zum pädagogischen Imperativ, aus dem die ästhetische Abhärtung durch das "echte Volkslied" zu folgen hatte. In diesem Sinn strebte man nach Bündigung, Zucht, Männlichkeit und Form, nach Herbheit und fester Gestalt, also vermeintlich soldatischen Tugenden, die sich im anthropologischen Widerstand gegen die "heiße" Moderne bewähren sollten. Der Krieg selbst blieb in positiver Erinnerung, nämlich als Katalysator des Zerfalls einer vermeintlich morbiden Moderne und als Enthüller einer kulturellen Misere, die aus konservativer Sicht durch eben diese Moderne verursacht worden war.

Darüber hinaus schien gerade der Kriegsausbruch mit dem "Augustwunder" etwas offenbart zu haben, was zu den essentiellen Visionen des Kulturkonservatismus zählte: die Sehnsucht nach einer bürgerlich-

---

<sup>83</sup> Ebenda.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 211.

egalitären, durch konfliktfreie Beziehungen geprägten "Volksgemeinschaft". Diese konstituierte sich jetzt nicht mehr nur gegen das kulturelle Unbehagen an der Moderne, sondern gegen das konkrete Feindbild der demokratischen Weimarer Republik und ihrer grundsätzlich offenen Gesellschaft. "Wir alle erleiden das Schicksal Deutschland", klagte Wilhelm Stählin sechs Jahre nach Kriegsende<sup>85</sup> und entwarf ein Bild der Weimarer Republik, das die Wahrnehmung konservativer Schichten prototypisch wiedergibt: "Als Staat der äußeren Macht völlig beraubt und dadurch vor die schwerste Frage gestellt, wie im Widerstreit der großen Mächte inmitten ungeheurer Entscheidungen der Bestand des eigenen Volkes zu wahren und der Beruf der Nation zu erfüllen sei; außerstande den Volksgenossen jenseits einer unsinnigen Grenze Schutz gegen fanatischen Vernichtungswillen zu gewähren, und ebenso unfähig den Volksgenossen innerhalb der Grenze Arbeit und Obdach zu sichern; wirtschaftlich ständig unter dem Druck unerfüllbarer Forderungen, einer lähmenden Unsicherheit; im Innern hin und her gerissen zwischen ungeheuren politischen Leidenschaften, die sich zwei entgegenstehende Symbole der Reichseinheit und damit den Dauerzustand eines latenten Bürgerkrieges geschaffen haben; auf der anderen Seite die ungeheure Masse, der alle Weltgeschichte hinter einer Stickluft von Alkohol, Fußball und Weibern verschwindet: das *ist* Deutschland und ist doch nicht das *Deutschland*, das unser Schicksal ist."<sup>86</sup> Das hier entworfene Szenario schreibt ein Wahrnehmungstereotyp fort, das in etwas weniger ausgeprägter Form schon in der Zeit vor 1914 existierte. Dort hatte Breuer von den Deutschen als von einem Volk der "Enterbten" gesprochen und damit die zwischen Aufstiegsmentalität und Abstiegsängsten oszillierende Klassenlage des Bürgertums charakterisiert. Daß man durch die Folgen des Ersten Weltkrieges nicht nur materiell, sondern auch habituell enteignet worden sei, war nun eine Sicht der Dinge, die im Denken kulturkonservativer Kreise während der zwanziger Jahre überwiegend vorherrschte.

Mit der sozialen und politischen Vision einer "kalten" Kultur aber, wie sie die musikalischen Erneuerungsbewegungen und andere rechtskonservative Gruppierungen als Alternative ins Auge faßten, wurde zugleich ein Generationenwechsel ratifiziert, der während des Krieges innerhalb der Jugendbewegung stattgefunden hatte. Die erste Generation der Jugendbewegung, zu der Männer wie Wyneken und Halm nur bedingt, wohl aber Breuer, Jöde oder Stählin zählten, war aus dem Wandervogel-Alter

---

<sup>85</sup> Stählin, *Vom Schicksal und Sinn der deutschen Jugend*, a.a.O., S. 10.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 11.

endgültig herausgewachsen und blickte auf die Vorkriegs-Jugendbewegung daher bereits aus historischer Perspektive. Nachdem aber der Krieg nicht nur zur epochalen Zäsur, sondern auch zum Initiationsritus erhoben worden war, erhielt das "Erlebnis" der Jugendbewegung die Qualität eines traditionellen Mythos, durch den die adoleszenten Erfahrungen der ersten Wandervogel-Generation festgeschrieben wurden. Auf diese Weise hob man die "erstarre Adoleszenz" auf die anthropologische Ebene einer Lebens- und Wahrnehmungsform, die sich der Weiterentwicklung und dem kulturellen Wandel widersetzte. Dementsprechend hatten der Hamburger Wendekreis und speziell dessen musikpädagogischer Exponent Jöde betont, hier habe man das "Erlebnis" der Jugendbewegung und somit die Erfahrungen der eigenen Jugend in pädagogische Praxis umgesetzt.

Gut 120 Jahre früher hatte Novalis befunden: Wollte man die revolutionären Kräfte der Jugend bändigen, bedürfe es der "Kristallisation", um die "totale Zerfließung" zu verhindern. Mit der "erstarren Adoleszenz" hatte man aber nicht nur die revolutionären Energien und die Omnipotenzphantasien der Jugendbewegung domestiziert, man hatte auch ein kulturelles Beharrungsvermögen, ähnlich dem Traditionalismus in "kalten" Gesellschaften, installiert, durch das eine seltsame Ungleichzeitigkeit ins Spiel kam. Während die älter gewordenen Führer der Jugendbewegung mit ihren kulturkonservativen Vorstellungen noch tief im Kaiserreich steckten und ihr Unbewußtes eine fundamentale Autoritätskrise, nämlich den Verlust der aristokratisch-militärischen Obrigkeit, zu verarbeiten hatte, schritt der kulturelle Wandel, namentlich der politische Umbau zur Republik und die ökonomische Modernisierung der Gesellschaft, unablässig voran. Das seismische Beben auf mentaler Ebene und die kollektive Verstörung, welche die Kriegsniederlage und die ökonomisch unsicheren ersten Jahre der Weimarer Republik im konservativen Bürgertum verursacht hatten, verstärkten aber das Bedürfnis nach habitueller Sicherheit und ideologischer Orientierung gleichermaßen. Folglich radikalisierte sich die dichotomische Wahrnehmung der Wirklichkeit und damit das tief eingewurzelte manichäische Schwarz-Weiß-Denken, weil man zwischen dem eigenen Traditionalismus, der "erstarren Adoleszenz", und der "heißen" Kultur der Moderne einen Graben erblickte, der ungleich tiefer schien als in der Zeit vor 1918. In dieser Situation hielt man erneut nach Kühl-Aggregaten Ausschau und unternahm Suchbewegungen, die die musikalischen Erneuerungsbewegungen auf ein Gelände führten, auf dem das Gefälle zur Moderne besonders sinnfällig wurde: in die Distanz des Historischen. Mit der Umkehr in die Historie sollte

schließlich klar werden, was "erneuerung von grund auf"<sup>87</sup> bedeutete: der vorsätzliche Aufbruch in die kulturelle Verarmung und die Entschlossenheit, das freie Spiel des Ästhetischen in der Musik ideologischen Imperativen zu unterwerfen.

---

<sup>87</sup> Jöde, *Musikmanifest*, Hartenstein Sa. 1921, S. 21.

## **Kap. 4**

### **Avantgarde der Umkehr: Musikalische Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg**

Die traumatischen Umbruchserfahrungen, die der Krieg im bürgerlich-konservativen Milieu, insbesondere unter den Anhängern der Jugendbewegung, ausgelöst hatte, setzte in den zwanziger Jahren kulturelle Aktivitäten frei, die stark weltanschaulich geprägt waren. Unter dem Einfluß solcher Prägungen standen auch die "musikalischen Erneuerungsbewegungen", also Jugendmusik- und Singbewegung sowie Orgelbewegung und kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung. Gemeinsam war den Erneuerungsbewegungen der kulturkonservative Hintergrund, die soziale Herkunft ihrer Klientel aus dem Bildungs- und Kleinbürgertum, aber auch eine politische Einstellung, die der völkischen Bewegung und dem Rechtskonservatismus der Weimarer Republik zuzurechnen ist. In diesem Umfeld wurde der Übergang vom autoritären Obrigkeitsstaat des Kaiserreiches zur demokratischen Weimarer Republik nicht als Gewinn an politischen Partizipationsmöglichkeiten gewertet, sondern als das Wegbrechen einer ehemals stabilen staatlichen Ordnung wahrgenommen. Von Anfang an stand man dem Weimarer Staat feindselig gegenüber und bezog die politischen Vorstellungsinhalte aus dem ideologischen Denken der nationalkonservativen Rechten, welches seinerseits in der Tradition der politischen Romantik stand. Als abstrakt und lebensfern abgelehnt wurde daher jene rationale Staatsidee, die sich auf die Ideen der Aufklärung, des Liberalismus und der Demokratie verpflichtet hatte; stattdessen berief man sich auf irrationale Konstruktionen wie "Volk", "Volkstum", "Gemeinschaft" oder "Gemeinde", die national, archaisch-tribal und religiös konnotiert waren. Der zivilisationsfeindliche Affekt und das kulturelle Unbehagen, das solche Einstellungen motivierte, richtete sich letztendlich gegen eine Moderne, die auf Liberalität, differenzierte Vielfalt und nunmehr auch auf demokratische Konfliktbewältigung setzte. Daß dieser Pluralismus aber nicht nur mit kultureller Vielfalt einherging, sondern mit den politisch-sozialen Turbulenzen in den ersten Jahren der Weimarer Republik zusammenfiel, bestätigte das kulturkonservative Bürgertum in seiner düster-pessimistischen Überzeugung, sich als Bollwerk gegen Anarchie und Chaos in Stellung bringen zu müssen. Solch kulturkonservativer Widerstand gegen die Moderne betraf daher nicht nur Teilgebiete wie Politik oder Ökonomie, sondern erstreckte sich auf die gesamte Kultur, somit auch auf Kunst und Musik. Hier waren es schließlich die musikalischen Erneuerungsbewegungen, die das zeitgenössische Musik- und Konzertleben sowie Avantgarde und Neue Musik in das konservative Verfallsszenario einbezogen und kategorisch auf die Herstellung "geordneter Zustände" drängten.



Die Gebiete, auf die sich die Erneuerungsbewegungen auswirkten, waren die Musikpädagogik, die musikalische "Volkserziehung", der Orgelbau, die Edition und Aufführungspraxis älterer Musik aus der Zeit vor 1750 sowie die protestantische Kirchenmusik, wobei die einzelnen Teilbewegungen personell miteinander vernetzt waren und ein gemeinsames ideologisches Projekt verfolgten, das unter dem Etikett "musikalische Erneuerung" firmierte. Während in der "Jugendmusikbewegung" um Fritz Jöde die pädagogischen Bestrebungen der Musikalischen Jugendkultur ihre Fortsetzungen fanden, verstand die "Singbewegung" um Walther Hensel ihre musikalische Arbeit als Beitrag zur "Gesundung" des deutschen Volkstums und zur "völkischen Erneuerung" Deutschlands. Die "Orgelbewegung" wurde seit Anfang der zwanziger Jahre von so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie dem Musikhistoriker Wilibald Gurlitt, dem Schriftsteller Hans Henny Jahn und dem Theologen Christhard Mahrenholz betrieben, die sich die Reform bzw. "Erneuerung" der modernen Orgel zum Ziel gesetzt hatten. Und als der Berneuchener Kreis um Wilhelm Stählin, eine seit 1921 existierende liturgische Arbeitsgemeinschaft protestantischer Theologen aus der Jugendbewegung, auf die Singbewegung und die Lutherischen Liturgischen Konferenzen um Mahrenholz auf die Orgelbewegung aufmerksam geworden waren, setzte seit etwa 1927 auch der Beginn einer kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung ein, deren Protagonisten zu einer grundlegenden Neugestaltung der protestantischen Kirchenmusik aufriefen. Daß die Reform der evangelischen Kirchenmusik in weiten Teilen jedoch auf eine Renaissance der protestantischen Kirchendisziplin hinauslief und die implizite Tradition der Verhaltenslehren restaurativ vergegenwärtigte, enthüllt allerdings die eigentlichen Absichten der Bewegungen: "Erneuerung" zielte keinesfalls auf ästhetische oder musikalische Innovation im Sinne der Moderne, sondern auf die Beantwortung der Frage, wie man als konservativer Gegner der Moderne mit Musik umzugehen habe.

Unter musikalisch-ästhetischem Aspekt zeichneten sich die Erneuerungsbewegungen durch spezifische Eigentümlichkeiten aus. Zunächst wollte man sich als Alternative gegen das zeitgenössische Musik- und Konzertleben exponieren, das man nicht unter ästhetisch-künstlerischen, sondern unter sozial-ethischen Aspekten wahrnahm: Begriffe wie Publikum oder Künstler gerieten jetzt unter Ideologieverdacht, weil sie mit sozial entfremdeter "Masse" gleichgesetzt oder als narzißtisches "Virtuosentum" denunziert wurden. Mit derartigen Ressentiments machte man schließlich gegen die Musik des "liberalistisch-individualistischen" 19. Jahrhunderts sowie gegen die musikalische Moderne bzw. gegen die Neue Musik mobil und

begab sich auf die Suche nach ästhetischen Ressourcen, die das Bedürfnis nach "Distanz" von Gegenwart und Moderne besonders sinnfällig symbolisieren sollten. Nachdem das Terrain der Neuen Musik ob seiner Unübersichtlichkeit als ästhetischer Orientierungsrahmen ohnehin ausfiel, begab man sich in einen radikalen Historismus und musizierte ausschließlich "alte Musik", deren Spektrum vom mittelalterlichen Choral bis etwa in das Zeitalter Johann Sebastian Bachs reichte, wobei der Schwerpunkt auf der *deutschen* Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts lag.

Mit ihrer retrospektiven Ausrichtung auf die Musik der Vormoderne standen die Erneuerungsbewegungen nominell in der Kontinuität der romantischen Restauration, dennoch setzten sie entscheidend neue Akzente. Während der musikalische Historismus des 19. Jahrhunderts stets in Fühlungnahme mit der Moderne geblieben war (beispielsweise durch die klangliche "Modernisierung" und andere Bearbeitungspraktiken), gingen die Erneuerungsbewegungen über die atavistischen Neigungen der romantischen Restauration weit hinaus und suchten gerade die "Fremdheit" des Historischen auf, die sie auf dem Gebiet der originalen Aufführungspraxis wiederzufinden meinten. Fernab der eigenen Gegenwart "entdeckte" die Jugendmusik- bzw. Singbewegung das "alte Volkslied" und den Choral des 15. bis 17. Jahrhunderts, die Orgelbewegung wurde auf die "alte" Orgel des 17. und frühen 18. Jahrhunderts aufmerksam und die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung konzentrierte sich einseitig auf die ältere protestantische Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Längst vergessene oder obsolet gewordene Instrumente wie Cembalo, Blockflöte, Krummhorn, Gambe oder die Schnitger- und Silbermannorgeln des 18. Jahrhunderts, aber auch "archaisch" wirkende Phänomene wie pentatonische Liedmelodien oder das Acapella-Ideal sendeten ästhetische Reize aus, die jetzt als "neu" und als "wahlverwandtschaftlich" wahrgenommen wurden, weil man sie sich als Relikte einer verschütteten Tradition vergegenwärtigte. Was das "innovative" Moment der "musikalischen Erneuerung" ausmachte, resultierte folglich aus der einführenden Aneignung von Repristinationen: Es war die "Patina des Historischen", also eine von der Vergangenheit erborgte Modernität und damit nicht jenes genuin Neue, dem sich die Moderne verschrieben hatte.

In dem Maße, in dem sich die Erneuerungsbewegungen auf die Patina des Historischen einließen, verstärkte sich ihr Widerstand gegen die Musik des ausgehenden 18., des 19., vor allem aber gegen die avancierte Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts. Der Gebrauch einschlägiger Schlagworte wie "Sentimentalität", mit dem die musikalische Moderne des 19. Jahrhunderts stigmatisiert wurde, oder "Verfall" und "Zersetzung", die auf die Neue Musik

des 20. Jahrhundert gemünzt waren, bezeugt die aggressive Gestimmtheit der Erneuerungsbewegungen und deutet auf die Spur des kulturell Unbewußten. Da man sich nicht durch den Krieg als solchen, sondern erst durch die Niederlage im November 1918 habituell enteignet und sozial deklassiert fühlte, suchte man nun nach symbolischen Strategien, sprich: Verhaltenslehren, unter deren Regularien sich die Niederlage bewältigen ließ. In Fritz Jödes *Musikmanifest* von 1921, einem pseudoexpressionistischen Prosagedicht, finden sich erhellende Hinweise auf die mentale Verstörung und Desorientierung, die das Kriegserlebnis innerhalb des kulturkonservativen Milieus und bei den überlebenden Wandervögeln ausgelöst hatte: "große verwirrung ist aber heute in uns / wir kämpfen gar zu oft mit einer gesinnung / die wir bekämpfen / wie oft sitzt nicht unser gegner uns im blut / da heißt es erkennen / daß wir die zeit in uns haben / (...) / darum die zeit loswerden / dann werden wir auch ihre musik los."<sup>1</sup> Sensibilisiert durch die traumatische Erfahrung der Kriegsniederlage und durch die soziale Depravierung im Gefolge des Krieges war man disponiert für jenes Fremde und Entlegene, welches "Distanz" zur Moderne und zur Gegenwart der Weimarer Republik ermöglichte. Erst unter solch außermusikalischen und nichtkünstlerischen Bedingungen wurde es möglich, in der "alten Musik" und in der Patina des Historischen den Abstand von der Gegenwart auch *ästhetisch* zu erleben. So wie die Vorkriegsjugendbewegung die Flucht in die Natur unternommen hatte, vollzogen die Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg den Eskapismus in die Distanz des Historischen, wo man zwar etwas "Anderes", aber keinesfalls das obsessiv besetzte Neue der Moderne vorfand. Die Andersartigkeit der "alten Musik", wie sie die Patina des Historischen ausstrahlte, geriet zu einem Faszinosum und zum treibenden Impuls der Erneuerungsbewegungen, auch auf dem Gebiet der Musik übersichtliche Zustände herstellen und damit die Komplexität bzw. die Vielfalt der Moderne reduzieren zu wollen: "eins ist klar / große Beschränkung werde ich mir auferlegen müssen / denn will ich so musik durch mich heiligen / so werde ich oft schweigen müssen / was sich heute musik nennt / und was doch nur ihr schatten ist / so werden vielleicht nur wenige musikwerke in mir stehen / aber diese wenigen werden mir vieles sein."<sup>2</sup>

Die "große Beschränkung", welche hier eingefordert wurde, meinte ästhetische Zensur und lief auf eine gleichsam gefilterte Musizierpraxis hinaus, in der bald nur noch "Volkslied", "alte Musik" und schlußendlich eine

---

<sup>1</sup> F. Jöde, *Musikmanifest*, Hartenstein Sa. 1921, S. 19.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 25.

neoklassizistisch domestizierte Modernität (Gebrauchsmusik, "junge Musik") zugelassen waren. So exponierten sich die Erneuerungsbewegungen in den zwanziger Jahren als ästhetisch-anthropologische Verhaltenslehren, die ihre kulturkonservative Klientel *für* die Patina des Historischen sensibilisieren und *gegen* die "heiße" Moderne immunisieren sollten. Das eigentliche Ziel der "musikalischen Erneuerung" war demnach ein pädagogisches, nämlich die Erziehung zur dichotomischen Wahrnehmung und die Modellierung eines anthropologischen Typus, der gegen die "Anfechtungen" der Moderne resistent war. Daß sich die Erneuerungsbewegungen aber mit ihrem genuin kunstfeindlichen Vorhaben als Alternative gegen die musikalische Moderne etablieren wollten, zeigte sich verstärkt zu Beginn des Dritten Reiches. Zu einem Zeitpunkt, als die Neue Musik durch die nationalsozialistische Kulturpolitik bereits weitgehend ausgegrenzt wurde, entwickelten Theologen wie Oskar Söhngen und Komponisten wie Hugo Distler oder Ernst Pepping eigene Vorstellungen über eine zeitgenössische, spezifisch "erneuerte" Musik. Dabei wurde die Tatsache, daß die ästhetische Reichweite der zeitgenössischen Musik nach 1933 strikten Repressionen unterlag, kaum als störend empfunden, hatte man doch aus der Aversion gegen die Moderne und die musikalische Avantgarde nie einen Hehl gemacht: "Der Tonsetzer, der Kirchenmusiker vor allem, darf nicht vergessen, daß die Fähigkeit der Hörer, auch komplizierte tonale Beziehungen noch zu erfassen, begrenzt ist. Die Entwicklung dieser Fähigkeit hat nicht gleichen Schritt gehalten mit der Erweiterung des Spielraums durch die Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Hier liegen meines Erachtens schwere Versäumnisse in der musikalischen Volkserziehung vor. Es gibt zu denken, daß selbst bei großen Komponisten das tonale Gefühl nicht stark genug ist, um sie vor Verirrung in weit entlegene Tonregionen zu bewahren, aus denen sie den Rückweg zum Ausgangspunkt nur scheinbar finden."<sup>3</sup> Die Richtung, die hier vorgezeichnet wurde, war eindeutig: Die angeblichen "Versäumnisse in der musikalischen Volkserziehung", die eingeklagt wurden, bezog man nicht etwa auf die geläufigen Ressentiments gegenüber der Neuen Musik, sondern auf deren Komponisten und das für die musikalische Moderne aufgeschlossene Umfeld. Unter dieser Perspektive forcierten die Erneuerungsbewegungen ihr Projekt einer "jungen deutschen Musik", das im musikalischen Kontext der Weimarer Republik marginal geblieben wäre, nun allerdings mit dem vermessenen Anspruch auftrat, jene Leerstelle zu besetzen, welche die Ausmerzungen der als "entartet" verfeimten Moderne hinterlassen hatte.

---

<sup>3</sup> A. Beutter, *Zeitgenössische Musik und Kirche*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 115.

## Kap. 4.1 Agenturen des kulturell Unbewußten: Jugendmusik und Singbewegung

Schon während des Krieges war es zu Aktivitäten gekommen, in denen sich das Projekt der "musikalischen Erneuerung" abzeichnete. Zunächst ging es dabei um eine Reform jener musikalischen Praxis im Wandervogel, die Halm und Wyneken als "Bedarfmusik" oder als "Vorkunst" bezeichnet hatten. Selbstkritisch nahm man jetzt das "Zupfgeigen-" und Lautenspiel in den Blick, das man mehr oder minder kunstlos praktiziert hatte, um beim gemeinschaftlichen Singen die Lieder aus dem *Zupfgeigenhansl* oder aus anderen Liederbüchern zu begleiten.<sup>4</sup> Da man aber "die Neuorientierung der Lautenkunst als Volkskunst" voranbringen wollte<sup>5</sup>, wies Richard Möller darauf hin, daß die klassische Laute kein akkordisches Begleitinstrument, sondern ein zu polyphoner Musik geeignetes Instrument mit einer langen Vorgeschichte sei. Indem er auf diese Tradition aufmerksam machte, hob er auf den Vorbildcharakter der Historie ab und zog Vergleiche zum gegenwärtigen Musikleben: "In der eigentlichen Blütezeit der Laute, also im 15. und 16. Jahrhundert, spielte sich nun das ganze Leben ja auch entschieden mehr in häuslichem Kreise ab; - man war nicht so aushäusig, nicht so vom Strudel öffentlicher Veranstaltungen mitgerissen wie heute. Daher war auch die Musik damals mehr diesen ganzen Verhältnissen angepaßt; d.h. man trieb mehr Haus- und Kammermusik. Hierin liegt nun auch wieder eine Anregung für uns, mehr Fühlung mit der Musik der damaligen Zeit zu suchen. Wir bemühen uns doch gerade heute besonders, durch Siedlungen u.a. das Haus- und Familienleben wieder zu vertiefen. Nichts kann dazu nun aber mehr beitragen als gerade die Musik, und zwar nur die Haus- und Kammermusik."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ihm schein, schreibt Jöde mit Blick auf das Gitarrenspiel im Wandervogel, "auch uns haben beim Musizieren Gedanken nicht sonderlich gequält; man sollte sonst meinen, daß manches Bedenkliche, das nicht gerade weitab lag, stärker aufgefallen sein müßte. Wenn ich unsere Kultur des Volksliedes, von der man doch wohl hin und wieder sprechen kann, und damit im Zusammenhange der Gitarre betrachte und mich frage, wo denn - was bei einiger Berechtigung des Wortes Kultur selbstverständlich ist - wo denn eine Steigerung des kritischen Vermögens gegenüber dem Musikalischen zu finden sei, so zeigt sich mir im Grundsätzlichen ein einziger kahler Gedanke, nämlich: daß es mit unserer Zupfgeigenbegleitung nicht so weiter gehen könne wie bisher" (*Gitarre und Volkslied*, in: *Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung*, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 159); dazu auch: H. Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt*, Wolfenbüttel 1927, S. 115ff.

<sup>5</sup> R. Möller, *Laute und Lautenmusik*, in: *Der Wanderer* 7, 1916, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel 1980, S. 41.

<sup>6</sup> Ebenda.

Obwohl Haus- und Kammermusik auch im bürgerlichen Musikleben des 19. Jahrhunderts eine maßgebliche Rolle gespielt hatten, favorisierte die Jugendbewegung diesen Musiziertypus, weil er die Nähe zur familiären "Gemeinschaft" und damit auch den Abstand zur anonymen "Öffentlichkeit" des kommerzialisierten Konzertbetriebes suggerieren sollte. Schon hier wird erkennbar, daß der Abstand, den man von der Kultur und vom Musikleben der eigenen Gegenwart gewinnen wollte, in der Musikgeschichte und damit in der Distanz des Historischen gesucht wurde: "Führung" mit der Vergangenheit aufzunehmen, hieß aber in erster Linie Einfühlung in die Patina des Historischen, also in die Andersartigkeit der älteren Musik, so daß man im ästhetischen Erlebnis die Distanz des Historischen wahrzunehmen meinte. Während daher die schlichte Wandervogel-Musik noch mit Großstadtflucht und Naturnähe assoziiert wurde, deutete sich hier bereits ein Spezifikum der "musikalischen Erneuerung" an, nämlich der Eskapismus in Historismus und Restauration. "Alte Musik" erfüllte dabei eine zweifache Funktion: Einerseits diente sie als ästhetische Ressource, zum anderen fungierte sie als eine Projektionsfläche, auf der man das Unbehagen an der eigenen Gegenwart abarbeitete.

Als im Jahr 1917 erstmals die (zunächst von Möller, dann von Jöde herausgegebene) Zeitschrift *Die Laute. Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik* erschien, bildeten sich auch bald zahlreiche Musikgruppen, welche die reformerischen Intentionen Jödes musikalisch umsetzten und deren organisatorische Mitte *Die Laute* bildete. Um die Arbeit dieser Musikgruppen zu konzentrieren, hatten Jöde und seine Mitarbeiter den "Zusammenschluß Gleichgesinnter um *Die Laute*" angeregt: "Dort wollen wir uns gegenseitig und durch unsere selbstgewählten Führer erziehen. Dort wollen wir die geistfeindliche Genügsamkeit der Wandervogel-Musik überwinden, deren Ärmlichkeit von allen ernstern Wandervögeln schon längst selbst erkannt und zugegeben worden ist, weshalb wir gerade hauptsächlich auf deren Mitarbeit hoffen. Dort wollen wir vor allem dem trostlosen Zustand der heutigen Stätten für musikalische Bildung entgegentreten und hoffen, daß die Einsichtsvollen aus diesen Reihen zu uns kommen, um mit uns gemeinsam tiefer in das Wesen der Musik einzudringen, als es an den heutigen Akademien geschieht."<sup>7</sup> Aus den "Musikgruppen um die *Laute*", die aus diesem Aufruf hervorgingen, formierten sich 1922 die "Musikantengilden", nachdem das publizistische Sprachrohr der Musikgruppen in *Die Musikantengilde. Blätter zur Erneuerung aus dem Geiste der Jugend* umbenannt worden war. Als

---

<sup>7</sup> Jöde, *Ein Aufruf*, in: *Die Laute* 7, 1918, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung*, a.a.O., S. 76.

gleichgesinnte Ortsgruppen bildeten die Musikantengilden nun ein Netzwerk, das deutschlandweit musikalische Erneuerungsarbeit im Sinne Jödes betrieb und auch die "offenen Singen" veranstaltete, mit denen, zumal sie für jedermann zugänglich waren, die Arbeit der Musikantengilden beworben wurde. Das vormalige Projekt der Musikalischen Jugendkultur hatte sich damit ausgeweitet und organisatorisch gewandelt: Entstanden war die "Jugendmusikbewegung", die ihre Arbeit als musikalische Volkserziehung und -bildung verstand und gezielt auf eine Reform des öffentlichen Musiklebens hinwirken wollte. Zutiefst davon überzeugt, daß eine solche Reform nicht nur notwendig sei, sondern auch allein im ideologischen Fahrwasser der Jugendbewegung und des Kulturkonservatismus erfolgen müsse, versuchte die Jugendmusikbewegung nun Einfluß auf Volksschulen, Gymnasien und musikalische Ausbildungsstätten zu gewinnen, aber auch auf die musikalische Früherziehung von Kindern sowie auf die Erwachsenenbildung, wie sie an den neu entstandenen Volkshochschulen praktiziert wurde. Ein entscheidender Schritt in diese Richtung fand statt, als Jöde im April 1923 zum Professor für Chorleitung und Volksmusikerziehung an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg berufen wurde, wo er auch ein Seminar für Volks- und Jugendmusik einrichtete. Hier bildete sich auch der "Arbeitskreis um Fritz Jöde" als ein Gremium, das die ideologischen Weichenstellungen vornahm und die Arbeit der Musikantengilden zentral steuerte.

### ***"Musizierender Laie" und "Gebrauchsmusik": Habitusbildung im radikal-konservativen Milieu der Jugendmusikbewegung***

Veranlaßt worden war Jödes Berufung nach Berlin durch Leo Kestenberg, der als Kulturpolitiker maßgeblichen Einfluß auf das Musikleben der Weimarer Republik nehmen und die staatlichen Voraussetzungen für die Entwicklung des Schulfaches Musikpädagogik schaffen sollte. Kestenberg hatte Klavier bei Ferruccio Busoni sowie Komposition bei Felix Draeseke studiert und eine Karriere als Pianist eingeschlagen, die er zugunsten seiner politischen Tätigkeit aufgab. Seit 1903 engagierte sich Kestenberg als Leiter von Volkshören in der sozialdemokratischen Arbeiterbildungsbewegung und seit 1918 wirkte er als Musikreferent im preußischen Kultusministerium sowie als Leiter der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, bis er 1932 aus dem Amt gedrängt und ein Jahr später im Gefolge der

nationalsozialistischen Machtübernahme ins Exil vertrieben wurde.<sup>8</sup> Als Jude und Sozialdemokrat von rechtskonservativer Seite stets angefeindet, wurde Kestenbergs bekannt aufgrund seiner Reformbestrebungen, die den Musikunterricht an den Volks-, Mittelschulen und Gymnasien, aber auch die Ausbildung von Musikern und Musikpädagogen an staatlichen Hochschulen sowie privaten Ausbildungsstätten umfaßten. Kernstück seiner Reformen war die Vereinheitlichung der Prüfungsbestimmungen aller musikalischen Berufe, vor allem jedoch wollte er der Kommerzialisierung des musikalischen Ausbildungswesens von privater, also staatlich nicht kontrollierter Seite entgegenwirken. Niedergelegt hatte er seine Reformvorstellungen erstmals in der Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* von 1921, welche schließlich, nicht zuletzt unter dem Einfluß und der Mitwirkung Jödes, in die *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* vom April 1923 Eingang fanden.<sup>9</sup>

So wie Kestenbergs als Musiker ausgesprochen fortschrittlich und aufgeschlossen gegenüber der Moderne eingestellt war, propagierte er als Kulturpolitiker die klassischen Ideale des Bildungsbürgertums ohne Scheu vor nationalen Untertönen und kulturkonservativen Tendenzen: "Die Kunst, in der das deutsche Volk einen fast unumstrittenen, von allen Kulturnationen anerkannten Platz einnimmt, die Musik, gibt an den Wendepunkten ihrer Geschichte den Beweis für ihre sittliche Kraft. Weit über die konfessionelle Trennung hinaus wirkt sie im geistigen Leben des deutschen Volkes durch ihren nach innen gerichteten, gleichsam religiösen Einfluß. Die Erinnerung an diese Wirkungen ist heute unentbehrlich, da nur durch sie die unendlich hohe Bedeutung zu erkennen ist, die der Musik für unser Leben zukommt. Von Verstand und Willen in bestimmte Ausdrucks- und Empfindungsformen gezwungen, hat die Musik im geistigen Haushalt des deutschen Volkes ihre führende Stellung gewonnen."<sup>10</sup> Ähnlich wie Kretschmar, Halm und Jöde sah Kestenbergs das vermeintliche Ethos der Musik, die Innerlichkeit des Menschen gleichsam religiös zu formen, durch die Kommerzialisierung des

---

<sup>8</sup> Dazu: U. Günther, *Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergs-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*, Neuwied-Berlin 1967, S. 13ff.; G. Batel, *Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenbergs: Pianist, Klavierpädagoge, Kulturorganisator, Reformers des Musikerziehungswesens*, Wolfenbüttel 1989; W. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim 1993, S. 233ff.; S. Fontaine, *Leo Kestenbergs als Musikpolitiker*, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hg. von W. Rathert u. G. Schubert, Mainz 2001, S. 82ff.

<sup>9</sup> Dazu: L. Kestenbergs, *Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel-Zürich 1961, S. 40ff.

<sup>10</sup> Ders., *Musikerziehung und Musikpflege*, Leipzig 1921, S. 4f.



Musiklebens und den ubiquitären "Geschäftsgeist" bedroht.<sup>11</sup> So erinnert er unter Berufung auf Rochus von Liliencron (*Deutsches Leben im Volkslied um 1530*, Berlin-Stuttgart 1885) an die Frühe Neuzeit, die vermeintliche "Blütezeit gemeinschaftlichen musikalischen Erlebens"<sup>12</sup>, und an jene "Einheit der Musikkultur", wie sie die alten Chorverbände des 16. Jahrhunderts gekannt hätten, weil "noch zur Zeit der Reformation fast das gesamte Volk ohne Unterschied des Standes im Kunstschaffen der führenden Meister die eigene Gebrauchsmusik" erkannt habe und "durch Schule und Kunstpflege zur selbständigen produktiven Musikübung erzogen" worden sei.<sup>13</sup> Ausgehend von diesem kulturkonservativen Stereotyp, seit Riehl und Langbehn eine gängige ideologische Überzeugung, charakterisieren Kestenberg und die *Denkschrift* den musikgeschichtlichen Verlauf vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert als zunehmende "Spezialisierung", die "eng mit der Großstadtbildung und dem gewaltigen Aufstieg von Industrie und Technik" zusammenhänge: "Wir hatten bis zum Kriege ein Konzertleben, das den Gebildeten wie den Musikfreunden und Liebhabern ältere und neuere Werke vermittelte und mit allen Vertretern der reproduktiven Kunstübung bekannt machte, wir hatten Sängervereine, Chöre und Liebhabervereinigungen, die ihre Sonderliteratur pflegten, wir hatten Musikschulen, Konservatorien und Hochschulen, die im Geiste dieser Musikübung arbeiteten, wir hatten eine Schulmusik, die zu einer Beherrschung des Singens nach Noten und zu einem brauchbaren Liedergut erziehen sollte. Jeder ging seiner Neigung nach, unbekümmert um den Nächsten, jeder glaubte im Besitz einer Tradition das Schicksal der deutschen Musik gesichert."<sup>14</sup> Mit Blick auf die Zeit des Ersten Weltkrieges beklagt die *Denkschrift* die "unüberbrückbare Kluft zwischen Gebildeten und Ungebildeten" unter den

---

<sup>11</sup> "Im Organismus unserer Musik dominiert, wie in jeder anderen 'Branche', der Geschäftsgeist. Mit den aus der Arbeitskraft des schaffenden, ausübenden oder lehrenden Musikers entstehenden Werten wird gehandelt wie mit Kaffee oder Baumwolle. Bei den Auseinandersetzungen der Verleger mit den Tonsetzern, beim Verhalten vieler Konservatoriumsbesitzer gegenüber ihren Lehrkräften, bei dem Verhältnis der Konzertsaalhaber zu ihren Mietern, bei den vielen offenen Fragen zwischen Konzertagenten und Künstlern zeigt sich deutlich die Herrschaft des Unternehmers. Mit noch größerer Macht haben sich die Besitzer von Stadtpfeifereien und Musiklehrlingszuchtvereinen, von Restaurants, Musikkaffees, Kinos, Operntheatern und Vergnügungsstätten aller Art die geschäftliche Seite der Musikübung gesichert. Nur wenige Institute und Organisationen unter staatlicher, städtischer oder eigener Verwaltung sind dieser Fesseln ledig" (ebenda, S. 8f.).

<sup>12</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>13</sup> *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* vom 25.4.1923, zit. nach G. Braun, *Die Schulmusikerziehung in Preußen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform*, Kassel-Basel 1957, S. 128.

<sup>14</sup> Ebenda.

Soldaten, die sich besonders auf dem Gebiet der Musik gezeigt habe, denn "der Gebildete kannte die Symphonien Beethovens, aber kein Volkslied, der einfache Soldat wußte nichts von Beethoven, sang aber wohl ein Heimatlied, das sonst niemand mitsingen konnte."<sup>15</sup> Auch hier fand keineswegs eine Auseinandersetzung mit der zivilisatorischen Katastrophe des Krieges statt, vielmehr würdigte man ihn als ein Ereignis, das den "Riß" zwischen Musik und Volk offenbart habe. Angesichts derartiger Zustände, so die kulturkonservative Wahrnehmung der beginnenden Weimarer Republik, biete sich "ein Bild der Zerklüftung, des Eigennutzes, der inneren und äußeren Desorganisation, ein unbeherrschtes Treiben und Sich-Treiben-lassen, das einer planvollen Zusammenfassung der Kräfte" bedürfe, wie Kestenbergs in seiner Schrift von 1921 darlegte.<sup>16</sup>

Die Reformbestrebungen Kestenbergs und insbesondere sein Musikgeschichtsbild machen deutlich, daß die Kulturpolitik der Sozialdemokratie einerseits die Demokratisierung des Zugangs zu den Erzeugnissen der Hochkultur anstrebte, andererseits aber auch von jenen konservativen Überzeugungen beeinflusst war, die sich seit der Reichsgründung innerhalb des Bildungsbürgertums verbreitet hatten. Mit Blick auf solche Prägungen wird verständlich, daß es gerade der kulturelle Stil und die Erlebnisformen der Jugendbewegungen waren, in denen Kestenberg einen konstruktiven Ausgangspunkt für die Verwirklichung seiner Reformen zu erkennen glaubte, weil er hier die Entfremdungs- und Atomisierungstendenzen der Moderne bereits überwunden sah: "Diese Spaltung von Richtungen und Interessen, von Anschauungen und Lebensgewohnheiten findet ihre Grenzen in der Jugendbewegung. Die Jugend sucht den Kern deutscher Kultur lebendig zu machen. Deutlich wahrnehmbar ist ihr Drang zur Innerlichkeit, zum Denken und Dichten, zum Musikalischen. Die Wandervogelbewegung und die musikalischen Gilden streben erneut zum Schöpferischen in Natur- und Kunstleben, sie wenden sich ab von der überfeinerten Wohlstandskultur der früheren Zeit, erneuern das Volkslied, schaffen eigene Dichtungen und Weisen und bauen an einem eigenen, neuen Musikgefühl und Musikleben. Im einzelnen sind auch hier die Wege verschieden, nach rechts und links auseinanderlaufend, aber gemeinsam ist allen die Freude am Singen und Musizieren und die Erneuerung unserer Kultur im Geiste der deutschen Musik."<sup>17</sup> Diese Sichtweise übernimmt also nicht nur das Selbstbild der

---

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege*, a.a.O., S. 10.

<sup>17</sup> *Denkschrift für die gesamte Musikpflege in Schule und Volk*, a.a.O., S. 129.

Jugendbewegung als einer zivilisationskritischen Subkultur, sie schreibt auch das Deutungsmuster von "Kultur" und "Bildung" fort, welches seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert den sozialen Habitus des deutschen Bürgertums prägte.<sup>18</sup> Danach gelten "Innerlichkeit" sowie deren Ausdrucksformen in der Kunst als "Kern deutscher Kultur", welche nun auch zum staatlich verordneten Bildungsziel der demokratisch verfaßten Weimarer Republik erhoben werden.

Zugleich war dies die Ebene, auf der sich der Schulreformer Kestenberg und der Musikpädagoge Jöde trafen. Einigkeit bestand in der Kritik an der Ökonomisierung und Kommerzialisierung des Musiklebens sowie in der Überzeugung, selbsttätiges Musizieren trage zur charakterlichen Bildung des Individuums ebenso bei wie zu einer "Gemeinschaft", in der jegliche gesellschaftliche Entfremdung aufgehoben sei; außerdem sahen sie in der deutschen Musik einen positiven Faktor der nationalen Identität. In diesem Sinn nehme die Musik, heißt es in der *Denkschrift*, eine Sonderstellung im Lehrplan der Schule ein: "Nicht allein wegen der erhöhten Bedeutung, die die deutsche Musik gerade in unserer Zeit der nationalen Spannung und Bedrohung gewonnen hat, sondern weil sie einen wichtigen Sammelzweck für viele Unterrichtsgebiete schafft, die auf das Seelische, Ethische und Charakterbildende beim Kinde Einfluß nehmen. Musik kann auf das Gefühlsleben, auf Phantasie und Ausdruckswillen, auf die neu erwachende Religiosität, auf inneres Erleben und Empfinden tief einwirken. Die Ausnutzung dieser Kraft des musikalischen Erlebens zu voller Geltung zu bringen, muß ein wichtiger Gesichtspunkt bei jeder Neuordnung des Schulwesens werden."<sup>19</sup> Mit der Funktionalisierung der Musik zu einem pädagogischen und ethischen Medium, wie sie hier als kulturpolitische Leitlinie ausgegeben wurde, wollte man eine Zielgruppe erreichen, die von Kleinkindern über Schüler und Jugendliche bis hin zu Erwachsenen reichte. Der allgemein "volkserzieherische" Aspekt dieses Unternehmens galt insbesondere jenen Bevölkerungsschichten, deren musikalische Präferenzen auf dem Gebiet der Massenkultur lagen, und die nun auf das arrivierte Niveau bildungsbürgerlicher Vorstellungen verpflichtet werden sollten. Gemeint waren nicht nur die passiven Musikkonsumenten, sondern vor allem die musikausübenden "Dilettanten", die sich in Musik- und Gesangsvereinen, berufsspezifischen Laienkapellen, in Kirchenchören und als Spieler von Haus- und Salonmusik betätigten. Solchen Amateuren, denen Musik eine "neben dem Leben stehende Unterhaltung" sei, wie man in der Jugendmusikbewegung

---

<sup>18</sup> Dazu: G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 1996.

<sup>19</sup> *Denkschrift für die gesamte Musikpflege in Schule und Volk*, a.a.O., S. 131.

abschätzig urteilte<sup>20</sup>, stellte man nun den "musizierenden Laien" gegenüber, der sich im Umgang mit Musik Persönlichkeitsmerkmale und soziale Verhaltensweisen, also "Stil" und "Haltung", aneignen sollte.

Um das ästhetische Gefälle zwischen musikalischer Massenkultur und bürgerlichen Wertvorstellungen auf pädagogischem Weg zu überwinden, empfahl die *Denkschrift*, vermutlich auf Anregung Jödes, die Schaffung einer adäquaten Musikkultur, die den Ansprüchen des "musikalischen Laien" im Sinne der Jugendbewegung gerecht werden sollte: "Es fehlt die eigentliche Gebrauchsmusik, jene Literatur, die unter Berücksichtigung kleinerer Verhältnisse künstlerische und dankbare Aufgaben stellt. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, aus der überreichen Literatur auch nur einige künstlerisch wertvolle Konzertprogramme aufzustellen. In neuerer Zeit ist auch hier eine Wendung zum Instrumentalstil unserer Zeit eingetreten, aber diese neuen Werke stellen wieder so hohe Anforderungen an die Ausführenden, daß nur wenige berühmte Chöre für eine Aufführung in Frage kommen. Das große und weite Gebiet einer künstlerischen Gebrauchsmusik liegt auch heute noch brach. Und gerade auf diesem Feld sind Kulturaufgaben zu lösen, denn wir haben keine neuen Chöre, die dem Fühlen und Denken unserer Zeit Ausdruck geben, die den Geist der Staatsidee pflegen, aus der Not der Zeit entstanden, alle Sänger und Hörer mitreißen."<sup>21</sup> Da man das Massenpublikum einerseits von der Liedertafel-, Salon- und Unterhaltungsmusik wegführen, es andererseits aber auch zum selbsttätigen Musizieren anhalten wollte, mußte die anspruchsvolle Vokal- und Instrumentalmusik allein schon wegen ihres technischen Niveaus ausscheiden. Dieses Dilemma glaubte man durch eine "künstlerisch hochstehende Gebrauchsmusik für gemischten und Männerchor, die Ausdruck unserer Zeit und Gesinnung ist", lösen zu können: Denn nur so könne "der Riß zwischen volkstümlicher und öffentlich-konzertmäßiger Musikpflege, der unser heutiges Leben spaltet, überwunden werden, nur so kann der Zwiespalt zwischen dem anspruchsvollen Stil der heutigen Instrumentalmusik und der Einfachheit der reinen Vokalmusik überbrückt werden. Denn es handelt sich hier nicht um künstlerische Ziele, sondern um die Sicherung unserer musikalischen Entwicklung im Empfinden und Leben unseres Volkes."<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Denkschrift und Antrag über die Schulmusik in der Diesterweghochschule der Berliner Lehrerschaft*, in: *Werkschriften der Musikantengilde. Dokumentenreihe einer deutschen Jugend- und Volksmusik*, hg. von F. Reusch, Wolfenbüttel-Berlin 1927, S. 112.

<sup>21</sup> *Denkschrift für die gesamte Musikpflege in Jugend und Volk*, a.a.O., S. 138.

<sup>22</sup> Ebenda.

In diesen ernstgemeinten Vorschlägen lag die ideologische Problematik der Jugendmusikbewegung, aber auch des gesamten Projektes der "musikalischen Erneuerung" offen zutage, nämlich der Zwang zum künstlerischen Kompromiß und damit zur ästhetischen Gängelung. Man suchte eine "mittlere" Musik zwischen der "niederen" Unterhaltungsmusik und der ambitionierten "hohen" Musik und damit einen Ausweg aus jener dichotomisierten Wahrnehmung, die ihrerseits ein ideologisches Konstrukt der deutschen bildungsbürgerlichen Tradition war. Vor allem jedoch enthielt der Begriff "Gebrauchsmusik" eine polemische Invektive gegen das künstlerische l'art pour l'art-Denken und gegen die arrivierte Neue Musik. Dementsprechend begriff Hans Gutmann die neuzeitliche Musikgeschichte als einen "Prozeß der Entfremdung zwischen Schaffenden und Aufnehmenden", wobei die "unglückselige Trennung von Kunstmusik und Gebrauchsmusik" bei Beethoven eingesetzt und im Expressionismus schließlich ihren Tiefpunkt erreicht habe<sup>23</sup>: "Von der Weltkrise der Kunst (wie Adolf Weissmann kennzeichnend formuliert hat) wurde auch die Musik stärkstens betroffen. Was folgte war das Chaos. Die alten Werte waren zertrümmert, ohne daß man im Grunde die neuen hätte benennen können. Eine Zeitlang schien es, als könnte die Negation der Vergangenheit allein schon eine Gegenwart begründen."<sup>24</sup> Gleichwohl konstatiert Gutmann mit Blick auf die Nachkriegszeit eine Trendwende, denn jenen "Abwegen einer geradezu publikumsfeindlichen Spekulation"<sup>25</sup> stehe "nun eine große Anzahl von Werken gegenüber, in denen die Tendenz, die Musik wieder auf eine breitere Basis zu stellen, deutlich ausgesprochen ist."<sup>26</sup> Angeführt werden Komponisten wie Hindemith, der den "Ausgleich zwischen einer eigenen Tonsprache und der unerläßlichen Gemeinverständlichkeit zu finden gewußt" habe, aber auch Strawinsky, Milhaud, Poulenc, Krenek oder Weill. Während all die Genannten sich einig seien "in dem Bestreben, den Hörer wiederzugewinnen statt ihn überheblich abzustoßen", hätten Grammophon und Radio die Situation "sehr zweckmäßig" verschärft: "Denn diese weltumspannenden technischen Apparate sind das beste Kriterium für den Gebrauchswert einer Musik. Was an Faßlichkeit den Horizont einer großen Hörerschaft übersteigt, stoßen sie automatisch ab. Daraus wächst den Komponisten ein starker Antrieb, die theoretische Einsicht, daß Musik nicht minderwertig zu sein brauche, um volksläufig zu werden, in

<sup>23</sup> H. Gutmann, *Gebrauchsmusik*, in: *Melos* 8, 1929, S. 75.

<sup>24</sup> Ebenda; bezeichnenderweise spricht man von einer "Weltkrise" der Kunst, um jene Epochenäsur zu umschreiben, als die im Grunde der Weltkrieg empfunden wurde.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 77.

die Tat umzusetzen."<sup>27</sup> Da man die Massenkultur ihrer allzu leichten "Faßlichkeit", sprich: Popularität, und ihres Gebrauchscharakters wegen ebenso verachtete wie man die kompromißlos neue Musik ob ihrer Hermetik und Esoterik als "überheblich" denunzierte, suchte die Jugendmusikbewegung einen ästhetischen Mittelweg, in dem "Volksläufigkeit" mit kompositorischer Anspruchshaltung harmonieren sollte.<sup>28</sup> Problematisch an diesem "dritten Weg" war nicht das Bedürfnis nach eingängiger und publikumswirksamer Musik, wie sie von jenen Komponisten ganz selbstverständlich produziert wurde, denen die Wahrnehmungsdifferenz zwischen Unterhaltungsmusik und "ernster" Musik ohnehin gleichgültig war. Bedenklich stimmte vielmehr die offene Feindseligkeit gegenüber der Moderne und der Zug zur Ausschließlichkeit, wie er dem Paradigma "Gebrauchsmusik" durch die Jugendmusikbewegung beigemessen wurde, wobei die Berufung auf den plebiszitären Charakter der Massenmedien Grammophon und Rundfunk einen entschieden demagogischen Akzent setzte. Für dieses mediokre und ästhetisch bornierte Unternehmen etablierte sich vor allem nach 1933 die Bezeichnung "junge Musik", die das geschmeidige Epitheton "jung" nicht zuletzt deshalb im Etikett führte, um die Verweigerungshaltung gegenüber der radikalen Moderne und der dezidiert "neuen" Musik zu verschleiern.<sup>29</sup>

Die episodische Begegnung zwischen Jugendmusik und Neuer Musik seit den Baden Badener Musiktagen von 1927 machte recht bald deutlich, daß Jöde und die Musikantengilden beim Paradigma der "Gebrauchsmusik" stehen bleiben würden. Zunächst hatte man den Kontakt zur Neuen Musik ganz bewußt aufgenommen, um jenseits der musikpädagogischen Schiene einen weiteren Zugriff auf das öffentliche Musikleben zu gewinnen. Es waren überwiegend zweitrangige Komponisten wie Ludwig Weber, Hermann Erpf oder Ernst Lothar von Knorr, aber auch renommierte Außenseiter der zeitgenössischen Musik wie Heinrich Kaminski, die sich für die ästhetische Praxis der Jugendmusik interessierten. Erst mit Paul Hindemith ließ sich ein prominenter Komponist auf die Jugendmusikbewegung ein, der zu den

---

<sup>27</sup> Ebenda.

<sup>28</sup> In der gesamten Debatte über "Gebrauchsmusik" wurde immer wieder betont, daß man nach einer Musik suche, die Eingängigkeit mit höchstem kompositorischen Niveau vereinen solle. Daß sich aber Popularität und kompositorische Qualität keineswegs ausschließen, wurde in den Erneuerungsbewegungen ebenso wenig zur Kenntnis genommen wie die Tatsache, daß qualitativ hochstehende Kompositionen oft auch Ansprüche an das Hörvermögen stellen. Aber auch hier verhielt man sich widersprüchlich. Denn obwohl man jede nur unterhaltende oder "zerstreuende" Rezeption von Musik ablehnte, galt jene Neue Musik, die ihrer komplexen Artifizialität wegen eine konzentrierte Apperzeption verlangte, in der Jugendmusikbewegung als "individualistisch" und "intellektualistisch".

<sup>29</sup> Vgl. dazu Kap. 4.3 dieser Arbeit.

bekanntesten, weil vielseitigsten Exponenten der Neuen Musik zählte, aber trotz seiner Bürgerschreckallüren durchaus konservativ eingestellt war.<sup>30</sup> Hindemith hatte bereits im Oktober 1926 an der ersten Hochschulwoche der Musikantengilden in Brieselang teilgenommen<sup>31</sup> und mit einer gewissen Euphorie sein Interesse an der Jugendmusik bekundet: "Ich bin so voller Hoffnung und Zuversicht wie noch selten in meinem ganzen musikalischen Leben", schrieb er an Jöde, denn die Tagung "hat meine Ideen über die Jugendbewegung und über ihr Zusammenarbeiten mit der Musik - der heutigen - durchaus bestätigt."<sup>32</sup> Schon für die Baden-Badener Musiktage von 1927 schrieb Hindemith seine *Spielmusik* op. 43,1 und die *Lieder für Singkreise* op. 43,2; Teile des *Schulwerks für Instrumental-Zusammenspiel* op. 44 (1927) entstanden für Hilmar Höckners Orchester an der reformpädagogischen Internatsschule Schloß Bieberstein, die *Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde* op. 45 erschien 1928/29 und 1932 schließlich der *Plöner Musiktag*, wobei einige der Kompositionen auch in der von Jöde, Hindemith und Hans Mersmann gemeinsam herausgegebenen Reihe "Das neue Werk" publiziert wurden.<sup>33</sup>

Daß es aber auch Hindemith trotz seiner kompositorischen Beiträge zur Jugendmusik und seiner volksmusikalischen Aktivitäten nicht gelingen sollte, die Jugendmusikbewegung aus ihrer selbstgewählten ideologischen Isolierung herauszuführen hatte verschiedene Gründe.<sup>34</sup> So war er nicht bereit, die historisierenden Tendenzen der Bewegung mitzutragen, und sprach von einer "Verdummungstaktik", nachdem Heinrich Kaminski bei der Hochschultagung in Brieselang über die "Kirchentonarten als Wurzeln der Musik" referiert hatte.<sup>35</sup> Darüberhinaus kritisierte er den notorischen Enthusiasmus, der bei den

---

<sup>30</sup> Dazu: H. Zender, *Freiheit und Systeme. Paul Hindemith und das kompositorische Denken unseres Jahrhunderts*, in: *Musikschule "Paul Hindemith" - 75 Jahre Musikschule Neukölln*, hg. von H. Fricke u. W.-W. Sparrer, Saarbrücken 2002, S. 144ff.

<sup>31</sup> Dazu: H. Schumann, *Erste Hochschulwoche der Musikantengilde vom 3. bis 7. Oktober 1926 in Brieselang*, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit*, a.a.O., S. 392ff.

<sup>32</sup> Hindemith in einem Brief an Jöde vom 12.10.1926, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit*, a.a.O., S. 394f.

<sup>33</sup> Dazu: F. Messerschmid, *Das neue Werk*, ebenda, S. 419f.

<sup>34</sup> Dazu: D. Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. 'Gemeinschaftsmusik' - Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, S. 146ff.; S. Schaal-Gotthardt, "Das musikalische Blickfeld erweitern". *Paul Hindemiths laienmusikalisches Wirken*, in: *Musikschule "Paul Hindemith" - 75 Jahre Musikschule Neukölln*, a.a.O., S. 119ff.

<sup>35</sup> Hindemith an Jöde, a.a.O., S. 395; zur Bedeutung der "alten Musik" für die Gegenwart schrieb Hindemith etwa um 1935: "Die Werke aus den weiter zurückliegenden Jahrhunderten sind fast ausschließlich für den historisch gebildeten Fachmusiker vorhanden, und die Wegrichtung, welche von der musikalischen Komposition in den letztvergangenen

Veranstaltungen der Musikantengilden kultiviert wurde, in der Hoffnung, daß derartige "leicht komischen Auswüchse" sich irgendwann verlieren würden.<sup>36</sup> Diese letzte Beobachtung betraf jedoch die elementare anthropologische Dimension der Erneuerungsbewegungen, das Erlebnis von "Gemeinschaft", und damit einen Aspekt, der jeglicher ästhetisch-künstlerischen Entfaltung vorgeordnet war. Sie macht aber deutlich, daß Hindemith schon sehr früh bemerkt hatte, daß die Reichweite der kompositorischen Entfaltung dort ihre Grenzen finden mußte, wo die Jugendmusikbewegung ihre eigentlichen Bildungsziele lokalisierte. In seinen *Forderungen an den Laien* (1930) betonte er daher, der musikalische Laie sei zwar "ein ebenso wichtiges Glied unseres Musiklebens wie der ernsthaft arbeitende Musiker", vor allem sei er "entschieden wichtiger als der sich bloßem Genusse hingebende Zuhörer, der in seiner bekanntesten Form als Konzertbesucher heute fast nur noch ein wirtschaftlicher Faktor im Musikbetrieb ist"; zugleich wies er aber auf einen entscheidenden Unterschied hin, denn der Laienmusiker solle sich seiner eigentlichen Stellung im Musikleben bewußt sein: "Er versuche nicht, den Künstler zu imitieren, habe nicht den Ehrgeiz, das Konzertpublikum zu erobern oder in sonstige Gebiete des öffentlichen Musiklebens einzudringen, die der Berufsmusiker besser besorgen kann."<sup>37</sup> Die Tatsache, daß der Laie kein Musiker von Profession, sondern "Dilettant" sei, brauche ihn nicht zu stören, denn Vorspielen als Beruf des Musikers und Selbstspielen als Beschäftigung für den Laien, seien für die Entwicklung der Musik gleichermaßen wichtig.<sup>38</sup> Daß aber die pseudo-demokratische Nivellierung zwischen dilettierendem und professionellem Musikwesen, wie sie die Jugendmusikbewegung anstrebte und festschreiben wollte, für den *Komponisten* Hindemith keine ernstzunehmende Perspektive darstellte, erklärt

---

Jahrzehnten eingeschlagen worden ist, wird von den wenigen Musikverständigen erkannt und begegnet darum nur bedingtem Verständnis, sofern sie nicht gänzlich abgelehnt wird. Das Versinken der vorklassischen Musik in den Staub der Vergessenheit brauchte uns so wenig zu Tränen zu rühren wie die Vergänglichkeit des Irdischen überhaupt; die mangelnde Anerkennung zeitgenössischer Musik geht uns aber persönlich an." (*Neue Musik und Publikum*, in: *Paul Hindemith. Aufsätze-Vorträge-Reden*, hg. von G. Schubert, Zürich-Mainz 1994, S. 116).

<sup>36</sup> "Ein wenig seltsam berührt den Zuschauer die ständige Begeisterung, in der die Gemeinschaft sich befindet. Ich finde, daß Begeisterung eine seltene und große Angelegenheit ist, man darf sie nicht erniedrigen, indem man sie sich (z. B.) bis aufs Essen erstrecken läßt ... Ich bin aber sicher, daß sich eine Menge solcher leicht komischen Auswüchse verlieren wird, wenn die Leute sehen, daß sie - wie wir alle - doch nur Teile eines größeren Geschehens sind" (Hindemith an Jöde, a.a.O.).

<sup>37</sup> Hindemith, *Forderungen an den Laien* (1930), in: *Aufsätze - Vorträge - Reden*, hg. von G. Schubert, Zürich-Mainz 1994, S. 42.

<sup>38</sup> Ebenda.



schlußendlich auch die wachsende Distanz zwischen ihm und Jöde bzw. der Jugendmusikbewegung.<sup>39</sup>

Aus der Sicht der Jugendmusik war jedoch die Neue Musik, wie sie in Donaueschingen bzw. in Baden Baden alljährlich vorgestellt wurde, wiederum zu sehr dem traditionellen Musik- und Konzertleben verpflichtet, als daß sie den Rezeptionsbedürfnissen der "musikalischen Erneuerung" und dem Paradigma der "Gebrauchsmusik" hätte genügen können: "Kriterien für solche Musik sind einmal ihre 'Brauchbarkeit' nach der Seite der technischen Ausführung hin (hierzu gehört auch Bewegungsfreiheit in der instrumentalen oder vokalen Besetzung), dann vor allem eine Art Objektivität und Faßbarkeit der Tonsprache und der Gesamtgestalt, die aber keinesfalls einen geistigen Verzicht bedeuten darf, sondern eben aus der Haltung kommen muß, die sich mitten in den Kreis hineinstellt. Sie muß gesellschaftsbildend sein, von jedem Anklang an die Haltung des 'Tonkünstlers' auf dem Podium sich freigemacht haben. Auch Volks- und Männerchöre auf dem Podium mit der Absicht der Konzertleistung, konzerthafter Effekte sind in unserm Sinne ein Anachronismus. Es handelt sich für uns um 'Gesellschaftsspiel' im edelsten Sinn, um Mitvollziehen klanglicher Bewegungen, nicht um Vorführung einstudierter Effekte und Herausstellung oder Erregung von Affekten; es handelt sich darum, daß Musik ins Leben eingeht, in den Alltag *und* in den Feiertag; gemeinsame Feste können nur das Korrelat von Gemeinsamkeiten im Alltag sein."<sup>40</sup> Gegen das traditionelle Konzert, das man wegen der Trennung in Publikum und Ausführende ablehnte, setzte die Jugendmusikbewegung daher das "offene Singen", das diese Trennung, welche symbolisch für den vermeintlichen "Riß" zwischen Kunst und Volk stand, überwinden wollte. Schon durch die Form des Kreises, in der sich die Teilnehmer des "offenen Singens" aufstellten, sollten die Unterschiede zwischen Fachmusiker, Laienmusikern und Zuhörern so eingeebnet werden, daß man sich als "Gemeinschaft" fühlen sollte. Wichtig seien daher die "Neubildungen" der Jugendmusikbewegung, nämlich "Singgemeinden und Musizierkreise, Kammerorchester ja sogar Jazzkapellen; vor allem an den Stellen, wo Musik in

---

<sup>39</sup> In einem Brief an Hindemith vom 18.1.1929 erläuterte Jöde die Entscheidung der Musikantengilden, im Jahr 1929 nicht nach Baden-Baden zu kommen, und ließ durchblicken, man sei nicht gewillt, dort nur als Zuschauer teilzunehmen und die eigenen Aktivitäten auf die Kammermusiktage in Lichtental einzuschränken; der Brief ist zitiert bei: Schaal-Gotthardt, a.a.O., S. 124f.; dazu auch: G. Schubert, *Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 68.

<sup>40</sup> E. Zuckmayer, *Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum "Deutschen Kammermusikfeste" nach Baden-Baden gehen?*, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit*, a.a.O., S. 410.

den Dienst geformten Lebens gestellt wird, in den Bünden, in Familien und Schulgemeinschaften; das letzte Wiederzuerreichende wäre wohl: neue Musik einer gegenwärtigen Religionsgemeinschaft. - So stehen uns Gesellschaftung, Volk, vor allen fachlich artistischen Werten der Musik. Wir kennen nicht das 'Menschenmaterial' der Ausführenden und das Publikum, das still hält, sondern den vollziehenden Kreis aller Musizierenden und Hörenden. Haltung der Musik und der Ausführung müssen sich decken."<sup>41</sup>

Die polemischen Ausfälle gegen Virtuosen, Dirigenten, gegen das traditionelle Konzert und sein Publikum dienten ganz offensichtlich der Mobilisierung von Ressentiments und Feindbildern, ohne die die ideologische Musikauffassung der Jugendmusikbewegung im luftleeren Raum gestanden hätte. *Per se* bedurfte das Musizieren von "Volksliedern" oder älterer Acapella-Chormusik in Gemeinschaft keiner ethischen Legitimation, auch und gerade wenn man es nur zum Vergnügen oder zu kommerziellen Zwecken betrieben hätte, genauso wenig wie der Konsum von Schlägern oder Salonmusik eine Rechtfertigung benötigte. Die ästhetischen Differenzen zwischen "Volkslied" und Schlager oder zwischen älterer Chormusik und neuerer Salonmusik waren, wenn man ihnen überhaupt Bedeutung zumessen wollte, solche des Geschmacks, der Qualität, des Musizieranlasses und der historischen Entstehungszeit. Erst die Suche nach Sündenböcken für die Entladung von Aggressionen, wie sie sich im kulturkonservativen Milieu seit dem Ersten Weltkrieg angestaut hatten, mithin das kulturell Unbewußte, erklärt aber die manichäische Bewertung solcher Differenzen und den fundamentalistischen Eifer, die Freiheit der musikalischen Entfaltung auf gebrauchsmusikalische Maßstäbe zu reduzieren. Der eingeschränkte ästhetische und kompositorische Radius, den das Paradigma der "Gebrauchsmusik" daher erzwang, konnte selbst für einen pädagogisch interessierten Komponisten wie Hindemith allenfalls noch als didaktisches Konzept vertretbar sein. Da es aber sowohl der Jugendmusik als auch der Musikpädagogik nicht um primär "künstlerische Ziele" oder "artistische Werte" ging, sondern um die ästhetisch-anthropologische Modellierung des "musikalischen Laien" und dessen Einbindung in die "Volksgemeinschaft", sah man hier auch keinen Anlaß, die pädagogische Provinz zu verlassen.

In der Frage aber, ob "Gebrauchsmusik" nur ein pädagogisches Mittel zum Zweck darstelle, nämlich den musikalischen Geschmack des "ungebildeten" Dilettanten zu heben, oder ob es sich hier um ein neues Paradigma von dauerhaft-überzeitlicher Geltung handele, wie man in den

---

<sup>41</sup> Ebenda, S. 410f.

Erneuerungsbewegungen hoffte, sollte sich zeigen, daß auch die Zusammenarbeit zwischen Jöde und Kestenberg auf Mißverständnissen beruhte. Zwar teilte Kestenberg die kulturkonservativen Vorbehalte Jödes gegenüber der Massenkultur und dem kommerzialisierten Musikleben, aber mit Blick auf die musikalische Moderne vertrat er eine Position, die auf ästhetische Vielfalt und künstlerische Freiheit abhob: "Aus dem scheinbaren Chaos des zeitgenössischen Schaffens treten scharf profilierte Züge hervor. Die Erweiterung des Tonsystems durch Einführung der Viertel- bzw. Dritteltöne wird mit großer Energie von verschiedenen Seiten aufgenommen. Die wissenschaftlichen Studien über exotische Musik geben ihnen Rückhalt und Parallelen. Beide Strömungen eng miteinander verwandt, können zu weitreichenden Ergebnissen führen, sobald der Instrumentenbau den Versuchen feste Stützen gibt. Diesen Bestrebungen treten andere gegenüber, die auf dem Wege einer neuen Kontrapunktik Ausdruck und Rhythmus unserer Zeit treffen wollen. Richtungen, die auf die vorbachische Zeit zurückgreifen, die an Mozart anschließen, die auf der Ornamentik des gregorianischen Chorals aufbauen, und andere folgen ihnen. Es ist ein Arbeiten und Schaffen, das an Intensität und Größe auf allen Gebieten seinesgleichen sucht."<sup>42</sup> Dort wo die Jugendmusikbewegung andockte, wenn sie an zeitgenössische Musik dachte, nämlich bei Historismus und Neoklassizismus, sah Kestenberg nur *einen* gangbaren Weg im Spektrum der musikalischen Moderne. Als Schüler und Anhänger Busonis argumentierte er aus der Perspektive der "jungen Klassizität", welche das freie Spiel des Ästhetischen postulierte und das "scheinbare Chaos des zeitgenössischen Schaffens" als künstlerisch notwendige Experimentierfreudigkeit begrüßte.<sup>43</sup> "Gebrauchsmusik" im Sinne Jödes und der *Denkschrift* von 1923 ließ Kestenberg demnach nur als pädagogische Provinz gelten, wobei er ebenso wie Hindemith zwischen "Laienbildung" und professioneller musikalischer Ausbildung unterschied.

---

<sup>42</sup> Kestenberg, "Angewandte Musikpolitik", in: Berliner Tageblatt vom 21.9.1922, zit. nach: Braun, *Die Schulmusikerziehung in Preußen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform*, a.a.O., S. 124.

<sup>43</sup> Dementsprechend heißt es bei Busoni: "So sehr die Anhänglichkeit an Gewohntes und Trägheit in des Menschen Weise und Wesen liegen - so sehr sind Energie und Opposition gegen Bestehendes die Eigenschaften alles Lebendigen. Die Natur hat ihre Kniffe und überführt die Menschen, die gegen Fortschritt und Änderungen widerspenstigen Menschen; die Natur schreitet beständig fort und ändert unablässig, aber in so gleichmäßiger und unwahrnehmbarer Bewegung, daß die Menschen nur Stillstand sehen. Erst der weitere Rückblick zeigt ihnen das Überraschende, daß sie die Getäuschten waren. - Deshalb erregt der 'Reformator' Ärgernis bei den Menschen aller Zeiten, weil seine Änderungen zu unvermittelt sind und vor allem, weil sie wahrnehmbar sind" (F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Kommentierte Neuausgabe*, hg. von M. Weindel, Wilhelmshaven 2001, S. 47f.).

Laienhaftes "Musizieren" sollte die Bildung von Charakter- und Persönlichkeitswerten befördern, der "Musikant", wie Jöde ihn verstand, war also kein Musiker, sondern ein durch musikalisch-ästhetische Erfahrung geprägter Bildungsbürger neuen Stils.

Anfang der dreißiger Jahre, nachdem die kunstfeindlichen Bestrebungen der Erneuerungsbewegungen offensichtlich geworden waren, präziserte Kestenberg sein Verhältnis zur Jugendmusik dementsprechend und distanzierte sich indirekt von dem totalitären Anspruch der Erneuerungsbewegungen. Zwar hielt er daran fest, die Jugendmusik sei "ein wichtiger Zweig der Musikpflege", denn von ihr aus würden "der elementaren Musikerziehung und der Musikpflege des Volkes wertvolle Kräfte zugeführt", aber man täte gut daran, den Abstand zur "rein künstlerischen Musikpflege" zu wahren: "Gewiß, die Jugendmusik tendiert hin zur künstlerischen Musiksphäre, die sie in vielen Fällen auch erreicht. Aber sie bleibt deshalb doch dienende, elementare, angewandte Musikpflege. Die Jugendmusik auf unser Konzertleben zu übertragen oder mit ihm zu vergleichen, wäre ein Kardinalfehler. Laienbildung und Kunstbildung sind und bleiben zwei verschiedene Faktoren."<sup>44</sup> Mit dieser Einschätzung hatte Kestenberg einem wichtigen Ziel der "musikalischen Erneuerung", nämlich das zeitgenössische Musikleben nach den Vorgaben der Jugendmusik zu reformieren, einerseits eine Absage erteilt. Andererseits konnte die Jugendmusikbewegung, da sie auf dem Feld der Pädagogik Fuß gefaßt hatte, über die allgemeinbildenden Schulen, die Lehrerfortbildung, über Jugendmusik- und Volksmusikschulen, Musikhochschulen, universitäre *Collegia musica* und öffentliches Laienmusizieren im Rahmen der Musikantengilden zumindest auf Umwegen das Musikleben der Weimarer Republik beeinflussen, und sie sollte vor allem während des Dritten Reiches in den Spiel- und Musikscharen der nationalsozialistischen Formationen ein dankbares Betätigungsfeld finden.<sup>45</sup> Letztlich aber hatten die Vorbehalte Hindemiths und Kestenbergs vor Augen geführt, daß die Erziehung zur Musik, wie man sie innerhalb der Jugendmusikbewegung auffaßte, ein weltanschauliches Projekt war, das mit

---

<sup>44</sup> Kestenberg, *Aktuelle und historische Bemerkungen zu Musikpflege und Musikorganisation*, in: Die Musikpflege. Monatsschrift für Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen 1, 1930/31, S. 14.

<sup>45</sup> Vgl. dazu den Sammelband *Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung*, hg. von W. Stumme, Berlin-Lichterfelde 1939, zu dem zahlreiche Mitarbeiter des Jöde-Kreises (u.a. E. L. von Knorr, E. Preußner, W. Twittenhoff, H. Just) Beiträge beisteuerten und die Kontinuität der jugendmusikalischen Bestrebungen in den kulturellen Institutionen des NS-Staates bezeugen; dazu auch: M. H. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München-Wien 1998, S. 251ff.

einem restriktiven Musikbegriff rechnete. Dementsprechend sollte Musik zu "Haltung" disziplinieren, und ästhetische Selektion lieferte die Kriterien, wie der "musizierende Laie" mit Musik umzugehen hatte.

Eine Zeit, die das "Gemeinschaftserlebnis" in den Vordergrund der Lebensinteressen stelle, müsse eine gleiche Orientierung von der Musik verlangen, meinte Eberhard Preußner, als er das Verhältnis zwischen allgemeiner Pädagogik und Musikpädagogik erörterte.<sup>46</sup> Natürlich war dies die Sichtweise ehemaliger Jugendbewegter, die nach Kriegsende das "Gemeinschaftserlebnis" des Vorkriegswandervogel und der Freideutschen Jugend mystifizierten und darin die Vorform einer idealen deutschen "Volksgemeinschaft" zu erkennen glaubten. "Erziehen zur Musik" heiße daher "Erleben der Gemeinschaft", schlußfolgerte Preußner, weshalb es jetzt auch darauf ankomme, "daß man Gemeinschaftsformen schafft, die dieses Erleben ermöglichen."<sup>47</sup> Aus ästhetisch-musikalischer Sicht war dieses Unternehmen freilich tautologisch, denn die Musik, zu der man erziehen wollte, war die gleiche, durch die man auch zur "Gemeinschaft" gelangen wollte, nämlich "Gebrauchsmusik". Die ideologischen Kriterien des Gebrauchsmusikbegriffes waren bei all ihrer Schwammigkeit doch so eng gefaßt, daß nur wenige musikalisch-kompositorischen Produktionsformen und Verfahrensweisen den ästhetischen Filter zu passieren vermochten: das "Volkslied", die "alte Musik" der Zeit vor 1750, der "Acapella-Chor" als dominierende Musizierformation, Vokalpolyphonie und eine zeitgenössische Musik im Sinne jener domestizierten Moderne, wie man sie von Komponisten wie Ludwig Weber, Heinrich Kaminski oder Paul Hindemith erwartete. Für den ideologisch disponierten Wahrnehmungshorizont der Jugendmusikbewegung war es jedoch entscheidend, daß "Gebrauchsmusik" zu den Idiomen der musikalischen Massenkultur ebenso Abstand wahrte wie zur Komplexität, Esoterik und Experimentierfreudigkeit der kompromißlos neuen Musik. Diese Abstandsbildung erfolgte wie schon im Kontext des *Zupfgeigenhansl* durch die Mobilisierung von Ressentiments: Das positiv konnotierte "Volkslied" sollte sich hörbar vom pejorisierten Schlager oder "Gassenhauer" unterscheiden, die kirchentonal gefärbte Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts setzte man gegen den dur-molltonalen Liedertafelstil und die Salonmusik des 19. Jahrhunderts, während man die zeitgenössische "junge Musik" als Dementi der radikalen Moderne hören wollte. Das, was ästhetisch als "Erneuerung" begriffen wurde, war nichts substantiell Neues, sondern kam durch eine

---

<sup>46</sup> E. Preußner, *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*, Leipzig 1929, S. 26.

<sup>47</sup> Ebenda.

dichotomisch gesteuerte Apperzeption zustande: "Alte Musik" konnte folglich nur deshalb als neu oder "wahlverwandt" erfahren werden, weil man sie als (ideologisch vermittelten) Kontrast zur Moderne hörte.

So wie das Paradigma der "Gebrauchsmusik" also ein ideologisch abgezirkeltes Segment darstellte, verkörperte der "musikalische Laie" eine anthropologische Bezugsgröße, die sich am "Bildungsideal" und an den ethischen Normen der "Gebrauchsmusik" zu orientieren hatte. Als Schrumpfform des klassischen Bildungsbürgers (der sein Bildungsideal noch vom klassisch Schönen und der Idee ästhetischer Autonomie hergeleitet hatte) sollte der "musikalische Laie" demnach zu einem gemeinschaftsfähigen Individuum retardieren, das weder liberal noch demokratisch eingestellt, sondern auf dem besten Weg war, sich zum autoritären Charakter und damit zum totalitären Individuum zu entwickeln. In diesem Sinn hatte sich der musizierende Laie zunächst in die musikalische Gemeinschaft einzuordnen, wobei "der Chor der wichtigste Träger des Ideals der Gemeinschaftsmusik" sei, denn "in ihm überbrücken wir am schnellsten die Kluft zwischen aktivem Musizieren und passiver Anteilnahme, zwischen Schaffenden und Nachschaffenden."<sup>48</sup> Abgeleitet wurde das Ideologem der Gemeinschaftsbindung vom "musikalischen Werkziel" der Acapella-Polyphonie, denn "keiner der einzelnen Teile eines solchen [vokalpolyphonen] Werkes kann für sich bestehen, alles ist hier gedacht als Beziehung zum Klang des Ganzen."<sup>49</sup> Wiewohl man das Ideal der musikalischen "Gemeinschaft" (was genauso unsinnig gewesen wäre) vom Liedertafelstil oder dem Salonorchester des 19. Jahrhunderts hätte ableiten können, es ging um etwas anderes, nämlich um jene hörbare Distanz von der musikalischen Gegenwart und einem noch gegenwärtigen 19. Jahrhundert, die man in der Distanz des Historischen aufzufinden meinte. Demnach war "Polyphonie" auf die Patina des Historischen, also auf ein durch Diatonik, Kirchentonarten, Linearität und akzentlose Rhythmik geprägtes Klangbild, angewiesen. Aus der archaisierenden Perspektive des Historischen und mit Blick auf die vokale "Gebrauchsmusik" der Gegenwart sprach Hans Mersmann daher von einer "Stilwende", die "nun schon die Angelegenheit eines großen Kreises" sei: "Die produktiven Lösungen im [zeitgenössischen] Kunstwerk wurzeln auf dem Boden eines neuen Gemeinschaftsbewußtseins. Dieses entsteht in engstem inneren und äußeren Zusammenhang mit dem vertieften Verhältnis zur alten Musik. Polyphonie als Ausdruck einer Gemeinschaft, bei der keiner etwas ist

---

<sup>48</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>49</sup> Ebenda.

ohne das Ganze und das Ganze nichts ohne jeden einzelnen, das ist der tiefste Sinn der alten Chormusik seit dem Mittelalter. Die bewußte und notwendigerweise einseitige Wiedererweckung dieser alten Chormusik durch die Singkreise der musikalischen Jugendbewegung steht so in engstem, lebendigstem Zusammenhang mit dem Schaffen der Zeit und dem Pulsschlag der Gegenwart."<sup>50</sup> Der hier vorgenommene Rekurs auf die Gestalttheorie war mit Blick auf eine soziale Formation wie "Gemeinschaft" natürlich ein Kurzschluß und folglich absurd. Das *ideologisch* triftige Argument lautete jedoch, in der Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts und im klassischen Kontrapunkt entstehe der musikalische Satz aus melodisch relativ autarken Einzelstimmen, die man phänomenologisch auf die Einstimmigkeit des "alten Volksliedes" und den reformatorischen Choral zurückführte. Überdies kenne die melodische Linie der alten Vokalpolyphonie keinen periodisch-symmetrischen Aufbau, folglich auch keine rhythmisch akzentuierte Taktfolge, so daß der Eindruck einer "schwebenden Harmonie" entstehe. Da aber im Chorsatz der Männerquartette und Liedertafeln des 19. Jahrhunderts die vokale Stimme nur eine Funktion des harmonisch-tonal gedachten Zusammenklanges sei, jedoch keine melodisch autarke Linie darstelle, konstruierte man einen simplen Analogieschluß: Während der homophone Vokalsatz des 19. Jahrhunderts die Melodie privilegiere und die übrigen Stimmen zur funktionalen Begleitung degradiere, fügten sich in der klassischen Vokalpolyphonie melodisch gleichberechtigte Stimmen zur Ganzheit des Satzes. Daß keiner etwas ohne das Ganze und das Ganze nichts ohne jeden einzelnen sei, sprich: daß der "musizierende Laie" nur durch die "Gemeinschaft" existiere, war folglich ein willkürlich-gewalttätiges Interpretament, in dem der jugendbewegte Erfahrungshintergrund, namentlich das "Augusterlebnis" von 1914, nachwirkte und mit musiktheoretischen Deutungen kontaminiert wurde. Hinter derartiger Rhetorik stand freilich das demokratieferne Gesellschaftsbild jenes völkischen Rechtskonservatismus während der Weimarer Republik, der sich nach 1933 mühelos in den eklektischen Volksgemeinschaftsdiskurs des Dritten Reiches eintaktete.<sup>51</sup>

Handele es sich daher, so Preußner ganz im Fahrwasser dieses Deutungsmusters, um Jugend- und Dilettantenorchester, um Arbeiter- oder Gefangenenorchester, "überall ist das richtunggebende Vorbild der Chor, der

---

<sup>50</sup> H. Mersmann, *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1929, S. 215.

<sup>51</sup> Dazu: K. Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, 2. Aufl. München 1983, S. 244ff.; S. Breuer, *Ordnungen der Ungleichheit - die deutsche Rechte im Widerstreit ihrer Ideen 1871 - 1945*, Darmstadt 2001, S. 92ff.

Gemeinschaftswille der Musik, in dem Führer und Gefolgschaft sich dem einen Ziel unterordnen, überall ist der tiefe sittliche Wert der Musik eingeordnet in die allgemeinen Aufgaben der Lebensgestaltung und Lebensorganisation."<sup>52</sup> Damit weist die musikalische "Gemeinschaft" der Jugendmusik über sich hinaus, nämlich auf soziale Gemeinschaften wie Familie, Gemeinde, Stand und Kirche, aber vor allem auf den Staat: "Die eigentlich herrschende Idee ist die Idee des Staates; die zuletzt ausschlaggebende Gemeinschaft, der sich die anderen Gemeinschaftsgebilde unterzuordnen haben, ist die Gemeinschaft des Staates. In allen Ländern sehen wir das Bemühen, die Autorität des Staates mit allen Mitteln zu heben; zwei Möglichkeiten der Lösung einer unbedingten Staatsbejahung verfolgen wir in der Organisation des Faschismus und in dem Regime Sowjetrußlands."<sup>53</sup> Daß hier ausgerechnet die Diktaturen des frühen 20. Jahrhunderts als repräsentative Modelle der "unbedingten Staatsbejahung" genannt werden, verweist auf die politische Dimension der jugendmusikalischen Gemeinschaftsideologie und auf die totalitären Züge ihrer Anthropologie. So suchte man zwar die Nähe des demokratischen Staates, als die Allianz zwischen Kestenberg-Reform und Jugendmusikbewegung eingegangen wurde, zugleich machte man aber deutlich, wenn auch unbeabsichtigt, daß es nicht die Weimarer Republik und deren demokratisch verfaßte Staatsidee waren, auf die die Anthropologie der "musikalischen Erneuerung" abzielte.<sup>54</sup>

Die experimentelle Musikpädagogik, wie sie Jöde gleich nach Ende des Ersten Weltkrieges innerhalb der Wendeschule praktiziert hatte, wurde seit 1922 durch die Musikantengilden planmäßig ausgebaut und auf die ideologischen Vorgaben des Gemeinschafts- und Gebrauchsmusikdiskurses verpflichtet. Als Jöde im April 1923 an die Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen wurde, begann er unverzüglich eine

---

<sup>52</sup> Preußner, *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*, a.a.O., S. 28.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>54</sup> Dabei betonte man stets, daß die Jugendmusik und insbesondere die Arbeit der Volksmusikschulen völlig unpolitisch seien: "Besonderen Wert legten wir auf unbedingte Unparteilichkeit unserer Schule in dem gegenwärtigen Wirrsal von politischen, religiösen und philosophischen Streitigkeiten. Das ist uns auch ohne Reibung gelungen, und es finden sich auf dem überbündischen Boden unserer Musikarbeit Angehörige aller Parteien und Bünde zu gemeinsamer Arbeit zusammen. Es ist dies vielleicht eines der wesentlichsten Merkmale unserer Schule" (*Erster Jahresbericht der Volksmusikschule der Musikantengilde Ortsgruppe Berlin, e.V. vom April 1925 bis März 1926*, in: *Werkschriften der Musikantengilde*, a.a.O., S. 72). Da "politisch" mit "parteipolitisch" gleichgesetzt wurde, und man den demokratischen Pluralismus "in dem gegenwärtigen Wirrsal" nicht wahrnehmen konnte, weil er quer zu dem mental verankerten Ordnungs- und Harmoniebedürfnis der Erneuerungsbewegungen stand, wurden auch die politischen Verflechtungen der eigenen Arbeit nicht durchschaut.



"Jugendmusikschule" einzurichten, deren Zweck "die Wiedererweckung einer edlen Volksmusik" sein sollte und in die "musikbegabte Kinder aller Klassen und Stände, besonders minderbemittelter Eltern" aufgenommen wurden.<sup>55</sup> Im Zentrum der musikalischen Arbeit standen Stimmbildung, Gehörbildung, Notenlesen und Gesangunterricht, wohingegen der Instrumentalunterricht verständlicherweise der Unterweisung im Chorsingen nachgeordnet war: "Da es ganz und gar nicht in der Absicht der Jugendmusikschule liegen konnte, Kindern irgendwelchen isolierten Instrumentalunterricht erteilen zu lassen, sondern vielmehr ihre einzige Aufgabe war, durch das Instrument eine dem gemeinsamen Singen dienende Ergänzung zu finden, so wurde hier in der Arbeit alles auf eine möglichste Nähe zu der Arbeit der Singgruppen angelegt."<sup>56</sup> Einerseits wollte man nicht zu den zahlreichen privaten Musikschulen und Konservatorien, an denen hauptsächlich Instrumentalunterricht erteilt wurde, in Konkurrenz treten, andererseits wurden Instrumente wie das Klavier mißtrauisch beäugt, weil es "mehr für den einzelnen Musizierenden als für eine dem gemeinschaftlichen Erlebnis entspringende und dienende Musikpflege bestimmt" sei.<sup>57</sup> Instrumente beförderten folglich die Tendenz zur solistischen Leistung und damit zu einem "Virtuosentum", mit dem die Jugendmusikbewegung das perhorreszierte 19. Jahrhundert identifizierte, weshalb sie auch das Klavier als für die Gemeinschaft ungeeignet ablehnte. Angesichts derartiger, ideologisch bedingter Einschränkungen relativiert sich auch der "demokratische" Charakter des Typus "Jugendmusikschule", weil man hier nicht Musiker, wie professionell auch immer, hervorbringen, sondern den "musizierenden Laien" als anthropologischen Typus modellieren wollte. Und obwohl die sozialverträglichen Aufnahmebedingungen der Musikschule bewußt dem vermeintlich Elitären und Exklusiven der bürgerlicher Kultur entgegenwirken wollten, mußte hier im Gegenzug der Zwang zur weltanschaulichen Belehrung in Kauf genommen werden.

So wie sich die Jugendmusikschulen überwiegend an Schüler und Jugendliche richteten, sollten die "Volksmusikschulen" musikalische Erwachsenenbildung betreiben, weshalb im April 1924 eigens der Verein "Volksmusikschule der Musikantengilde, Ortsgruppe Berlin e. V." gegründet

---

<sup>55</sup> *Erster zusammenfassender Bericht über die Jugendmusikschule der Akademie für Kirchen- und Schulmusik für die Zeit von Mai 1923 - März 1926*, in: *Werkschriften der Musikantengilde*, a.a.O., S. 55.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 59f.

<sup>57</sup> *Erster Jahresbericht der Volksmusikschule der Musikantengilde Ortsgruppe Berlin, e.V. vom April 1925 bis März 1926*, ebenda, S. 81.

wurde: "Der Verein bezweckt die Verbreitung und Vertiefung der Musikpflege unseres Volkes, besonders der Jugend. Er geht dabei von der Auffassung aus, daß nur durch ernste Arbeit in tätigem, gemeinschaftlichen Musizieren der Tiefstand unseres heutigen Musiklebens überwunden werden kann, und veranstaltet deshalb Vorträge, Kurse und Übungen, deren Teilnahme für jeden möglich ist. Damit hofft er nicht nur, an einem Wiederaufblühen der deutschen Musik, sondern auch an der Wiedervereinigung und Verinnerlichung unseres so unsagbar zersplitterten Volkes beizutragen."<sup>58</sup> Gedacht für Personen beiderlei Geschlechts ab dem 15. Lebensjahr umfaßte die Volksmusikschule zwei Arbeitsgebiete, nämlich die aktive Musikausübung in Chor und Instrumentalspiel sowie die neben der Musikausübung stehenden Zweige der theoretischen Musikunterweisung: Diese Unterweisungen "erstreben einen über das technische hinausgehenden wirklichen Musikunterricht, d. h. sie erziehen den Schüler, indem sie ihn zur Beherrschung des Materials führen, durch selbständige Arbeit zur Musik. Im Instrumentalunterricht soll kein halbes Virtuositentum von Dilettanten gezüchtet, sondern die Grundlage für eine vollwertige Hausmusik, für eine ernste allgemeine Musikpflege überhaupt geschaffen werden. Ebenso wird in der Satztechnik keine Fertigkeit in der Beherrschung überkommener Regeln gelehrt, sondern eine handwerkliche Meisterung des uns eigenen Musikmaterials."<sup>59</sup> So wurde das musikalische Niveau auf die Erreichbarkeit des Gebrauchsmusikstandards festgelegt und unter Aufbietung des Ressentiments gegen Spezialistentum ("Virtuose") zum Bildungsziel des "musikalischen Laien" erhoben.

In diesem Sinn wollte man auch das konventionelle Publikum zur Hörergemeinde umerziehen und installierte daher "Abendmusiken", die zeitweise von 600 bis 800 Teilnehmern besucht und als neue Darbietungsform des "offenen Singens" zelebriert wurden: "Die Vortragsfolge der Abendmusiken war so gehalten, daß der Eindruck eines Konzertes nicht auftauchen konnte und die Zuhörerschaft wirklich zu einem tätigen Musikhören hingeführt wurde. Wir erreichten dies dadurch, daß jedes virtuose Element hintangehalten wurde und alle vorgeführte Musik in Auffassung und Ausführung im Möglichkeitsbereich der Zuhörerschaft lagen. Außerdem wurden bei einzelnen Chören die Zuhörerschaft auch zum Mitsingen herangezogen, wodurch die Kluft eines Konzertpodiums überbrückt war."<sup>60</sup> Ausdrücklich wurde im Tätigkeitsbericht der Volksmusikschule von 1925/26

---

<sup>58</sup> Ebenda, S. 87f.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 82.

bedauert, daß sich die Programme der Abendmusiken "noch nicht restlos von dem Konzertstil freigemacht" hätten und "der Stil einer gemeinsamen Feierstunde" noch nicht erreicht worden sei, weil die dafür vorgesehene Schulaula mit ihren Bankreihen unterhalb des Podiums "immer erstarrend" wirke: "Der Raum müßte bewegliche Sitzplätze konzentrisch um einen Platz für die Vorführenden in der Mitte haben."<sup>61</sup> So wollte man sich von der genuinen Darbietungsform des bürgerlichen Musiklebens, dem Konzert, distanzieren und dabei Ausführende und Zuhörende in eine "Gemeinschaft" einbinden, die auf verschiedenen Ebenen: räumlich, körperlich, ideologisch insinuiert wurde. Da das Paradigma "Gemeinschaft", in dem ästhetische, ethische und politische Momente ununterscheidbar diffundierten, allem Nur-Musikalischen stets übergeordnet wurde, betonte man ausdrücklich und zu wiederholten Malen, in der jugend- und volksmusikalischen Arbeit handele es sich darum, "den Unterricht nicht - wie es in den Konservatorien geschieht - in Analogie zu der Ausbildung von Fachmusikern durchzuführen, sondern es muß von vornherein auf eine Laienmusik hingezielt werden."<sup>62</sup>

Unter diesem Aspekt galt auch der Musikschullehrer nicht einfach als Vermittler musikalisch-technischer Sachverhalte, vielmehr habe "er als persönlicher Freund und Berater menschlich dem Schüler zur Verfügung zu stehen und jede Fachstunde als eine Stunde lebendigen Musizierens zu führen. Aber darüberhinaus hat er in Verbindung mit dem ganzen Lehrkörper geistig und menschlich eine geschlossene Körperschaft darzustellen, die der Schule mehr als bloßen Wissenstoff: Stil und Haltung bieten kann."<sup>63</sup> Wie schon in der Vorkriegsjugendbewegung sollte der Lehrer als "Führer" und damit als Vorbild für "Stil und Haltung" (in der Jugendbewegung: "Erziehung zur Selbsterziehung") wirken, weshalb die Musikantengilden und der Arbeitskreis um Fritz Jöde auch der Fortbildung von Volks- und Musikschullehrern größtes Gewicht beilegte: "Das Ziel der Fortbildung von Volksschullehrern und -Lehrerinnen auf dem Gebiet der Schulmusik ist ein Lehrerstand, der der Musik in einer Weise dient, die es ihm ermöglicht, als Führer unter Menschen den Sinn für ihr Leben zu wecken und Jugend und Volk zu einer tätigen Teilnahme an ihr zu bringen, der nicht mehr der Ausüßer eines technischen Nebenfachs und Bereiter einer neben dem Leben stehenden Unterhaltung ist, sondern der Walter und Priester einer Macht, der die Menschen über alles Trennende hinaus gemeinsam zum Dienst führt. Ein Lehrerstand, der nicht von der

---

<sup>61</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 70.

zentralen Mission der Musik im Sinne Bachs und Beethovens erfüllt ist, vermag dem Adel seiner Aufgabe nicht zu entsprechen, wird nicht lebendige Teilnahme, sondern höchstens Leistung und Urteil herbeiführen."<sup>64</sup> Während solche Fortbildungskurse seit 1923 an der Diesterweghochschule in Berlin eingerichtet und ab 1925 systematisch ausgebaut wurden<sup>65</sup>, gründete man im Jahr 1929 eigens zu diesem Zweck das Musikheim in Frankfurt an der Oder, das der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg angegliedert war. Hier wurden in Lehrgängen und Kursen nicht nur Volksschullehrer, sondern auch zukünftige Leiter von Musikantengilden, von Sing- und Instrumentalgruppen, aber auch Musikpädagogen und Kirchenmusiker mit den Intentionen der Jugendmusikbewegung vertraut gemacht. Die Einrichtung des Musikheimes in Frankfurt machte indes deutlich, daß die Jugendmusikbewegung jetzt systematisch daran ging, nicht nur im Rahmen ihrer internen Institutionen aktiv zu sein, sondern durch die Ausbildung von Multiplikatoren ihre Ausweitung auf staatlicher Ebene voranzubringen.<sup>66</sup> Daß man diese pädagogische Arbeit als volkserzieherischen und damit als politischen Auftrag verstand, bei der die Musik eine ethische und symbolische Funktion zu erfüllen hatte, wurde ganz selbstverständlich als Gründungsimpuls ausgegeben, als sich das Musikheim der Öffentlichkeit vorstellte: "Seit dem Kriege sucht das überanstrengte deutsche Volk wieder nach den Wurzeln seiner Lebenskraft. Es spürt, daß der harte äußere Kampf um Lebensraum und Brot nur gelingen kann, wenn er von einer widerstandsfähigen Mitte her geführt wird, wenn er im Namen eines klaren und wertvollen inneren Lebens geschieht. Der deutsche Lebensbaum befindet sich im winterlichen Zustand der Sammlung und Säftereinigung. Der Volksgeist wendet sich zu seinen Quellen zurück, und so auch zu seiner Musik."<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> *Denkschrift und Antrag über die Schulmusik in der Diesterweghochschule der Berliner Lehrerschaft*, in: *Werkschriften der Musikantengilde*, a.a.O., S. 112.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 111.

<sup>66</sup> "Das Musikheim möchte einen kleinen Teil dieser großen Aufgaben auf sich nehmen. Wenn es gelingt die Lehrgänge nicht rein ständisch gesondert zu halten, sondern zu Kursen für Volksschullehrer auch Pfarrer, Fachmusiker, Jugendführer und Jugendpfleger hinzuzuziehen, so wird die fruchtbare Spannung der verschiedenen Berufserfahrungen den geistigen und sozialen Wert der Lehrgänge noch wesentlich erhöhen. Auf jedem Fall ist dem erwachsenen und berufserfahrenen Menschen besser gedient, wenn man ihm Gelegenheit zu ungeteilter Besinnung gibt als wenn man ihn mit Teil-Wissen belehrt, wenn man seinen ganzen Menschen erfaßt und nicht nur seinen Intellekt anspricht. Die reine Belehrung wird heute nur noch von steckengebliebenen Aufklärern überschätzt. Übung wirkt tiefer als Lehre" (*Musikheim in Frankfurt [Oder]*, Berlin o.J. [1928], S. 6).

<sup>67</sup> Ebenda, S. 3.

Auch wenn die Jugendmusikbewegung über ihre Musikschararbeit die Anbindung an den Weimarer Staat betrieb, ging aus solchen Äußerungen doch hervor, daß die eigentlichen Beweggründe ihrer Arbeit auf der völkisch-nationalen Ebene lagen und keineswegs unpolitisch waren, wie man es der Öffentlichkeit gerne weismachen wollte.<sup>68</sup> Die "Musikunterweisung", wie sie an den Volks- und Jugendmusikschulen betrieben wurde, zielte dank ihrer weltanschaulichen Schlagseite geradewegs auf die anthropologische Modellierung einer "widerstandsfähigen Mitte", hinter der sich das traumatische Kriegserlebnis und das Bedürfnis nach einer "kalten Kultur" abzeichneten. Das Signalwort "zurück" bezog sich dabei auf ein romantisiertes Deutschlandbild, das man im Mittelalter situierte und das mit "völkischen" Qualitäten wie Sprache, Brauchtum und den kulturellen Überlieferungen der Vormoderne gleichgesetzt wurde. "Zurück" bezog sich aber auch auf die musikalische Historie, also auf "Volkslied" und Choral sowie auf die primär vokalpolyphone Musik der Frühen Neuzeit, mit der man sich vom 19. Jahrhundert, soweit es noch Gegenwart war, ebenso wie von der Massenkultur und der musikalischen Moderne absetzen wollte.

Noch radikaler als in der reichsdeutschen Jugendmusikbewegung, die sich im Gefolge von Fritz Jöde und den Musikantengilden entwickelt hatte, wirkten sich das "Zurück" und die "völkischen" Impulse aber in jener "Singbewegung" aus, die seit 1924 im "Finkensteiner Bund" organisiert und aus dem sudetendeutschen Wandervogel hervorgegangen war. Initiator und Mitbegründer des Finkensteiner Bundes war der aus Mährisch-Trübau stammende Dr. Julius Janiczek, der sich Walther Hensel nannte, und neben Jöde als die zweite charismatische Führungspersönlichkeit der Jugendmusikbewegung galt.<sup>69</sup> Hensel hatte in Prag, Wien sowie in Freiburg (Schweiz) Germanistik studiert und hier mit einer Dissertation über den Vokalismus der Schönhengster Mundart promoviert. Zwischen 1911 und 1918 arbeitete er zeitweise als Assistent am Germanistischen Seminar der Universität Prag, seit 1915 auch als Professor an der Deutschen Handelsakademie für die Fächer Deutsch und Französisch, bis er nach 1922 seine festen beruflichen Positionen zunächst aufgab und sich ausschließlich der Sammlung, Edition und aktiven Verbreitung des "deutschen Volksliedes" widmete. Die beiden Flügel der Jugendmusikbewegung, die sich seit 1924 um

---

<sup>68</sup> Vgl. Anmerkung 49.

<sup>69</sup> Dazu: *Lebenslauf Dr. Walther Hensels*, in: *Walther Hensel und die Finkensteiner Singbewegung*, hg. von der Walther-Hensel-Gesellschaft, Stuttgart 1963; H. Jantzen, *Namen und Werke, Band 2*, (= Quellen und Beiträge zur Geschichte der Jugendbewegung), Frankfurt a.M. 1974, S. 161f.

Hensel und Jöde zentrierten, gingen organisatorisch und auch inhaltlich getrennte Wege, was mit der unterschiedlichen Herkunft der beiden Richtungen zusammenhing. Dennoch bestand in der ideologischen Zielsetzung, nämlich "die Kultur eines neuen Deutschland aufzubauen", eine so große Übereinstimmung, daß sich Jöde und Hensel zu einer "Erklärung an unsere Freunde" veranlaßt sahen, mit der sie dem Gedanken an mögliche Rivalitäten entgegentreten wollten: "Da des Volkes Not immer brennender wird, suchen wir alle Kräfte auf, die geeignet sind, diese Not zu lindern und von innen her zu bannen. Als einen Hauptquell der Kraft und seelischen Gesundung haben wir das echte Lied und die gute Musik überhaupt erkannt. Jeder ist uns willkommen, der mit ganzem Herzen an diesem Ziele arbeitet. Wir werden wohl im einzelnen auch fernerhin andere Wege gehen und gehen müssen, aber das Ziel soll durch nichts verdunkelt werden. Vor allem weisen wir Zwischenträgereien aller Art auf das entschiedenste zurück: nur wer ganze Aufbauarbeit leistet, darf sich gelegentlich ein Wort der Kritik erlauben."<sup>70</sup>

Bei allen Gemeinsamkeiten in der ideologischen Zielsetzung zeigte die parallele Entwicklung beider Flügel, daß die Singbewegung des Finkensteiner Bundes noch entschieden radikaler und konservativer die Umkehr zur "alten Musik" und die Hinwendung zum "Volkslied" betrieb als die Musikantengilden um Jöde. Während man hier den (glücklicherweise mißlungenen) Versuch unternommen hatte, über den Kontakt mit der Neuen Musik das öffentliche Musikleben zu vereinnahmen, verweigerte sich die Finkensteiner Singbewegung von vornherein gegenüber der musikalischen Moderne. Zwar wisse man sich "in der Sehnsucht nach einer neuen, auf das Wesentliche gerichteten und zugleich unsere Sprache sprechenden Musik" mit den jungen Komponisten einig, konnte man aus dem Finkensteiner Bund hören, aber die Neue Musik, wie sie in Donaueschingen, Baden-Baden und schließlich Berlin geboten werde, sei zu sehr eine Sache der "Großstadt" und des "Großstädters", als daß sie den Bedürfnissen der Finkensteiner Singbewegung gerecht würde: "Wir wissen aber, daß sich unser Volk - glücklicherweise - nicht nur aus Großstädtern zusammensetzt, sondern daß seine ursprünglichsten und lebendigsten Kräfte im Landvolk und vielleicht noch in den kleineren Städten liegen. Hier steht dem nach Neuem begieren [sic], die Originalität um jeden Preis suchenden, 'revolutionären' Geist der Großstadt eine konservative Geisteshaltung gegenüber, die um die Gesetze des Wachsens und Reifens weiß, die aber auch auf die im eigenen Wesen liegenden Wachstums- und Formkräfte vertraut und diese nicht bei fremden

---

<sup>70</sup> *Erklärung an unsere Freunde*, in: *Die Singgemeinde 2*, 1925/26, S. 28f.

Völkern ausborgern will."<sup>71</sup> Das hier im Namen der "Langsamkeit" auftretende Bündnis zwischen Modernitätsfeindschaft, Rassismus und Revolutionsfurcht machte indes eine symptomatische Tendenz des gesamten Projektes "musikalische Erneuerung" deutlich, nämlich die Etablierung einer "kalten Kultur", die sich über das symbolische Medium der Musik auch als politisch-gesellschaftliche Alternative präsentieren wollte.

Die relativ eigenständige Entwicklung der Finkensteiner Singbewegung innerhalb der Jugendmusikbewegung setzte im Jahr 1923 ein, nachdem Hensel und seine Frau, die Sängerin Olga Pokorny-Hensel, zu einer "Singwoche" aufgerufen hatten, die vom 10. bis 17. Juli in Finkenstein, unweit der tschechischen Stadt Mährisch-Trübau, stattfand. Hier sollte, wie es in dem Aufruf hieß, "das erstemal versucht werden, durch längeres Zusammenleben und Zusammenarbeiten junger Menschen die Musik in den Dienst der Erneuerung zu stellen, indem wir durch ihre gemeinschaftsbildende Kraft gleiche Kräfte in uns wecken und zu gemeinsamem Erleben führen."<sup>72</sup> Mit dieser ersten Singwoche war ein jugendmusikalischer Veranstaltungstypus entstanden, der ebenso naturnah wie großstadtfern den Abstand von allem Alltäglichen suchte und das gemeinschaftliche Singen nicht nur unter pädagogischen Aspekten, sondern als neuartige Lebensform praktizieren wollte: "Ein großer Kreis innerlich gleichgearteter Menschen aus allen Teilen des deutschen Siedlungsgebietes in Böhmen, Mähren und Schlesien, aus Deutschland und Österreich trat zusammen, um fern von allen Ablenkungen des Alltags in der Waldsiedlung Finkenstein bei Mährisch-Trübau acht Tage lang der Vertiefung in den Geist des deutschen Chorgesanges zu leben. Welche neugestaltende Kraft die Musik auf den einzelnen Menschen und auf eine Gemeinde auszuüben vermag, das haben beim abschließenden öffentlichen Singabende Sänger und Hörer mit freudigem Staunen aneinander erlebt; selbst kühle Zweifler wurden ergriffen von der Gewalt des Erneuerungswillens, der aus diesem Chore sprach."<sup>73</sup> Natürlich darf von der Rhetorik der Selbstdarstellung nicht auf die tatsächliche Wirkung der Singwoche geschlossen werden, wohl aber auf eine mentale Disposition, die in die ästhetische Praxis hineinwirkte und sich dort institutionell verselbständigte.

Ausgehend vom Institut der Singwoche bildeten sich jetzt, analog den "Musikantengilden" um Jöde, die sogenannten "Singgemeinden", die sich auch nicht als Gesangvereine oder Chöre im üblichen Sinn, sondern als "Zellen für

---

<sup>71</sup> K. Ameln, *Neue Musik/Berlin 1930*, in: *Die Singgemeinde* 7, 1930/31, S. 22.

<sup>72</sup> Klein, *Die Finkensteiner Singwoche*, Augsburg/Aumühle 1924, S. 35.

<sup>73</sup> Ders., *Deutsche Musik*, in: *Die Singgemeinde* 1, 1924/25, S. 7.

eine künftige sangesfrohe und gottesstarke Volksgemeinschaft" begriffen.<sup>74</sup> Im Gegensatz zu den herkömmlichen Chören, die vereinsmäßig organisiert waren und ausschließlich musizieren wollten, strichen die Singgemeinden ihre primär weltanschaulichen Zielsetzungen heraus und betonten: "Niemals aber ist uns Musik Selbstzweck! Das Singen bleibt uns der seelischen Erneuerung und inneren Befreiung des Volkstums als höchstem Ziele untergeordnet. Veredelung des völkischen Gemeinschaftslebens durch Musik ist unser Ziel."<sup>75</sup> Um den Abstand von den konventionellen Gesangsvereinen und Liedertafeln auch ästhetisch-musikalisch zu markieren, verlegten sich die Singgemeinden primär auf das "Volkslied" sowie den Choral und die deutsche Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, aus denen man das unverfälschte nationale "Volkstum" herauszuhören meinte: "Der Geist unseres Volkes ist noch nicht tot, aber er liegt grausam gefesselt in Sünde und Götzendienst. Er lebt fort, wir erkennen ihn wieder im alten Liede, er spricht zu uns aus den unsterblichen Werken der alten Meister. Wir müssen Jahrhunderte überspringen, als wäre die Zwischenzeit nur ein böser Traum. Unsere Jugend entflammt sich wieder an altdeutschem Geist und Wesen; sie wird stark und lebendig und reißt unser ganzes Volk mit sich."<sup>76</sup> So wie die Jugendbewegung den Eskapismus in die Natur betrieben hatte, vollzogen die Singgemeinden jetzt den virtuellen "Sprung" in die Distanz des Historischen. Hier konnte man den Abstand zur jüngeren Tradition des 19. Jahrhunderts und zur eigenen Gegenwart herstellen, indem man den Reiz des Archaisch-Fremden "entdeckte", ohne sich der Ungewißheit des Neuen oder Spielerisch-Experimentellen aussetzen zu müssen.

Der virtuelle Projektionsraum des Historischen bot aber auch eine Fläche, auf der die Grenzen für "völkische" Tagträume so weitläufig abgesteckt waren, daß man glaubte, während der Singwoche und im gemeinsamen Singen längst erledigte Illusionen neu auflegen zu können: "Wir kommen zusammen als Kinder unseres deutschen Volkes, die ihre Heimat lieb haben und wissen, was sie ihr verdanken. Unsere besten Güter, auch auf dem Gebiete des Gesangs, stammen aus diesem Urboden unseres Volkstums, wir kennen sie noch viel zu wenig und wollen in diesen Tagen Schatzgräber sein, die sich über jeden Fund freuen, der ihnen in die Hand kommt. Haben wir nicht nötig, diesen Ton stark anzuschlagen, ist es nicht unsere Pflicht, einander das Gefühl des Wertes unseres Volkstums zu stärken? Wir sind ein 'Volk ohne

---

<sup>74</sup> Hensel, *Künstler und Laien*, ebenda, S. 12.

<sup>75</sup> *Der Finkensteiner Bund und seine Zeitschrift*, ebenda, S. 2.

<sup>76</sup> Hensel, *Künstler und Laien*, a.a.O., S. 11.



Raum' geworden, das Land ist zu eng für ein großes, zusammengedrängtes Volk; viele kehren ihm den Rücken; größer noch ist die Not derer, die innerlich ihr Volkstum verloren haben und sehnsüchtig nach anderen Kulturen Ausschau halten."<sup>77</sup> Angesichts dieser Bedürfnislage traf es sich günstig, daß zu den Teilnehmern der Finkensteiner Singwoche auch Karl Vötterle gehörte, der, nicht ohne Eigennutz, für die Popularisierung der Singbewegung sorgte. Vötterle gründete noch im Jahr 1923 den in Augsburg, seit 1927 dann in Kassel ansässigen Bärenreiter-Verlag, wo ab 1924 auch die Zeitschrift *Die Singgemeinde* erschien und die Geschäftsstelle des Finkensteiner Bundes angesiedelt war.<sup>78</sup> Seine Verlagsarbeit eröffnete Vötterle mit den "Finkensteiner Blättern", die als Lose-Blatt-Folge von Hensel herausgegeben wurden und 1929 auch als Anthologie erschienen, um Jödes *Musikant* ein "Finkensteiner Liederbuch" an die Seite zu stellen.<sup>79</sup> Unter den ersten Publikationen, die Vötterle in seinem Verlag herausbrachte, befanden sich auch eine Auswahl der *Deutschen Schriften* (1878) von Paul de Lagarde und Gedichte des sudetendeutschen Schriftstellers Ernst Leibl<sup>80</sup>; sie machten tendenziell deutlich, daß sich der Bärenreiter-Verlag über seine Editionstätigkeit hinaus als publizistisches Sprachrohr des rechtskonservativen Milieus verstand. Schließlich war es dem organisatorischen Rückhalt des Bärenreiter-Verlages zu verdanken, daß sich die Singgemeinden deutschlandweit auszubreiten begannen und eine ausgedehnte Singwochen- und Singfahrtenarbeit entfalteten. Während die Musikantengilden um Jöde im Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel einen publizistischen Multiplikator ihrer Bestrebungen gefunden hatten, profilierte sich der Bärenreiter-Verlag

---

<sup>77</sup> L. Vöhringer, *Zur Eröffnung der Singwoche des Kirchengesangsvereins f. W. am Abend des 29. Juli 1928 in Bad Boll*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 2, 1928/29, S. 66.

<sup>78</sup> Dazu: J. Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*, Weinheim-Basel 1977, S. 120ff.

<sup>79</sup> Dazu die autobiographische Erinnerung Vötterles anlässlich der ersten Finkensteiner Singwoche: "Ich sehe mich noch mit klopfendem Herzen nach der Mittagspause im prallen Sonnenschein vor den Singwochen-Teilnehmern stehen, erfüllt und befangen zugleich, und erzählen, daß Walther Hensel in meinem Verlag Liederblätter herausgeben will, daß diese so angelegt sind, daß sie nach und nach ein Liederbuch ergeben, daß sie in Mappen gesammelt werden können und daß diese Liederblätter 'Finkensteiner Blätter' heißen sollen. Alle waren begeistert und bestellten fünf, zehn und zwanzig Stück. Um die Mühe der Geldüberweisung zu sparen, gaben sie mir gleich die paar Kronen mit. Ich hatte unerwartet ein kleines Betriebskapital von insgesamt siebenzig tschechischen Kronen" (K. Vötterle, *Haus unterm Stern. Über Entstehen, Zerstörung und Wiederaufbau des Bärenreiter-Werkes*, Kassel-Basel 1963, S. 43ff.).

<sup>80</sup> Angezeigt im Bärenreiter-Jahrbuch 1, 1924.

nicht nur als Hausverlag des Finkensteiner Bundes, sondern wurde zunehmend auch das verlegerische Zentrum für die Orgelbewegung und die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung.<sup>81</sup>

Ein besonderes Interesse gerade an jenem Weg der "Erneuerung", wie ihn die Finkensteiner Singbewegung eingeschlagen hatte, zeigten seit Mitte der zwanziger Jahre auch musikalisch interessierte Gruppierungen in der deutschen Evangelischen Kirche, namentlich der Berneuchener Kreis, der wie die Musikantengilden und die Singgemeinden aus der Jugendbewegung hervorgegangen war. Tatsächlich sei das Dasein der Singbewegung eine "Frohbotschaft an unsere Kirche", meinte der evangelische Theologe und Kirchenmusiker Richard Gölz, "ihr Wachsen zeigt uns, daß Erneuerung von innen heraus und Vertiefung uns geschenkt werden kann. Sie ist freilich auch ein Bußruf; aber in dem neutestamentlichen Sinn von Buße: es tut sich uns hier ein Weg auf, auf dem wir - allerdings mit einer inneren und äußeren Umwendung - vorwärtskommen können. Das Wesentliche ist dies: Gott gibt uns heute Menschen von gesünderer Struktur, und es sind in unserem Volk Kräfte lebendig geworden, die, wenn sie weiterwirken, auch unserer Kirche zu neuer Lebendigkeit helfen werden."<sup>82</sup> Die ideologische Verbundenheit mit der Singbewegung und damit auch die nachhaltige Werbung für ihre Anliegen kamen nicht von ungefähr. Die Trennung von Kirche und Staat hatte zu Beginn der Weimarer Republik im deutschen Protestantismus eine ähnliche Verunsicherung hervorgerufen wie im gesamten kulturkonservativen Milieu und im "völkisch" gesinnten Auslandsdeutschtum, so daß die Begegnung zwischen der Jugendmusikbewegung und der Liturgischen Bewegung innerhalb der Evangelischen Kirche kaum überraschte. So wie dort der Finkensteiner Bund über das Singen eine "Veredelung des völkischen Gemeinschaftslebens" anstrebte<sup>83</sup>, ging es dem Berneuchener Kreis hier darum, über das "völkische Erlebnis" hinaus zur "singenden Gemeinde" zu gelangen, zumal nicht nur das "echte Volkslied", sondern auch der

---

<sup>81</sup> Dazu: Vötterle, *Haus unterm Stern*, a.a.O., S. 99ff.

<sup>82</sup> R. Gölz, *Gottesdienstliche Rundschau*, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 32, 1927, S. 284.

<sup>83</sup> Olga Hensel-Pokorny bestätigte denn auch die religiösen Affinitäten des Finkensteiner Bundes und wies darauf hin, daß den Singgemeinden das Singen "Dienst und nicht Selbstzweck" sei: "uns ist es Gottesdienst. Und aus dieser uralten, aber längst vergessenen und darum neuen Einordnung des Singens in unsern ganzen Lebenswandel wird sich auch die Art des Singens ergeben. Es wird Dienst an der Gemeinschaft sein und dadurch wird unser Gesang auch sein Gepräge erhalten. Wir müssen, wenn wir genug können, zum idealen Chor werden, den unsere Zeit noch nicht kennt: die singende Gemeinschaft, die einem Höchsten dient" (O. Hensel, *Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildung*, 3. Aufl. Kassel 1927, S. 11f.).

protestantische Choral des 16. und 17. Jahrhunderts "aus tiefer Gemeinschafts-Religiosität, aus heiliger Scheu, aus lebendigem Wir-Erleben heraus geboren" sei, wie man in der Singbewegung glaubte.<sup>84</sup> Auch wenn die Intentionen zwischen "Singgemeinde" und "singender Gemeinde" nicht durchweg kompatibel waren, so überwogen doch die Gemeinsamkeiten in beiden Lagern: die Funktionalisierung von Musik für anthropologische und ideologische Zielsetzungen und eine Einstellung, die zutiefst kunstfeindlich war.

***Von der "Singgemeinde" zur "singenden Gemeinde": Finkensteiner Bund, Berneuchener Kreis und das völkische Individuum***

Nachdem sich die Idee der Wandervogelbewegung vor dem Ersten Weltkrieg im gesamten Gebiet des Deutschen Reiches durchgesetzt hatte, griff sie auch bald auf die deutschsprachigen Gebiete außerhalb Deutschlands über. Im Jahr 1911 kam es zur Gründung des österreichischen Wandervogel, der schon nach wenigen Monaten etwa 40 und bis 1913 bereits 62 Ortsgruppen umfaßte. Wie im deutschen Wandervogel legte man auch hier größten Wert auf Unabhängigkeit gegenüber den staatlichen bzw. schulischen Behörden und gab zu verstehen, daß der österreichische Wandervogel "nie und nimmer eine Massenbewegung werden könne; es sei vielmehr das Streben darauf gerichtet, eine Auslese der besten und tüchtigsten Jungen zu schaffen, die reif sind für ein ehrliches, gesundes, natürliches Jung-Menschentum."<sup>85</sup> Obwohl man sich den reichsdeutschen "Wandervogel Deutscher Bund", in dem Hans Breuer bis 1913 aktiv war, zum Vorbild genommen hatte, pflegte der österreichische Ableger, nach eigener Aussage, eher den "zünftigen" Stil der "Ur-Bacchanten" um Karl Fischer als das asketisch-abstinente Ideal der "Erziehung zur Selbsterziehung", wie es im Wandervogel D. B. propagiert wurde.<sup>86</sup> Ungleich

---

<sup>84</sup> M. Kobelt, *Vom Wesen der Musik*, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 9.

<sup>85</sup> *Gestaltungsbedingungen im 'Österreichischen Wandervogel'*, in: *Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, Jena 1913, S. 12.

<sup>86</sup> Der österreichische Wandervogel, hieß es, "ist etwas anderes geworden, als es der Wandervogel in Preußen ist. Er wäre auch ohne alle Einflüsse anders geworden, selbst wenn wir ihn dem Wandervogel von draußen in allen Zügen deutlich nachgemodelt hätten, weil wir Österreicher ein anderer Menschenschlag sind. Wir lieben die übermütige Sorglosigkeit auf unseren Fahrten und verweilen im Sentimentalen und Herben nur, wenn die Wucht des Augenblicks dazu zwingt; wir haben noch etwas von dem klotzigen Bacchantentum vergangener Wandervogelzeiten und stürzen uns in romantische Abenteuer, selbst wenn es auf Kosten einer feinen Bleibe ginge; wir fühlen uns erst wohl bei himmelhohen Jodlern und groblachendem Volksgesang; verwegen tanzen wir den Schuhplattler und schäkern harmlos mit Dirndl und Sennerinnen" (ebenda, S. 14).

radikaler waren dafür jedoch die deutschtümelnd-xenophobischen, die rassistischen und antisemitischen Tendenzen im österreichischen Wandervogel, denn die Deutschen in Österreich stünden, wie es hieß, "auf Vorwacht gegen fremde Nationen und Rassen"; daher hatte man "mit überwältigender Mehrheit" auf dem Bundestag des Jahres 1913 bekundet, "daß wir weder Slaven, noch Wälsche, noch Juden in unseren Reihen sehen wollen, weil wir umbrandet von Fremden und durchsetzt von Mischlingen, unsere rassische Reinheit bewahren müssen. Wenn im heurigen Frühjahr ein jüdischer Wanderbund 'Blau-weiß' ins Leben treten konnte, so gibt das auch uns das Recht, einen arischen Standpunkt einzunehmen."<sup>87</sup>

Unter der Maßgabe, daß der österreichische Wandervogel auch "völkische Schutzarbeit" zu leisten habe<sup>88</sup>, erschien im Sommer 1912 die Sammlung *Unsere Lieder. Singbuch für Österreichs Wandervögel*, welche "getreu der völkischen Aufgabe des Wandervogels" im Dienste des "echten Volksliedes" stehen wollte.<sup>89</sup> Ausdrücklich berief sich der Herausgeber des Liederbuches auf die volkskundlichen Vorarbeiten und den Volksliedbegriff von Josef Pommer, wonach "die ins Volk gedrunenen Kunstlieder - eben Kunstlieder sind und niemals zu Volksliedern werden" könnten: "Somit ist eine deutliche Grenze gezogen, welche das 'volkstümliche Lied' vom wahren Volkslied trennt und die in einem Volksliederbuche, das einer volkskundlichen Aufgabe gerecht werden will, aufgerichtet werden mußte. Rein und einheitlich ist diese grundlegende Anschauung durchgeführt worden und es mag Dr. Pommer mit Befriedigung erfüllen, wenn er seine Ideen in der großen singenden Gemeinde der Wandervögel Wurzel schlagen sieht."<sup>90</sup> Unverkennbar hatte beim Singbuch des österreichischen Wandervogel der *Zupfgeigenhansl* Pate gestanden, der einerseits das "echte Volkslied" vor dem Untergang in der modernen Massenkultur retten wollte, sich andererseits aber auch in den Dienst der nationalen Idee des "Deutschtums" gestellt hatte. Unter dem "völkischen" Aspekt wollte auch der österreichische Wandervogel "positive Arbeit" leisten, vor allem durch Wanderfahrten "in sprachlich bedrohte Gebiete; dort stärken wir die kämpfenden Brüder in ihrer Gesinnung, wir geben dem schwankenden Bauern ein Stück seiner ureigensten Deutschheit wieder - ohne viel tönende Worte, bloß durch unser deutsches

---

<sup>87</sup> Ebenda, S. 12f.; vgl. dazu den Abschnitt "Anschwellende Brauntöne: Antisemitismus in der Freideutschen Jugend" in Kap. 2.2 dieser Arbeit.

<sup>88</sup> *Gestaltungsbedingungen im "Österreichischen Wandervogel*, a.a.O., S. 13.

<sup>89</sup> Aus dem "Vorwort" zu: *Unsere Lieder. Singbuch für Österreichs Wandervögel*, im Auftrage des Österreichischen Wandervogel hg. von R. Preiß, Leipzig o.J. (1912), S. 3.

<sup>90</sup> Ebenda.

Wesen, unsere Lieder und unsere Liebe zum Volke. Wenn uns doch hierbei unsere Bundesbrüder aus dem Reiche zu Hilfe kämen!"<sup>91</sup> Gerade der Hilferuf an die deutschen Wandervögel zeigt, daß die (seit 1871 *ad acta* gelegte) großdeutsche Reichsidee gegen die Realität des Vielvölkerstaates, wie er in Österreich vor 1918 existierte, mobilisiert wurde, und erklärt auch, warum der "Anschluß" Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland im März 1938 kaum Widerstand fand.

Wie der österreichische entstand auch der deutsch-böhmische Wandervogel im Jahr 1911. Zu seinen Mitbegründern zählte Walther Hensel (damals noch: Julius Janiczek), der als Führer der Wandervogelgruppe "Lützow" in Prag tätig war, dort als ständiger Betreuer der sieben Wandervogelgruppen wirkte und 1917 schließlich Gauführer von Deutsch-Böhmen wurde.<sup>92</sup> Im Auftrag des Kärntner Volkslied-Ausschusses hatte Hensel in den Jahren 1912/13 eigene Studienfahrten nach Kärnten unternommen, um dort Lieder aus mündlicher Überlieferung aufzuzeichnen. Als Ergebnis dieser Sammeltätigkeit erschien 1913 die Ausgabe *Deutsche Liedlein aus Österreich*, die als zivilisationskritischer Appell gegen das Vergessen mündlicher Traditionen gedacht war und sich an "alle Freunde des Volksliedes" richtete. Ähnlich pathosgeladen wie Breuer im *Zupfgeigenhansl* wies Hensel darauf hin, daß "echte Volkslieder" nur noch "im Verborgenen blühend in Hochtälern und auf Bergeshöhen" zu finden, aber vom "Maschinenhauch der Kultur" bedroht seien und als solche auch nicht den "herkömmlichen Gesangvereinen" überlassen werden dürften: "Daheim am häuslichen Herd, im Garten, auf der Wiese oder im Wald, da mögt ihr euch zusammentun und singen, auch nicht die Laute oder 'Klumpfen' vergessen! Denn sie ist ja seit Jahrhunderten das beliebteste Begleitinstrument zum Gesange. In vielen Bauernhäusern der Alpen findet man sie noch. Tut es den Wandervögeln gleich, die mit Rucksack und Zupfgeige auf dem Rücken, mit frohem Mut im Herzen die deutschen Gaue durchstreifen! Dort suche ich mir vor allem die Freunde des Volksliedes und darum sei das Buch unsern wackeren Pragern, sowie allen übrigen Wandervögeln gewidmet. Ihnen und ihrer Liedbegeisterung habe ich es ja zu danken, daß ich die holdselige Kunst des Lautenspiels erlernt habe."<sup>93</sup> Keinen Zweifel ließ Hensel daran aufkommen, daß er "ein erklärter Feind von allem Schrum-Schrum" sei und

---

<sup>91</sup> *Gestaltungsbedingungen im 'Österreichischen Wandervogel'*, a.a.O., S. 13.

<sup>92</sup> Jantzen, *Namen und Werke*, a.a.O., S. 161; *Lebenslauf Dr. Walther Hensels*, a.a.O., S. 7.

<sup>93</sup> Aus dem "Vorwort" zu: *Deutsche Liedlein aus Österreich*, hg. von J. Janiczek, Prag 1913.

mit seiner Sammlung auf eine "Hausmusik edler Art" hinwirken wolle.<sup>94</sup> Aus all diesen Ausführungen geht bereits hervor, daß Hensel in der ideologischen Tradition des kulturkonservativen Volkslied-Diskurses stand und schon vor dem Ersten Weltkrieg solche Positionen antizipierte, die sich in der späteren Jugendmusikbewegung und im Projekt der "musikalischen Erneuerung" entfalten sollten.<sup>95</sup>

Als mit dem Ende des Ersten Weltkrieges auch das Habsburgische Reich aufgelöst und der neue Staat Tschechoslowakei gegründet wurde, fühlten sich die Deutschen in Böhmen und Mähren gegenüber der tschechischen Bevölkerung zur bedrohten Minorität herabgestuft. Aus Sicht der ehemaligen Deutsch-Böhmen und jetzigen Sudetendeutschen schienen sich damit jene "völkischen" Obsessionen zu bewahrheiten, die den österreichischen Wandervogel schon vor dem Krieg zu seinen antisemitisch-rassistischen Ausfällen bewogen hatten. So formierte sich auch aus den Kreisen des deutsch-böhmischen Wandervogel heraus kultureller Widerstand, der Anfang 1919 zur Gründung des "Böhmerland-Bundes" führte. Erklärtes Ziel dieses Bundes war die "Erneuerung des Deutschtums" im gesamten Böhmerland, wie es in den programmatischen Thesen, den "Schreckensteiner Leitsätzen" vom 16.1.1919, hieß; dort war auch zu lesen, daß man "keine Parteien, sondern nur Deutsche" kenne, daß im öffentlichen Leben "nicht Parteien, sondern Persönlichkeiten führen" und alle Kräfte "in den Dienst des Deutschtums" gestellt werden sollten, wobei Weg und Art der Arbeit gleichgültig seien.<sup>96</sup> So wie man vor dem Krieg das ethnische und rassistische Ressentiment gegen die anderen Nationen im eigenen Land geschürt hatte, glaubte man jetzt, den nämlichen Ressentiments ausgesetzt zu sein und mobilisierte kulturelle Superioritätsgefühle gegen die vermeintliche Übermacht der genuin tschechisch-mährischen Bevölkerung. Heimatlos im "völkischen" Sinn wählte sich auch Walther Hensel, der seit seiner Gründung zu den Aktivisten des Böhmerland-Bundes zählte.<sup>97</sup> Publizistisch verbreitete er sich in den Jahrbüchern und Flugschriften des Böhmerland-Bundes, und gemeinsam mit Olga Pokorny-Hensel wirkte er auch bei den Böhmerland-

---

<sup>94</sup> Ebenda.

<sup>95</sup> Dazu: Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, a.a.O., S. 31ff.

<sup>96</sup> *Von der Böhmerlandbewegung zur Sudetendeutschen Jungenschaft*, in: *Deutsche Jugendbewegung in Europa. Versuch einer Bilanz*, hg. von P. Nasarski, Köln 1967, S. 133.

<sup>97</sup> Im Böhmerland-Bund existierten sog. "Arbeitsämter", zu deren Leitern auch Hensel zählte (ebenda, S. 136).

Wochen mit, die nach dem Vorbild der Freizeiten in der Jugendbewegung ideologische Aufbauarbeit leisten sollten.<sup>98</sup>

Sichtlich geprägt von den veränderten politischen Verhältnissen und traumatisiert durch den Verlust der nationalstaatlichen Zugehörigkeit, der als kulturelle Enteignung wahrgenommen wurde, veröffentlichte Hensel im Herbst 1919 seine Liedersammlung *Der Prager Spielmann*. Hier hatten sich die nationalen Töne, vergleicht man sie mit dem Vorwort zu *Deutsche Liedlein aus Österreich*, erheblich verschärft: "So zieh denn hinaus, Prager Spielmann, säume nicht länger in diesen Mauern! Du bist ein Fremdling hier, ein böser Schatten. Die Dich einst hereingerufen ins Land, sind heute stolz geworden und weisen ungastlich Dir die Tür. Erker und Türmlein, Dom und Brücke muß Du verlassen, und die trauten Steingesellen über dem Wasser!"<sup>99</sup> Während das Volk der Tschechen, "dessen Lehrmeister wir lange gewesen, sein Haupt reckte und uns das Dasein schwer" mache<sup>100</sup>, so Hensel in dünkelfhafter Manier über die Stimmung der ehemaligen Deutsch-Böhmen im Herbst 1918, zähle man nun aber auch in der "grünen Heimat", in Deutschland, zu den "Volksfremden"<sup>101</sup>; Hensels Erwartung richtet sich daher auf die Zukunft, "in jenes freie Böhmerland, das wir so machtvoll ersehnen. Erst gilt es, unser Volk von den gemeinen Fesseln des Krämergeistes zu befreien, dann wird es mit Leichtigkeit jene andern Fesseln sprengen, unter denen es heute seufzt."<sup>102</sup> Aus der Perspektive des Münchner Abkommens von 1938 und

---

<sup>98</sup> In einem tendenziösen Bericht aus dem Kreis um Hensel, der in den 1960er Jahren unkommentiert nachgedruckt wurde, hieß es dazu: "Es waren die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, als die alten österreichischen Kulturorganisationen zerfallen waren und ihr neuer Aufbau in den Sudetenländern den neuen staatlichen Gegebenheiten angepaßt werden mußte. In zahllosen Tagungen berieten geistige Arbeiter die neuen Aufgaben. Der Gedanke, nach dem Verlust unseres politischen Einflusses nunmehr den geistigen Grundlagen unseres Volkstums erhöhte Aufmerksamkeit und Pflege zuzuwenden, erfüllte vor allem den 'Böhmerland'-Kreis: einen Kreis von Volksbildnern, die für eine Vertiefung der Heimatbildung eintraten, für die Erhaltung wertvollen Brauchtums und alter Sitte, für eine geistige Weiterführung der schulentwachsenen Jugend nach dem Vorbild der nordischen Volkshochschulen u.a. - mit einem Wort: die den Verlust an politischer Macht durch eine verstärkte Pflege der kulturellen Güter wettmachen wollten, um unser Volk auch unter den neuen, schwierigen Verhältnissen gesund und produktiv zu erhalten. Vorträge und Diskussionen erfüllten diese Tagungen, die als 'Böhmerland-Wochen' Volkserzieher aller politischen Richtungen in der gemeinsamen Sorge vereinten" (H. Klein, *Walther Hensel und der Finkensteiner Bund*, in: *Walther Hensel und die Finkensteiner Singbewegung*, a.a.O., S. 4f.).

<sup>99</sup> Aus dem "Vorwort" zu: *Der Prager Spielmann*, hg. von W. Hensel (Dr. Jul. Janiczek), Prag 1919, S. IV.

<sup>100</sup> Ebenda, S. V.

<sup>101</sup> Ebenda, S. IV.

<sup>102</sup> Ebenda, S. V.

seiner Folgen, der Annexion Böhmens und Mährens durch Hitlerdeutschland, nimmt sich der gekränkte Nationalstolz Hensels bedrohlich visionär aus. Mit Blick auf die Zäsur der Jahre 1918/19 exponiert sich allerdings ein ideologisches Potential, hinter dem sich ein kaum weniger brisantes Szenario abzeichnet. Danach gilt es, so sind Hensels larmoyante Ausführungen zu verstehen, zunächst die "gemeinen Fesseln des Krämergeistes", d. h. die kulturelle Moderne, abzustreifen, um in einem zweiten Schritt die vermeintliche Superiorität der "Fremdvölkischen" zu überwinden. Unter der schwülen Dunstglocke "völkischer" Ideologie läßt sich dabei eine Stimmungslage ausmachen, die von antiwestlichen und antidemokratischen Affekten ebenso getragen wurde wie von einem diffusen Antikapitalismus, über den sich antisemitische und rassistische Motive lautstark Gehör verschafften. Da "unsere eigenen Kulturinhalte von fremden innerhalb des deutschen Raumes zurückgedrängt" würden, hieß es aus der Gefolgschaft des Finkensteiner Bundes, glaubte man sich in seinem "Deutschsein" bedroht: "In dieser Lage befindet sich unser Volk nicht erst seit dem Kriege. Wir haben ihn nur gebraucht, um unser inneres Schicksal erkennen zu können. Jetzt überrumpelten uns artfremde politische und wirtschaftliche Gesinnungen und setzten den 'Errungenschaften' des 'technischen' 19. Jahrhunderts die Krone auf. Jetzt fingen amerikanisch-jüdisches Geld- und Sensationsdenken an, unsere innere Haltung im Leben vollends umzubiegen und aus Arbeit kalten, frömmlichen Gelderwerb und Geldraffen, aus Verlangen nach Freude und Fest eine gedankenlose Sucht nach Amusement und Afterkunst zu machen. Wir müssen diese Zusammenhänge einmal ernst nehmen und wenigstens in groben Umrissen erkennen, welche innere Haltung unser Volk allem Amerikanismus entgegensetzen kann."<sup>103</sup> Wie schon vor und während des Krieges, nur ungleich radikaler und aggressiver, wurden Demokratie, Liberalismus, Judentum und Massenkultur mit der jetzigen Siegermacht Amerika identifiziert und zu einem stereotypen Feindbild aufgebaut, dem man die "uns arteigenen Inhalte deutschen Kulturlebens"<sup>104</sup>, sprich: verdrängte Scham und sublimierten Haß, entgegensetzte. Der politische Sprengstoff, der sich während der zwanziger Jahre hier aufhäufte, ging offensichtlich auf zwei miteinander verschränkte Ursachen zurück: einerseits auf die Verwerfungen der beschleunigten Modernisierung auch im österreichischen Bürgertum, andererseits auf die Rückschläge, welche die deutsche Nationalbewegung seit 1871 und insbesondere seit 1918 zu verzeichnen hatte.

---

<sup>103</sup> A. Rosenthal-Heinzel, *Unser Singen - unsere Zeit*, in: *Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch*, Kassel 1929, S. 18.

<sup>104</sup> Ebenda.



Anders jedoch als in Deutschland, wo das nationalistisch gesinnte Bürgertum nach dem Krieg zwar die Schmach der Niederlage zu verarbeiten hatte, sich aber innerhalb eines, wenn auch ungeliebten, Staatswesens entfalten konnte, glaubten sich die Sudetendeutschen jetzt genötigt, den fehlenden nationalstaatlichen Rückhalt einzig und allein durch das ideologische Surrogat "Volkstum" kompensieren zu können: "Unserem deutschen Volk ist die Frage gestellt: Sein oder Nichtsein. Seine äußere Macht ist zerschlagen, wer weiß auf wie lange. Doch die ist für das Leben eines Volkes belanglos, wahrscheinlich sogar zum Schaden. 'Was hülfte es den [sic] Menschen, so er die ganze Welt gewönne, und nähme doch Schaden an seiner Seele?' Äußere Hemmung macht uns nicht tot, im Gegenteil, ruft nur noch mehr alle inneren Kräfte wach."<sup>105</sup> Die trotzige Verdrängung der Scham und der Frustrationen über die Kriegsniederlage zeitigte den Ruf nach neuen sozialen Verhaltenslehren und entsprach folgerichtig den Reaktionsweisen im kulturkonservativen Milieu.<sup>106</sup> Hensels Vorgehensweise, auf politisch-sozialen Druck mit ideologischem Widerstand zu reagieren und das kulturelle Identitätsproblem der Sudetendeutschen zu einer Frage der gesamten deutschen Nation aufzubauschen, fand daher im rechtskonservativen Milieu der Weimarer Republik und vor allem in den Kreisen ehemaliger Jugendbewegter eine immens aufgeschlossene Gefolgschaft. Ähnlich wie Jöde faßte auch er ein anthropologisches Ziel ins Auge, nämlich ein "völkisches" und "gemeinschaftsgebundenes" Individuum, dessen "Erziehung" gleichfalls über das ästhetische Medium "Volkslied" angesteuert wurde: "Das Volkslied in seinem Kern ist die reinste Widerspiegelung nicht nur der Volksseele (diese wäre an sich auch noch vergänglich und wandelbar), sondern vor allem des Volksgeistes - als eines metaphysischen Führerwesens, das alle Geschicke lenkt und zu letzten und höchsten Zielen führt."<sup>107</sup> Derartig nebulöse "Wesensbestimmungen" und ihr autoritätshöriger Charakter signalisierten mit einer gewissen Eindeutigkeit, daß es hier primär *nicht* um Musik ging. Im Unterschied zu Jöde und den Musikantengilden rückten bei Hensel und dem Finkensteiner Bund die rein musikalisch-ästhetischen Angelegenheiten noch weiter in den Hintergrund, um durch symbolische Praktiken und ideologische Einstellungen überlagert zu werden. Wie also schon bei Jöde und der

---

<sup>105</sup> Hensel, *Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied* (1923), 4. Aufl. Kassel 1931, S. 6.

<sup>106</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Die mentale Zäsur der Kriegsniederlage" in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

<sup>107</sup> Hensel, *Volksliedpflege*, in: *Lied und Volk* 2, 1932/33, zit. nach: *Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, a.a.O., S. 223.

Jugendmusik zu beobachten war, dominierte auch hier die Tradition der augustinisch-protestantischen Verhaltenslehren samt ihrer erstarrten dichotomischen Struktur. Da dieser Wahrnehmungsmodus innerhalb der Evangelischen Kirche seit der Reformation kontinuierlich überdauert hatte, nach 1918 im deutschen Protestantismus aber ein ähnlich prekärer Bruch in den habituellen Befindlichkeiten wie im Auslandsdeutschtum eingetreten war, fanden die Bestrebungen Hensels und des Finkensteiner Bundes in protestantischen Kreisen verstärkte Aufmerksamkeit.

Für die Evangelische Kirche bedeutete die Gründung der Weimarer Republik den vielleicht folgenschwersten Einschnitt in ihrer bisherigen Geschichte. Mit dem Ende des deutschen Kaiserreiches und der Abschaffung der Monarchie war auch das seit der Reformation währende Bündnis zwischen Thron und Altar, das Staatskirchentum, nicht mehr zu halten gewesen. Nachdem die Evangelische Kirche während des Kaiserreiches zwar große Staatsnähe, aber ebenso große Politikferne demonstriert hatte<sup>108</sup>, sah sie sich jetzt mit der Weimarer Koalition, dem Bündnis aus Sozialdemokraten und katholischem Zentrum, den ehemaligen "Reichsfeinden", sowie der Deutschen Demokratischen Partei, konfrontiert. Hatte man schon die Demütigung der so nicht erwarteten Kriegsniederlage zu verkraften, verschärfte sich das allgemeine Debakel noch, als der preußische Kultusminister Adolf Hoffmann die Einstellung der Staatszuschüsse an die Kirchen, die rechtliche Erleichterung des Kirchenaustritts und die Aufhebung der Konfessionsbindung von Schulen ankündigte. Zwar blieb Hoffmann nur sechs Wochen im Amt, schreibt Hans-Ulrich Wehler, "doch diese kurzlebige Erfahrung erwies sich im Grunde als politische Wohltat für die Protestanten, denn sie löste eine

---

<sup>108</sup> Im Rückblick stellte Paul Tillich fest, daß das "Luthertum" während des Kaiserreiches "mehr und mehr vom Staat abhängig" geworden sei: "Die Kirche wurde zu einem Verwaltungsressort und konnte gar nicht daran denken, dem Staat in irgendeiner Beziehung entgegenzutreten. Die Verbindung mit dem absoluten - zur Not auch noch dem konstitutionellen - Fürstentum und mit den aristokratisch-konservativen Gewalten erschien unlöslich. Thron und Altar rückten in eine Nähe, die für den Altar nur eine Dienerrolle übrig ließ. Jetzt rächte sich die Zerstörung des hierarchischen Gefüges und die Verkündigung der reinen Jenseitigkeit Gottes dadurch, daß die Religion zu einer untergeordneten, diesseitigen Größe wurde. Sie brauchte den Staat zu ihrer Existenz, und so wurde sie von ihm benutzt und beherrscht" (*Die religiöse Lage der Gegenwart*, Berlin 1926, S. 131f.). Dieses enge Bündnis von Kirche und Staat hatte nach 1871 vor allem in den ländlichen Gebieten des Deutschen Kaiserreiches zu einer "weithin ungebrochenen Identifizierung von staatlichen und kirchlichen Interessen" (H.-U. Wehler), in den Großstädten sowie den industriellen Zentren hingegen zu einer massiven Entkirchlichung der Bevölkerung geführt; daß die Sozialdemokraten die Kirchenferne der Industriearbeiterschaft in ihr sozialreformerisches Kalkül einbezogen, kam der Evangelischen Kirche angesichts der Trennung von Kirche und Staat nach 1918 besonders schmerzlich zu Bewußtsein (H.-U. Wehler, *Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*, 3. Aufl. Göttingen 1973, S. 118ff.).

Tiefenmobilisierung unter ihnen aus, die daraufhin in einer Massenpetition mit sieben Millionen Unterschriften die Nationalversammlung beschworen, die überkommene Stellung ihrer Kirche zu verteidigen."<sup>109</sup> Die massenhafte Mobilisierung der Kirchenmitglieder hatte insofern Erfolg, als die Evangelische Kirche zwar nicht mehr Staatskirche war, aber als "eine unabhängige, staatliche subventionierte Körperschaft des öffentlichen Rechts mit der Garantie des Kirchensteuereinkommens" weiter existieren konnte.<sup>110</sup> Der solchermaßen, auf demokratischem Weg vollzogene Übergang von der Staatskirche zur Volkskirche nötigte die einzelnen Landeskirchen nun, ihre neu gewonnene Selbständigkeit auch konstitutionell zu verfestigen: "In richtiger Erkenntnis dessen haben fast sämtliche evangelischen Landeskirchen die nach dem Umsturz und nach der politischen Neugestaltung unerlässlich notwendig gewordene Aufgabe der Erneuerung der landeskirchlichen Verfassungen in Angriff genommen und vollendet. Dabei bedurfte es einer grundsätzlichen und gründlichen Reform."<sup>111</sup> Das Signalwort "Umsturz" deutet indes auf den mentalen Einbruch und die Schockwelle der Traumatisierung hin, welche der Übergang vom autoritär-monarchischen zum demokratisch-republikanischen Staatswesen auch innerhalb des mehrheitlich konservativ eingestellten Protestantismus ausgelöst hatte. Daß dabei die Kräfte der Beharrung und des Widerstandes tendenziell in der Mehrheit blieben, war eine Tatsache, die Mitte der zwanziger Jahre von Paul Tillich ganz unverblümt ausgeprochen wurde: "Für die unmittelbare Gegenwart liegen die Dinge so, daß die protestantische Kirche der demokratisch-revolutionär entstandenen Staatsform innerlich feindlich gegenübersteht, daß sie ihre Hauptstütze in den konservativ-nationalen Kreisen findet und umgekehrt diesen nicht unerhebliche Kräfte zuführt. Grundsätzlich zwar lehnt sie jede politische

---

<sup>109</sup> Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band: Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949*, 2. Aufl. München 2003, S. 439.

<sup>110</sup> Ebenda; aufs Ganze gesehen, schreibt Klaus Scholder, hätten sowohl die evangelische als auch die katholische Kirche "unverhältnismäßig viel mehr gewonnen als verloren. Gewonnen hatten sie die Freiheit vom Staat und die besondere Stellung von Korporationen eigenen Rechts; verloren hatten sie einen staatskirchlichen Status, der weithin nur noch auf dem Papier gestanden hatte und mehr Belastung als Gewinn gewesen war. Aber auch für den Staat sah die Bilanz positiv aus. Er hatte die Trennung durchgeführt und seine Freiheit von der Kirche gesichert, ohne das Risiko eines neuen Kulturkampfes einzugehen" (*Die Kirchen und das Dritte Reich, Band 1: Vorgeschichte und Zeit der Illusionen 1918-1934*, Frankfurt a.M.-Berlin-Wien 1977, S. 34); zur Regelung der Kirchenfrage in der Weimarer Verfassung: K. Nowak, *Evangelische Kirche und Weimarer Republik. Zum politischen Weg des deutschen Protestantismus zwischen 1918 und 1932*, Göttingen 1981, S. 72ff.

<sup>111</sup> *Die Verfassungen der Deutschen Evangelischen Landeskirchen*, Band 1, hg. von Fr. Giese u. J. Hosemann, Berlin 1927, S. V.

Bindung ab. Praktisch aber ist sie durch ihre Geschichte auf ein konservativ-monarchisches, agrarisch-beamtenmäßiges und national-militärisches Ideal festgelegt. In all dem steckt viel vorbürgerlicher Geist, und es ist verständlich, wenn das Lebensgefühl weiter großagrarischer, bäuerlicher und handwerkerlicher Kreise in der protestantischen Kirche den sich gemäßen Ausdruck findet."<sup>112</sup> Tillichs Einschätzung der politischen und mentalen Lage innerhalb der Evangelischen Kirche zeigt allerdings auch, daß die Reform der landeskirchlichen Verfassungen und die organisatorische Konsolidierung der Kirche keineswegs genügte, um den theologischen und ideologischen Orientierungsbedarf abzudecken, den die politischen Umbrüche vor und nach 1918 im protestantischen Milieu hervorgerufen hatten.<sup>113</sup>

Zu den Gruppierungen, die die Neugestaltung des kirchlichen Lebens vorantreiben und zugleich den Erfahrungshintergrund der Jugendbewegung einbringen wollten, gehörte auch der Berneuchener Kreis. Dessen Anfänge gehen zurück in das Jahr 1922, als auf Initiative von Wilhelm Stählin und dem "Bund deutscher Jugendvereine" in Angern bei Magdeburg etwa hundert Führer gleichgesinnter Jugendbünde zusammenkamen, um sich über theologische und zeitgeschichtliche Fragen zu verständigen.<sup>114</sup> Gleichermäßen geprägt durch die Gemeinschaftserfahrungen in der Jugendbewegung und das Kriegserlebnis standen die Teilnehmer dieses Treffens, heißt es im 1926 erschienenen *Berneuchener Buch*, "mitten zwischen einer Jugend, die von der Erschütterung der Zeit ergriffen vor die letzte Frage gedrängt war, aber doch keine durchschlagende Antwort fand; sie standen in einer Kirche, in der sie die berufene Verkünderin letzter Wahrheit ehrten und liebten und die doch das erlösende Wort nicht sprechen konnte. Dieser schmerzliche Widerstreit, in dem die tiefste Not der Zeit fühlbar wurde, rief zu gemeinsamer Besinnung; man suchte aneinander Klärung, Rat gemeinsame Wegrichtung. Ein Ergebnis wurde nicht gewonnen. Ratlosigkeit und Zersplitterung wurden nur fühlbarer."<sup>115</sup> In der Absicht, eine "Erneuerung des Versuchs" zu wagen<sup>116</sup>, versammelte sich 1923 ein erheblich kleinerer Personenkreis auf dem Rittergut Berneuchen in der Neumark, das der Familie des Generals von Viebahn-von

---

<sup>112</sup> Tillich, *Die religiöse Lage der Gegenwart*, a.a.O., S. 132.

<sup>113</sup> Dazu: K. Kupisch, *Strömungen der Evangelischen Kirche in der Weimarer Republik*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 11, 1971, S. 373ff.

<sup>114</sup> W. Stählin, *Via Vitae. Lebenserinnerungen*, Kassel 1968, S. 313ff.

<sup>115</sup> *Das Berneuchener Buch. Vom Anspruch des Evangeliums auf die Kirchen der Reformation*, hg. von der Berneuchener Konferenz, ND d. Ausg. Hamburg 1926, Darmstadt 1978, S. 9.

<sup>116</sup> Ebenda.

dem Borne gehörte.<sup>117</sup> Hier fanden bis 1927 fünf mehrtägige "Konferenzen" statt, an denen etwa 70 Personen, vornehmlich Theologen, aber auch Angehörige anderer bildungsbürgerlicher Berufe teilnahmen. Gegenstand der Berneuchener Konferenzen war eine grundsätzliche Auseinandersetzung über Fragen des christlichen Glaubens, der Liturgie und der Kultur, wobei man die Gesprächsanstöße von so unterschiedlichen Theologen wie den Konservativen Paul Althaus und Friedrich Brunstädt, aber auch von fortschrittlichen Intellektuellen wie Karl Barth oder Paul Tillich empfing.<sup>118</sup> Die Impulse, von denen sich der Berneuchener Kreis getrieben fühlte, waren gleichwohl solche der mentalen, sozialen und politischen Desorientierung: Schlagworte wie "Not", "Zerrissenheit", "Verwirrung", die den Erörterungszusammenhang der Berneuchener grundieren, lassen auf eine Einstellung schließen, die zwischen Depression und Aggression oszillierte und auf die Wiederherstellung geordneter, d. h. autoritär verfügbarer, Zustände drängte.

Während die erste Konferenz im Jahr 1923 noch einer vorläufigen Verständigung gleichkam, wobei über die prinzipiellen Ziele aber schon weitgehend Einigkeit herrschte, erschien die Herbsttagung des Jahres 1924 als der entscheidende Durchbruch; deren Aussprache brachte "das kaum mehr erhoffte, beglückende Erlebnis, daß hinter der denkbar größten Verschiedenheit des Ausgangspunktes, der theologischen und kirchlichen Grundhaltung, der landschaftlichen Bestimmtheit, der sozialen und politischen Richtung eine gemeinsame Schau des Lebens aufleuchtete, die einen einheitlichen Durchblick durch die wirre Zeitlage ermöglichte und die Aussicht auf eine wahrhaft fruchtbare gemeinsame Arbeit eröffnete."<sup>119</sup> Ausgehend von diesem Konsens wurde auf der Konferenz von 1925 das "Berneuchener Buch" konzipiert, das nach einer Vorlage von Wilhelm Thomas und deren Revision durch die Teilnehmer der Konferenz in einer Gemeinschaftsarbeit von Ludwig Heitmann, Wilhelm Stählin sowie Karl Bernhard Ritter zusammen geschrieben und 1926 veröffentlicht wurde. Als manifestartige Bekenntnisschrift unterzog das *Berneuchener Buch* den gegenwärtigen Zustand der Evangelischen Kirche und die allgemeine Zeitlage nach dem Krieg einer kritischen Betrachtung, wobei die

---

<sup>117</sup> Karl Bernhard Ritter, einen der Teilnehmer dieses ersten Treffens, hatte man damit beauftragt, "durch seine Beziehungen zum ostelbischen Adel einen geeigneten Ort ausfindig zu machen. So erhielten wir eine Einladung des Generals von Viebahn auf sein Gutshaus Berneuchen (unweit Neudamm in der Neumark gelegen) und haben dann durch 5 Jahre 1923-1927 alljährlich die liebenswürdige Gastfreundschaft der Familie dort genossen" (Stählin, *Via Vitae*, a.a.O., S. 315).

<sup>118</sup> *Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 7.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 10.

Wahrnehmungsperspektive strikt dichotomisch geprägt war und damit auf den sozialen Hintergrund der Jugendbewegung wie auch auf das ideologische Milieu des Kulturkonservatismus verwies.

Gemäß dieser dogmatisch voreingenommenen Sichtweise schien auch die Evangelische Kirche unter den verderblichen Einfluß von Aufklärung, Liberalismus und Moderne geraten zu sein. Auch sie hätte es daher nicht verstanden, den vermeintlichen Verfall der gegenwärtigen Kultur aufzuhalten und "Dämme" gegen die "Flut" von "Zersetzungserscheinungen" zu errichten: "Die Zersetzung des Familienlebens, die Verwüstung des elementarsten weiblichen Triebes, des Willens zum eigenen Kind, die Verseuchung fast aller Schichten des Volkes mit einer nur der Aufpeitschung der sinnlichen Gier dienenden Literatur und Vergnügungsindustrie: dies und hundert andere Erfahrungen lassen ernstlich fragen, ob es von solchem Abgrund ein Zurück geben kann. Aber allen Zuchtlosigkeiten gegenüber möchte man sich beruhigen bei der Erinnerung, daß Notzeiten nach großen Kriegen immer zugleich Zeiten geschlechtlicher Ausschweifungen gewesen sind. Die Verwirrung greift ja viel tiefer. Alle Maßstäbe selber sind wankend geworden, keine Forderung ist mehr in einem unbestechlichen Gefühl für die Notwendigkeiten des Lebens verankert. Das ganze Gebiet körperlichen Trieblebens, das Verhältnis der Geschlechter, Triebbefriedigung und Ehe, ist völlig dämonisiert, ganz und gar dem Anspruch und Gericht eines göttlichen Willens entzogen, der Genußsucht und Willkür des selbtherrlichen Einzelmenschen ausgeliefert."<sup>120</sup> In solchen Äußerungen wird nicht nur an das kulturelle Unbehagen der Vorkriegszeit und damit an das jugendbewegte Ideal der "Erziehung zur Selbsterziehung" erinnert. Sie machen vor allem deutlich, daß die materielle und habituelle Enteignung durch den Krieg in die Mentalität des deutschen Kleinbürgertums eingegriffen hatte und als Zersetzung bürgerlicher Ordnungsmaßstäbe rationalisiert wurde. Nachdem die politischen Anfänge der Weimarer Republik überdies als unübersichtlich und chaotisch wahrgenommen wurden, sah man sich auf die noch verbliebenen Besitzstände verwiesen: auf den "Körper", der nun anthropologisch vermessen wurde, und auf das "Erlebnis" der Jugendbewegung, das seit dem "Augustwunder" von 1914 zunehmend den Status eines Mythos erhielt. Ausgehend von diesen Besitzständen usurpierte der Berneuchener Kreis den kirchlichen Begriff des Liturgischen, um daraus eine ganzheitliche Lebensform zu entwickeln, bei der das "heimatlose" Individuum der Moderne in die "erneuerte" Gemeinschaft der Kirche zurückgerufen wurde: In diesem Sinn leiste die Liturgie "gerade dem

---

<sup>120</sup> Ebenda, S. 60.

heutigen Menschen einen unschätzbaren und durch nichts anderes zu leistenden Dienst. Sie bekümmert sich nicht um seine besonderen Stimmungen und seelischen Bedürfnisse, sondern sie ruft ihn zur Ordnung, nimmt ihn gleichsam bei der Hand und stellt ihn in Reih und Glied und richtet ihn aus auf das wahre Ziel seines Lebens. Ja noch mehr: sie überläßt ihn gerade nicht seinen persönlichen Gedanken (wie es die Predigt so leicht tut), sondern gliedert ihn der Gemeinde derer ein, die das Wort des Evangeliums vernommen haben, und ruft ihn dazu auf, auch mit seinem eigenen Hören und Singen und Beten das Zeugnis der Wahrheit und des durch sie erweckten Glaubens mit zu gestalten und zu tragen."<sup>121</sup> In konzentriertester Form enthält diese knappe Funktionsbestimmung des Liturgischen das gesamte Programm des völkischen Rechtskonservatismus während der Weimarer Republik, zugleich aber auch den Nukleus einer Verhaltenslehre, die für das rechtskonservative Milieu typisch war. Dieses Programm richtete sich konsequent gegen Aufklärung und individuelle Selbstbestimmung ebenso, wie es zu einer reaktionären "Ordnung" aufrief, die autoritär und militaristisch gesinnt war. Überdauert hatten darin nicht nur die bedrückenden Visionen der politischen Romantik, sondern auch ein Ethos der emotionalen Abwehrbereitschaft, das sich durch das Initiationserlebnis des Krieges spürbar radikalisiert hatte. Was hier *pars pro toto* für den evangelischen Kultus ausgesprochen wurde, bildete jedoch den Ansatzpunkt für eine theologisch fundierte Anthropologie, die als Grundlage einer christlichen Lebensführung gedacht war und ordnungspolitisch bis in die Gestaltung des Alltags hineinreichen sollte.

Im Zentrum der Berneuchener Anthropologie stand der Begriff "evangelische Haltung" und damit ein pädagogisches Projekt, wonach die innere Einstellung des Glaubens durch äußerliche Verhaltensweisen und Rituale transparent gemacht werden sollte: "Diese Erziehung kann freilich nicht von außen nach innen geschehen, als die Einübung bestimmter Form in der Hoffnung, daß der Mensch schließlich das werde, was er zunächst nur scheint, sondern das Ziel der Erziehung ist die innere Haltung des vor Gott stehenden Menschen und die äußere Haltung, die dieser Lage entspricht."<sup>122</sup> Auch wenn man es hier anders sah: Die "Einübung" in die "innere Haltung" erfolgte von außen nach innen, denn "Gesinnung" war das eigentliche pädagogische Lernziel, und dieses wurde angestrebt über liturgische, also "äußere" Exerzitien wie Schweigen, Knien, Beten oder Singen. So wurde das

---

<sup>121</sup> W. Stählin, *Die Bedeutung der Liturgie im evangelischen Gottesdienst*, in: Zeitschrift für evangelischen Kirchenmusik 7, 1929, S. 120.

<sup>122</sup> *Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 115.

jugendbewegte Prinzip "Erziehung als Selbsterziehung" zur "evangelischen Haltung" umetikettiert und seine Internalisierung als längerfristiges Vorhaben angelegt, dem sich die Berneuchener Freizeiten und bald auch die kirchlichen Singwochen widmeten. Um aber die pädagogischen Imperative der jugendbewegten Verhaltenslehren auch theologisch begründen und legitimieren zu können, führte der Berneuchener Kreis den Begriff des "Gleichnisses" bzw. des "Symbols" ein. Danach habe man "Gott nie und nirgends auf Erden anders als im Gleichnis", aber im Gleichnis ertöne der "Ruf Gottes", der das ganze Sein "vor sein ewiges Du fordert"<sup>123</sup>; somit sei auch "alles leibliche Handeln nur ein Gleichnis. Es darf nicht die Aufmerksamkeit bei sich selber festhalten und an sich binden. Es trägt seinen Sinn niemals in sich selber, sondern es wird sinnerfüllt nur, indem es zum Symbol wird, d. h. zum Hinweis des Geschöpfes auf den Schöpfer, zum Hinweis des Irdischen und Vergehenden auf das Jenseitige und Kommende."<sup>124</sup> Was der dogmatische Charakter dieser Definition allerdings verschleierte, war die Tatsache, daß hinter dem "Ruf Gottes" nichts anderes als die Stimme der Jugendbewegung und deren kulturkonservatives Ethos laut wurde.

In der Auslegung und in der Applikation durch den Berneuchener Kreis zeigte sich daher, daß die theologisch gemeinten Begriffe "Gleichnis" und "Symbol" Leerformeln waren, die mit moralischen Werten aufgeladen und als solche zum Einfallstor für die jugendbewegten und kulturkonservativen Ideologeme wurden. Unter anthropologischer Perspektive wurde darum streng zwischen "Sexualität" und "Eros", zwischen "Körper" und "Leib" unterschieden, weshalb das *Berneuchener Buch* die heranwachsenden Jugendlichen daran erinnerte, "daß auch ihre Pflichten gegen den eigenen Leib wahrhaft religiöse Pflichten seien, daß sie auch mit leiblicher Übung, Haltung, Reinlichkeit Gott ehren können, der den menschlichen Leib zu seiner Ehre geschaffen hat."<sup>125</sup> Sinnlichkeit, Sexualität oder Körperkultur waren, sofern sie als Selbstzweck bzw. "genießbar" erfahren oder betrieben wurden, verpönt und bildeten allenfalls ein Gleichnis für sündhaftes Dasein<sup>126</sup>; Abstinenz und Askese wurden hingegen mit wahrhafter Leibpflege gleichgesetzt und sollten

---

<sup>123</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>124</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>126</sup> "Von dieser Erkenntnis aus, nicht von einer gesetzlichen Moralität aus, kann und muß der Kampf geführt werden gegen eine Art von Körperkultur, die den gesunden oder den kräftigen oder den schönen Körper als letzte Sinnerfüllung menschlichen Daseins verehrt und pflegt. Diese Körperkultur drückt nichts anderes aus als die sich selbst genügende irdische Gestalt des Menschen und verleugnet die ewige Bestimmung, von der auch der Leib des Menschen zu zeugen berufen ist" (ebenda, S. 147).



nach außen hin eine christliche Lebensführung symbolisieren. Der pädagogische Durchgang zur "evangelischen Haltung" galt folglich als ein ganzheitliches Projekt, das - nicht zuletzt seiner militaristischen Konnotationen wegen - unter totalitären Vorzeichen stand. Von hier aus wollte man jetzt auch den Alltag erobern und sich als Alternative gegen die kulturelle Moderne etablieren; deshalb dürfe "auf evangelischem Boden kein absoluter Trennungsstrich gezogen werden zwischen 'liturgischen' Gestalten und der profanen Lebenshaltung. Eine liturgische Bildung, die das ganze übrige Gebiet leibhafter Gestaltung in Haltung, Ernährung, Kleidung ungeheilig läßt oder es bloß der Zweckhaftigkeit, dem Geschmack und der Mode unterwirft, ist eben nicht wirklich liturgische Bildung."<sup>127</sup>

Unter der Maßgabe, daß zwischen kirchlicher und außerkirchlicher Sphäre nicht mehr unterschieden wurde, waren die Überlegungen, die der Berneuchener Kreis schließlich über Kunst und Kirchenmusik anstellte, auch als ästhetische Alternative gedacht, mit der man außerhalb der Evangelischen Kirche reüssieren wollte. Da jedoch die ideologischen Vorgaben für das, was als "heilige" oder als liturgisch adäquate Musik zu gelten hatte, bereits feststanden, schloß man ausdrücklich "alles Virtuositum, alles Wichtignehmen des rein Formalen und allen 'Kultus' mit der Person des Künstlers aus"<sup>128</sup>, mithin all das, was ästhetische Wahlfreiheit, kompositorische Entfaltung und das künstlerisch Außerordentliche ausmachte. Demnach durfte auch der Kirchenchor "nichts anderes sein als der im Gesang besonders hervortretende Teil der Gemeinde", der seine liturgische Berechtigung verwirkte, wenn er "nicht zunächst und vor allem den schlichten Choral singen" wolle; somit gelte es, hieß es mit Blick auf die traditionellen Kirchenchöre und Gesangsvereine, "hier ganz energisch die eitlen 'künstlerischen' Zierate wegzuschneiden und sich zu der großen Schlichtheit zu bescheiden."<sup>129</sup> Dieses ressentimentgeladene und kunstfeindliche Verdikt wurde auch auf die moderne Orgel ausgedehnt, die seit dem 18. Jahrhundert zur "Konzertorgel" degeneriert sei und sich damit dem Klangbild des modernen Orchesters angeähnelte habe: "Im Laufe der letzten Jahrhunderte hat man nun immer mehr versucht, den Ton der Orgel dem freien menschlichen Gefühlsausdrucke dienstbar zu machen. Indem der Mensch mehr und mehr seine Naturgebundenheit vergaß, ward ihm das Bedürfnis, sein besonderes Wesen auszusprechen, immer stärker. Das Zeitalter des Individualismus und

---

<sup>127</sup> Ebenda, S. 110.

<sup>128</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>129</sup> Ebenda.

Subjektivismus kam herauf und bemächtigte sich auch des objektiv-naturhaften Orgeltones. Man suchte nach immer neuen Mitteln in der Spielweise und in den Registerfarben, um das Persönliche auszusprechen. Durch immer feinere Farbmischungen und immer zahlreichere Spielhilfen strebte man, die naturhafte Starrheit des Orgelklanges aufzuheben und das Instrument seiner Klangwirkung dem Orchester anzunähern. Die Orgel als Mittel, dem subjektiven Gefühlsdrange des Menschen zu dienen, wurde damit ihrem eigentlichen Wesen entfremdet."<sup>130</sup>

Natürlich waren derartige Kurzschlüsse abstrus und gewalttätig, aber sie machten deutlich, daß es ihren Exponenten um anthropologische Disziplinierung und ästhetische Bevormundung, letztendlich um die Konditionierung von Emotionen ging. Ganz in der Tradition der musikalischen Verhaltenslehren argumentierend, wurde daher jegliche Tendenz zu freier künstlerischer Entfaltung als "subjektivistisch" und "bindungslos" diffamiert, weil auch gottesdienstliche Musik unter dem Formgesetz des Heiligen stünde und "nicht nur etwas Hinzukommendes und Hinzugefügtes" innerhalb des Kultus sei.<sup>131</sup> Im nämlichen Sinn, wie der Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität gemaßregelt wurde, setzte der Berneuchener Kreis jegliche Art von Musik auf den Index, die "nicht auf dem Boden der christlichen Gemeinde erwachsen" sei, und legte zugleich fest, daß ein religiöses Kunstwerk auch nur "gläubig" distanziert, nicht aber "ästhetisch" genießend vernommen werden dürfe: "Etwas, das seiner Absicht und seinem Wesen nach Zeugnis, gläubige Widerstrahlung der Gottesherrlichkeit ist, rein ästhetisch als einen künstlerischen Genuß zu werten und zu gebrauchen, heißt den Namen Gottes mißbrauchen; an solcher ästhetischen Einstellung zu den Werken einer wahrhaft frommen Kunst vollzieht sich das Gericht, daß der Herr den nicht ungestraft läßt, der seinen Namen mißbraucht."<sup>132</sup> Den Begriff des Ästhetischen hatte man hier nicht nur aus seinem philosophischen Kontext hinausgenommen, man hatte ihn vor allem zu einer pejorativen Kategorie herabgewürdigt, mit der die Unterdrückung von Sinnlichkeit und Emotion betrieben wurde. Ideologie- und diskursgeschichtlich stand diese Begriffsfälschung auch in einer immanent protestantischen Tradition der

---

<sup>130</sup> A. Stier, *Vom Sinn der "Orgelbewegung"*, in: *Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. v. 2.-7. Oktober 1927. Einführungsheft*, hg. von E. Flade, Kassel o.J. (1927), S. 42f.

<sup>131</sup> *Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 113.

<sup>132</sup> Stählin, *Die Bedeutung der Singbewegung für den evangelischen Kirchengesang*, in: *Der dreißigste deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Nürnberg vom 15. bis 17. Oktober 1927*, Kassel 1928, S. 41.

Sozialdisziplinierung, die sich bis in die Kirchenordnungen der Reformationszeit zurückverfolgen läßt und im Kontext der Erneuerungsbewegungen wiederauflebte.<sup>133</sup>

Mit Blick auf die Gegenwart der zwanziger Jahre bedeutete diese Einstellung soviel wie eine Kampfansage an die etablierte ältere Liturgische Bewegung, zu deren repräsentativen Vertretern Friedrich Spitta, Julius Smend und Arnold Mendelssohn zählten. Die ältere Liturgische Bewegung stand in der Tradition des Kulturprotestantismus und des theologischen Liberalismus seit Schleiermacher, wonach sich Kirche und ästhetisch-musikalischer Fortschritt keineswegs ausschlossen.<sup>134</sup> Dem zentralen Axiom der älteren Liturgischen Bewegung, daß Kultus auch Kunst bedeute und demnach der ästhetischen Gestaltung bedürfe, widersprach der Berneuchener Kreis allerdings ganz entschieden, weil er hier "Subjektivismus" und "Gefühl" am Werk sah. "Verschönerung" des Gottesdienstes durch Kunst habe deshalb mit der Gestaltungsaufgabe des Gottesdienstes nichts zu tun, so Erich Vogelsang, denn "Liturgik ist nicht Ausdruckskultur, lyrisches Bekenntnis frommer Erlebnisse, sondern hat die Aufgabe, Zeugnis zu geben von den Taten Gottes in dem Jesus Christus."<sup>135</sup> Unter dem Aspekt, daß "Ausdruckskultur" soviel wie "Sentimentalität" und Expressivität bedeute, brach Fritz Reusch den Stab über die gesamte kirchenmusikalische Moderne und erklärte namens der Singbewegung, die gegenwärtige Kirchenmusik sei "nicht mehr wie einst, klingender Ausdruck einer dem Religiösen gegenüber aufgeschlossenen Gemeinde, einer in der Haltung gleichgerichteten, innerlich verbundenen Kulturgemeinschaft, ja nicht einmal mehr Ausdruck eines persönlichen Gottverbundenseins, sondern ein Teilgebiet des allgemeinen Musiklebens, das vom Kirchenmusiker als einem 'Fachmann' verwaltet wird."<sup>136</sup> Ein konservativer Theologe wie Wilhelm Thomas, der die "Toleranz" des religiösen Liberalismus hemmungslos schmähte<sup>137</sup> und die ältere Liturgische Bewegung als aufklärerisch diskreditierte, verpflichtete daher die liturgischen Bestrebungen der Berneuchener auf die Spurbreite der romantischen Restauration und erklärte apodiktisch: "Aufklärung ist uns alles

---

<sup>133</sup> Vgl. dazu Kap. 1.1. dieser Arbeit.

<sup>134</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Die traditionskritische Aneignung der Historie" in Kap. 1.4 dieser Arbeit.

<sup>135</sup> E. Vogelsang, *Jugendmusik und Kirche*, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S. 87.

<sup>136</sup> F. Reusch, *Kirche und Musik*, in: Die Musikantengilde 6, 1928, S. 121.

<sup>137</sup> W. Thomas, *Kirchenlied und Gesangbuch in der evangelischen Kirche Deutschlands*, in: Die Singgemeinde 3, 1926/27, S. 35.

Weiterschreiten auf der Linie der westlichen Zivilisation, Romantik alles Zurücktasten nach unserer alten theonomen Kultur."<sup>138</sup>

Das ebenso kunst- wie aufklärungsfeindliche Dekret, wonach sich "ästhetische Haltung" und "evangelische Haltung" gegenseitig ausschlossen, korrespondierte so offensichtlich mit den Intentionen der Jugendmusikbewegung, und hier besonders mit den Bestrebungen des Finkensteiner Bundes, daß das Berneuchener Buch die konkrete Empfehlung aussprechen konnte: "Die Erfahrungen, die gerade in den Kreisen der Jugend mit dem gemeinsamen Gesang gemacht worden sind, und die dort ihren Ausdruck in der Idee der Singgemeinde gefunden haben, gelten streng und entscheidend für das ganze Gebiet des kirchlichen Gesanges."<sup>139</sup> Damit war der ideologische Schulterschuß zwischen "Singgemeinde" und "singer Gemeinde" vollzogen und eine Richtung eingeschlagen, die zur "Erneuerung der Kirchenmusik" führen sollte. Von Anfang an war jedoch deutlich, daß auch beim Projekt der "kirchenmusikalischen Erneuerung" nicht ästhetisch-künstlerische, sondern anthropologisch-ideologische Motive die Regie führten. Die grobsinnige Unterscheidung "geistlich/weltlich", die man fortan kultivierte und nur dann als obsolet betrachtete, wenn sich Musik der "evangelischen Haltung" unterordnete, hatte ausgrenzenden Charakter. Unerwünscht war jegliche Musik, die mit den Maßstäben der "Erneuerung" kollidierte, also die evangelische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, namentlich der Mendelssohn-Nachfolge, und jene Neue Musik des 20. Jahrhunderts, die schon der Gebrauchsmusik-Diskurs aus der pädagogischen Provinz verbannt hatte<sup>140</sup>: "Aber wenn das junge Geschlecht die Botschaft des Evangeliums wieder gehört hat und für die neue Welterkenntnis die rechte Sprache sucht, dann muß es fast alles, was in diesen Jahrhunderten gedichtet und gesungen worden ist, beiseite schieben, und ergreift mit Begier den Choral und die polyphonen Sätze des 16. und 17. Jahrhunderts."<sup>141</sup> Mit der naheliegenden Entscheidung, auf die "alte Musik", zumal die protestantische Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, zurückzugreifen, vergrößerte man jedoch den Abstand zur ästhetischen Moderne und vertiefte den "Riß", den man durch das Musizieren

---

<sup>138</sup> Ders., *Die liturgische Bewegung*, in: *Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 2: Der christliche Kreis*, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1929, S. 264.

<sup>139</sup> *Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 114.

<sup>140</sup> Vor allem in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erschienen in den kirchenmusikalischen Zeitschriften Rubriken mit Überschriften wie "Kitsch" oder "Kritische Ecke", in denen man sich polemisch mit der kirchenmusikalischen Moderne auseinandersetzte.

<sup>141</sup> *Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 56.

in "Gemeinschaft" und "Gemeinde" eigentlich hatte überwinden wollen. Da die Erneuerungsbewegungen, namentlich der Berneuchener Kreis und der Finkensteiner Bund, aber unter dem Diktat des kulturell Unbewußten am Projekt einer "kalten Kultur" gegen die Moderne festhielten, wurden jetzt ideologische und anthropologische Aktionen ins Werk gesetzt, um den Widerstand gegen das beschleunigte Tempo der Moderne auf Dauer zu stellen.

### *Singwochen als Wahrnehmungsagenturen*

Um ihre jeweiligen Zielsetzungen öffentlichkeitswirksam zu verbreiten, griffen sowohl der Finkensteiner Bund als auch der Berneuchener Kreis auf den jugendbewegten Veranstaltungstypus der "Freizeit" bzw. der "Fahrt" zurück. Durch diese Freizeiten, die in der Regel mehrere Tage dauerten, suchte man Abstand von der Normalität des Alltags- und Berufslebens, wobei man sich üblicherweise in der Gesellschaft Gleichgesinnter bewegte. Herausgehoben aus dem Alltag und aufgehoben im Gruppenkonsens entwickelte sich so eine Empathie für Distanz *und* Nähe, die sich als identitätsstiftendes Moment anbot. Was also aus der Jugendbewegung heraus als "Gemeinschaftsleben" oder "Gemeinschaftserlebnis" verklärt wurde, war zunächst ein Typus von Geselligkeit, der durch Organisation, Publizistik und Legendenbildung seinen besonderen Status erhalten hatte. Im Gegensatz zu ihren Vorbildern aus dem Wandervogel und der Freideutschen Jugend waren die Finkensteiner Singwochen und die Berneuchener Freizeiten in ihren internen Abläufen erheblich straffer organisiert, da sie sich als Arbeitswochen oder Tagungen begriffen, keinesfalls aber als Freizeitvergnügen mißverstanden werden wollten.<sup>142</sup> So hieß es im Aufruf zur ersten Finkensteiner Singwoche, jeder "innerlich junge Deutsche voll Verantwortungsgefühl und Arbeitsfreude soll uns willkommen sein"; wer aber glaube, "die Forderungen, die das Gemeinschaftsleben der Singwoche an ihn stellt, nicht erfüllen zu können, der melde sich gar nicht erst an."<sup>143</sup> Angesprochen werden sollte mit diesem Reglement eine bürgerliche Klientel, die durch Krieg und Kriegsfolgen ideologisch aus der Bahn geworfen war und nun nach neuen Orientierungsmaßstäben Ausschau hielt. In einem

---

<sup>142</sup> Während der Singwochen, schreibt Stählin, "wird eine vollkommene Unterordnung unter den Willen der Gemeinschaft und eine restlose Hingabe an die Sache verlangt. Während es bei vielen anderen Konferenzen und Tagungen eine unentbehrliche Kunst ist, mit Weisheit zu schwänzen, ist das bei Singwochen ebenso unmöglich wie unerwünscht" (*Die Bedeutung der Singbewegung für den evangelischen Kirchengesang*, a.a.O., S. 52).

<sup>143</sup> Klein, *Die Finkensteiner Singwoche*, a.a.O., S. 37f.

Singwochenbericht des Jahres 1927, der über die Entstehung des Singkreises von Wilhelm Hopfmüller berichtet, wird noch einmal an jene Stimmungslage erinnert, wenngleich aus der Optik singbewegter Verklärung: Hopfmüller "kam 1918 aus der Not und Unruhe des Krieges nach Riedheim bei Leipheim und hoffte dort ruhig gesammelte Leute vorzufinden; aber was er sah, erschütterte ihn. Der Geist, der am Ende des Krieges im Heer herrschte, war auch überall in der Heimat zu spüren; allgemeine Zerfahrenheit, Schund und Kitsch, wo man hinsah. Wie konnte man den Menschen helfen? Er versuchte an die Jugend heranzukommen, ihr Kunde zu bringen von etwas Wahrem, Echem. Er sammelte ganz junge Mädchen um sich, die allerjüngsten, die noch nicht in die Klauen der Vereine geraten waren. (...) Er arbeitete ganz nüchtern, aber regelmäßig und in strenger Form; allmählich merkt er, daß etwas heranwächst, das nicht nur technisch oder rational begriffen werden kann, daß hier Arbeit am Menschen geschieht, daß rechtes Singen und Singen echter Musik den Menschen innerlich anfaßt. Wir haben bei unserer Arbeit immer wieder gemerkt, daß wir gar nichts können, aber gerade diese gemeinsame Demütigung hat uns zusammengeschweißt und dann hat uns auch jeder kleine Erfolg (ein reiner Dreiklang) gemeinsam froh gemacht. In strenger nüchterner Arbeit am Singen, in regelmäßigem Beisammensein hat sich unser Singkreis gebildet und geschlossen um den Mittelpunkt, den Führer, dessen Wille dahinterstand."<sup>144</sup> Das jugendbewegte Lehrstück, das hier neu aufgelegt wird, impliziert nicht nur die Desorientiertheit im Kleinbürgertum nach 1918, es spricht auch über das Bedürfnis nach Führung und Unterordnung: Daß sich die singbewegte Gemeinschaft "unter das Lied" zu stellen habe<sup>145</sup> war folglich ein ethisches Postulat, in dem Untertanengesinnung, soldatischer Gehorsam, metaphysische Obdachlosigkeit und autoritärer Charakter eine schwer unterscheidbare, deshalb auch höchst manipulierfähige Allianz eingingen. Auf diesen Hintergrund reflektierten nun die Singwochen, wo genau jene "Ordnung" praktiziert und gelebt werden sollte, die man dem demokratischen System der Weimarer Republik nicht zubilligen mochte.

Das Zusammenleben während der Singwoche war bis ins Detail geregelt und strikt autoritär gehalten, wobei fleischlose Küche, gemeinsame Mahlzeiten sowie "selbstverständliche Enthaltensamkeit von Rauch- und Rauschgift" einem asketischen Lebensstil nacheiferten, den ansatzweise schon die Jugendbewegung auf ihre Fahnen geschrieben hatte. Streng durchstrukturiert war auch der Tagesablauf, der grundsätzlich bei allen

---

<sup>144</sup> *Die Singbewegung und wir*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 1, 1927, S. 6.

<sup>145</sup> Vogelsang, *Jugendmusik und Kirche*, a.a.O., S. 86.

Singwochen nach dem gleichen Schema verlief: "Früh 1/2 6 Uhr Weckruf. Sofortiges Aufstehen Pflicht. Sodann Körperübungen und Bad. Jeder muß sich beteiligen. 1/2 8 Uhr gemeinsames Frühstück nach einer kleinen Morgenandacht. Von 8 Uhr bis 1/2 12 Uhr ernste Arbeit. Um 12 Uhr gemeinsames Mittagessen. Von 3 bis 6 Uhr wieder ernste Arbeit. Um 7 Uhr gemeinsames Nachtmahl. Von 8 bis höchstens 1/2 10 Uhr gemeinsames Gestalten und Erleben von Gemeinschaftsabenden zu aller Freude und Erbauung als schöpferischer Ausklang der Tagesarbeit. Ab 10 Uhr unbedingte Ruhe in allen Räumen. Nachtschwärmer und Ruhestörer werden ausgeschlossen."<sup>146</sup> Als Finkensteiner Bund und Berneuchener Kreis nach 1927 ihre Zusammenarbeit aufnahmen, entwickelten sie den Typus der "kirchlichen Singwoche", in den dann verstärkt die liturgischen Gestaltungsprinzipien der Berneuchener Freizeiten aufgenommen wurden. Mit dem "Gebet der Tageszeiten" führte man schließlich eine "innere Ordnung"<sup>147</sup> ein, die der kirchlichen Detempore-Ordnung entlehnt war und der geistlichen Singwoche das Gepräge eines "Protestantischen Klosters" gab, "freilich nicht der Flucht vor der Welt, sondern der Zurüstung, Reinigung und Sammlung für den 'Beruf' in der Welt", wie man bemüht einräumte.<sup>148</sup>

In unzähligen Singwochenberichten, die in den Publikationsorganen der Jugendmusikbewegung und der Evangelischen Kirchenmusik erschienen, wurden solche Abläufe dokumentiert und zwar nach einem stets ähnlichen Erzählschema, so daß Zweifel an der Authentizität der Berichte durchaus angebracht sind, vor allem was die stereotype Gemeinschaftseuphorie betrifft. Schon eine flüchtige Wortfeldanalyse zeigt die gehäufte Verwendung von Begriffen wie "streng", "ernst" oder "nüchtern" und verweist auf eine Atmosphäre von Repression, Gesinnungsterror und Humorlosigkeit, die noch Jahrzehnte später als "Aufbruchsstimmung" euphemisiert wurde. Nur vereinzelt finden sich Hinweise auf Konfliktsituationen, aus denen hervorgeht, daß der Zwangscharakter eines solchen Gemeinschaftslebens auch Widerstände hervorrief und dann zur "Belastungsprobe" für das Gemeinschaftsleben wurde. Die kritische Begutachtung der Singwochenberichte muß sich daher an das halten, was sich implizit zutage fördern läßt: ein ritualisierter Schematismus, der auf Zwang und Unterwerfungsbereitschaft beruhte. In ihrer durchorganisierten Gestalt und der hermetischen Form des gemeinschaftlichen Zusammenlebens wurden die

---

<sup>146</sup> Klein, *Die Finkensteiner Singwoche*, a.a.O, S. 36.

<sup>147</sup> K. Ihlenfeld, *Erste schlesische Freizeit "Musik und Kirche" im Jugendhof Hassitz vom 30. September bis 7. Oktober 1927*, in: *Musik und Kirche* 2, 1930, S. 3.

<sup>148</sup> F. Haufe, *Zur Hassitzer Freizeit*, ebenda, S. 5.

Singwochen daher zu Agenturen, die der ästhetischen Vermittlung ideologischer Intentionen dienten und als solche die Unbewußtmachung des konservativen Widerstandes vorantrieben.

Völlig zugeschnitten auf den Veranstaltungstypus Singwoche und die ideologischen Zielsetzungen der "völkischen" Singbewegung war daher Walther Hensels Begriff der "Musikerziehung". Dieser hatte mit der gängigen Bestimmung des Musikunterrichtes, der Vermittlung von musikalischer Technik und Interpretationsvermögen, nicht mehr das Geringste zu tun; er unterschied sich aber auch von Jödes pädagogischem Konzept, weil er die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Schulpädagogik, wie sie Eberhard Preußner beispielsweise vorgenommen hatte<sup>149</sup>, von sich aus nicht anstrebte. "Es ist die Idee der Jugend an sich, die Idee des Aufstieges, die wir bewußt und mit dem ganzen Einsatz unserer Persönlichkeit dem Niedergang und der Erstarrung entgegensetzen"<sup>150</sup>, lautete die weitläufige Formel, mit der Hensel sein volkserzieherisches Konzept umschrieb, und die er seiner pessimistischen Diagnose vom angeblichen kulturellen Verfall des deutschen Volkes entgegensetzte: "Unser Volk ist nicht mehr das, was es ehemals gewesen ist; wir haben wohl getreulich den europäischen 'Fortschritt' mitgemacht, sind aber innerlich bettelarm geworden. Wir müssen wieder den Anschluß an das 16. Jahrhundert suchen, uns an jenen blühenden und doch herben Meisterweisen erquicken und dann vielleicht vordringen zu einem neuen Lied, zu unserem Lied der Zukunft."<sup>151</sup> Der virtuelle Sprung über die Jahrhunderte hinweg in die *Distanz* des Historischen war aber nichts anderes als eine ästhetische Fluchtbewegung in die *Patina* des Historischen - mithin eine Illusion, die ihre räumliche Entsprechung im Institut der Singwoche hatte. Der "Alltag" aber, dem man die Idee der Singwoche entgegensetzte, war schlußendlich eine Signatur für die kollektiven mentalen Befindlichkeiten, die der Krieg und die Anfänge der Weimarer Republik im deutschen Kleinbürgertum und der jugendbewegten Gefolgschaft ausgelöst hatten. Nationaler Prestigeverlust sowie materielle und habituelle Enteignung, die Ursachen der allgemeinen Unzufriedenheit, wurden freilich nicht rationalisiert, sondern symbolisch sublimiert und zum kulturellen "Verfall" auch des gegenwärtigen Musiklebens plattgewalzt. "Sumpf ist, wornach man begehrt", schäumte Hensel über den Umgang der "Masse" mit Musik, "man holt sich Surrogate, nervenaufpeitschende Scheinkost aus der Großstadt, und unser Volk siecht

---

<sup>149</sup> Preußner, *Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik*, a.a.O.

<sup>150</sup> Hensel, *Zur Musikerziehung*, in: *Die Singgemeinde* 2, 1925/26, S. 153.

<sup>151</sup> Ders., *Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied*, a.a.O., S. 23.



immer mehr dahin. Massenartikel über Massenartikel werden von gewissenlosen, volksfremden Ausbeutern übers Land geschwemmt, alles verschlingend und verheerend. Der gemeine, lasterhafte Rhythmus dieser Teufeldirnenmusik nimmt alle Sinne gefangen. Fein ausgedachte Musikmaschinen müssen herhalten, dem dämonischen Antichrist im Lande den Weg zu bereiten."<sup>152</sup> Rassismus im Junktim mit Kapitalismuskritik ("volksfremde Ausbeuter"), Medienschelte ("Musikmaschinen"), sexuelle Obsessionen ("Teufeldirnenmusik"), archaische Ängste ("Sumpf") und der bekannte Nervositätsdiskurs ("Großstadt") werden aufgeboten, um jenes Klima der Verunsicherung zu stabilisieren, in dem sich der ästhetische "Sprung" in die Distanz des Historischen als kathartischer Befreiungsschlag ausnehmen mußte. "Musikerziehung" im Sinne Hensels verfolgte daher eine doppelte Perspektive: einerseits eine anthropologisch-ideologische Absicht, nämlich aus "Masse" wieder "Volk" zu machen, und andererseits ein ästhetisches Ziel, wonach das Sensorium für dichotomische Wahrnehmungsmuster geschärft wurde.

Das Klima der Verunsicherung bildete gewissermaßen die Negativfolie, vor der die Singwochen ihr Projekt der "Erneuerung" exekutierten, es sollte daher die singbewegte Klientel in einer Spannung belassen, welche das Bedürfnis nach "Distanz" noch steigerte. Um den Abstand bzw. die Differenz zwischen der eigenen, ungeliebten Gegenwart und der auratisierten Projektionsfläche des "16. und 17. Jahrhunderts" am ästhetischen Objekt des Liedes nachvollziehbar zu machen, entwickelte Hensel eine groteske "Typologie", die vom "Schund- und Scheinvolkslied" vorzugsweise des 19. Jahrhunderts bis zum "echten Volkslied" des 16. und 17. Jahrhunderts reichte. Dabei unterschied er zwei ebenso elementare wie gegensätzliche Melodiegestalten, die er als "Girlandentypus" und als "Wellentypus" bezeichnete.<sup>153</sup> Erfasst werden sollte mit dieser polarisierenden Typologie der formale Gegensatz zwischen dem "falschen" und dem "echten Volkslied", wobei mit "Girlandentypus" die Melodien der neueren Lieder gemeint waren, mit "Wellentypus" hingegen die diatonisch-kirchentonal geprägten Melodien älterer Herkunft, von denen die Erneuerungsbewegungen auch die "freischwebende Harmonik" der klassischen Vokalpolyphonie herleiteten: "Das Volkslied des 19. Jahrhunderts (...) lebt durchaus aus dem modernen Harmoniegefühl. Diese Melodien sind meistens nicht mehr unendlich im Raum schwingende Melodiezüge, sondern Akkordzerlegungen. Walther

---

<sup>152</sup> Ders., *Künstler und Laien*, a.a.O., S. 11.

<sup>153</sup> Ders., *Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied*, a.a.O., S. 13ff.

Hensel hat für diese Melodiegestaltung den glücklichen Ausdruck 'Girlandentyp' geprägt. Während es bei einer alten Melodie oft schwer, ja unmöglich ist, eine harmonische Begleitung zu finden, sind diese Melodien aus dem harmonischen Gefühl heraus geschaffen und stützen sich auf die ihnen zugrunde liegenden Akkordsäulen, wie eine Girlande von einer tragenden Stange zur anderen gezogen wird. Die Melodie ist damit ihrer unausschöpfbaren Lebendigkeit entkleidet, sie ist gewissermaßen rational geworden. Die Vielfältigkeit des Rhythmus ist meistens zugunsten eines einfachen Taktschemas aufgegeben. In der Form herrscht die glatte Periodik, das Ganze ist oft nur aus kurzatmigen Motiven zusammengesetzt."<sup>154</sup> Dieses grobschlächtere binäre Schema differenzierte Hensel schließlich durch eine nur unwesentlich verfeinerte Typologie, die sechs Stufen von A - F umfaßte<sup>155</sup>, letztendlich aber auf massiv wertende Begrifflichkeiten angewiesen war, um die geschmacklich-melodischen Differenzen auch zu solchen der ideologischen Wahrnehmbarkeit zu qualifizieren. Hier bewährte sich allerdings ein Repertoire längst eingespielter Dichotomien, das von Hensel und den singbewegten Ideologen aufgegriffen und bizarr zugespitzt wurde. Während die Melodien des "echten Volksliedes" bzw. des Chorals aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit Attributen wie herb, keusch, streng, kernhaft oder künstlerisch belegt wurden, stigmatisierte Hensel das "Scheinvolkslied" des 19. Jahrhunderts als charakterlos, platt, schmierig, aufdringlich, süßlich oder sentimental. Gerade mit dem "Scheinvolkslied" des 19. Jahrhunderts, so Alfred Stier, stünden "Gebilde vor uns, die zwar klar und eindeutig und gefällig sind wie gutgepflegte Ziergärten; aber alles Geheimnis des Dunkels ist aus ihnen verfliegen, sie geben uns keine Rätsel auf, wir müssen mit ihnen innerlich nicht ringen. Ihre Symbolkraft ist erloschen; sie vermögen in keinem Sinne mehr auf das Ganze der Welt und die hinter ihr liegenden, tragenden göttlichen Kräfte

---

<sup>154</sup> Stier, *Wurzelhaftes Musizieren*, in: *Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch*, a.a.O., S. 72.

<sup>155</sup> Hensel, *Volksliedtypen*, in: *Die Singgemeinde 1, 1924/25*, S. 99ff.; allerdings wollte Hensel trotz dieser Typologie nicht auf sein Geschmacksurteil verzichten und differenzierte daher: "Hingegen fragen wir nicht nach dem Alter eines Liedes, als wäre darin schon ein Wertmaßstab enthalten. Wir haben Freude an der Fülle der Erscheinungen, wie sie uns aus allen Jahrhunderten entgegneten. Nur soweit die jüngere Form zugleich auch eine Entartung des Wesens offenbart, werden wir ablehnend und kritisch (so z. B. bei überhandnehmender Sentimentalität). Der Niedergang des Volksliedes ist im Grunde nichts anderes als ein Loslösen, ein 'Sündenfall' aus einer ehemaligen geistigen Höhe. Wir sehen diesem Niedergang einerseits mutig entgegen, doch bereiten wir andererseits eine Erneuerung von der Wurzel her vor, die nur im Geistigen liegt. Daher auch unsere Aufstellung einer Volkslied-'Typenlehre'" (ders., *Volksliedpflege*, a.a.O. S. 224f.).

hinzudeuten."<sup>156</sup> Solch phrasenhafte Deutungen und werthafte Zuordnungen gingen aus verständlichen Gründen über bloße Geschmacksurteile hinaus: Sie wollten Abstände markieren, nicht nur zwischen vermeintlich falschem und echtem "Volkslied", sondern auch zwischen "Alltag" und Singwoche oder zwischen "Verfall" und "Erneuerung".

Das dichotomische Modell, das Hensel ebenso banal wie plakativ am Paradigma "Volkslied" durchexerziert hatte, prägte durchgängig die narrative Struktur der Singwochenberichte, die in den Publikationen der Jugendmusikbewegung erschienen, wobei der rhetorische Duktus ständig von pathostriefender Ergriffenheit in die aggressive Tonlage eifernder Abwehr verfiel. Immer wieder war die Rede von pfingstlichen Erlebnissen, von "heiliger Ehrfurcht" oder "beglückenden Gefühlen", die man beim Singen des "alten Volksliedes" erfahren hatte<sup>157</sup>, aber stets auch davon, wie sehr man auf den Singwochen gegen "Sentimentalität" und "Rührseligkeit" sensibilisiert worden sei: "Sollte man nicht so recht Ekel empfinden, wenn man aus so manchen Weinstuben und Bars schmalzige Weisen von: 'Meyer macht in ...' oder: '... wo hast du denn die ...' herausröhlen hört? Was soll daraus werden, wenn wir alle in die Platttheit und Schlaptheit und Gemeinheit versinken? Und etwas anderes noch, was nicht so schlimm oder vielleicht noch schlimmer ist, weil wir hier nicht durch das Grobe, Geile sofort abgestoßen werden, sondern weil unser Geschmack schon ganz abgestumpft und verwässert ist. Ich meine nämlich das *sogenannte* Volkslied. Da singt einer in herzerweichender Melodie den 'Guten Mond' an, eine Violine zittert ein rührseliges Abschiedsliedlein, daß man mit einem Taschentuch die Tränen gar nicht trocknen kann, so sentimental ist die Weise. 'Rührseliger Brei' nennt Walther Hensel diesen Kitsch. Jetzt beantwortet euch einmal selbst die Frage: 'Wird ein geschlagenes Volk aus solcher Kost die Kraft, die seelische Kraft gewinnen, sich wieder aufwärts zu ringen?'"<sup>158</sup> Was die Singwochenteilnehmer also wahrnehmen und schließlich internalisieren sollten, war der "Riß", der

---

<sup>156</sup> Stier, *Wurzelhaftes Musizieren*, a.a.O.; die Animosität gegen dur-moll-tonale Melodien und gegen Akzentrythmik, wie sie in der Singbewegung vorherrschte, erklärt auch, warum man sich hier mit dem späteren nationalsozialistischen Marschlied nicht anfreunden konnte. Daraus aber "ästhetischen Widerstand" gegen den Nationalsozialismus abzuleiten, wäre angesichts der ideologischen Strukturen in den Erneuerungsbewegungen absurd.

<sup>157</sup> "Die Lieder, die Walther Hensel mit uns übte, rührten an das Heiligste im Menschen, an seine Seele. Ein Ahnen von Göttlichem umschwebte uns, wenn wir sangen; 'himmlische Klänge' waren es, die in den alten Meisterliedern die Seele berührten und den gemeinsamen Nährboden für unsere Gemeinschaft bildeten" (*Dienst am Volke*, in : Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 23).

<sup>158</sup> *Die Riemendorfer Singwoche*, ebenda, S. 13f.

zwischen den dichotomisierten Polen - hier das "echte Volkslied", dort das "Scheinvolkslied" - konstruiert wurde, um den kulturellen Widerstand gegen die demokratische Gesellschaft und die "heiße" Moderne ins Unbewußte einzuschleusen. Die Einbindung der dichotomisierten "Volksliedlehre" in den streng reglementierten Ablauf der Singwoche trat nun in Wechselwirkung mit den hier praktizierten Körpertechniken, nämlich Atemübungen und Gymnastik, aber auch mit den gemeinschaftlichen Aktivitäten, mit der asketischen Lebensführung und den Örtlichkeiten, die stets naturnah und zivilisationsfern ausgewählt wurden.

Die Techniken der Internalisierung waren primär solche des Verzichts und der Disziplinierung. Sie besaßen zwar ihre Vorbilder in der Freien Schulgemeinde und in den Fahrten bzw. Freizeiten des Wandervogel, aber sie waren weniger spielerisch und entspannt als in der Jugendbewegung, und durch ihren ästhetischen Primitivismus waren sie auch ungleich kruder als die Kunsterziehung bei Wyneken und Halm, wo man sich immerhin an Bach, Beethoven oder Bruckner abgearbeitet hatte. Während die Vorkriegsjugendbewegung unter "Natur" primär einen Freiraum für adoleszente Entfaltungsmöglichkeiten verstanden hatte, begriff die "völkische" Singbewegung unter "Naturferne" den Verlust der heimatlichen Scholle und des sozialen Status: "Solang ein Volk seiner Scholle Treue wahrt, kann es nicht untergehen. Erst die Enteignung von Grund und Boden, die Naturferne, hat uns die Volksnot und das Volkselend gebracht, das in dem Wort Proletariat beschlossen liegt."<sup>159</sup> Was hier beklagt und fatalerweise als "Naturferne" verschleiert wurde, gründete allerdings in realen gesellschaftlichen und politischen Ursachen, die von der Singbewegung systematisch verdrängt und ideologisch sublimiert wurden. Der "Riß", der vor dem Krieg vornehmlich auf die sozialen Klassenunterschiede und das Fernziel der "Satisfaktionsfähigkeit" abhob, hatte sich durch das Erlebnis des Krieges und durch die "habituelle Enteignung" noch weiter vertieft, weil man sich die Abdankung der monarchischen Gesellschaft des Kaiserreiches nicht als logische Konsequenz einer fehlgeschlagenen Weltmachtspolitik vergegenwärtigte, sondern als erneutes Versagen der kulturellen Moderne und als Invasion "volks- und artfremder" Bedrohungen zurechtlog. Mit der "schmerzhaften Initiation" des Krieges wuchs aber das Bedürfnis nach emotionaler Abwehr und nach Strategien, die den Schmerz des "Risses" ins Unbewußte abdrängten. Das klösterlich-strenge Reglement der Singwochen und die obsessive Präsenz des dichotomischen Diktats beförderten daher eine Sensibilisierung *für* Distanz

---

<sup>159</sup> Erb, *Durch Singen zur Haltung*, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S. 164.

und *gegen* Sentimentalität, die man räumlich, körperlich und zeitlich inszenierte.

Da die Singwoche "ja möglichst nicht zwischen Steinmauern stattfinden" sollte, traf man sich dort, wo "man das Rauschen der Bäume und Singen der Vögel und das klingende Springen des Bächleins und das Beisammensein der Burschen und Mädchen und das Singen in einen Lebenskreis" hereinnehmen konnte.<sup>160</sup> Angesichts solcher "Naturverbundenheit" habe der Tag wieder Morgen, Mittag und Abend, das Leben sei "eingeordnet in die natürlichen Gezeiten", wobei sich ein "neues Körper- und Naturgefühl" bemerkbar mache, "aus dem die Enthaltbarkeit von Alkohol und Nikotin verständlich wird."<sup>161</sup> In gebührendem Abstand von allen Versuchungen und Annehmlichkeiten der Zivilisation, die Metapher dafür war "Großstadt", praktizierte man einen Lebensstil, der ethische Qualitäten wie "herb - keusch - streng - natürlich" zur körperlichen Erfahrung weitertreiben und subkutan implantieren sollte: "Der allmorgentliche Weckruf. Schnell heraus aus den Decken und hinaus in die Morgenfrische zu Leibesucht und rhythmischen Übungen. Es liegt Reif; wir freuen uns der morgenfrischen Kühle. Die halbe Stunde ist fast zu schnell um. Wir stürmen in die Waschräume, da geht's recht fröhlich zu unter der kalten Dusche. - Um 8 Uhr ist Frühstück. Vorher jedoch gehen wir in den Burggarten zu einer kurzen Weile innerer Sammlung. Im Kreise stehend, die Hände gefaßt, halten wir die Morgenfeier; einer spricht einen Spruch, ein Gedicht, oder wir singen. Schweigend gehen wir zurück."<sup>162</sup> Hinter diesem Szenario stand allerdings das Bedürfnis nach Distinktion gegenüber dem Alltag des Gewöhnlichen und jener "Masse", von der man sich durch Genügsamkeit und emotionale Unempfindlichkeit abheben wollte. Da nichts so verhaßt war wie Sentimentalität und Verweichlichung, legte man Wert auf Abhärtung durch "kaltes" Wasser und "Leibesucht", auf körperliche Berührung bei "innerer Sammlung" oder klösterliches "Schweigen" anstelle von geselliger Unterhaltung, und kultivierte einen Stil der Askese und Entbehrung, den man als deklassiertes Bürgertum zutiefst fürchtete, als "Zelle werdender Volksgemeinschaft" gottergeben und daher "fröhlich" akzeptierte.

"Es geht uns nicht um die Musik, sondern um die Menschen", denn "Musik ist uns Erziehung zur Haltung", erklärte Jörg Erb<sup>163</sup> und verwies auf

<sup>160</sup> Götz, *Gottesdienstliche Rundschau*, a.a.O., S. 280.

<sup>161</sup> J. Erb, *Durch Singen zur Haltung*, a.a.O., S. 164.

<sup>162</sup> *Von der Singwoche auf der Jugendburg Hohnstein (Sächsische Schweiz)*, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 15.

<sup>163</sup> Erb, *Durch Singen zur Haltung*, a.a.O., S. 164.

den ganzheitlichen Ansatz der Finkensteiner Singbewegung, wonach "Körperbildung" und "Stimmbildung" als etwas Zusammengehöriges betrachtet wurden. Ausgangspunkt war auch hier die Annahme, daß authentisches Singen einen entspannten Körper voraussetze und die Stimme immer etwas über das Körpergefühl aussage: "Zwischen der Stimme und dem Menschen besteht ein ebenso unlösbarer Zusammenhang wie zwischen dem Menschen und seinem Gesicht. Es gibt keine Heuchelei und keine Verstellung. Wie ein Mensch aussieht, so ist er, wir müssen bloß richtig schauen. Und wie eines Menschen Stimme klingt, so ist er; wir müßten bloß so feinhörig sein, dann könnten wir den Menschen aus seiner Stimme 'heraus hören'. Die 'Graphologie' der Stimme ist noch nicht entdeckt. Es gibt sympathische und abstoßende Stimmen, solche, die durch ihren bloßen Klang erfreuen, erheben, stärken, solche, die einen reizen und aufregen. Wie suchen unaufrichtige Menschen ihre Falschheit mit Süße und Öl in der Stimme zu verbergen. Umsonst! Das alles ist kein Zufall und mit dem ganzen Menschen verankert."<sup>164</sup> Auch wenn solche Strategien der Bloßstellung reines Wunschdenken blieben, ihre denunziatorischen Impulse zielten umso heftiger auf den professionellen Konzert- und Operngesang wie auf die populären Schlager-, Couplet- oder Kabarettgenres, die aus Sicht der Singbewegung stets auf Effekt oder kommerziellen Erfolg spekulierten. Die Übertragung der Physiognomik des 18. Jahrhunderts bzw. der Graphologie von Ludwig Klages auf die menschliche Stimme, wie sie hier von Olga Pokorny-Hensel vorgenommen wurde, diente aber nicht nur der Mobilisierung von Ressentiments gegen künstlerisch-professionelle Gesangsausbildung, als Medium der charakterlichen Demaskierung richtete sie sich zugleich gegen ein Körperbild, das man pauschal der "Großstadt" und der kulturellen Moderne anlastete. Heutzutage sei "die körperliche Ursprünglichkeit und Natürlichkeit durch Schulbänke, einseitiges Geräteturnen, Kleidung, durch den Einfluß der Maschine in einem geradezu entsetzlichen Maße gehemmt und verschüttet", die Körper demnach "versteift, schwach ausdruckslos" geworden, meinte der Stimmbildner Rudolf Hartung<sup>165</sup>; Wolfgang Graeser forderte daher eine Rückkehr zum ursprünglichen "Körpersinn" und konstatierte ganz im ideologischen Duktus der Singbewegung: "Jede Bewegung des verkrampten Städters unserer Tage ist zerrissen, in einzelne Teile abgesetzt, rational zerlegt. Die Bewegung des Kindes oder des Tieres ist organisch und immer schön, jede Bewegung des Städters ist unorganisch und immer häßlich."<sup>166</sup> Die

<sup>164</sup> O. Hensel, *Vom Erleben des Gesanges*, a.a.O., S. 14.

<sup>165</sup> R. Hartung, *Singen und Körperbildung*, in: *Die Singgemeinde* 1, 1924/25, S. 74.

<sup>166</sup> W. Graeser, *Körpersinn. Gymnastik-Tanz-Sport*, 2. Aufl. München 1930, S. 141.

"Entkrampfung" des "großstädtischen" Körpergefühls durch Gymnastik und Stimmbildung sollte vordergründig die "innere Befreiung" des Menschen sowie die Gelöstheit seiner Stimme bewirken und dabei eine Vorstellung von organischer Natur und Ursprünglichkeit installieren, die man in der ästhetischen Differenz zwischen "altem Volkslied" und "Scheinvolkslied" wahrzunehmen meinte. Unausgesprochen bedeutete "Entkrampfung" aber etwas anderes, nämlich soviel wie Immunisierung und Abhärtung gegen Verweichlichung und Sentimentalität, also Affektdispositionen, die während der Singwochen nach Kräften exorziert wurden. Qualitäten wie "herb" und "keusch", die schon bei Riehl, Ambros und Riemann durch die kulturkonservativen Diskurse geisterten, appellierten bewußt an den Geschmacks- und Hautsinn, um die Empfänglichkeit für das "Süßlich-Sentimentale" oder "Zuchtlos-Genießerische" ebenso moralisch wie körpernah zu diskreditieren.

Angesichts eines solchen Wahrnehmungstrainings trat nahezu automatisch ein Verfremdungseffekt ein, durch den "alte Musik" und "alte Volkslieder" zu einem Faszinosum gerieten, aus dem man auch Rückschlüsse auf das "Mittelalter" und auf epochale Einheiten wie das "16. und 17. Jahrhundert" fingierte. Da die "alten Volkslieder" eine so "zwingende Ausdruckskraft" besäßen, schlußfolgerte Hartung, müsse "früher das Volk im Besitz einer wundervollen, vielseitigen Körperlebendigkeit gewesen sein. Diese Lebendigkeit im tiefsten Sinn ist das Geheimnis jeder Volkseinheit, die unseren Vorfahren im Mittelalter eigen war und heute noch Merkmal unvergewaltigter Naturvölker ist."<sup>167</sup> Die "zwingende Ausdruckskraft" der alten Lieder, aus der man auf die Natürlichkeit und Körperlichkeit des mittelalterlichen Menschen schloß, war aber keine ästhetische Qualität *per se*, sondern das Resultat eines ausgefeilten Apperzeptionstrainings, welches "Faszination" bzw. "zwingende Ausdruckskraft" durch gleichsam militärische Organisation, Ritualisierung, Serialität und psychischen Druck beförderte. Unter dem Eindruck des Verfremdungseffektes wurde die ästhetische Differenz zwischen den älteren und den neueren Liedern (bzw. zwischen alter und moderner Musik) zur Patina des Historischen umgedeutet, wobei man die ästhetische Differenz schließlich als historisch-zeitlichen Abstand imaginierte: Aus Begriffen wie "Mittelalter", "Zeitalter der Reformation" oder epochalen Einheiten wie "16. und 17. Jahrhundert" ließen sich nun historische

---

<sup>167</sup> Hartung, *Singen und Körperbildung*, a.a.O., S. 74.

Fluchträume konstruieren, in denen man sich - virtuell - vor der eigenen Gegenwart abkapselte.<sup>168</sup>

Um die Vergangenheit als Projektionsfläche für die "Körperlebendigkeit" und für die "Volkseinheit" des mittelalterlichen Menschen auch *ideologisch* begreiflich zu machen, hatte schon Walther Hensel seine Volksliedtypologie entwickelt, wo unter massivem Einsatz ethischer Zuschreibungen die fiktive Differenz zwischen "falschem" und "echtem Volkslied" herausgearbeitet wurde. Da man mit dem "echten Volkslied" aber auch Ursprünglichkeit und Zeitenferne assoziieren wollte, rückten jetzt melodische Modelle wie Kirchentöne und Pentatonik verstärkt in den Vordergrund, die sich gegenüber den neueren Liedern aus dem 18. oder 19. Jahrhundert fremd und archaisch ausnahmen: "Wir gehen aus von den pentatonischen Weisen (Nun bitten wir den heiligen Geist, Kinderlieder, ein altes Nachtwächterlied etc.), fühlen das Ehrfurcht Weckende dieser Töne beim gemeinschaftlichen Singen und fragen uns nach dem mutmaßlichen Grund dafür, daß sie eine solch merkwürdige Wirkung auf uns haben (soweit das überhaupt erkenntnismäßig zu fassen ist). Wir erkennen, daß der ungeheuren Spannung, die in dem Schwung zweier aufeinander gebauter Dominanten liegt (Beispiel: d-a-e), auch die Spannung der Sekunde (d-e) entspricht; - daß ebenso (symmetrisch) zwei untereinanderliegende Unterdominanten (d-G-C) zum Sekundenschritt nach unten (d-c) führen, sodaß wir nun auf dem Weg der Dominantbewegung die fünf Töne der Pentatonik gefunden haben (d-e-g-a-c-d). (Gesungen sind diese Töne viel schöner als auf dem Klavier gespielt.) Dieses Tonverhältnis muß irgendwie präexistent sein, eine Urgegebenheit, welcher der Mensch 'nachdenken' kann und die ihm 'geschenkt' worden ist."<sup>169</sup> Das Eigentümliche und Besondere der Pentatonik (wie der Kirchentöne) lag gerade an den "fehlenden" melodischen Tönen (bzw. Halbtonschritten) und den weniger komplexen Akkordbeziehungen im kontrapunktischen Satz, wodurch der Eindruck des Zurückgeblieben-Primitiven, des Übersichtlichen oder Archaischen entstand, während die zwölfstönige Dur-Moll-Skala mit einem harmonischen Denken korrespondierte, das als spezifisch neuzeitlich und modern galt. In einem Kontext, in dem es um ästhetische und symbolische

---

<sup>168</sup> Aus ethnoanalytischer Sicht verhalten sich die Erneuerungsbewegungen wie "kalte" Gesellschaften, die nicht einem linearen (auf Fortschritt abgestellten), sondern einem zyklischen (auf Wiederholung ausgerichteten) Zeitbegriff folgen, um gerade das Eindringen von Geschichte, sprich: kulturellen Wandel zu verhindern (M. Erdheim, *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnoanalytischen Prozeß*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1992, S. 288).

<sup>169</sup> E. Schieber, *Eine Bauernsingwoche*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 2, 1928/29, S. 14.



Abstandsgewinnung ging, entwickelte das Primitiv-Archaische allerdings eine eigentümliche Suggestionskraft, die zugleich als kathartisch empfunden wurde: "Die Beschäftigung mit den Kirchentönen reinigt das musikalische Gefühl und macht empfindlich gegen den Kitsch. Die Fremdartigkeit und der Ernst der alten Weisen wird zur freudig aufgenommenen Schönheit."<sup>170</sup> Die "merkwürdige Wirkung" und damit "der Eindruck, den solche Melodien hervorrufen"<sup>171</sup>, resultierten aus der Patina des Historischen und bezogen ihre Intensität folglich aus dem Kontrast mit den neueren, als "Schund" denunzierten Liedern oder Chorsätzen. Solche Kontrastwirkungen erfuhr man auch durch die vokalpolyphone Linienführung, die sich als "ruhiger" melodischer Fluß darstellte; durch den Acapella-Chorklang, der sich in "natürlicher Nacktheit", d. h. ohne Instrumente präsentierte; und die irregulären Rhythmen der alten Musik hatten so gar nichts gemein mit den "zuckenden Rhythmen", wie ihn "die zappelnde Jazz-Kapelle der Gegenwart" kultivierte.<sup>172</sup> Derartige Distanzerlebnisse fusionierten während der Singwochen mit den anderen Praktiken der Abstandsbildung und müssen, so grotesk sich das Szenario ausnimmt, in Relation zum gesamten Stil der Singwoche als einem durchkalkulierten Apperzeptionstraining gesehen werden. Dort, wo man darauf eingeschworen wurde, daß kaltes Wasser, Gymnastik und Stimmbildung, fleischlose Küche sowie die unbedingte Abstinenz von Nikotin und Alkohol den Aufbruch in ein besseres Dasein symbolisierten, mußte sich geradezu zwangsläufig der Eindruck aufdrängen, daß "herb" und "keusch" genuine Eigenschaften des "alten" oder "echten Volksliedes" seien: "So spannt sich die Brücke über Jahrhunderte, so sind wir einer vergangenen Zeit im Innersten verwandt. Was liegt näher, als daß wir uns an ihrem Kulturgut laben und bereichern lassen? Wo doch unsere Zeit uns nicht helfen, sondern nur mit ihrem Fluch der Zerrissenheit, der Gottferne beladen kann. Wir wissen, was unserer Zeit nottut: Bindung und Einordnung. Das finden wir in der alten Musik."<sup>173</sup>

Aus der Einfühlung in die Patina des Historischen imaginierte man sich nun in die Distanz des Historischen und konstruierte jene Fluchträume, aus denen die reale Gegenwart virtuell ausgeschlossen wurde. So verfestigte sich unter dem suggestiven Eindruck der "alten Musik" bzw. des ästhetischen Kontrasterlebnisses ein idealisiertes Geschichts- und Mittelalterbild, aus

---

<sup>170</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>171</sup> Stier, *Wurzelhaftes Musizieren*, a.a.O., S. 65.

<sup>172</sup> Ders., *Sinn der musikalischen Erneuerung*, in: Bärenreiter-Jahrbuch 3, 1926, S. 18.

<sup>173</sup> Erb, *Durch Singen zur Haltung*, a.a.O., S. 167f.

dessen Perspektive die eigene Gegenwart und die Moderne den Tiefpunkt einer Verfallsentwicklung bildeten: "Wir sehen heute immer deutlicher, wie die Entwicklung dieses [Verfalls-]Geistes von der Renaissance her ihren Ausgang nimmt. Die Wurzelhaftigkeit alles Lebens im Mittelalter, die reine Ordnung und tiefe Verbundenheit aller Lebenswerte, der gemeinsame Nährboden, die gemeinsame Geistigkeit werden schrittweise zerstört. Die Gemeinschaft löst sich in lauter gleiche, einzelne Individuen auf; nicht Gemeinschaftswerte entscheiden, sondern die individuelle Vernunft. Durch Aufklärung und Rationalismus wachsen Intellekt, Vernunft, Vereinzelung ins Ungeheure, während wahre Wurzelhaftigkeit und mit ihr streng verbundene Geistigkeit mehr und mehr schwinden; es schwinden die boden- und volksgebundenen Werte, es schwindet das Verständnis für Volk und Kirche, für alles Gewachsene. Tiefe und Höhe werden wesenlos, es bleibt die Fläche des platten, klugen Lebens. Auf dieser Fläche schritt die Aufklärung dahin, hernach das 19. Jahrhundert mit seinem Verstandestriumph, seinem Rationalismus und Individualismus, seinem Empirismus und Materialismus. Aus diesem in der Renaissance wurzelnden Geist, aus diesem sogenannten modernen Geist, der in Wirklichkeit Auflösung und Verfall bedeutete, kam der Dampf für die große Walze unserer heutigen Zivilisation."<sup>174</sup> Was hier als konsistentes "Geschichtsbild" ausgegeben wurde, setzte sich aus den Ideologemen und Ressentiments des völkisch-kulturkonservativen Diskurses zusammen, aus denen man nun die "Brücke über Jahrhunderte" konstruierte. Danach existierte vom Mittelalter bis etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur eine harmonische deutsche "Volksgemeinschaft", sondern auch eine Musik, die dem politisch-gesellschaftlichen Ideal jener Epoche zu entsprechen schien; eine gegenläufige Tendenz bahnte sich seit der Renaissance an, setzte sich über Aufklärung, Liberalismus und Industrielle Revolution bis ins beginnende 20. Jahrhundert fort, wo der "Tiefpunkt" der Moderne erreicht sei. Dieses dichotomisch simplifizierte "Geschichtsbild" hatte man im Kopf, um die ästhetisch-anthropologischen Zielsetzungen der Erneuerungsbewegungen nicht nur geschichtlich herzuleiten, sondern im Umkehrschluß die historische "Fehlentwicklung" zur Moderne wieder rückgängig zu machen: "Der Sinn unserer Zeit nun ist, daß wir aus dem Chaos der Auflösung, aus der Zersplitterung und grenzenlosen Vereinsamung wieder herauswollen zur Totalität, zur Bindung im Ganzen, zur Gemeinschaft, zum organischen Leben aus einer Grundhaltung heraus. Damit ist die Besinnung auf die religiösen Grundlagen, auf die Kräfte des Volkstumes, auf den Wert des volkhaft

---

<sup>174</sup> A. Viebig, *Fläche und Baum. Eine Deutung des Finkensteiner Werkes*, in: Bärenreiter-Jahrbuch 3, 1926, S. 30f.

Gewachsenen und Bodenständigen gelenkt. Das Leben, allzulang unter der einseitigen Herrschaft des logischen Erkennens, will wieder hinab zu den 'Müttern' steigen, um von daher neue Kräfte des Aufstieges zu neuer Formwerdung zu gewinnen."<sup>175</sup>

Aus solchen dumpf-irrationalen Einstellungen ist der Wunsch nach autoritär-diktatorischen Verhältnissen spürbar herauszuhören, zugleich aber auch eine "Haltung", die in der Freiheit des Ästhetischen "spekulatives Denken" witterte und die "Kühle des Gehirns" am Werk sah.<sup>176</sup> Folgerichtig glaubte man sich nicht nur moralisch, sondern auch historisch legitimiert, die Neue Musik als "intellektualistisch" und "krankhaft" zu diffamieren: "Die heutige Musik aber weist die krankhaften Charakterzüge unserer Zeit auf. Überschätzen des Verstandesmäßigen (Intellektualismus), bloße Form (Technik), dann wieder Sensualismus und Effekt gelten auch hier als Wertmesser. Diese Musik ist nicht, wie es sein sollte, volksorganisch: volkswirkend, volksbildend"<sup>177</sup>; "kühlere Beobachter" würden daher "in den fieberhaften Bemühungen unserer 'Modernsten', durch Atonalität, durch Ganzton- und Vierteltonleitern, eine neue Musik zu schaffen, nichts anderes sehen können als das Ende eines Auflösungsprozesses."<sup>178</sup> So wie man die eigene Gegenwart und deren Musik zum Tiefpunkt eines historischen Verfalls- und Auflösungsprozesses abstempelte, hielt man der musikalischen Moderne das Gegenbild einer "organischen Kunst" und einer idealisierten Vergangenheit entgegen. Auf diesem Weg entstanden die Fluchräume des Historischen, wo man den vermeintlich ruhigen Atem des mittelalterlichen Menschen, eine verkehrsarme und lärmfreie Umwelt, aber auch die "ruhig schreitenden Weisen" des "alten Volksliedes" sowie die "schwebende" Rhythmik der älteren Vokalmusik auffinden wollte, - also das genaue Gegenbild zu einer durch die Moderne deformierten Gegenwart: "Der Mensch hat, verführt durch die Möglichkeiten eines technischen Zeitalters, seine Grenze vergessen und überschritten, hat alle Möglichkeiten auszuschöpfen gesucht und nach grenzenlosem Wissen und Besitz verlangt. So hat man auch in der Musik Mittel auf Mittel gehäuft, Musikkulturen aller Zeiten und Völker sich dienstbar zu machen gesucht und die 'musikalische Entwicklung' zu einem rasenden Tempo gesteigert, ohne zu fragen, ob das alles den Bedingungen des menschlichen Daseins entspreche. Wachstum ist langsamer und stiller als

---

<sup>175</sup> Stier, *Wurzelhaftes Musizieren*, a.a.O., S. 73f.

<sup>176</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>177</sup> M. Kobelt, *Vom Wesen der Musik*, a.a.O., S. 9.

<sup>178</sup> Klein, *Deutsche Musik*, a.a.O., S. 3.

solch sich überstürzender 'Fortschritt'; organische Bildung kann nicht Mittel häufen, sondern entfaltet innere Kräfte."<sup>179</sup>

Die "inneren Kräfte", von denen hier die Rede ist, meinten den Widerstand gegen kulturellen Wandel und richteten sich gegen eine "heiße" Kultur, die auf "Fortschritt" und "Tempo", demnach auch auf musikalische Vielfalt, eigestellt war. Was die "alte Musik" ausstrahlte, nämlich die Patina des Historischen, verlängerte man in die Distanz des Historischen und damit in einen fiktiven Raum der "Langsamkeit", wo man zwar nicht die Historie, wohl aber die Kultur- und Lebensstile der Reformbewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts "wiederentdeckte". Dies war ein historisch kostümierter Zirkelschluß, der dem ideologischen Denken der Erneuerungsbewegungen geschichtliche "Tiefe" gab und ihrer musikalischen Praxis die ästhetische Richtung: "Wir sehen gerade in der Singbewegung die Wende und erleben, wie sie eben aus dieser Wende heraus zur organischen Kunst der Vergangenheit getrieben wurde. Aus dieser Umkehr hoffen wir auf eine Erneuerung."<sup>180</sup> "Umkehr" bedeutete hier aber soviel wie die Abkehr von der Moderne, und "Erneuerung" hieß demnach, dem Tempo des kulturellen Wandels entgegenzusteuern. In diesem Sinn fungierten die Singwochen und die Arbeit der Singgemeinden als Wahrnehmungsagenturen, deren Zweck es war, dem Kriegserlebnis, der Erfahrung der habituellen Enteignung und der sozialen Deklassierung das "Andere" einer pseudohistorischen Gegenwelt entgegenzusetzen und das Unbehagen an der realen Gegenwart ins Unbewußte abzudrängen. Wie das Apperzeptionstraining der Singbewegung auf Gesinnung und "Haltung" ihrer Klientel tatsächlich einzuwirken vermochte, läßt sich individuell zwar nicht nachvollziehen. Wohl aber läßt sich aus dem Schematismus der Singwochenberichte, aus den begrifflichen Stereotypen und den rituell erstarrten Diskursen herauspräparieren, daß alle musikalischen Erneuerungsbewegungen in ihren anthropologisch-ästhetischen Zielsetzungen der dichotomischen Struktur folgten und dabei beabsichtigten, wenn auch ohne Wissen um die tatsächlichen Zusammenhänge, die Tradition der augustinisch-protestantischen Verhaltenslehren in einer "kalten" Kultur festzuschreiben. Der anthropologische Typus der Erneuerungsbewegungen, das "völkische Individuum", trat hier das Erbe des Bildungsbürgers alten Stils an, und sein Bildungsmedium war nicht mehr die ästhetisch autonome Kunst der Moderne, sondern die "alte Musik" und die völkisch-konservative Wertsphäre. Daß man aber gerade die "alte Musik" zum ästhetischen Leitmedium der "Erneuerung"

---

<sup>179</sup> Stier, *Heilige Tonkunst*, in: Bärenreiter-Jahrbuch 4, 1927, S. 24f.

<sup>180</sup> Stier, *Wurzelhaftes Musizieren*, a.a.O., S. 75.

und zur Signatur einer "langsamen", fortschritts- und innovationsfeindlichen Kultur erhob, war eine Konsequenz aus den Erfahrungen der Jugendbewegung und des Ersten Weltkrieges.

Auffälligerweise wurden der Krieg und das Kriegserlebnis in den Publikationen der musikalischen Erneuerungsbewegungen nur selten erwähnt. In den wenigen Äußerungen zu dem bis *dato* gravierendsten politischen Desaster überwiegt eine neutrale bis positive Beurteilung, wonach der Krieg stets als der große "Enthüller" gedeutet wird, der die "Schäden der Zeit" offengelegt habe. Systematisch unterschlagen wurden daher die allgemeine Zustimmung und Euphorie, die bei Kriegsausbruch geherrscht hatten, wengleich auf das "Augustwunder" immer wieder als eine geradezu mythologische Erfahrung abgehoben wurde. Daß der Krieg gleichwohl im deutschen Bürgertum einen mentalen Einbruch allergrößten Ausmaßes verursacht hatte, der für die Instabilität der Weimarer Republik und für die Machtübernahme des Nationalsozialismus mitverantwortlich war, läßt sich daher nur indirekt und auf Umwegen erschließen. Zunächst muß daran erinnert werden, daß das kulturkonservative Milieu und die Jugendbewegung den Krieg deshalb begrüßt hatten, weil man glaubte, durch ihn gleichsam rituell den Status der "Satisfaktionsfähigkeit" erlangen zu können. Die schwere Enttäuschung dieser Erwartung setzte allerdings Widerstandskräfte frei und führte zu einer verschärften Alarmbereitschaft, welche die Desillusionierung hervorgerufen hatte: "Wir sind wach geworden. Wir kennen nicht die schläfrige Müdigkeit. Wir haben das Träumen und die Romantik hinter uns gelassen. Wir wollen klaren Auges die Wirklichkeit sehen, so herb das ist. Denn die Schau der Wirklichkeit erschreckt uns und zeigt uns Aufgaben, deren Lösung über unsere Kräfte zu gehen scheint."<sup>181</sup>

Die "Schau der Wirklichkeit", von der hier die Rede ist, meinte aber nicht die Erforschung der tatsächlichen Kriegsursachen oder eine selbstkritische Auseinandersetzung mit den eigenen kulturkonservativen Positionen. Im Gegenteil, man blieb modernitätsfeindlich und autoritätshörig wie vor dem Krieg, wobei die politische Autorität der Monarchie und das Fernziel der satisfaktionsfähigen Gesellschaft endgültig erledigt waren. Von Haus aus republikfeindlich und antidemokratisch, daher ohne politische Heimat im neuen Staat, sah sich das kulturkonservative Milieu, namentlich die Jugendbewegung, auf sich selbst und ihre ideologischen Besitzstände zurückgeworfen, so daß es nun zu einer forcierten Konzentration der eigenen Kräfte und damit auch zum anthropologischen Widerstand kam. Die

---

<sup>181</sup> Erb, *Durch Singen zur Haltung*, a.a.O., S. 162.

Körperstrategien, die im Rahmen der kulturkonservativen Anthropologie entwickelt wurden, waren zunächst auf Abwehr ausgerichtet. Sie reagierten damit auf die Kriegsniederlage und die enttäuschten Erwartungen, die man in den Krieg gesetzt hatte. Bereits seit dem 18. Jahrhundert hatte sich im deutschen Bürgertum ein kulturelles Stereotyp herausgebildet, mit dem man Niederlagen begegnete: Die Abwehr von "Sentimentalität" sollte schließlich verhindern, daß politische Rückschläge zu Melancholie und Depression führten. Dieses Abwehrstereotyp war während des 19. Jahrhunderts nicht nur in den kunstkritischen und ästhetischen Erörterungszusammenhang gelangt, wo es als Distinktionsmodus den gehobenen vom niederen Geschmack abhob, sondern auch in den kulturkonservativen Diskurs (etwa der Reformpädagogik und der Jugendbewegung), wo es zur anthropologischen Qualität aufgebaut wurde. Schon in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf unter Gustav Wyneken hatte man Körpertechniken erprobt, die der Abwehr von Sentimentalität und "Verweichlichung" dienten; und bei Kriegsausbruch war es die Jugendbewegung, die unter Hinweis auf den genügsamen Lebensstil ihrer Wanderfahrten betonte, hier habe man die nötige körperliche Härte für den Kampf an der Front gleichsam spielerisch erworben. So war es nicht weiter verwunderlich, daß im kulturkonservativen Milieu, wo man die Niederlage des Ersten Weltkrieges zwar zur Kenntnis nahm, aber nicht akzeptierte und daher verdrängte, die Immunisierung und Panzerung des Körpers gegen Sentimentalität und Emotion zur anthropologischen Strategie weiterentwickelt wurde.

So wie man den Krieg anfänglich als Initiationsritus für den Aufstieg in die satisfaktionsfähige Gesellschaft angesehen hatte, wurde er nach 1918 zum Initiationsritus in die "völkische Gemeinschaft" umgedeutet. Diese Sichtweise prägte vor allem das rechtskonservative Bürgertum und zumal die Jugendbewegung, die sich bewußt vom demokratischen Staatswesen der Weimarer Republik isolieren wollten. Die "Verwundungen", also die mentale Verunsicherung, die habituelle Enteignung und die ideologische Desorientierung, die der Krieg in diesem Milieu verursacht hatte, waren aus subjektiver Sicht beträchtlich. Sie riefen ein Bedürfnis nach "Distanz" hervor, das man sich als "Riß" vergegenwärtigte, ohne zu rationalisieren, daß der Krieg dieses Distanzbedürfnis wenn nicht verursacht, so doch vertieft hatte. In dem Glauben und in der Überzeugung, das unvollendete Projekt der Vorkriegsjugendbewegung fortzuführen, aber "herb" ernüchert und ohne "Romantik" ging man nun daran, jene "völkische Gemeinschaft" zu modellieren, die man im "Erlebnis" der Jugendbewegung und im "Augustwunder" des Jahres 1914 erfahren zu haben meinte. So hatte sich Fritz

Jöde in seinem Musikunterricht an der Hamburger Wendeschule das pädagogische Ziel gesetzt, durch kollektive Improvisation nicht etwa in das Studium der Melodielehre oder des Komponierens einzuführen, sondern im Musikmachen die Erfahrung von "Gemeinschaft" zu vermitteln. Die Musikantengilden substituierten das Konzert durch "Abendmusiken", wo Ausführende und Zuhörende in die Choreographie des "Kreises" so einbezogen wurden, daß die vermeintlich erstarrte Kluft zwischen Interpreten und Publikum in der "Gemeinschaft" aufgehoben schien. Der Berneuchener Kreis definierte das liturgische Geschehen wesentlich als eine Funktion von "Gemeinde", während der Finkensteiner Bund die "Veredelung des völkischen Gemeinschaftslebens durch die Kraft der Musik" als seine eigentliche Bestimmung ansah. Hinter dem Gemeinschaftsgedanken stand eine Absicht, die politisch gemeint war, aber anthropologisch artikuliert und pädagogisch exekutiert wurde: die Durchsetzung von sozialer Gleichheit, wie man sie in der adoleszenten Erlebnissphäre der Jugendbewegung und in der propagandistischen Inszenierung des "Augustwunders" einerseits, andererseits aber auch im Fronterlebnis des Ersten Weltkrieges und in der habituellen Enteignung nach 1918 erfahren hatte. Es waren also zwiespältige Gemeinschaftserfahrungen, solche von Illusion und solche von Desillusionierung, die nun im Kontext der Erneuerungsbewegungen und symbolisch auf dem Feld der Musik bearbeitet wurden.

Der unerwartete Ausgang des Krieges und die Enttäuschung darüber, den sozialen Status der Satisfaktionsfähigkeit nicht erreicht zu haben, war eine Niederlage, die als Schande empfunden wurde und Scham hervorrief.<sup>182</sup> Schande und Scham ließen sich aber nur symbolisch bewältigen und zwar auf einem Terrain, wo Haß und exorzistischer Eifer - traditionellerweise - ungehemmt um sich greifen durften: nämlich auf dem Terrain der Emotionen, für das Begriffe wie Sentimentalität, Kitsch oder Schund signifikant wurden. So wurde die eigene Niederlage verdrängt und als solche umgedeutet zu jenem Niedergang der Moderne, den man bis in die Renaissance zurückdatierte, mit Aufklärung und Liberalismus identifizierte und in der "Zerrissenheit" der eigenen Gegenwart schließlich kulminieren sah: Hier fühlte man sich in erklärter Gegnerschaft zu einem demokratisch verfaßten Staat und einer liberalen Gesellschaft, die aus völkisch-konservativer Sicht chaotisch und desolat schien. Unter der Perspektive eines solchen Feindbildes glaubte man sich durch einen "Riß" getrennt von all dem, was an die Niederlage erinnerte,

---

<sup>182</sup> Zur Abwehr der Kollektivscham nach dem Ersten Weltkrieg durch neusachliche Verhaltenslehren vgl.: H. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 16ff.

und bestärkt in dem, was gegen die Niederlage immunisierte. Eine entscheidende Funktion in diesem mentalen Drama kam dabei dem Krieg zu. Nach kulturkonservativem Verständnis hatte er sich stets als eine antirevolutionäre Kraft bewährt und positiv bei der Schaffung des deutschen Nationalstaates mitgewirkt, weshalb er nicht nur im Militarismus des deutschen Kaiserreiches, sondern auch nach 1918 noch eine fragwürdige ethische Anerkennung als Ordnungsmacht genoß. Der Krieg war es auch, der im "Augustwunder" die Deutschen, zumindest temporär, zur "Volksgemeinschaft" zusammenschweißte und die Illusion einer "trügerischen Ruhe" erzeugt hatte. Für ein kulturkonservatives Milieu, das die Scham über die eigene Niederlage nun zu bewältigen hatte, behielt der Krieg deshalb die Funktion eines Initiationsritus: Nur durch einen soldatisch-gepanzerten Körper, der sich gegen Sentimentalität und Verweichlichung, also die Ursachen von Niederlagen, immun zeigte, ließ sich eine "Gemeinschaft" herstellen, in der so etwas wie soziale Gleichheit und kultureller Stillstand herrschten.<sup>183</sup> Die Singwochen des Finkensteiner Bundes exekutierten die kriegsgezeugte Anthropologie am radikalsten und am sinnfälligsten: Ihre innere Dynamik war *quasi* militärisch organisiert und darauf ausgerichtet, das dichotomische Wahrnehmungsmuster so unbewußt zu machen, daß sich die Erinnerung an die Niederlage und der Widerstand gegen das beschleunigte Tempo der Moderne gegenseitig in Schach hielten.

"Alte Musik" aber war das Medium, das den Abstand von der realen Gegenwart vergrößerte, indem sie Fluchträume des Historischen eröffnete. Als solche machte sie über die Patina des Historischen etwas hörbar und ästhetisch erfahrbar, was die übrigen Praktiken der Distanzbildung (kaltes Wasser, Gymnastik, Stimmbildung, asketischer Lebensstil) als körperliche Erfahrung vermittelten. Diese Wirkung konnte "alte Musik" freilich nur erzielen, weil die Erinnerung an die Niederlagen stets präsent blieb: "Sentimentalität" und "Geschwindigkeit", erprobte Feindbilder der bildungsbürgerlichen und kulturkonservativen Tradition, gerieten im ideologischen Exorzismus der Erneuerungsbewegungen zu Obsessionen, die sich - sinnbildlich gesprochen - wie Wundmale in die Körper einschrieben und erst im Zusammenspiel mit der Patina des Historischen zu vernarben begannen. Unter diesem Aspekt gewann das ästhetische Medium "alte Musik" die Funktion eines Kühlaggregates, mit dem das Tempo des kulturellen Wandels ausgebremst werden sollte und der Widerstand gegen Modernität ins Unbewußte versenkt wurde. Aus ethnopschoanalytischer Perspektive ist das Projekt der

---

<sup>183</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Die Niederlage als Weg in die 'kalte' Kultur" in Kap. 3.2. dieser Arbeit.



Ereuerungsbewegungen als ein Versuch zu begreifen, inmitten einer "heißen" Kultur und gegen diese eine "kalte" Kultur des Traditionalismus und des Egalitarismus zu installieren. Im Gegensatz zu traditionellen Gesellschaften, die sich als weitgehend autarke Systeme unabhängig von den sie umgebenden "heißen" Kulturen organisieren, rekrutierte sich die Klientel der Erneuerungsbewegungen aus unterschiedlichen Milieus, die sich durch negative Erfahrungen verbunden wußten und als solche stets gegen die "heiße" Kultur opponierten, auf die sie als Widerpart und ideologisches Feindbild existenziell angewiesen waren. Der ritualisierte Widerstand gegen die "heiße" Gesellschaft der Weimarer Republik, den man auf dem Feld der Musikpädagogik oder während der Singwochenarbeit praktizierte, war als "Initiationsritus" zu schwach, um ein soziales Subsystem zu errichten, das sich als konservative oder totalitäre Alternative dauerhaft hätte etablieren können. Gleichwohl sollte es gelingen, über das massive Apperzeptionstraining nicht nur die "alte Musik" zum ästhetischen Paradigma aufzubauen, sondern auch die anthropologischen Kategorien des völkisch-kulturkonservativen Diskurses zu Parametern der ästhetischen Wahrnehmung zu qualifizieren.

Wie nachhaltig sich das dichotomische Wahrnehmungsmuster und damit die Erinnerung an die "Niederlagen" des konservativen Milieus ins kulturell Unbewußte eingeschrieben hatten, wurde noch einmal beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges deutlich. Hier rief der Kirchenmusiker Alfred Stier, der als Soldat am Ersten Weltkrieg teilgenommen hatte<sup>184</sup> und zu den ideologischen Präzeptoren der Erneuerungsbewegungen zählte, zum "Dienst an der inneren Front" auf und erinnerte an die einstigen anthropologischen Zielsetzungen. Angesichts des Krieges sei auch dem Kirchenmusiker "die Aufgabe der Mitarbeit an der Erweckung einer männlich-tapferen Lebenshaltung" unausweichlich gestellt und der "deutschen Tonkunst" obliege es, die "seelischen Kräfte unseres Volkes" zu stärken: "Führende Kreise haben schon seit Jahren versucht, alles Gefällige, Weichliche, Konventionelle aus unserer Musikübung auszuschließen und den Sinn für das Ursprüngliche, Männliche, Kräftige, Herbe zu entwickeln. Darum

---

<sup>184</sup> A. Stier, *Lobgesang eines Lebens. Ein Buch der Erinnerung und Hoffnung*, Kassel-Basel 1964, S. 85ff.; dazu die folgende Passage, in der zwar das eigentliche Kriegserlebnis unerwähnt bleibt, aber die Nähe von Krieg, Katharsis und Askese verklärt wird: "Meine Gesundheit hat im Krieg keinen Schaden erlitten. Am Anfang habe ich etwa ein halbes Jahr eine Art Hungerkur durchgemacht, denn das Feldküchenessen konnte ich nur mit Widerwillen genießen. Die Enthaltsamkeit tat mir gut, für immer verlor sich mein nervöser Kopfschmerz, der mich schon lange geplagt hatte. Ich bevorzugte künftig das 'Drahtverhau' genannte Trockengemüse und das Backobst, das die Landser verachteten, aß aber auch bald alles, wie es kam. Zuhause haben wir dann täglich nur drei Mahlzeiten gehalten, nicht mehr vier oder fünf" (ebenda, S. 88f.).

geht es jetzt besonders. Man entferne im gottesdienstlichen Leben rücksichtslos alles Empfindsame, Sentimentale, Wehleidige. Das gilt für die Auswahl der Gemeindelieder, der Chormusik und der Orgelliteratur, das gilt aber auch für die Art unseres Musizierens. Es muß ein Zug gefaßter und männlicher Freudigkeit durch den Gottesdienst gehen. Eine, ich möchte sagen, soldatische Haltung. Gerade heute kann es den Gemeinden wieder offenbar werden, daß das Christentum eine tapfere, positive, auch im Leid freudige Sache ist, dem auf alle Fälle der Sieg gehört."<sup>185</sup> So ergeht an den Organisten die Anweisung, den Gottesdienst "in zuchtvoller, erhebender Form" zu gestalten und aus der orgelmusikalischen Literatur "nicht das Weichliche, Weitschweifige und Redselige, sondern das Knappe, Herbe, Kraftvolle" auszuwählen; da sich die Interpretation in der nämlichen "Haltung" bewegen solle, bevorzuge er in der Registrierung "das Klare und Herbe, nicht das Verschwimmende, Gefühliges und klanglich Mulmige", seine Improvisationen seien "knapp und zuchtvoll" und er bediene sich "in Anlehnung an kirchentonartliches Hören eher der herben Dreiklangsharmonik als der weichlichen, verschwommenen Chromatik."<sup>186</sup>

Natürlich sprach hier nicht mehr der Frontkämpfer des Ersten Weltkrieges, sondern der anthropologisch disziplinierte Exponent der "kalten" Kultur, der seit 1933 in der nationalsozialistischen "Volksgemeinschaft" mitmarschierte. Aus ideologisch nachvollziehbaren Gründen hatten sich die Erneuerungsbewegungen zu Beginn des Dritten Reiches in die Fiktion der "Volksgemeinschaft" eingereiht, um jetzt als "deutsche Musikbewegung"<sup>187</sup> ihr ästhetisches Projekt von der "alten Musik" zur "jungen Musik" weiterzuführen. Das anthropologische Vorhaben einer "kalten" Kultur, das in Ansätzen zwar gelebt wurde, als politische Vision aber nicht zu realisieren war, hatte sich dennoch soweit ins Unbewußte eingeschrieben, daß es als ästhetisches Projekt geradewegs in die Isolation des Restaurativen, Atavistischen und Reaktionären führte. Hier, im Milieu der Erneuerungsbewegungen, war die ältere Musik aus der Zeit vor 1750 nicht eine rein ästhetische Spielart, die sich im "anything goes" der Moderne als legitime Facette positionieren wollte. Hier war sie vielmehr "alte Musik" in einem doktrinären Sinn, weil man sie als Schutzwall gegen die Vielfalt der zeitgenössischen Musik und als puristischen Puffer gegen die Massenkultur ausspielen wollte. Das Moment der Verhinderung und Ausgrenzung, das ihr

---

<sup>185</sup> Ders., *Dienst an der inneren Front*, in: Musik und Kirche 11, 1939, S. 221.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>187</sup> Dazu: W. Kamlah, *Die deutsche Musikbewegung*, in: Musik und Volk 1, 1933, S. 9ff.

im Milieu der Erneuerungsbewegungen auferlegt wurde, resultierte daher nicht aus originär musikalisch-künstlerischen Entscheidungen, sondern aus unbewußten kulturellen Prozessen, welche die ästhetische Wahrnehmung steuerten. Aus Sicht der musikalischen Verhaltenslehren hatte sich das dichotomische Modell durch die Musikalische Jugendkultur seit 1900 und durch die Erneuerungsbewegungen nach 1918 zunehmend verselbständigt und die fragwürdige Qualität eines ästhetischen Paradigmas erlangt. Aus der Perspektive des älteren Bildungsbürgertums hingegen hatten die Erneuerungsbewegungen die klassische Bildungsidee zu einem Instrument der totalitären Gängelung degradiert: Jödes "musizierender Laie", das "völkische Individuum" Hensels oder die "evangelische Haltung" Stählin's wurden gegen die Erfahrung künstlerischer Vielfalt hermetisch abgedichtet und auf eine musikalische Diät verpflichtet, die weltanschaulichen Kompensationsgewinn als Bildungserlebnis versprach. Das ideologisch virulente Terrain der "kalten" Kultur stiftete jedoch einen stabilen Kontext von Gesinnungen und Überzeugungen, in dem sich "alte Musik" und schließlich auch "junge Musik" zu jenem Paradigma der "Umkehr" entwickelten, das die Moderne beerben wollte und glücklicherweise scheiterte.

## Kap. 4.2 Orgelbewegung und alte Musik als Kühlaggregate gegen den kulturellen Wandel

Die Einfühlung in die Patina des Historischen und der "Sprung über die Jahrhunderte", zu dem die Erneuerungsbewegungen angesetzt hatten, rückten die "alte Musik" in ein neues, zumindest in ein als neu erfahrenes Licht. Dabei wurde eines deutlich: Je fremder und zeitlich entrückter die ältere Musik wirkte, als umso ursprünglicher und authentischer wurde sie innerhalb der Erneuerungsbewegungen wahrgenommen. Unter diesem Aspekt erschien der Umgang mit alter Musik, wie er durch den Historismus des 19. Jahrhunderts propagiert worden war, zunehmend fragwürdig. Die bislang selbstverständliche Praxis, historische Musik zu "modernisieren", indem man sie entweder bearbeitete oder den klanglichen Gepflogenheiten der Gegenwart anpaßte, galt nunmehr als geschichtsfern und gewaltsam. Noch Heinrich Reimann und Karl Straube hatten sich auf die klangästhetischen Fortschritte des 19. Jahrhunderts berufen und historische Orgelmusik für den Typus der modernen Orgel adaptiert, wobei sie deren Ausdrucks- und Nuancierungsvermögen "'den Affekten' gemäß" ausschöpften.<sup>1</sup>

Daß die künstlerisch-ästhetischen Errungenschaften der Moderne gegenüber der Tradition älterer oder veralteter Klangvorstellungen den Vorrang genossen, war demzufolge eine Einsicht, die sich auch im Orgelbau seit Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hatte. So wurden erhaltene Orgeln aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die renovierungsbedürftig geworden waren oder als klanglich unbefriedigend empfunden wurden, in der Regel umgebaut, modernisiert oder auch durch Neubauten ersetzt. Im Fall der Lübecker Aegidienkirche etwa, die ein älteres, aus dem 17. Jahrhundert stammendes Instrument besessen und 1917 ein neues Orgelwerk erhalten hatte, mit "dem sie vor neuzeitlichen Ansprüchen bestehen" könne<sup>2</sup>, fiel das Urteil eindeutig zu Gunsten der Moderne aus: "Die Leidensgeschichte der Verbesserungs- und Flickarbeiten an dem alten Werk, die etwa vor 75 Jahren einsetzte, könnte, veröffentlicht, mancher Gemeinde zur Warnung dienen, die, vor die Wahl 'Umbau oder Neubau' gestellt, das erstere zu wählen geneigt ist."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> So Straube im Vorwort seiner Ausgabe *Alte Meister des Orgelspiels* von 1904; vgl. dazu den Abschnitt "Die traditionskritische Aneignung der Historie" in Kap. 1.4 dieser Arbeit.

<sup>2</sup> Pastor Lic. Jannasch, *Die neue Orgel in der Aegidienkirche zu Lübeck*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 22, 1917, S. 93.

<sup>3</sup> Ebenda.

Unter dem Einfluß der "musikalischen Erneuerung", namentlich der beginnenden "Orgelbewegung", setzte nun ein radikaler Auffassungswandel ein.<sup>4</sup> Das bislang vorherrschende Modernitätsdenken geriet in den Verdacht, einem einseitigen Fortschrittsideal zu huldigen und den Höhepunkt der historischen Entwicklung in der jeweiligen Gegenwart zu erblicken. In bewußtem Gegensatz zu der Auffassung, die moderne Orgel und ihre klangliche Ästhetik stellten den Kulminationspunkt in der Geschichte des Instrumentes dar, entwickelte sich ein verschärftes Gespür für die Historizität des Klanges, wobei gerade die Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts jene fremd gewordene Klanglichkeit aufwiesen, die man jetzt dem "modernisierenden" Historismus entgegensetzte: "Denn nicht dadurch wird alte Musik dem modernen Hörer nahegebracht, daß man sie aus ihrem eigenen in unseren heutigen Klanghorizont verpflanzt, sondern indem man sie kraft ihres fremdartigen Klangzaubers die alte Klangwelt heraufbeschwören läßt und den modernen Hörer in ihren Klangzauberkreis hineinbannt."<sup>5</sup> Hinter diesem Axiom zeichneten sich drei Tendenzen ab: zunächst die Forderung nach "Einfühlung" in die Fremdheit des Historischen, um daraus einen methodischen Zugang zur "musikgeschichtlichen Wirklichkeit"<sup>6</sup> zu gewinnen; schließlich die daraus sich ergebende Schlußfolgerung, das noch Unvertraute ästhetisch zu aktualisieren sowie die Überzeugung, Geschichte sei nicht "Fortschritt", sondern die Aufeinanderfolge eigenständiger, in sich jeweils abgeschlossener Epochen. Die geradezu polemische Zurückweisung jeglichen Fortschrittsdenkens durch die Erneuerungsbewegungen war indes Programm: Obwohl man von der Notwendigkeit eines Epochenwechsels überzeugt war, setzte man nicht auf die innovativen Impulse einer ungewissen Zukunft, sondern auf das gesicherte Terrain der Historie, wo man etwas "Anderes" wiederzuentdecken hoffte. Daß sich gerade die Orgel als Einfallstor in die Geschichte und schließlich als anthropologisches Experimentierfeld anbot, lag zum einen in den auffälligen Wandlungen, die sie im Laufe ihrer Geschichte erfahren hatte, zum anderen aber in ihrer Anfälligkeit für symbolische oder ideologische Besetzungen. Während man dank einer Vielzahl noch erhaltener

---

<sup>4</sup> Dazu: C. Dahlhaus, *Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert*, in: *Orgel und Orgelmusik heute*, hg. von H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1968, S. 37ff.; H. H. Eggebrecht, *Die Orgelbewegung*, Stuttgart 1970; H. Schützeichel, *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*, Kleinblittersdorf 1991; A. Reichling, *Aspekte der Orgelbewegung*, (= Acta Organologica, Band 25), Kassel 1995.

<sup>5</sup> W. Gurlitt, *Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln*, in: *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, Breslau 1926*, Berlin 1927, S. 93.

<sup>6</sup> H. Zenck, *Musikgeschichtliche Wirklichkeit* (1932), in: ders., *Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte*, hg. von W. Gerstenberg, Kassel-Basel 1959, S. 9ff.

Instrumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert die klang- und baugeschichtlichen Transformationen des Instrumentes von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne studieren konnte, stand die Orgel als symbolisches Medium seit dem 18. Jahrhundert ohnehin im "Dilemma der historischen Geschwindigkeiten", also im Kontext einer Verhaltenslehre<sup>7</sup>, deren konservative Aspekte von der Orgelbewegung und den musikalischen Erneuerungsbewegungen jetzt aufgegriffen wurden.

Am sinnfälligsten schlug sich dieser Paradigmenwechsel in den Einstellungen gegenüber älterer Musik nieder, die man nun als etwas gänzlich Neuartiges und Stupendes zu erfahren meinte: "Scheidt erscheint als ein ganz Großer. Buxtehude klingt anders, als wir ihn zu hören gewohnt sind. Seine Werke fordern durch ihren terrassenförmigen Aufbau die Bach- oder Barockorgel geradezu heraus. Pachelbel wird in vielen seiner uns oft spielerisch anmutenden Tokkaten überhaupt erst erträglich und steigt in unserer Achtung. So gibt es bei jeder Neuregistrierung beglückende Überraschungen. Mit den barocken Klangmitteln dargestellt wirken diese Kunstwerke erst überzeugend und zwar durch sich selbst, ohne daß man sie den 'Affekten gemäß' zu spielen brauchte. Eigenartig, daß, je kühler, d. i. je sachlicher man sie spielt, sie desto mehr erwärmen."<sup>8</sup> Daß man das "Kühle" und "Sachliche" der "barocken Klangmittel" als "erwärmend" und zugleich als körperfern wahrzunehmen meinte, war ein symptomatischer Befund, der auf die Distanzierung von der Moderne verweist und konkret auf die moderne Orgel als affektuoson Klangkörper abzielte. So stünde "die Mehrzahl der musikalischen Menschen (...) heute der Orgel fremd gegenüber, ein großer Teil sogar ablehnend"<sup>9</sup>, lautete eine ebenso gängige wie tendenziöse Unterstellung, denn "der Klang einer stark gespielten modernen Orgel betäubt und regt auf; er verwirrt das Hören, vor allem das eines polyphonen Gewebes; der Klang der von hohem Winddruck gespeisten Stimmen überfällt den Hörer mit brutaler Gewalt. Das ist wohl auch etwas Elementares, aber nichts Naturhaftes, nichts, was die Tiefen sprechen ließe, man kann dabei nicht still und gesammelt werden, man kann dabei nicht beten."<sup>10</sup> Die polemische Schlichtheit solcher Verlautbarungen deutet auf ein Klima der Verunsicherung, der Verwirrung

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Kap. 1.4 dieser Arbeit.

<sup>8</sup> Ch. Fischer, *Eine Bach-Orgel*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 35, 1930, S. 216.

<sup>9</sup> E. Zillinger, *Gegen die moderne Orgel*, in: *Zeitschrift für Musik* 92, 1925, S. 65.

<sup>10</sup> A. Stier, *Vom Sinn der 'Orgelbewegung'*, in: *Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.-7. Oktober 1927. Einführungsheft*, hg. von E. Flade, Kassel o. J., S. 43f.

sowie auf die Abwehr von Reizüberflutung und das Bedürfnis nach Stille. Als solche legen derartige Äußerungen Spuren in ein kulturkonservatives Milieu, in dem der Umgang mit "alter Musik" primär aus nicht-ästhetischen Motiven, sondern unter dem Vorzeichen eines ideologischen "Mehrwertes" erfolgte. Gleichwohl werden gerade die Orgelbewegung und ihre Ausstrahlung auf die "kirchenmusikalische Erneuerung" in der Evangelischen Kirche erweisen, daß sich der ideologische Umgang mit "alter Musik" zu einem ästhetischen Paradigma verselbständigte, das sich als Alternative zur musikalischen Moderne des 19. und zur Neuen Musik des 20. Jahrhunderts begriff.

### ***Praetorius-Orgel und Versailles-Trauma***

Wichtige Impulse für die Entstehung der Orgelbewegung und die Renaissance älterer Musik gingen von der universitären Musikgeschichtsforschung aus, wo Krieg und "Revolution" gleichfalls ihre Spuren hinterlassen hatten, sich daher Tendenzen zur Neuorientierung bemerkbar machten. Hier empfand man die Vorrangigkeit, die bislang der philologischen Erschließung von historischen Quellen und Denkmälern eingeräumt wurde, zunehmend als selbstgenügsam und lebensfern. Der "Positivismus", lautete der immer wiederkehrende Einwand, habe sich auf abstrakte Forschung zurückgezogen und dabei das "Leben" als Erkenntnisperspektive der Geisteswissenschaften aus den Augen verloren. "Leben" hieß hier soviel wie "Erleben" und meinte Musik als klangliches Ereignis, nicht jedoch als "Urkunde" oder Text im philologischen Sinn. Diese Sichtweise war insofern polemisch und einseitig, als man dem Positivismus eine methodische Nähe zu den Naturwissenschaften unterstellte und daher auch dem drohenden Bedeutungsverlust der Geisteswissenschaften begegnen wollte.<sup>11</sup> Andererseits aber entsprang sie dem Bedürfnis, mit der jüngeren Vergangenheit abzuschließen und einen wissenschaftlichen Paradigmenwechsel einzuleiten.<sup>12</sup> So glaubte man, "eine höchst verhängnisvolle und folgenschwere Entfremdung der Musikhistoriker von dem ursprünglichen musikgeschichtlichen Erlebnis, das auf praktischer Musikkennerschaft und vertrautem Umgang mit den Denkmälern selbst

---

<sup>11</sup> Dazu: F. K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*, München 1987, S. 282ff.

<sup>12</sup> Zur Positivismuskritik in den Geisteswissenschaften vgl.: J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft*, 6. Aufl. München 1973, S. 10ff.; zur Bedeutung der Begriffe "Leben" und "Verstehen" in den Geisteswissenschaften seit 1890 vgl.: H. Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Frankfurt a.M. 1983, S. 139ff.

beruht"<sup>13</sup>, feststellen zu müssen, zumal Forschernaturen "ohne tiefere Herzensneigung und ohne eigentliches Gemütsverhältnis zur Musik, ja mitunter ohne wurzelhafte Fähigkeit zur künstlerischen Einstellung überhaupt einen ungebührlichen Einfluß auf die musikgeschichtliche Forschungsrichtung" erlangt hätten.<sup>14</sup> Dagegen setzte man die vitalistische Perspektive des realen Erlebens von Musik und opponierte nicht nur gegen den Stil abstrakter Gelehrsamkeit; man war zugleich darauf bedacht, gerade die Musik früherer Jahrhunderte wieder im öffentlichen Musikleben zu installieren, um aus ihrem Nachvollzug neue Bildungsmaßstäbe zu gewinnen: "Wir beziehen alle Musik grundsätzlich und energisch zurück auf das faktische Leben; wir erkennen sie in ihm als echte Wirklichkeitsmacht an; wir wollen sie tief verankern in unserem alltäglichen Dasein und um ihren echten Besitz im dienenden Musizieren ringen. Das musikalische Nach-Schaffen und Mit-Tun, das Sich-mitten-Hineinstellen in die lebendige Bewegung des erklingenden Musikwerks und das tätige Mitvollziehen seiner geistigen Form werden als Grundeigentümlichkeiten des Musikalischen wie von neuem erobert. Alle Jugend- und Gemeinschaftsmusik zog und zieht ihre Kraft aus diesem Erlebnis. Auf ihm beruht die gesamte Musikerziehung und damit die moderne Schulmusik, die wir in den Gesamtplan unserer deutschen Erziehung eingefügt und ihrer Bildungsidee untergeordnet wissen wollen."<sup>15</sup> Damit bekannte sich die neue "geisteswissenschaftliche" Musikforschung nicht nur zur klassischen Idee des Bildungsbürgertums, sondern auch zum Bildungsgedanken der Jugendmusikbewegung, den sie zu einer Prämisse des musikgeschichtlichen Denkens erhob. Daß der musikhistorische Befund auf diese Weise ideologisch, weil national, vorbelastet war und zu den "Erkenntnissen" führte, die einer aktuellen Bedürfnislage entsprachen, wurde freilich nicht realisiert.

Schon kurz vor dem Ersten Weltkrieg hatte der Musikhistoriker Arnold Schering solchen Tendenzen Vorschub geleistet und darauf hingewiesen, die historische Musikforschung habe einen Stand der Spezialisierung erreicht, welcher "auch eine Wiedergeburt alter Tonkunst im Rahmen der modernen Praxis" ermögliche.<sup>16</sup> Ausgehend von der Beobachtung, daß die Musik aus der Zeit vor 1600 "erheblich seltener" als die Werke späterer Jahrhunderte

---

<sup>13</sup> W. Gurlitt, *Hugo Riemann und die Musikgeschichte. Erster Teil: Voraussetzungen* (1918/19), in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, Band 2, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1967, S. 115.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> Zenck, *Musikgeschichtliche Wirklichkeit*, a.a.O., S. 9.

<sup>16</sup> A. Schering, *Experimentelle Musikgeschichte*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 14, 1912/13, S. 234.



aufgeführt werde, regte er eine "experimentelle Musikgeschichte" an, deren Bestimmung es war, "klingende Schätze der Vergangenheit den überraschten Ohren der Mitwelt zu erschließen."<sup>17</sup> So widerlegte er zunächst die gängige Auffassung, jene ältere Musik sei ausschließlich Acapella-Chormusik gewesen, und erinnerte an "verloren gegangene Selbstverständlichkeiten" (Hugo Riemann) der musikalischen Aufführungspraxis. Schering verwarf die reine "a capella-Perspektive" und hob hervor, daß die notierten Vokalstimmen stets auch durch Instrumente begleitet worden seien: "Daß der Genuß dadurch - bei gleich vollkommener Aufführung - herabgedrückt werde, dürfte sich als Fabel herausstellen, namentlich wenn von originalen Instrumenten Gebrauch gemacht wird, deren süßer, weicher, obertonhaltiger Klang dem Kompositionsstil entspricht."<sup>18</sup> Mit seinem methodischen Ansatz, alte Musik im Originalklang wiederzubeleben, betrat Schering jedoch wissenschaftliches Neuland und forderte deshalb, ähnlich der Vorgehensweise in den Naturwissenschaften, experimentelle Laborbedingungen: Dabei gelte es, "systematische Versuchsreihen anzustellen, zunächst in betreff des Toncharakters und der Spielweise älterer und ältester Instrumente, dann in betreff der Kombination verschiedener Instrumentalklänge, von den Cymbeln und Glockenspielen angefangen bis hinauf zu den aristokratischen Violen- und Lirenarten des 16. Jahrh."<sup>19</sup> Erst über den methodischen Ansatz der "experimentellen Musikgeschichte" und der diskursethischen Prämisse, "auf neuen, eigenen Wegen zu Klarheit und Wahrheit vorzudringen"<sup>20</sup>, so Schering, werde auch einsichtig, "daß wir den Meistern des 14. bis 16. Jahrh. denselben Respekt vor der Eigenart ihrer Kunstübung schuldig sind wie Meistern der späteren Zeit, mit denen wir längst vertrauten Umgang pflegen."<sup>21</sup> Mit seinem neuartigen Forschungsvorhaben ging es Schering allerdings nicht darum, restaurative Neigungen zu fördern oder gar ästhetischen Eskapismus aus der Gegenwart zu propagieren. Ihn trieb im Grunde ein hermeneutisches Problem um, nämlich die Frage nach der "Verstehbarkeit" älterer Musik, aber auch das ganz praktische Anliegen, im ästhetischen Spektrum der Moderne, fremdartig-ungewohnte und daher neuartige Spielformen experimentell zu erkunden.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Ebenda.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 237.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 238.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 239.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 240.

<sup>22</sup> Daß "experimentelle Musikgeschichte" und kompositorisches Experimentieren durchaus vereinbar waren, erhellen Scherings Äußerungen zur musikalischen Moderne.

Sein eigentliches Forschungsergebnis, die "Entdeckung" der Patina des Historischen, erwies sich für die Erneuerungsbewegungen nach dem Krieg allerdings als eine vielversprechende Perspektive, weil hier die Andersartigkeit der fremd gewordenen historischen Klänge, zumal auf dem Gebiet der Orgel, mit dem Bedürfnis nach "Distanz" zusammenfiel.

Aufgegriffen und weiterentwickelt wurde Scherings Ansatz von einer Generation jüngerer Musikhistoriker nach dem Ersten Weltkrieg, die ihr Fach aus seiner philologisch-positivistischen Ausrichtung herausführen und es zur hermeneutisch-geisteswissenschaftlichen Disziplin umbauen wollten. Unübersehbar waren in diesem Umfeld die Einflüsse der Jugendbewegung und des Kulturkonservatismus, deren ideologische Überzeugungen nun auch Anwendung auf das musikgeschichtliche Denken finden sollten. Ebenso offensichtlich waren aber auch die epistemologischen Auswirkungen der Lebensphilosophie Wilhelm Diltheys, der Begrifflichkeiten wie "Leben" oder "Verstehen" zu geisteswissenschaftlichen Kategorien ausgebaut und den Gegensatz zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zum erkenntnistheoretischen Dogma festgeschrieben hatte.<sup>23</sup> Gleichmaßen inspiriert vom Erlebnisbegriff der Jugendbewegung wie von der lebensphilosophischen Hermeneutik Diltheys übten Musikforscher wie Wilibald Gurlitt, Heinrich Bessler, Hermann Zenck und andere Kritik an dem bisherigen Wissenschaftsbetrieb, der sich, dies ihr Vorwurf, in positivistischer Kleinteiligkeit verliere und es versäumt habe, eine durch theoretisch-systematische Prinzipien fundierte Musikgeschichtskonzeption zu entwickeln: Auch die Musikwissenschaft, betonte Curt Sachs, "ist heute in ein Stadium getreten, in dem sie sich mit dem Häufen toten Stoffes nicht mehr begnügen

---

Obwohl er an der Neuen Musik, etwa der von Arnold Schönberg, die "rechte beglückende Lebensfreude" vermißte (*Die expressionistische Bewegung in der Musik*, in: *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von K. M. Komma, Stuttgart 1974, S. 345), bekannte er sich zur "Demokratisierung der Zusammenklänge" (ebenda, S. 339f.) und appellierte an die Aufgeschlossenheit des Hörens: "Mit den neuen großen Ausdruckswelten, die Männer wie Mahler, Strauss, Reger erschlossen haben, wurde auch eine neue große Dissonanzenwelt erobert, der gegenüber unser Ohr eine gesteigerte Anpassungsfähigkeit bewiesen hat, so daß wir heute Dinge als selbstverständlich hinnehmen, die unsern Großeltern noch ungeheuerlich erschienen. Was war ihnen noch der verminderte Septimenakkord, was ist er uns heute? Das liegt ganz gewiß nicht an einer veränderten Bildung unseres Gehörorgans. Dies ist dasselbe geblieben. Sondern an der veränderten geistigen Einstellung auf diese Musik, also nicht am äußeren, sondern am inneren Ohre: an der Art, wie wir musikalisch vorstellend tätig sind. Erschwerend wirkt heute das eine, daß unserem harmonischen Fühlen die Grundlagen genommen sind, auf denen es früher beruhte. Nicht das Dissonante an sich berührt uns fremd, sondern die Unmöglichkeit, in seiner Handhabung die Vernunft und Logik der alten Harmonielehre zu erkennen" (ebenda, S. 340f.).

<sup>23</sup> Dazu: W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt a.M. 1981, S. 89ff.

kann. Immer deutlicher tritt bei den Jüngeren die Sehnsucht nach einer Zusammenfassung hervor."<sup>24</sup> Mit Blick auf Wilhelm Scherers *Geschichte der deutschen Litteratur* (1883) beklagte Gurlitt deshalb "den Mangel an einer auf großen einheitlichen geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten aufgebauten wissenschaftlichen Musikgeschichte" und stellte fest, wie schwer die "Krisis" sei, in der sich die Musikgeschichtsforschung gegenwärtig befinde: "Nicht etwa die ernste Bedrohung ihres äußeren Daseins durch die tiefe Not des deutschen Vaterlandes ist hier gemeint, sondern die noch sorgenvollere ihres inneren wesenhaften Bestandes. Denn schon in den letzten Jahren vor Kriegsausbruch zeigte das Bild des literarischen und akademischen Wissensbetriebs der Musikgeschichte bei aller hastigen Vielgeschäftigkeit unverkennbare Spuren geistiger Ermüdung. Alle mechanische Betriebsamkeit, technische Vervollkommnung und Bereicherung konnte nicht über die zunehmende Verarmung an schöpferisch aufbauender Gedankenkraft hinwegtäuschen. Die musikgeschichtlichen Veröffentlichungen waren äußerlich - an Material und Ausstattung - durchschnittlich immer reicher, innerlich aber ärmer und leerer geworden. Hatten doch die beiden letzten Forschergenerationen, was empirische Wissensmöglichkeit betrifft, gleichsam die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit erreicht."<sup>25</sup>

In ihrer polemischen Schärfe und Allgemeinheit sagen derartige Vorwürfe nur wenig über die realen Verhältnisse im Wissenschaftsbetrieb vor 1918 aus, sehr viel aber über die mentale Befindlichkeit seiner bildungsbürgerlichen Protagonisten zu Beginn der Weimarer Republik.<sup>26</sup> Die eigene Desorientierung lastete man dem Positivismus und dem Wissenschaftsbetrieb an, während man sich Maßstäbe der Neuorientierung von einer synthetisierenden Begrifflichkeit erhoffte, die zumindest auf dem Gebiet der Musikgeschichtsschreibung so etwas wie geordnete Verhältnisse stiften sollte. Als Katalysator der "Krisis" und des musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsels wurde auch hier der Erste Weltkrieg ausgemacht, der zwar nichts grundsätzlich Neues, wohl aber "Gegenkräfte" beflügelte, "die still und ungewertet im Schatten der vorkriegszeitlichen Wissenskultur herangewachsen waren. Auf diese ehemals im Verborgenen wirkenden Kräfte wirft sich alle Hoffnung derer, die nach dem Niederbruch des einseitig überspannten Empirismus im Gefolge eines neuen geistigen Zeitalters echtes Neues auch auf dem Gebiete der Musikgeschichtsschreibung heraufkommen

---

<sup>24</sup> C. Sachs, *Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte*, in: Archiv für Musikwissenschaft 6, 1924, S. 255.

<sup>25</sup> Gurlitt, *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, a.a.O., S. 115.

<sup>26</sup> Dazu: Ringer, *Die Gelehrten*, a.a.O., S. 220ff.

sehen."<sup>27</sup> Ein Wort wie "Niederbruch" legt allerdings verräterische Spuren. Denn die begriffliche Verschmelzung von "Niederlage" (bzw. "Niedergang") und "Zusammenbruch" deutet auf einen Erfahrungszusammenhang, in dem sich Widerstände zu formieren begannen. Das "neue geistige Zeitalter" und das "echte Neue" auf dem Gebiet der Musikgeschichtsschreibung, die hier angekündigt wurden, bezogen wiederum ihre Impulse aus hinlänglich Bekanntem, nämlich aus dem Kulturkonservatismus und der Jugendbewegung. Die "Gegenkräfte", die von dort ausgingen, artikulierten sich im Widerstand der Besiegten, die nun ihr Deutschtum und die nationalen Reserven gegen die inneren und äußeren Feinde mobilisierten. Im Rückblick auf die wilhelminische Ära erinnerte Gurlitt daran, daß die Internationale Musikgesellschaft kurz nach Kriegsbeginn auseinandergebrochen sei, weil ihr "das Positive eines national gegliederten Internationalismus der Wissenschaft" im Sinne des Latein redenden Mittelalters gefehlt habe<sup>28</sup>: "Und wenn der Krieg uns Besiegten wirklich die innere Notwendigkeit einer hieraus emporreifenden echten Freundschaft und nichts weiter gebracht haben sollte als die Kräftigung dieses letztthin sittlichen Bewußtseins, ohne das eine Weltkultur der Wissenschaft aufzubauen unmöglich ist, so hätten wir nicht vergeblich gekämpft und Leben und Freiheit nicht umsonst in die Schanze geschlagen."<sup>29</sup> Wissenschaftliche Weltkultur und "echte Freundschaft" waren nach dieser Auffassung nur vorstellbar auf der Basis eines "national gegliederten Internationalismus", also auf der Grundlage jenes Großmachtstatus, den das Kaiserreich eingebüßt hatte und über den die Weimarer Republik nur noch in eingeschränktem Maß verfügte. Daß Gurlitt hier die nationalstaatliche Perspektive des Bismarckreiches, dieses Mal aber aus der Sicht des Besiegten und der Niederlage, erneut ins Auge faßte, verweist auf den politischen Hintergrund und die ideologische Brisanz des neuen musikgeschichtlichen Denkens. Denn daß hier eine Niederlage in einen Sieg umgewandelt werden sollte, wird sich spätestens dann zeigen, wenn Gurlitt die Orgelbewegung dazu auffordert, durch die "neue Orgel" auch der deutschen Kultur zu neuer Weltgeltung zu verhelfen.

Aus der Perspektive von "Zusammenbruch" und "Niederlage" schienen das positivistische Zeitalter und die wilhelminische Ära von einem Fortschrittsdenken beherrscht, in dem die Ideen der Aufklärung und des Rationalismus nachwirkten. Nachdem aber "die rationalistische

---

<sup>27</sup> Gurlitt, *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, a.a.O., S. 117.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 117.

Fortschrittsidee zu einem grenzenlosen Stolz auf alles Zeitgenössische, zu einem Gegenwartsoptimismus auch in der Musikbetrachtung" geführt habe<sup>30</sup>, wird Heinrich Bessler 1925 feststellen, daß die Entwicklungen der jüngsten Vergangenheit zu einer so komplexen Umwälzung auf dem Gebiet der Musik geführt hätten, daß man hier von einer linear-fortschrittlichen Entwicklung nicht mehr sprechen dürfe: "Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition ist nicht mehr vorhanden. Im musikalischen Schaffen wie in der theoretischen Besinnung sind frühere Selbstverständlichkeiten in einem Ausmaß fraglich geworden, wie es die Geschichte der Musik kaum je verzeichnet. Das naive Höhepunktsgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit ist dahin, die Wiener Klassik ihrer absoluten Geltung entkleidet, R. Wagner im Begriff, aus unmittelbarer Wirksamkeit in geschichtliche Distanz zu rücken. In größtem Umfang dringt dafür - neben den neuen Rhythmen und Klängen der Nigger-Jazzband - alte Musik in den Kreis der Gegenwart ein. Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral: all dies ist aus dem Gesamthorizont des heutigen Musiklebens bereits nicht mehr wegzudenken."<sup>31</sup> Das "naive Höhepunktsgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit" wollte Bessler als Kritik am Fortschrittspathos der wilhelminischen Ära verstanden wissen und damit an einer Einstellung, die durch die Kriegsniederlage desavouiert worden war. Ernüchtert stellte man fest, daß vermeintliche Gewißheiten wie der Fortschrittsbegriff als Ordnungsmaßstab versagt und dabei eine Sichtweise freigelegt hatten, wonach sich die Gegenwart als unübersichtliches Feld scheinbar disparater ästhetischer und musikalischer Tendenzen darstellte. Auch wenn diese Betrachtungsweise die allgemeine Verunsicherung bestätigte, fühlte man sich dennoch in der Überzeugung bestärkt, die Morbidität des Fortschrittsbegriffs und damit den "Relativismus der historischen Musikanschauung" entlarvt zu haben; umso unnachgiebiger betrieb man daher die Entäußerung "jenes auch in der wissenschaftlichen Musikgeschichtsschreibung noch weit verbreiteten Fortschrittsglaubens und -optimismus, nach dessen Dogmatik ein Kunstwerk das andere, ein Meister den anderen in gleichsam unaufhaltsamem Fortschreiten überholt, überwindet,

---

<sup>30</sup> Gurlitt, *Franz-Joseph Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft*, in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, Band 2, a.a.O., S. 127.

<sup>31</sup> H. Bessler, *Grundfragen des musikalischen Hörens* (1925), in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hg. von P. Gülke, Leipzig 1978, S. 29.

jedes einzelne Kunstwerk, jeder Meister, jede Epoche nur als Stufe angesehen und bewertet wird."<sup>32</sup>

Nachdem gerade deutsche Universitätsgelehrte die Weltkriegspropaganda in den Jahren 1914/15 mit Verve angeheizt hatten<sup>33</sup>, war die jetzige Kritik am Fortschrittsbegriff nichts anderes als ein symbolisches Manöver, mit dem man einer kritischen Auseinandersetzung über die Kriegsmentalität des Kaiserreiches aus dem Weg ging und auch die Scham über die Niederlage ins Unbewußte abdrängte. Vordergründig bildete "Fortschritt" allerdings die Signatur für Modernität auch in den Wissenschaften, und als solcher symbolisierte er das beschleunigte Tempo der Moderne, dem sich das kulturkonservative Milieu mehr denn je widersetzte. Andererseits stand "Fortschritt" aber nicht nur für jenes Verfallsszenario, das man auf den Wissenschaftsbetrieb der wilhelminischen Ära projizierte, sondern auch für den "äußeren" Feind der Siegermacht USA, die seit 1918 auf dem europäischen Kontinent zunehmend an Einfluß gewann. Im konservativen Milieu der Weimarer Republik wurde der Einfluß des "Amerikanismus" allerdings nicht als kultureller Zugewinn verbucht, sondern als Invasion des westlichen Fortschritts, der das Bürgertum stets an die Kriegsniederlage erinnerte und seine virulenten Deklassierungsängste aktivierte: "Aus der immer mehr und weiter sich befestigenden Einsicht, daß im Weltkrieg die mitteleuropäischen Mächte keineswegs allein unterlegen waren und zusammengebrochen sind, sondern daß vielmehr Europa den Krieg gegen die außereuropäischen Erdteile verloren hat, wird es verständlich, wie mit der Gewichtsverlegung in der Leitung der Welt von Europa auf Amerika und mit den wachsenden Ansprüchen einer mehr als doppelten Anzahl Menschen mit farbiger Haut auf die Welt der Weißen eine grundstürzende Umwälzung auf allen Gebieten auch der Kultur sich angebahnt hat. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, wenn man nicht bemerken wollte, wie wenig die Abhängigkeit von Amerika etwa nur auf das Gebiet der Wirtschaft und Finanzen beschränkt geblieben ist, sondern wie tief und nachhaltig sie bereits eingegriffen hat und täglich weiter eingreift in die Formen unseres Verkehrswesens, unserer Arbeitsrationalisierung, unseres Sports, unserer Geselligkeitspflege und darüber hinaus - trotz grundverschiedener Herkunft und Vergantheit - auch in unser künstlerisches Leben, vornehmlich in

---

<sup>32</sup> Gurlitt, *Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart*, in: *Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der V. Reichsmusikschulwoche in Darmstadt*, hg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Leipzig 1927, S. 88.

<sup>33</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Der Krieg gegen das beschleunigte Tempo der Moderne" in Kap. 2.1 dieser Arbeit.

Architektur, Dichtung und Musik. Auf dem Weg über Südamerika bringen farbige Musiker ihren Rhythmus und ihre Melodien in weltlichen und geistlichen Liedern ('Spirituals') als Ausdruck ihres Daseins, ihres Lebensgefühls, wenn auch noch nicht als aufgewachtes, künstlerisches Schaffen, so doch um so elementarer mit roher, ungebrochener, vitaler Triebkraft zur Geltung. An der Verbreitung dieser Melodien beteiligen sich auch Weiße, namentlich Ostjuden, die dann auch neue hinzukomponiert haben. Das Beispiel des geistigen Abstiegs, der Verflachung und Entseelung unserer Musikpflege infolge solcher afro-amerikanischen Verjazzung ist - die einen sagen: leider, die anderen: glücklicherweise - für den Einbruch einer neuen Barbarei in das europäische Musikleben bekannt genug."<sup>34</sup> Hatten sich die propagandistischen Bedrohungs- und Einkreisungsphantasien in der Anfangsphase des Krieges noch auf die europäischen Westmächte Frankreich und England bezogen, wurde dieses xenophobische Szenario nun auf afro- und lateinamerikanische sowie auf die Einflüsse des Ostjudentums ausgedehnt. Auch das, was man unter dem Eindruck der "trügerischen Ruhe" des Kriegsausbruchs kurzfristig verdrängt hatte, das Unbehagen in der Kultur und die latenten Depravierungsängste, hatte durch die Kriegsniederlage an obsessiver Eindringlichkeit gewonnen und wurde nun am Feindbild der Siegermacht USA ausagiert. Von hier kamen nicht allein der Jazz und eine neue Sinnlichkeit, sondern auch jene "Wurlitzer Unit-Organ", die als Orchesterersatz in den Kinos Einzug gehalten hatte und aus Sicht der konservativen Kulturkritik die sakrale Dignität der Orgel beschädigte. So wird Gurlitt schon bald nach Kriegsende auf dem Gebiet der Orgel den symbolischen Widerstand gegen die "Amerikanisierung" der Kultur aufnehmen, um schließlich die "vielleicht schon verschütteten, aber noch lebendigen, geschichtlichen Kräfte und Strebensrichtungen gegenüber der drohenden geschichtsfremden und geschichtsflüchtigen Orgelrevolutionierung und -amerikanisierung heute wieder deutlich sichtbar zu machen und ihnen zum Durchbruch zu verhelfen, auf daß die deutsche Orgel und Orgelmusik wieder zu einer wahrhaft führenden Macht im europäischen, ja im Musikleben der ganzen Welt werde."<sup>35</sup>

Die Anfänge dieses chauvinistisch-kulturkonservativen Projektes fielen in die ersten Jahre der Weimarer Republik, als sich Gurlitt daran machte, die Grundlagen einer geisteswissenschaftlich-hermeneutischen, bewußt antipositivistischen Musikgeschichtskonzeption auszuarbeiten. Er griff dabei

---

<sup>34</sup> Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland* (1929), in: *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 91f.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 100.

auf Scherings "experimentelle Musikgeschichte" zurück, was insofern nahe lag, als Gurlitt mit einer Dissertation über Michael Praetorius bei Hugo Riemann promoviert worden war und sein spezielles Interesse der Erforschung von "Barockmusik" galt. Um daher einen klanglich authentischen Zugang zu älterer Musik zu gewinnen und auf diesem Weg "klingende Schätze der Vergangenheit den überraschten Ohren der Mitwelt zu erschließen"<sup>36</sup>, regte Gurlitt den Bau der "Praetorius-Orgel" an, die am 21. Dezember 1921 im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg im Breisgau der Öffentlichkeit vorgestellt wurde.<sup>37</sup> Erbaut und gestiftet wurde das Instrument von dem Ludwigsburger Orgelbauer Oskar Walcker, den Gurlitt im Jahr 1920 hatte wissen lassen, "er empfinde das Fehlen einer Orgel, die dem Klangideal der frühen Barockzeit gerecht werde, als außerordentlich mißlich und verspreche sich besonders für den musikwissenschaftlichen Lehrbetrieb viel davon, wenn ein solches Instrument geschaffen werden könnte."<sup>38</sup> Walcker ließ sich auf das schwierige Vorhaben ein und rekonstruierte eine 1619 von Michael Praetorius im zweiten Band des *Syntagma musicum* erstellte Musterdisposition mit 19 Registern, verteilt auf zwei Manuale und Pedal, verschiedenen Koppeln sowie Zimbelstern, Vogelsang und Trummel als Nebenregister.<sup>39</sup> Mit diesem "Experiment" wollte Gurlitt zunächst die gängige

---

<sup>36</sup> Schering, *Experimentelle Musikgeschichte*, a.a.O., S. 234.

<sup>37</sup> Zur baulichen und instrumentenkundlichen Spezifik dieses Instrumentes vgl.: A. Riethmüller, *Die Praetorius-Orgel der Universität Freiburg i. Br.*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 57, 1977, S. 39ff.; ders., *Die Praetorius-Orgel der Universität Freiburg i. Br.*, in: *Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker*, Murrhardt-Hausen 1980, S. 27ff.; M. Zepf, *Die Freiburger Praetorius-Orgel - auf der Suche nach vergangenem Klang*, Freiburg i. Br. 2005.

<sup>38</sup> O. Walcker, *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel 1948, S. 105.

<sup>39</sup> M. Praetorius, *Syntagma musicum, Band II, De organographia*, Wolfenbüttel 1619, ND hg. von W. Gurlitt, Kassel-Basel 1958, S. 191f.; die Schwierigkeiten, die sich beim Bau der Praetorius-Orgel ergaben, waren eminent. Der zeitgenössische Orgelbau disponierte Instrumente dieser Größe nach völlig anderen Grundsätzen, zumal er primär nicht mit einer Orgelmusik rechnete, die dem historischen Umfeld des 16. und 17. Jahrhunderts entstammte. Es galt daher, wieder zu Entwicklungsstadien des Orgelbaus zurückzufinden, die sich höchstens noch in einigen älteren Orgeln aus dem 17. oder 18. Jahrhundert erhalten hatten. Die Angaben bei Praetorius lieferten zwar genaue Informationen über die Disposition und die Konstruktion von Pfeifen, gaben aber keinen Aufschluß über Klangcharakter und Intonation. Walcker ließ sich deshalb aus Musikinstrumentensammlungen in Wien und aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg historische Blasinstrumente kommen, deren Klang zusammen mit den von Praetorius und Dom Bédos de Celles stammenden Messuren die Vorlage für die Rekonstruktion einzelner (im modernen Orgelbau entweder unbekannter oder ungebräuchlicher) Register bildete (Walcker, *Erinnerungen eines Orgelbauers*, a.a.O., S. 106f.). Nach einer mehr als einjährigen Bauzeit wurde die Praetorius-Orgel im Dezember 1921 eingeweiht und mit drei Konzerten, die der Leipziger Thomas-Kantor Karl Straube gab, im Juli 1922 auch der Öffentlichkeit vorgeführt.



Praxis der Modernisierung älterer Musik widerlegen, zugleich aber deutlich machen, daß das "authentische" Verstehen von alter Musik nur über das originale Klangbild, welches dem "Klangideal" der jeweiligen musikhistorischen Epoche entspreche, möglich sei: "Denn wie das Wesen des musikalischen Kunstwerks verglichen mit den Werken der übrigen Künste vornehmlich darin besteht, daß es wirklich und lebendig ist nur im Erklingen, eindeutig faßbar nur im Hören, so lebt es auch ganz in einem traditionell mehr oder weniger geschlossenen Klanghorizont, in einer bestimmten, geschichtlich begrenzten Klangwelt und vermag nur dann zu angemessener klanglicher Wirkung zu gelangen, wenn es mit den Mitteln und im Sinne seiner Klangwelt und streng nach dem Gesetz seines Klanghorizontes in möglichst originalgetreuer Form wiedergegeben wird."<sup>40</sup>

Diese Erkenntnis, wonach jede musikgeschichtliche Epoche ihr eigenständiges "Klangideal" besitze und spezifische Klangstile ausbilde, hatte Gurlitt induktiv an der Barockepoche und am Paradigma der Praetorius-Orgel entwickelt. In seinem programmatischen Vortrag *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, den Gurlitt anlässlich der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst im Juli 1926 hielt, weitete er die Klangstil-These auf die gesamte Geschichte der Orgel aus und relativierte die gängigen Auffassungen über die klangästhetische Entwicklung des Instrumentes. Entschieden widersprach er der Ansicht, daß die "moderne Orgel" den bislang fortschrittlichsten Klangtypus repräsentiere, und hielt dagegen, in ihr verkörpere sich lediglich das Klangideal der klassisch-romantischen Epoche. Mit Blick auf die historische Entwicklung der Orgel seit der Renaissance differenzierte Gurlitt zwischen dem vorbarocken Klangtypus der "Acapella-Orgel" (vor 1600), dem frühbarocken der Praetorius-Orgel (um 1620), dem hochbarocken der Schnitger-Orgel (um 1680), dem spätbarocken der Silbermann-Orgel (um 1740) sowie dem nachbarocken Klangtypus der "Orchester-Orgel" (nach 1760), wobei das vorbarocke Klangideal durch den Vokalklang, das barocke durch den Bläserklang und das nachbarocke Klangideal durch den Streicherklang geprägt sei. Mit dieser Sichtweise hatte Gurlitt nicht nur die vermeintlichen Präntentionen des Fortschrittsbegriffes zurückgewiesen, er hatte sich auch Max Webers Begriff des "Idealtypus" zu eigen gemacht und mit der Kategorie des "Klangideals" einen synthetischen Begriff eingeführt, der die bisherige musikgeschichtliche Forschung neu orientieren sollte.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Gurlitt, *Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente*, a.a.O., S. 93.

<sup>41</sup> Zur Kritik an den nationalistisch bedingten Verzerrungen von Gurlitts Sichtweise und zu seiner Weber-Rezeption vgl.: Ch. Wolff, *Über die Wandlungen des Klangideals der*

Gurlitts Stilisierung der Barockepoche zur "Blütezeit der Orgelkunst"<sup>42</sup> und die Behauptung, das Klangideal des deutschen Barock sei "durch seine Vorliebe für die Instrumentalmusik, insbesondere den Bläserklang gekennzeichnet"<sup>43</sup>, liefen unverkennbar auf eine dogmatische und ideologieanfällige Behauptung hinaus: Danach entsprach das Blasinstrument Orgel "wesensmäßig" dem Bläserklang-Ideal der Barockepoche, wohingegen der romantischen Orchesterorgel "die Dienstbarkeit gegen ein von außen herangetragenenes, orgelfremdes, dem Eigencharakter des Orgelklanges unangemessenes Klangideal" unterstellt wurde.<sup>44</sup> Obwohl Gurlitt stets dementierte, die Barockorgel mystifizieren zu wollen, trug er dennoch zur Verabsolutierung der "alten Orgel" bei, indem er das Streicher-Klangideal der modernen Orgel ("romantische Orchesterorgel") als "orgelfremd" und unangemessen diskreditierte. Während an der modernen Orgel, so Gurlitt, "die zu vielen dicken Grundstimmen und zu wenigen und schlechten gemischten Stimmen und Rohrwerke, der zu starke, stumpfe, muffige Gesamtklang, der Mangel an Glanz und Silberklang, die Typisierung und nicht zuletzt die Enge und Konstanz der Pfeifenmensuren", nicht mehr befriedigten<sup>45</sup>, seien es gerade "Freiheit, Selbständigkeit und restloses Beisichselbstsein ihres Klangideals", was die Barockorgel auszeichne und zur "Königin der Instrumente" mache<sup>46</sup>: "Da schimmert mitunter in irgendeiner fast vergessenen Orgel beim Ziehen eines ihrer sagenhaften Register etwas von jenem Zauber auf und zwingt uns mit unwiderstehlicher Gewalt in den musikalischen Klanghorizont des Barockmusikers zurück. Wir spüren dann die innere Notwendigkeit, in der das musikalische Ausdrucksbedürfnis und der künstlerische Klangwille der Barockzeit mit ihrem Musikinstrumentarium verbunden sind, und es leuchtet über die technisch naheliegenden Gründe hinaus ein, daß die Barockorgel die

---

*Orgel in der Musikgeschichte*, in: *Acta Organologica* 22, Kassel 1991, S. 159; zum geisteswissenschaftlichen Ansatz Gurlitts und seinem Stellenwert innerhalb der Orgelbewegung vgl.: J. Fischer, *Geschichtlichkeit - Kulturkritik - Autonomieverlust. Bewegungen um die Orgel in der Weimarer Republik*, in: *Orgel und Ideologie*, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 145ff.

<sup>42</sup> Gurlitt, *Über Prinzipien und zur Geschichte der Registrierkunst in der alten Orgelmusik*, in: *Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft Leipzig 1925*, Leipzig 1926, S. 232.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>44</sup> Ders., *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst 1926*, ND Kassel-Basel 1973, S. 27.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 27.

Blasinstrumente als Grundfarbe angenommen hat, während sie den Klang der menschlichen Singstimme wie auch der Streichinstrumente (...) nur als Zusatzfarbe zuließ; genau umgekehrt also wie es im klassisch-romantischen Orchester Brauch war, wo gerade die Streichinstrumente die Grundfarbe bildeten, und die Blasinstrumente nur in ihrem Verhältnis zu jenen als Zusatzfarbe oder -farbgruppen bewertet wurden."<sup>47</sup> Was zunächst als methodisch-experimenteller Zugriff auf die Musikgeschichte konzipiert war, erfuhr hier eine *quasi* existenzialistische Umdeutung. Der "Zauber" und die "unwiderstehliche Gewalt", die Gurlitt dem "musikalischen Klanghorizont" des Barockmusikers zuschrieb, waren keine objektiven Erkenntnisse, sondern subjektive Deutungen einer ästhetischen Differenz, in denen sich das kulturell Unbewußte artikuliert. Als solche eröffneten Gurlitts Deutungen eine Perspektive, welche sowohl in der Jugendmusikbewegung, als auch in der Liturgischen Bewegung Aufmerksamkeit erregten, denn in den Bestrebungen der Orgelbewegung zeige sich "eine neue Einstellung zu kultischen Dingen, die wir als verwandt begrüßen", wie man aus dem Umfeld des Finkensteiner Bundes vernehmen konnte.<sup>48</sup> Zunächst ging aber aus Gurlitts Erörterungen hervor, daß die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahezu vergessene Klangwelt des Barock ein Terrain bildete, auf dem sich reizvolle ästhetische Entdeckungen machen ließen. Unter diesem Aspekt wurde man auf jene älteren Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts aufmerksam, die entweder weitgehend im Originalzustand belassen worden waren oder in denen sich Reste historischer Klangsubstanz erhalten hatten.<sup>49</sup>

### ***Das Bedürfnis nach symbolischer Ordnung: Orgelreform auf morphologisch-harmonikaler Grundlage***

---

<sup>47</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>48</sup> K. Ameln, *Musikfeste und andere Veranstaltungen im Jahre 1927*, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S. 119.

<sup>49</sup> Schon Albert Schweitzer hatte sich vor dem Ersten Weltkrieg für die Erhaltung älterer Orgeln eingesetzt, aber nach Meinung Gurlitts mit einer zu einseitigen Ausrichtung auf die Orgelkompositionen J. S. Bachs; Schweitzer meide daher die Frage "nach dem unwandelbaren Wesen der Orgel, ihrem Idealsinn, ihrer Norm einerseits und nach der Geschichte der Orgel, ihrem Gestaltwandel, der vielgestaltigen Fülle ihrer historischen Klangtypen andererseits", und leiste daher "einer gefährlichen Romantisierung der alten Orgel und des alten Orgelbaues Vorschub" (Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, a.a.O., S. 94f.). Die Vorbehalte gegenüber Schweitzer beleuchten recht anschaulich Gurlitts fundamentalontologischen Überzeugungen und damit den blinden Fleck des Irrationalismus in seinem musikhistorischen Denken.

Etwa zum gleichen Zeitpunkt, als Gurlitt die Freiburger Praetorius-Orgel der wissenschaftlichen Öffentlichkeit präsentierte, machte der Schriftsteller Hans Henny Jahnn auf die zwar reparaturbedürftige, aber weitgehend unversehrte Arp Schnitger-Orgel der Hamburger St. Jacobi-Kirche aufmerksam, für deren Restaurierung er sich in den kommenden Jahren mit geradezu fanatischem Eifer einsetzte: "Hamburg, das eines der größten bestehenden Orgelwerke (St. Michaelis) sein Eigen nennt, sollte sich daran erinnern, daß es gleichzeitig das in Anbetracht seiner Größe und der Reinheit seiner Erhaltung vielleicht bedeutendste Werk, aus der Blütezeit der Orgelbaukunst besitzt, das nicht wie so häufig gewertet, durch seinen Prospekt, vielmehr durch seinen Klangkörper seine wirkliche Bedeutung hat", weshalb Jahnn forderte, "das in seiner Bedeutung nicht leicht zu überschätzende Orgelwerk des Meisters ARP SCHNITGER kompromißlos wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu versetzen."<sup>50</sup> Dieses Instrument sowie die historischen Orgeln der Marien- und der Jacobi-Kirche in Lübeck standen auch im Mittelpunkt der Hamburg-Lübecker Organistentagung vom Juli 1925<sup>51</sup>, wo Jahnn einer zwischen Begeisterung und Skepsis schwankenden Zuhörerschaft klarmachte, warum der "Denkmalschutz des klingenden Materials alter Orgeln" ein dringendes Desiderat sei: "Der Klangreichtum, die milde Fülle, die Art der Obertönigkeit und damit die Variabilität gelungener Orgelwerke der großen Schulen vor 1800 sind bis heute unerreicht, werden auch aller Wahrscheinlichkeit nach niemals überboten werden können. Zudem sind sie ein Beleg für die Art der alten Orgelkultur bis zur Zeit Bachs, die verdeutlicht wird durch die Kompositionen einer großen Reihe von Musikgenies, deren Bedeutung, von wenigen Ausnahmen abgesehen, oft nur deshalb nicht erkannt wird, weil sie die sinngemäße Darstellung auf adäquaten Instrumenten nicht erfahren."<sup>52</sup> Zugleich hob Jahnn aber auch hervor, daß die Restaurierung eines Instrumentes wie der Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg kein konservatorischer Selbstzweck sei, denn hier handele es sich "nicht nur um die Wiederherstellung historischer Werte, vielmehr um die Verlebendigung eines Klangkörpers, an dem sich die Fülle und Genialität einer wiedererwachten Musikkultur erst eindeutig erweisen" könne.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Aus einem undatierten Flugblatt *Die Orgel zu St. Jacobi Hamburg*, hg. von UGRINO-Sachverwaltung Bauhütte (vermutl. 1922).

<sup>51</sup> Dazu: *Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck / 6. bis 8. Juli 1925*, hg. von G. Harms, Klecken 1925.

<sup>52</sup> H. H. Jahnn, *Ist der Denkmalschutz des klingenden Materials alter Orgeln zu fordern?*, in: *Denkmalpflege und Heimatschutz* 28, 1926, S. 112f.

<sup>53</sup> *Die Orgel zu St. Jacobi Hamburg*, a.a.O.

Im Gegensatz zu Gurlitt, der in den alten Orgeln die Bestätigung seines historiographischen Denkens suchte, ging Jahn von einem morphologisch-harmonikalen Denkansatz aus, den er sich gegen Ende des Ersten Weltkrieges angeeignet hatte und in den kommenden Jahren zunehmend spezifizierte.<sup>54</sup> Danach glaubte er in den Instrumenten des 17. und 18. Jahrhunderts ein ahistorisches, mit mathematischer Präzision erfassbares Prinzip entdeckt zu haben, das er als "sakrale Mathematik" oder als "harmonikale Quantelung" bezeichnete und durch "heilige Zahlen" ausgedrückt sah: "In den Zahlen wohnt ein ästhetisches Gesetz. Wir sehen es, sofern wir noch Sinne dafür haben, abgebildet: sie gliedern zum Schönen, zum Sinnlich Hinreißenden. Wenn wir das fühlen, dann ist es wohl um uns bestellt. Sie sollen auch nichts weiter als abtastbare Offenbarungen geben. Ihr letzter Grund entzieht sich uns und jedem. Sie sind im Abstrakten Symbol, heilig. In der Welt sind sie Tempel, Schöpfung, Offenbarungen für unsere Seele. Diese heiligen Zahlen nun, die den Grundriß, die Plastik ungezählter Tempel schaffen halfen, sind auch der Musik als ein Gesetz eingegeben, dem sinnlichen Klang, den unser Ohr aufzunehmen vermag, natürlich unwissend, genießend nur."<sup>55</sup> Was sich als zahlhaft-harmonikale Ordnung in der Konstruktion ägyptischer Tempel oder romanischer Kirchen, aber auch in der Form von Seesternen oder Kristallen nachvollziehen ließ, meinte Jahn auch aus den Orgeln des 16. bis 18. Jahrhunderts herauslesen zu können. Deren Dispositionen waren konsequent obertönig aufgebaut, indem ihre einzelnen Werke einschließlich des Pedals sämtliche Fußtonlagen vom Sechzehn- bis zum Ein-Fuß berücksichtigten, wobei keine der Fußtonlagen übermäßig dominierte (im Gegensatz zur modernen Orgel, wo die Acht- und Vier-Fußlage vorherrschte, Aliquote und Mixturen hingegen nur spärlich disponiert wurden). Darüberhinaus glaubte Jahn in der ausgeglichenen Disponierung von eng- und weitmensurierten Registern innerhalb eines Manuals das Prinzip der Klavierteilung in "männliche" und "weibliche" Register gefunden zu haben;

---

<sup>54</sup> Die frühen Schriften Jahns waren von der kulturmorphologischen Sichtweise J. J. Bachofens und O. Spenglers geprägt. Danach gab es in der Geschichte keine linear-fortschrittliche Entwicklung, sondern eine Abfolge von gleichwertigen "Kulturen", deren innere Entwicklung nach dem Prinzip "Aufstieg-Blüte-Verfall" ablief. Während der zwanziger Jahre kam Jahn mit der von A. v. Thimus begründeten und durch H. Kayser fortgeführten "Harmonik" in Berührung, wodurch die morphologische Sichtweise mathematisch präzisiert wurde. Die Harmonik war geistesgeschichtlich gesehen eine Fortsetzung des Pythagoreismus und versuchte in den Erscheinungen der organischen und anorganischen Welt, ebenso wie in den Phänomenen der Kunst Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die sich als harmonische, d.h. in Zahlen ausdrückbare Proportionen fassen ließen; dazu: R. Wagner, *Der Orgelreformer Hans Henny Jahn*, Stuttgart 1970, S. 10ff.

<sup>55</sup> Jahn, *Die Orgel*, in: *Melos* 4, 1924/25, S. 393.

schließlich führte er die klangliche Wirkung der alten Orgeln auf die "Kurvenmensur" (im Gegensatz zu den konstanten Messuren der modernen Orgeln) zurück, verwies auf die Vorzüge der Schleiflade für die Wiedergabe polyphoner Musik und propagierte die mechanische Traktur, weil sie eine präzisere Spieltechnik als die pneumatischen oder elektrischen Systeme zuließ.<sup>56</sup> All die genannten Faktoren, vor allem die Widerspiegelung der Obertonreihe in den Dispositionen und die Klavierteilung in "männliche" und "weibliche" Register, kündeten von einer "weisen Organisation", die Jahnn daher auch aus der Orgelmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts herauszuhören meinte.

So rückten Komponisten wie Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude oder Vincent Lübeck, die im Bewußtsein des 19. Jahrhunderts kaum eine Rolle gespielt hatten, in den Vordergrund und wurden mit Neuauflagen ihrer Werke gewürdigt, die in dem von Jahnn 1921 gegründeten Ugrino-Verlag herausgebracht wurden. In den Orgelwerken dieser Komponisten schien sich nun für Jahnn jene zahlhafte Ordnung bzw. "sakrale Mathematik" abzubilden, die auch das klangliche Faszinosum der alten Orgeln ausmache: "Es ist nicht ohne jede Bedeutung, daß Buxtehude sieben Sonaten über die Eigenschaften der Planeten schrieb, jeweils sieben Sonaten für Viola di Gamba, Violine und Baß zu einem Opus zusammenfaßte. Die sieben ist die höchste der heiligen einstelligen Zahlen. Die drei, fünf und sieben haben ihre Rechtfertigung als Faktoren der Ästhetik schon in den Kunstwerken der Ägypter erfahren. Im Bereich der Musik ist ihre Bedeutung nicht eigentlich symbolisch genommen worden, obgleich der dreiteilige Takt mit der Erweiterung über die sechs zur neun durchaus nicht isoliert steht. (...) Teilen wir eine 16' lange Pfeife in der Länge durch 3 so erhalten wir die Quinte  $5 \frac{1}{3}'$ ; die Fußzahl 16 dividiert mit 5 gibt die Terz  $3 \frac{1}{5}'$ ; die Septime  $2 \frac{2}{7}'$  ergibt sich bei einer Division der 16 durch 7. Es kann selbstverständlich auch der 8'- und 4'-Ton als Ausgangspunkt genommen werden, und so erhalten wir jene Zahlenbezeichnungen, die uns an jeder Orgel ein Ahnen um die Stoffzusammenhänge nehmen läßt. Bei Buxtehude ist ein äußeres Bekenntnis zur heiligen Zahl aufzuweisen, und zweifelsohne steht ein innerer Abglanz dieses Bekenntens in seinen Werken."<sup>57</sup>

Was Jahnn als "inneren Abglanz" einer vermeintlich morphologisch-harmonikalen Ordnung deutet, reflektiert nichts anderes als seine

---

<sup>56</sup> Dazu: Ders., *Die zukünftige Orgel eine neue Leistung aus der geisteswissenschaftlichen Fortsetzung des frühbarocken Instruments* (1929), in: H. H. Jahnn, *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935*, hg. von U. Bitz u. U. Schweikert, Hamburg 1991, S. 999ff.

<sup>57</sup> Ders., *Die Praetoriusorgel des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br.*, in: *Allgemeine Künstler-Zeitung* 12, 1923, S. 14.

Wahrnehmung der Differenz zwischen alten und modernen Orgeln. Die Exotik dieses Klangerlebnisses gründete zwar in der Patina des Historischen, wurde von Jahn aber einer kryptisch-verrästelten Zahlenmystik zugeschrieben. Nachdem es ihm folglich nicht um die "Wiederherstellung historischer Werte", also um eine restaurative Wiederbelebung der "alten Orgel", ging, sondern um die weltanschauliche Triftigkeit seines morphologisch-harmonikalen Denkens, versuchte er in zwei Richtungen aktiv zu werden. Zunächst setzte er sich für die Erhaltung und Wiederherstellung alter Orgeln ein, weil er in ihnen unersetzliche Zeugen einer alten morphologisch-harmonikalen Tradition bzw. einer überzeitlich geltenden "sakralen Mathematik" sah.<sup>58</sup> Nachdem aber das ästhetische Prinzip der "heiligen Zahlen" durch die Moderne verschüttet worden sei, wie Jahn meinte, entwickelte er die Vorstellung einer eigenen Orgelreform, die auf dem morphologisch-harmonikalen Denken basierte und nach 1925 auch in einigen Orgelbauprojekten realisiert wurde.<sup>59</sup> Hier führte er die Erkenntnisse, die er an den alten Orgeln gewonnen hatte, nicht nur fort, sondern radikalisierte sie noch, indem er den obertönigen Aufbau der Dispositionen nach harmonikalen Gesichtspunkten gestaltete und die Klavierteilung in "männliche" und "weibliche" Register weitaus konsequenter durchführte, als dies in den alten Orgeln der Fall gewesen war. Gerade Jahns Bemühungen um eine Orgelreform ließen jedoch etwas Grundsätzliches deutlich werden: Die "neue Orgel" war ein Konstrukt, welches nicht aus den musikalisch-ästhetischen Diskursen der Moderne hervorgegangen oder dem Bedürfnis nach Neuer Musik geschuldet war, sondern als ideologische Projektionsfläche instrumentalisiert wurde und in dieser Funktion zur weltanschaulichen "Umkehr" aufforderte.<sup>60</sup>

Jahns Sichtweise der Orgel, vor allem natürlich deren symbolische Vereinnahmung als Manifestation einer ahistorischen "Ordnung", deuten auf einen stark weltanschaulich geprägten Hintergrund und stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der "Glaubensgemeinde Ugrino", die 1920 von Jahn und einigen seiner Künstlerfreunde in Hamburg gegründet worden

---

<sup>58</sup> Dazu: Th. Lipski, *Hans Henny Jahns Einfluß auf den Orgelbau*, Hildesheim-Zürich-New York 1997, S. 105ff.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 143ff.

<sup>60</sup> In Jahns Romanen spielt Musik zwar eine bedeutende Rolle, nicht aber die Musik des 19. Jahrhunderts und die dezidiert "neue" Musik; dazu: B. Sponheuer, *"Sie ist vieldeutig und autonom". Zum Bild der Musik in Hans Henny Jahns Roman "Fluß ohne Ufer"*, in: *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn*, hg. von H. Böhme u. U. Schweickert, Stuttgart-Weimar 1996, S. 235ff.

war.<sup>61</sup> Ugrino war eine durch Paragraph 137 der Weimarer Verfassung legitimierte Religionsgemeinschaft und verstand sich als übernationale Organisationsform alternativer Lebensgestaltung<sup>62</sup> oder, im Sinne ihrer Satzung, als die "Einführung eines alten Bundes in die Einrichtungen einer durch Gesetze fremder Herkunft geregelten Allgemeinheit."<sup>63</sup> Trotz ihrer sektiererischen Sonderstellung und der atavistischen Ideologie des "alten Bundes", die sich *grosso modo* dem Expressionismus zuordnen lassen, ging die Idee der Ugrino-Gemeinde auf die lebensreformerischen Impulse der Jugendbewegung zurück, der auch Jahn vor dem Krieg nahegestanden hatte.<sup>64</sup> Gegen die "Gesetze fremder Herkunft", gemeint war die Moderne, setzte Jahns Glaubensgemeinschaft eine Kultur der "Langsamkeit", die sich am neopythagoreischen Weltbild der zahlhaften Ordnung ausrichtete, in das neben Literatur, Malerei, Bildhauerkunst und Musik auch die Orgel einbezogen wurde. So wie die gesamte Idee der Ugrino-Gemeinde war aber auch die Orgel ein Symbol für den Widerstand gegen kulturellen Wandel und als solche ein Symptom für die Auswirkungen des kulturell Unbewußten in der Zeit nach dem Krieg: "Ich war im Augenblick des Kriegsausbruchs ein völlig unpolitischer Mensch. Dennoch war ich imstande, die Ereignisse kritisch mitzuerleben"<sup>65</sup>, erinnerte sich Jahn an die Phase des "Augustwunders", die in ihm einen allmählichen Einstellungswandel in Gang setzte: "Langsam bildete sich in mir eine klare Gegnerschaft gegen den herrschenden Geist heraus, die Erkenntnis, daß man wenigstens für seine Person nicht für das, was geschah, einzustehen brauche. Der Weg zu dieser Einsicht war sehr schwer, ich will gar nicht so tun, wie wenn sie für mich selbstverständlich gewesen wäre. Ich stand eben wie alle unter der Suggestion all der lügenhaften 'Tatsachen'-Berichte, die ich immer in meinen Sinn übersetzen mußte. Entscheidend wurde für mich Wilhelms Rede bei der Beschießung von Reims. Ihre furchtbare Verlogenheit

---

<sup>61</sup> Dazu: *Hans Henny Jahn-Ugrino. Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft*, hg. von J. Hengst u. H. Lewinski, Hannover 1991.

<sup>62</sup> *Definition. Verfassung der Glaubensgemeinde Ugrino* (= Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino, 1. Heft), in: H. H. Jahn, *Werke und Tagebücher*, Band 7, hg. von Th. Freemann u. Th. Scheuffelen, Hamburg 1974, S. 131; dazu: Freemann, *Hans Henny Jahn. Eine Biographie*, Hamburg 1986, S. 146ff.

<sup>63</sup> G. Harms im Vorwort zu: *Vincent Lübeck, Musikalische Werke*, (= Ugrino Abteilung Verlag), Klecken 1921.

<sup>64</sup> Dazu: J. Bürger, *Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahn. Die Jahre 1894-1935*, Berlin 2003, S. 54ff.

<sup>65</sup> W. Muschg, *Gespräche mit Hans Henny Jahn*, Frankfurt a.M. 1967, S. 96.



gab mir einen Rückhalt für meine Gedanken und erlaubte mir, allmählich einige Konsequenzen zu ziehen."<sup>66</sup>

Die Anfänge seiner Beschäftigung mit Orgeln fallen denn auch in die Zeit des Ersten Weltkrieges, nachdem Jahnn aus pazifistischer Überzeugung zum Kriegsgegner geworden und nach Norwegen ins Exil gegangen war.<sup>67</sup> Er könne es nicht ertragen Soldat zu sein, entgegnet Jahnn im Januar 1915 einem Kriegsbefürworter, denn "was Sie im Kriege suchen, steckt nicht dahinter, das haben mich die Reden gelehrt, die ich täglich und stündlich vernahm."<sup>68</sup> Nicht nur mißtraut Jahnn der Kriegspropaganda, im gleichen Zusammenhang erwähnt er auch, wie isoliert er als Pazifist sei, und daß seine Familie nicht begreifen könne, "daß es Dinge gibt, die ich höher schätze als Brot."<sup>69</sup> Unmißverständlich gibt sich Jahnn mit seiner Kritik am Materialismus als Gegner der Moderne zu verstehen und konstatiert, neben seiner Abscheu vor dem übersteigerten wilhelminischen Nationalismus, auch einen direkten Zusammenhang zwischen Krieg und Moderne: "Die Militärs zuerst und dann die Zeitungen, danach die Führenden und Unbedeutenden aller Stände, Klassen und anderer Korporationen haben die große Zeit verkündet. Die Schaffenden selbst sind aus ihrer Bahn geworfen worden, die Geistlichen meineidig. Dies könnte ein Taumel genannt werden. Daß aber dies Wort weiterbestand, in den Gefühlswelten des gemeinen Mannes Boden fand, manchmal nur mit schwerer Zeit ein Konglomerat bildet, beweist die Unsittlichkeit der Lebenden. Ich nehme dies Wort, weil ich keine moralische Pose kenne, in seiner umfassenden und einzig wahren Bedeutung. Der Krieg hat der Entwicklung zum widerlichsten Rationalismus größte Beschleunigung erteilt. Die Schlachtfelder mit den eklen offenen Menschenleibern, die überreizten Nerven, die nur noch das Größte fassen, haben Bilder ins Hirn und in den Himmel projiziert, an deren Anblick sich die ev. lutherischen Kirchen allmählich hoffnungslos hinsiechen. Niemand aber hat etwas dagegen unternommen. Die öffentlichen Männer, die Künstler heißen, die anderen, Mittler genannt, sind umgefallen wie die Puppen und liegen im warmen Sumpf

---

<sup>66</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>67</sup> Dazu: Freemann, *Hans Henny Jahnn*, a.a.O., S. 105ff.; Bürger, *Der gestrandete Wal*, a.a.O., S. 76ff.

<sup>68</sup> Jahnn, *Briefe I: 1913-1940*, hg. von U. Bitz u. U. Schweikert, Hamburg 1994, S. 31; über seine ganz persönlichen Motive schreibt Jahnn: "Unsere Seele ist ein feines Instrument, und den tiefsten Ekel empfinden wir vorm Mord, vorm bloßen Töten von Menschenleibern. (...) Und Menschenleiber töten kann ich nicht! Das hieße Bilder Gottes zerstören, denn nach ihm sind wir geschaffen, die Heiligkeit der Linien und Formen sind nach ihm geschaffen. Das steht sogar in der Bibel" (ebenda, S. 32).

<sup>69</sup> Ebenda, S. 31.

und lallen, und die am Ende nicht fielen und übrig blieben, mußten ein langes aussichtsloses Sich-wehren auf sich nehmen."<sup>70</sup> Gleich Walter Benjamin oder Sigmund Freud und damit im Gegensatz zum Mainstream des wilhelminischen Bürgertums war es Jahn gelungen, Distanz zum Kriegsgeschehen zu gewinnen und den Bruch mit der Matrix der autoritären Gesellschaft zu riskieren. "Taumel" und "Beschleunigung" sind indes zwei entscheidende Stichworte, die das Atmosphärische des "Augustwunders" mit analytischer Anschaulichkeit wiedergeben, und dies angesichts einer kollektiven Kriegseuphorie, bei der die "überreizten Nerven" nur noch die grobkörnige Optik scheinbar stillstehender Bilder, also eine "trägerische Ruhe" (Joachim Radkau), wahrzunehmen vermochten. Anders aber als die kulturkonservativen Bellizisten begreift Jahn den Krieg als letzte Konsequenz einer Moderne, in der "Fortschritt" und "Beschleunigung" zum Selbstzweck geworden seien. Während für die einstigen Wandervögel aus den musikalischen Erneuerungsbewegungen der Krieg das kulturelle Unbehagen (und nicht etwa den chauvinistischen Bellizismus) der wilhelminischen Ära enthüllt hatte und als Initiationsritus überwiegend positiv besetzt blieb, hatte sich für Jahn die Moderne gerade durch den Krieg *ad absurdum* geführt und dabei den Bruch auch mit dem 19. Jahrhundert ratifiziert. Obwohl Jahn diesen Bruch also aus Gründen vollzog, die in diametralem Gegensatz zu jenen der jugendbewegten Kulturkonservativen standen, kam es letztendlich zu gleichartigen Konsequenzen, nämlich einer dichotomischen Sicht auf die Gegenwart und deren symbolischer Projektion auf das Bild der Orgel. Denn angesichts der allgemeinen Desorientierung nach 1918 glaubte Jahn in der inneren Organisation zumal der "alten Orgel" ein *quasi* metaphysisches Prinzip und damit eine Verhaltenslehre gefunden zu haben, mit der ein kultureller Neubeginn gewagt werden sollte: "Wir bekamen von Deutschland gleich bei der Rückkehr einen jämmerlichen Eindruck: alle Menschen liefen in Lumpen herum, unterernährt, halb verhungert, verzweifelt. Dauernd fielen Schießereien vor, es war eine sehr bewegte Zeit, das Leben ungemütlich und verwahrlost, aber hinter allem lebte doch ein Gefühl, als ob nun endlich die Zeit gekommen sei, einen großen Aufbau zu gewinnen. In dieser Lage beschlossen wir etwas zu tun."<sup>71</sup>

Schon während des Krieges, als sich Jahn mit der Orgel auseinanderzusetzen begann, stand für ihn also fest, hier etwas auffinden zu wollen, was ihm Distanz vom Kriegsgeschehen und von der verabscheuten

---

<sup>70</sup> Ders., *Der Krieg und die Auserwählten* (1917), in: *Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935*, hg. von U. Bitz u. U. Schweickert, Hamburg 1991, S. 20.

<sup>71</sup> Muschg, *Gespräche mit Hans Henny Jahn*, a.a.O., S. 137.

Moderne bieten konnte. Nachdem er sich im norwegischen Exil theoretisch mit Fragen des Orgelbaus auseinandergesetzt und dort die Schriften von Johann Georg Töpfer und Albert Schweitzer studiert hatte<sup>72</sup>, war in ihm eine Auffassung von der Orgel entstanden, die durch das - keineswegs unvoreingenommene - Klangerlebnis der Hamburger St. Jacobi-Orgel und der Freiburger Praetorius-Orgel ohrenfällig bestätigt wurde.<sup>73</sup> Klangbild und technische Konstruktion dieser "barocken" Orgeln, insbesondere der weitgehend original erhaltenen Instrumente, unterschieden sich auffällig von dem der modernen Orgeln und führten bei Jahnn zu der Ansicht, "daß der moderne Orgelbau ein treffliches Ausdrucksmittel für die Unrast, für die Oberflächlichkeit, für die Alltäglichkeit, für das Virtuositentum unserer Zeit geschaffen hat, daß er sich aber ebenso sehr gegen den Geist, gegen die Ewigkeitswerte, gegen die Einfachheit in den Werken jener unvergleichlich großen Meister vergangen hat."<sup>74</sup> So beklagte er mit Blick auf die Modernisierung historischer Orgeln und die Eingriffe in deren ursprüngliche Klangsubstanz, daß eine "lauwarme, jeder kristallinen Klarheit feindliche Klangtendenz, die selbst kraftlos und sentimental war"<sup>75</sup>, zur Zerstörung kostbarer alter Orgeln geführt hätte, wobei seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend ein "zivilisatorisch-rationelles Prinzip"<sup>76</sup> das Wesen der Orgel überwuchert habe: "Mehr und mehr wird die Bestimmung der Orgel (mit wenigen Ausnahmen der Besinnung) der Sinnlichkeit oder Gegensätzlichkeit geopfert, und wenn in der Jetztzeit zuweilen alle Werke der Manuale in Schallkästen aufgestellt werden, so daß eine Klangfigur anwachsen, eine andere verschwinden kann, wenn der allgemein gewordene, barbarische Rollschweller, die geistloseste aller Erfindungen, die je im Orgelbau gemacht wurden, jedes Organisten Fuß erlaubt, in zwei Takten irgend ein Gepolter über die musikalischen Stimmen loszulassen, die vergewaltigt solcher Brutalität erliegen, dann sind wir auf

---

<sup>72</sup> Ebenda, S. 132.

<sup>73</sup> Noch bevor Jahnn die Praetorius-Orgel überhaupt gehört hatte, äußerte er seine "große Freude" darüber, "daß man einmal magere Klänge darbietet, ungewohnte Sachlichkeit, Prinzipale von scheuer Gegensätzlichkeit zu allem andern Pfeifenwerk, die nicht die musikalische Linie beleben, sondern sie herb aussprechen wie ohne Rührung. Der Gesamtklang dieser Orgel wird mager, durchbrochen sein, klar ohne Dicke. (...) Sie fordert vom Hörer Eingehen auf die musikalischen Linien; sie erfordert Bildung" (Jahnn, *Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges*, in: Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino 4, hg. von G. Harms, Klecken 1922, S. 49, Anm.).

<sup>74</sup> Ebenda, S. 48.

<sup>75</sup> Jahnn, *Neue Wege der Orgel*, in: Die Musik 20, 1927/28, S. 249.

<sup>76</sup> Ders., *Die Praetoriusorgel des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br.*, a.a.O., S. 1.

jeden Fall unendlich weit vom Geist des Instruments, der Musik und des guten Geschmacks entfernt."<sup>77</sup> Expressivität und dynamisches Nüancierungsvermögen, also das Spezifische der modernen Orgel und ihres klanglichen Konzeptes, das Gurlitt scheinbar wertfrei zum Streicher-Klangideal neutralisiert hatte, werden von Jahnn als "sentimental" diskreditiert und rigoros verworfen. Unter dem Eindruck der alten Orgeln und ihrer fremd gewordenen Klanglichkeit greift er schließlich auf das bei Adolf Bernhard Marx festgeschriebene Bild zurück<sup>78</sup>, wonach die Orgel ein Instrument der Beharrung und im Grunde nicht modernisierungsfähig sei: "Jede Pfeife gibt einen Ton, dessen Stärke und Klangmischung nicht mehr variabel ist. Das Erklängenlassen wird durch eine Ventilsteuerung, die der Spielende bedient, besorgt. Nun ist die Möglichkeit gegeben, gleichzeitig mehrere Pfeifen durch Öffnen gleichzeitig mehrerer Ventile erklingen zu lassen. Und damit ist das Hauptausdrucksmittel dieses Instrumentes bereits angedeutet. - Der Pfeifenton ist starr, unsentimental, abstrakt; er gibt eine musikalische Linie ohne Zutat, ohne Kürzung wieder, er ist also unbestechlich."<sup>79</sup>

Entscheidend an Jahnn's Auffassung von der modernen Orgel ist die pejorisierende Verknüpfung von Emotionalität und Modernität, denen er das physiko-naturalistische Ideologem von der Starrheit des Orgeltones entgegensetzt und damit die Orgel zum Symbolträger kulturkonservativer Tendenzen fest schreibt. Ähnlich wie Gurlitt sieht Jahnn in der modernen Orgel demnach ein Verfallssymptom, weil das eigentlich "Kultische" der Orgel, nämlich die morphologisch-harmonikale "Metaphysik des Symbols", durch einen "rationalisierten Rausch", d. h. durch die Moderne, verdrängt werde.<sup>80</sup> Und so wie Gurlitt in der modernen Orgel die Tendenz zur "Amerikanisierung" angelegt sah, witterte auch Jahnn den Untergang des Abendlandes, wobei die Verfallsentwicklung über Orchestrierung und Kinoorgel unweigerlich auf die Profanierung des "Kultinstrumentes" hinauslaufe: "Eine Entwicklung der Orgel bis zum bitteren Ende wird nicht aufzuhalten sein, jene, die genährt wird aus dem nie versagenden Kleingeld der nach Millionen zählenden Massen: die Entwicklung zur Maschine, die brausend Musik bereitet, die sentimental flötet, ergreifend wimmert, bis zum Betäuben schreit - in allen Stationen des Orchestrierens. Ob die Instrumente nun Orgel heißen, ob

<sup>77</sup> Ders., *Die Orgel und die Mischung ihres Klanges*, a.a.O., S. 47.

<sup>78</sup> Vgl. dazu Kap. 4.1 dieser Arbeit.

<sup>79</sup> Jahnn, *Die Orgel und die Mischung ihres Klanges*, a.a.O., S. 38.

<sup>80</sup> Ders., *Die Praetoriusorgel des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br.*, a.a.O., S. 1.

sie durch mechanische Getriebe bewegt werden oder durch eine Tastatur, die von menschlichen Händen berührt wird, die Zielsetzung, mit übertriebenen Mitteln unlauter immer nur unterbewußte Klangeffekte zu geben, wird ihnen den Weg ihrer Organisation weisen. Neben den plumpesten Gebilden für ungeschulte Ohren gibt es heute schon eine Reihe von Abarten, die sehr ernst genommen werden wollen, und, sofern auch in Kunstdingen die Zahl entscheidet, sehr ernst zu nehmen sind. Ich denke vor allem an Instrumente, die unter dem Namen Orgel in die Lichtspieltheater eingezogen sind. Sie sind zum größten Teil schon ausgerüstet mit allen Requisiten, die ein selbst erregter Film fordert. Des großen Bach sind sie selbstverständlich entwöhnt. Aber sie sind erst im Anfange ihrer Entwicklung. Sie dienen einer genügend starken Kapitalgruppe und brauchen an ihrem Fortkommen nicht zu verzagen."<sup>81</sup> Bemerkenswert an solchen Äußerungen, und dies trifft auf die gesamte Orgelbewegung zu, war die Tatsache, daß die Klangerzeugung durch Pfeifen einzig und allein dem "Kultinstrument" Orgel vorbehalten sein sollte. Während im Fall von Klavier-, Flöten-, Violinen- oder Trompetenklängen, auch wenn sie in Kino- oder Unterhaltungsorchestern eingesetzt wurden, niemals das Problem der Säkularisierung oder Profanierung eine Rolle spielte, mochte man sich auf dem Gebiet der Orgel mit Phänomenen wie dem Leierkasten, dem Orchestrion oder der Kinoorgel nicht recht abfinden. Die Vorstellung, daß die Orgel ein sakrales oder, im Sinne Jahnns, ein Instrument von kultischer Dignität sei, hatte sich selbst im kulturell Unbewußten so festgesetzt, daß sie zum Symbolträger kulturkonservativer Ideologien zu werden vermochte.

### ***Orgel und "Volksgemeinschaft"***

Mit ihren einerseits emotionsfeindlichen und zivilisationskritischen, andererseits religiösen Allusionen wirkte Jahnns Sicht der Orgel geradezu elektrisierend auf das Milieu der Sing- und Jugendmusikbewegung sowie der Liturgischen Bewegung. Hier, wo man für das Phänomen der historischen Distanz besonders sensibilisiert war, führten die Anfänge der Orgelbewegung sofort zu einer dichotomisierten Wahrnehmung und der antagonistischen Gegenüberstellung von "alter" und moderner Orgel. Die Tendenz zu einer polarisierenden Wahrnehmung hatte sich schon in den ersten öffentlichen Urteilen über die Praetorius-Orgel bemerkbar gemacht<sup>82</sup> und verstärkte sich,

---

<sup>81</sup> Ders., *Orgelprobleme der Gegenwart*, in: Zeitschrift für Musik 93, 1926, S. 552.

<sup>82</sup> Das zeitgenössische Publikum erwarte von der Orgel, schreibt Pater Fidelis Böser, "eine sehr wenig königliche, innerlich unwahre Erfüllung ihres Berufes, nämlich eine

als die älteren, original erhaltenen Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts in das Bewußtsein der Öffentlichkeit rückten: "Wie eine Offenbarung wirken diese Ramin-Konzerte an der Schnitgerorgel. Man lauscht den wie aus anderen Welten kommenden Klängen von nie geahnter Schönheit, Herbheit und Reinheit wie einer göttlichen Verkündigung. Man vernimmt mit unsäglichem Entzücken Klangbilder von bis dahin unvorstellbarer Art, Klangfarben, für die jeder Vergleich im Reich der Musik fehlt. Man genießt mit beglücktem Staunen die kristallene Klarheit der Polyphonie, die sich mühelos erschließt und auch in den verschlungensten Geweben immer durchsichtig bleibt. Es ist des Wunders kein Ende, daß so etwas überhaupt möglich ist."<sup>83</sup> Herbheit, Reinheit, kristallene Klarheit, Durchsichtigkeit und Polyphonie waren Signalworte aus dem ideologischen Arsenal des jugendbewegten Kulturkonservatismus, in denen sich das Bedürfnis nach Transparenz, Übersichtlichkeit und Ordnung mitteilte. Das Faszinosum, welches sie zu beschreiben versuchten, reflektierte auch hier auf die Erfahrung der ästhetischen Differenz von "alt" und "modern", wobei die moderne Orgel den negativen Part zugewiesen bekam.

So meinte der Organist Max Drischner, die "modernen Riesenorgeln" seien zwar Meisterwerke der Technik, denn der Organist verfüge "über soviel Spielhilfen und soviel orchestral gefärbte Charakterstimmen, über Klangschattierungen von kaum hörbarem Pianissimo bis zum brutalsten Fortissimo, daß er für seine eigene Stimmung jederzeit die entsprechenden Ausdrucksmöglichkeiten hat, also ganz subjektiv spielen" könne, dennoch habe die moderne Orgel "den Eigencharakter der Orgel" aufgegeben, weil die "auf orchestrale Wirkungen hin angelegten Instrumente" der Gegenwart einen "dicken unklaren Ton" erzeugten, der für die Wiedergabe von polyphoner Musik ungeeignet sei.<sup>84</sup> Dagegen setzte Drischner den Klang der "Orgel der vorbachschen Zeit", welche ein "Instrument von strahlender Helligkeit und Klarheit, von unnahbarer Majestät des Tones" sei: "Dem Klang der alten Orgel haftet etwas Elementares an. Bei all seiner Schönheit, bei aller Fähigkeit, die

---

sklavische Nachahmung des Orchesters, die Vortäuschung eines Klangkörpers, der die sinnlich-reizenden, schillernden, schmeichelnden, dynamisch modulationsfähigen, leidenschaftlich aufregenden Wirkungen unserer Opern- und Symphonie-Musik teilt. Demgegenüber wirkt die Praetorius-Orgel und zwar sowohl ihr Piano wie ihr Forte, ihre einzelnen Register und Registergruppen, wie ihr volles Werk ungemein wohltuend, beruhigend, gleich fern dem sentimental Säuseln wie dem aufdringlichen Schreien und Dröhnen der modernen Orgel" (*Die Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg*, o.O., o.J. [ca. 1923], S. 9).

<sup>83</sup> Zillinger, *Gegen die moderne Orgel*, a.a.O., S. 67.

<sup>84</sup> M. Drischner, *Die große Orgel in der Nikolaikirche in Brieg*, in: *Denkmalpflege und Heimatschutz* 28, 1926, S. 11.

Seele zu erregen und vom Alltäglichen hinwegzuziehen, verharrt er doch immer in einer gewissen Ferne und Kühle und Starrheit. Diese Eigenschaften machen die Eigenart der alten Orgel aus, sie ist ein Instrument, das als 'irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufzunehmen imstande ist' (Jahn). - Ein Orgelwerk dieser Art läßt sich nicht zur Wiedergabe von gefühlsmäßiger Musik mißbrauchen und gestattet dem Organisten nicht, seine Person in den Vordergrund zu stellen. Hier heißt es: Die Orgel spielt. Auf den Organisten kommt dabei gar nicht an."<sup>85</sup> Pikanterweise hatte Jahn, der sich als Pazifist und Schriftsteller den Eingriff in die bürgerliche und künstlerische Autonomie verbeten hätte, mit seiner ideologisierten Orgelauffassung der Vereinnahmung durch jugendbewegte und kirchliche Kreise in die Hände gearbeitet. Seine Ausfälle gegen Emotionalität, Modernität oder Virtuosität und seine Idealisierung der "alten Orgel" zum "Starrklanginstrument" (Wilibald Gurlitt) ließen sich mühelos durch die Wahrnehmungsagenturen der "musikalischen Erneuerung" adaptieren und in die jugendbewegte "Gemeinschaft" integrieren, wo auch der Organist seine Person nicht mehr in den Vordergrund stellen mußte, weil die Möglichkeiten seiner ästhetischen Entfaltung ohnehin beschnitten wurden.

Unter diesem Aspekt glaubte Konrad Ameln, nicht ohne versteckten Zynismus, "daß die alten Orgeln geradezu eine erzieherische Wirkung ausüben, daß sie uns lehren mit den einfachsten Mitteln ungeahnt große Wirkungen zu erzielen. Die unveränderliche Gleichmäßigkeit der Tonstärke - die alte Orgel hat weder Jalousie- noch Rollschweller - läßt die innere Dynamik und Agogik umso klarer hervortreten. Die herbe Keuschheit und unverwischte Klarheit der Klangfarben der alten Register heben die melodischen Linien deutlich von einander ab und lassen so die Struktur polyphoner Kunstwerke unmittelbar erkennen."<sup>86</sup> Und der Organist Fritz Lehmann, der an der 1925 nach "barocken" Grundsätzen umdisponierten Orgel der Göttinger Marienkirche amtierte<sup>87</sup>, sah in der "neuen" bzw. "erneuerten Orgel" die Voraussetzung gegeben, "die Musik geradezu in den Dienst der Erziehung zum Volksgemeinschaftlichen stellen zu können und das musikalische Schaffen zu einer Literatur anzuregen, die geboren ist aus den eigentlichen Wurzeln der Musik, nämlich dem Zusammenhang mit der

---

<sup>85</sup> Ebenda, S. 116.

<sup>86</sup> Ameln, *Für die alte Orgel*, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 121f.

<sup>87</sup> Dazu: *Die neue Orgel in der St. Marienkirche zu Göttingen*, hg. von Ch. Mahrenholz, Göttingen 1926.

Gemeinschaft des Volkes und der Objektivität des Religiösen."<sup>88</sup> Damit wurde "das wahre Volksinstrument"<sup>89</sup> nicht nur durch den Gebrauchsmusikdiskurs der Jugendmusikbewegung beschlagnahmt, die "alte" bzw. die "erneuerte" Orgel wurde auch zu einem pädagogischen Instrument umfunktionalisiert, das durch seine "Objektivität" sowohl den Hörer als auch den Spieler gegen Subjektivität und Emotionalität immunisierte: Danach erschien die Orgel als ein Instrument, "das die Vorbedingung zu einer totalen musikalischen Bildung ist, ein Instrument, das auf Grund seiner Stilgesetze eine Klarheit der Linien und Erfüllung des Klanges gibt, die verankert ist in dem Vorherrschen absoluter musikalischer Objektivität und dadurch nie Selbstzweck wird. Es erlaubt eine wunderbar vielseitige Selbständigkeit der Stimmen, indem es die Linien einfach und klar gegeneinander stellt, und kann sie doch wieder verbinden, wenn die Kraft des Objektiven es verlangt."<sup>90</sup> Dies war reinste Demagogie und Gängelung, aber konsequent im Sinne der Jugendmusikbewegung, wo die ästhetische Differenz zwischen "alter" und "moderner Musik" Gegenstand eines Apperzeptionstrainings war, das den Widerstand gegen die "heiße" Kultur der Moderne ins Unbewußte einschleusen sollte.

Das Moment der "gewissen Ferne und Kühle und Starrheit" sowie die vermeintliche Fähigkeit "vom Alltäglichen wegzuziehen", welche auf die "alte Orgel" projiziert wurden, evozierten den Abstand von den Gewöhnlichkeiten des Alltags und damit jene "Distanz" von der Moderne, wie sie die Finkensteiner Singwochen und die Berneuchener Freizeiten zu vermitteln suchten. Nachdem schon Jahn den modernen Orgelbau als symbolischen Ort "für die Unrast, für die Oberflächlichkeit, für die Alltäglichkeit, für das Virtuositum unserer Zeit" stigmatisiert hatte, schien die "moderne Fabrikorgel mit ihren dem Orchester angenäherten Ausdrucksmöglichkeiten" nicht nur "ein menschlich-nervöseres Orgelspiel"<sup>91</sup>, sondern auch eine großstädtische Konzert- und Virtuosenkultur zu befördern, welche die Jugendmusikbewegung auf den Index gesetzt hatte.<sup>92</sup> Als die "Dritte Tagung

---

<sup>88</sup> F. Lehmann, *Die neue Orgel als Instrument der Volksbildung*, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, a.a.O., S. 113.

<sup>89</sup> Ebenda.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 112.

<sup>91</sup> Zillinger, *Gegen die moderne Orgel*, a.a.O., S. 71.

<sup>92</sup> "Auf der großen St. Michaelisorgel in Hamburg konnte man beim Bachfest 1921 alle jene typischen Entstellungen und Verzerrungen in Reinkultur hören, wie sie die technischen Errungenschaften der modernen Orgel mit sich zu bringen pflegen. So entstand das majestätische, prachtvoll klar gegliederte Es-dur-Präludium in einer elastischen Gummodynamik, die den Vergleich mit der Ziehharmonika nahelegte. Im Verlaufe der ersten



für Deutsche Orgelkunst" 1927 im sächsischen Freiberg stattfand und dort die Orgeln Gottfried Silbermanns im Mittelpunkt standen, wurde eigens darauf abgehoben, daß "alte Orgel" und kleinstädtisches Milieu die gesuchte Distanz von der Moderne sinnfällig zu verkörpern schienen: "Wer von der Großstadt herkam, fühlte sich hier dem Zeitalter der alles Bodenständige verwischenden Technik, des Sports, der Hast und des Lärms entronnen und zurückversetzt in die Behaglichkeit und charaktervolle Einfachheit einer deutschen Kleinstadt. Man schritt durch enge, von alten Giebeln umsäumte Straßen, genoß reizende Durchblicke durch winkelige Gäßchen, stand andächtig vor den drei frühgotischen Kirchen, (...), und freute sich von den leichten Anhöhen aus des charakteristischen Stadtbilds, das an die alten schwäbischen und fränkischen Reichsstädte erinnert, nur daß hier der Bergbau der Stadt ein nüchterneres Gepräge gegeben hat. Zwar ist der Stadtgraben eingeworfen und die Mauer größtenteils verschwunden und die moderne Zeit hat ihren Weg auch in die Bergstadt gefunden, aber zu 'verstädtern' hat sie sie nicht vermocht. Und es ist gewiß mehr als Pietät, daß gerade hier und in den umliegenden Ortschaften die Werke des großen Sohnes der Stadt, Gottfried Silbermann, fast unversehrt erhalten geblieben und nicht, wie es andernorts mit alten Orgelwerken geschah, Erzeugnissen des modernen Geistes den Platz räumen mußten."<sup>93</sup> Die hier geschilderte Postkartenidylle samt Butzenscheibenromantik entsprach dem Bild und vor allem dem Lebensrhythmus einer Kleinstadt aus der Frühen Neuzeit, in dem die Sing- und Jugendmusikbewegung ihr authentisches Lebensgefühl aufzufinden meinte. Und so wie das "barocke Klangideal" den ästhetischen Abstand zum Klangbild der Moderne markierte, glaubte die Sing- und Jugendmusikbewegung in der "alten Orgel" auch das gemächlichere Ambiente der Vormoderne aufzufinden. Damit überlagerten sich ältere Diskurse wie jener von der "Orgel im Dilemma der Geschwindigkeiten" mit solchen der politischen und sozialen Romantik, die von Riehl über Tönnies, Simmel und Langbehn in das Milieu der Jugendbewegung und schließlich in

---

zwanzig Takte bereits, deren Notenbild eindeutig ein gleichmäßig kraftvolles Forte verlangt, ebte der Tonstrom geschmeidig bis ins Piano ab, um gleich darauf flutartig wieder anzuschwellen: die verblüffende Wirkung der vorzüglichen Crescendowalze. In den schlichten kleinen Choralvorspielen Bachs (Peters Band 5) boten sich uns kaleidoskopartig wechselnde Klangbilder, in denen der Cantus firmus mitunter zeilenweise in anderen Farben schillerte, wodurch zwar die Reichhaltigkeit der Kombinationsknöpfe gezeigt, dem Geiste des Kunstwerks aber ins Gesicht geschlagen wurde. Auch aus dem Fernwerk träufelte manchmal eine Choralzeile herab - kurzweilig genug! Die drei Jalousieschweller kamen den ganzen Abend kaum zur Ruhe und versahen jede hervortretende Solostimme mit 'Ausdruck'" (Ebenda, S. 70f.).

<sup>93</sup> W. Kiefner, *Von der Freiburger Orgeltagung*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 1, 1927/28, S. 117f.

das der musikalischen Erneuerungsbewegungen gelangt waren. Daß die Orgel hier nicht mehr als rein musikalisches Ausdrucksmittel, sondern als Indikator unbewußter kultureller Prozesse fungierte, wurde implizit durch Gurlitt bestätigt, als er die jüngeren Entwicklungen auf dem Gebiet der Orgel als "Orgel-Erneuerungsbewegung in doppeltem Sinne" bezeichnete und an das Dilemma der historischen Geschwindigkeiten erinnerte. So sprach er mit Blick auf die mögliche "Erneuerung der Orgel" einerseits von einer "*Evolution der Orgel*, d. h. einer Wandlung ihres Klangideals aus dem Geiste der alten Orgelbaukunst" und andererseits von einer "*Orgelrevolution*, d. h. einem Umsturz aller ihrer Klangwerte mit dem Ziel eines Neuaufbaues der Orgel als Instrument zeitgemäßer Kunst nach den Stilforderungen gegenwartsbedingter Musik."<sup>94</sup> Als konservativer deutscher Bildungsbürger, der Revolutionen traditionsgemäß verabscheute, entschied sich Gurlitt für das gemäßigte Tempo der "Evolution" und damit für eine Auffassung, die geschichtliche Entwicklung mit biologischem Wachstum und "Erneuerung" mit der beliebten Metapher des "Organischen" assoziierte.

Es war natürlich die moderne Orgel, in der sich aus Sicht Gurlitts die "revolutionären" Bestrebungen fortsetzten und, paradigmatisch präsentiert durch Wurlitzer-Orgel und Oskalyd<sup>95</sup>, geradewegs in die "Amerikanisierung" des Orgelbaus führten: "Bedenkt man (...) die gegenüber dem deutschen und europäischen Orgelbau unbegrenzte Macht der Mittel und Geldinteressen, die hinter einem solchen Unternehmen stehen, und verfolgt man aufmerksam seine darin begründete Stoßkraft, so spürt man etwas von dem furchtbaren Ernst der Lage, wie hart, nicht nur auf wirtschaftlich-orgelbaulichem, sondern auch auf orgelkünstlerisches Gebiet übergreifend, Amerika gegen Europa steht und wie außerordentlich fraglich es bei dem Prestigeverlust des Europäertums zu sein scheint, ob es der europäischen Orgelkunst gelingen wird, der angloamerikanischen ein Paroli zu bieten, ob deutsche Orgel-, Organisten- und Orgelbaumeisterkunst noch je zum wirksamen Gegengewicht einer Amerikanisierung des Orgelwesens werden kann."<sup>96</sup> Europa stand hier für das

---

<sup>94</sup> Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland* (1929), in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, a.a.O., S. 90.

<sup>95</sup> Das Oskalyd war von dem Ingenieur Hans Luedtke und dem Orgelbauer O. Walcker entwickelt und während der Freiburger Orgeltagung 1926 mit neuen Kompositionen vorgestellt worden. Es war eine kleine Multiplex-Orgel mit zahlreichen dynamischen Schwellmöglichkeiten und Nebenregistern, die eine Verwendung als Kinoinstrument ermöglichten; dazu: H. Luedtke, *Das Oskalyd als neuzeitliche Versuchsortel*, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst 1926*, a.a.O., S. 139.

<sup>96</sup> Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, a.a.O., S. 92.

"Abendland" schlechthin und damit für ein Untergangsszenario, das seit Kriegsende in der kulturkonservativen Rhetorik rituelle Züge angenommen hatte.<sup>97</sup> Für konservative Bildungsbürger wie Gurlitt schien jedoch seit 1918 der Modernisierungsprozeß noch einmal an Geschwindigkeit zugelegt zu haben, weshalb er an den "deutschen, seiner großen Vergangenheit bewußten Organisten und Orgelbaumeister" appelliert, "alle nur irgend noch fruchtbaren und lebenshaltigen Gegenkräfte aus der Tiefe der nationalen Geschichte seiner Kunst zu beschwören unter der einmütigen Losung: Zurück zu der unerschöpflichen Kraftquelle der alten frommen Orgel!"<sup>98</sup> Damit war auch klar, daß die "revolutionäre" Weiterentwicklung der modernen "Konzertorgel" zur endgültigen Profanierung und Zerstörung des einstigen "Kultinstrumentes" führen würde, weshalb die Restitution der "alten frommen Orgel" nur über die Geschichte und über das "hinreißende Klangwunder original-erhaltener Barockorgeln"<sup>99</sup> erfolgen könne. Bei Gurlitt geriet allerdings dieses historiographische Unternehmen zu einem mittelbar politischen Akt, nämlich zur Proklamation einer deutschen Kulturnation, wie sie nach bildungsbürgerlichem Verständnis vor 1914 bestanden hatte und jetzt gegen die drohende Amerikanisierung durchgesetzt werden müsse: "Wenn irgendwo, so darf unser musikalischer Nationalstolz sich hier ganz frei entfalten. Deutsche Orgelkunst der Barockzeit: kein Volk hat je auf musikalischem Gebiet Ursprünglicheres und Selbstlebendigeres hervorgebracht; hier liegen wahrhaft unverlierbare Dauerwerte des Weltreichs der deutschen Musik."<sup>100</sup> Neben der nationalen Perspektive, die Gurlitts Interesse an musikalischer Barockforschung maßgeblich motivierte, ging es ihm zugleich um die theologische Dimension der Orgelfrage, die in der Gleichsetzung von "alter" und "frommer Orgel" zutage trat, und auf den religiös-konfessionellen Kontext der Orgelbewegung verweist.

### ***Das Ideal der "neuen Gebundenheit": Die theologische Disziplinierung des Klang-Körpers***

---

<sup>97</sup> Dazu: Th. Mann, *Über die Lehre Spenglers* (1922), in: *Essays. Band 3: Schriften über Musik und Philosophie*, hg. von H. Kurzke, Frankfurt a.M. 1978, S. 146ff.; D. Felken, *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*, München 1988, S. 238ff.

<sup>98</sup> Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, a.a.O., S. 92f.

<sup>99</sup> Ders., *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 15.

<sup>100</sup> Ebenda.

Anfänglich hatte die Orgelbewegung ihre maßgeblichen Impulse nicht aus dem Umfeld der Kirchen erhalten, obwohl die Intentionen Gurlitts durchaus konfessionell-kirchlich, diejenigen Jahnns zumindest religiös, wenn auch nicht kirchlich, affiziert waren. Aber gerade durch die religiösen Allusionen sowie durch das zwischen den Erneuerungsbewegungen entstandene ideologische Netzwerk wurden kirchliche und theologische Kreise zunehmend auf die Vorgänge um die Orgel aufmerksam. So befaßte sich die Freiburger Orgeltagung von 1927 vorrangig mit den Aufgaben der Orgel im protestantischen Gottesdienst, wobei die Orgelbewegung, nach den Worten Herbert Birtners, "in die liturgische Bewegung der evangelischen Kirche einzumünden und damit aus einer den Gegenstand etwas verabsolutierenden Stellung heraus dorthin zu rücken [begann], wo sie ihrem Wesen nach hingehört."<sup>101</sup> Die Liturgische Bewegung hatte aus ganz verschiedenen Richtungen ihre Einflüsse erhalten, darunter auch durch den Berneuchener Kreis. Entscheidend geprägt wurde sie jedoch durch die lutherischen liturgischen Konferenzen, nachdem die "Luther-Renaissance" seit etwa 1917 den orthodoxen Kräften im deutschen Protestantismus neuen Auftrieb verschafft hatte.<sup>102</sup> Die liturgischen Konferenzen verstanden sich hierbei als Ausdruck einer "Zeitenwende" und als Protest gegen den metaphysikfremden Positivismus der Moderne, der zu einem "falschen Optimismus" in der Kultur geführt habe: "Aus dem Götzendienst eines Fortschrittglaubens, der die Welt nur immer herrlicher sich entwickeln sah, sind wir grausam erweckt. Wir träumen nicht mehr von der sich durchsetzenden Güte der menschlichen Natur. Alle Revolutionen haben mit diesem Traum und Rausch begonnen, um bald in dem Chaos wilder Triebe und Enttäuschung zu enden."<sup>103</sup> Man verstand sich

---

<sup>101</sup> H. Birtner, *Die Probleme der Orgelbewegung*, in: Theologische Rundschau. Neue Folge 4, 1932, S. 59.

<sup>102</sup> "Alle Gebiete der Kultur hat die Reformation tatsächlich befruchtet. Aber hat sie nicht mit dem, was sie bisher geleistet hat, ihre Kraft erschöpft? Manche mochten das vor dem Krieg befürchten, unter dem Eindruck, daß zusammen mit der Religion überhaupt auch die Reformation ihre Werbekraft verlor. Heute scheint sich ein Umschwung anzubahnen. Der Sinn für Religion ist unter uns im Wachsen. Aber es droht auch die Gefahr, daß der neue Drang sich in Aberglauben und Träumerei verirrt. Wenn je, so tut heute Luther uns not, um hier eine Gesundung herbeizuführen. Nur ist eines nicht zu vergessen. Die Überzeugungskraft der Reformation beruhte auf der Wucht, mit der sie die sittlichen Begriffe einprägte. Und dort ist der schwerste Schaden unserer Zeit. Die Gewissen sind überall verwirrt. In Deutschland wie bei den anderen Völkern. Erst wenn an dieser Stelle eine Besinnung eingetreten ist, darf man auf eine Erneuerung unseres Volkes hoffen" (K. Holl, *Die Kulturbedeutung der Reformation*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte, Band 1: Luther*, Tübingen 1921, S. 413).

<sup>103</sup> *Liturgische Konferenz Niedersachsens*, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik 5, 1927, S. 111.

als Arbeitsgemeinschaft, die sich gegen die Einflüsse von Aufklärung und Rationalismus in der protestantischen Liturgik verbündete, wobei das "liturgische Gut der lutherischen Kirche aus ihrer klassischen liturgischen Zeit" zur Neuordnung des protestantischen Gottesdienstes beitragen sollte: "Aber nicht erst seit Spengler, aber freilich auch durch ihn wissen wir, daß die Höhepunkte einer Entwicklung durchaus nicht immer am Ende, sondern oft am Anfang einer Linie liegen, daß es also klassische Zeiten und Leistungen gibt, die das Weiterarbeiten zwar nicht ausschließen, aber für die Weiterarbeit doch Maß und Richtung angeben."<sup>104</sup> Trotz der stetigen Versicherung, nicht im Historismus erstarren zu wollen, wurde ganz offen der Rückgriff auf die liturgischen Ordnungen der Reformationszeit propagiert. Für die gottesdienstliche Bestimmung der Orgel bedeutete dies, daß jetzt endgültig die Richtung eingeschlagen war, wie sie der Lutheraner Georg Rietschel gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorgezeichnet hatte.<sup>105</sup>

Für einen orthodoxen lutherischen Theologen wie Christhard Mahrenholz, der mit einer musikwissenschaftlichen Dissertation über Samuel Scheidt bei Friedrich Ludwig in Göttingen promoviert und die Freiburger Orgeltagung des Jahres 1927 initiiert hatte<sup>106</sup>, war die moderne Orgel ein theologisches Ärgernis, weil er in ihrer gegenwärtigen Bestimmung ein Zeugnis des kirchlichen Liberalismus sah. Nach liberalem Gottesdienstverständnis sollte die Orgel hauptsächlich den Gemeindegesang einleiten und begleiten; zugleich wurden ihr autonome Entfaltungsmöglichkeiten etwa zu Beginn, bei Zwischenspielen und am Ausgang des Gottesdienstes zugestanden, wo groß angelegte Präludien, Phantasien, Sonaten oder Fugen erklingen durften. Nach lutherischem Verständnis mußte sich der Gottesdienst jedoch in allen seinen Teilen dem "Wort" und der "Verkündigung" unterordnen, so daß das eigenständige, choralfreie Orgelspiel weitgehend als "subjektivistisch" und liturgiefremd abgelehnt wurde; auf der anderen Seite sah man in der reinen Begleitfunktion eine unzulässige Beschneidung des *liturgischen* Potentials der Orgel. Während man den Gedanken der ästhetischen Autonomie demnach als "liberalistisch" verwarf, sollte stattdessen die einstige "liturgische Eigenständigkeit" der

---

<sup>104</sup> Ebenda.

<sup>105</sup> G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1892 (ND Buren 1979).

<sup>106</sup> Dazu: R. Fanselau, *Orgelwissenschaftliche Forschung im Dienste der Liturgie bei Christhard Mahrenholz*, in: *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte*, hg. von M. Staehelin, Göttingen 1987, S. 176ff.

Orgel, also ihre gottesdienstliche "Bindung", wie sie im reformatorischen Gottesdienst geherrscht habe, wiederhergestellt werden. In seinem Freiburger Vortrag über *Orgel und Liturgie* wies Mahrenholz auf, daß die Orgel im reformatorischen Gottesdienst selbständige gottesdienstliche Aufgaben versehen hatte, weshalb Luther sie nicht zum "Begleit- oder Ersatzinstrument" degradiert, "sondern als einen zur selbständigen Ausführung gottesdienstlicher Aufgaben befähigten liturgischen Faktor" gewertet habe.<sup>107</sup> Was aber hier auf das Gebiet der Kirchenmusik übertragen wurde, war im Grundsatz der lutherische Gedanke der "evangelischen Freiheit", der unter freiheitlicher Entfaltung die Bereitschaft zur Unterordnung unter das Wort Gottes verstand und damit einen durch theologische Vorgaben reglementierten Verhaltensmodus nahelegte.

Liturgische Selbständigkeit meinte demzufolge nicht musikalisch-kompositorische Autonomie, vielmehr wurde der Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit mit "Selbstherrlichkeit" und "Verfall" gleichgesetzt. Artifizuell intendierte Musik empfand Mahrenholz als "Fremdkörper"<sup>108</sup> im Gefüge der Liturgie, und er verwies ausdrücklich auf die zwinglianischen und tridentinischen Reformen, die den "üblen Wucherungen am Körper der Liturgie"<sup>109</sup> mit radikalen Verdikten entgegengetreten seien. Für Mahrenholz und die orthodox-lutherischen Theologen besaß die Orgel aber nur dann ein Daseinsrecht im Gottesdienst, wenn sie sich neben Geistlichem, Gemeinde und Chor in das liturgische Geschehen eingliederte und als solche an der Verkündigung partizipiere. Daher wurde sie strikt auf das "Wort", d. h. auf den Choral und auf liturgische Weisen verpflichtet, während die "freie", nicht choralgebundene Orgelmusik allenfalls zum Ein- oder Ausgang des Gottesdienstes zugelassen wurde. Die konzentrische Ausrichtung des liturgischen Geschehens auf das Wort unterwarf auch die Träger der Liturgie einer rigiden Disziplin: Gottesdienstliche Musik stelle ein Dankopfer der Gemeinde an Gott dar; als solche dürfe sie weder das Verständnis der Gemeinde überschreiten, noch deren individuellen Geschmacksvorlieben entgegenkommen.<sup>110</sup> Für den Organisten bedeutete dies, daß er sich als "ein

---

<sup>107</sup> Ch. Mahrenholz, *Orgel und Liturgie*, in: *Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst*, hg. von Ch. Mahrenholz, Kassel 1928, S. 61.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 60.

<sup>110</sup> "Das Formgesetz des evangelischen Gottesdienstes ist nicht der stilgemäße Ausdruck dessen, was in den hier versammelten Menschen lebt. Liturgie ist nicht Ausdruckskultur. In dem evangelischen Gottesdienst kann und darf niemals die empirische Gemeinde sich selbst darstellen und bespiegeln. Immer handelt es sich um die gemeinsame Hinwendung zu dem jenseitigen Gott und seiner Offenbarung. Die Verkündigung und das Hören des Wortes gibt

selbständiger Diener am Wort"<sup>111</sup> und nicht als "ein zu frommen Zwecken engagierter Künstler"<sup>112</sup> zu betrachten habe: "Seine Aufgabe ist es, Gottes Wort zu verkünden; darum gilt für ihn die gleiche Berufsvoraussetzung wie für den Prediger: nur der, dem Gottes Wort innerlich etwas zu sagen hat, kann es, und sei es auch nur reproduzierend, der Gemeinde weitergeben."<sup>113</sup> Historisch und dogmatisch konnte man sich in dieser Frage auf die reformatorischen Kirchenordnungen berufen, wo der Organist, der stets unter dem Verdacht stand, sein Orgelspiel könne zu weltlich ausfallen, angehalten wurde, sich von den Geistlichen liturgisch instruieren zu lassen.<sup>114</sup> Jetzt richteten sich die theologischen Invektiven allerdings gegen den modernen Typus des "Künstlers" und gegen den "Virtuosen" auf der Orgelbank, denen unterstellt wurde, aus der Kirche einen Konzertsaal zu machen und das sakrale Instrument zur "Konzertorgel" herabzuwürdigen.

Der restriktive Aktionsradius, der den Organisten hier auferlegt wurde, bezog sich nur indirekt, aber mit umso nachhaltigeren Konsequenzen auf die klangliche Gestaltung der Orgel, denn deren Konzeption durfte nicht aus einem liturgischen Rahmen herausfallen, der die Autonomie des Subjekts willkürlich und unter Berufung auf vermeintlich objektive Instanzen einschränkte: "Die meisten Orgeln, wie sie heute noch in unseren Kirchen stehen, sind am Typ der aufs Technische, auf den effektvollen Orchesterklang von erdrückender und verwirrender Stärke, Fülle und Buntheit berechneten Konzertorgel orientiert. Dieses Instrument spricht nicht eine reine, klare, kraftvolle Sprache, wie sie den Alten eigen war und in ihrem Choral wurzelt: sie redet nicht, sondern 'brüllt', sie singt nicht, sondern 'schreit', - sie ist deshalb zur Verkündigung des Wortes Gottes ungeeignet."<sup>115</sup> Dieses ebenso diffamierende wie nivellierende dichotomische Raster legte man nun auch an die freie Orgelmusik an, wobei die Formel "alt gleich fromm und 'objektiv' - modern gleich profan und 'subjektiv'" in Anschlag gebracht wurde. Nur in den "alten, strengen Formen" der Tokkata, Fuge, Passacaglia, des Ricercars, der Canzona oder des Präludiums, denen "etwas Gleichnishafte, Redendes, über

---

dem evangelischen Gottesdienst seine streng 'objektive' Haltung" (*Das Berneuchener Buch. Vom Anspruch des Evangeliums auf die Kirchen der Reformation*, hg. von der Berneuchener Konferenz, Hamburg 1926, ND Darmstadt 1978, S. 104).

<sup>111</sup> Mahrenholz, *Orgel und Liturgie*, a.a.O., S. 71.

<sup>112</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>113</sup> Ebenda, S. 69f.

<sup>114</sup> Vgl. dazu Kap. 1.1 dieser Arbeit.

<sup>115</sup> H. Haag, *Die Orgel im Gottesdienst*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 38, 1933, S. 55.

sich Hinausweisendes" unterstellt wurde, wollte man demnach Musizierformen sehen, die der "alten Orgel" und ihrer "reinen Sprache" wesensgemäß seien: "In diesen Formen redet die Orgel in ihrer Art von ewigen Dingen und in ihnen darf sie auch im Gottesdienst reden. Dagegen ist Protest zu erheben, wenn die Orgel im evangelischen Gottesdienst zum Ausdruck menschlicher Stimmungen, Einfälle, Gefühle und dergleichen mißbraucht, die Kreatur vor Gottes Angesicht unter das subjektive Ausdrucksbedürfnis des Organisten oder Komponisten geknechtet wird. Wo über einem Orgelwerk 'Sonate', 'Symphonie', 'Adagio espressivo' u. ä. steht, erhebt sich dieser Verdacht ohne weiteres, denn das Wesen der Sonate und Symphonie (im Gegensatz zur alten Suite) ist doch das, daß hier ein psychologischer Ablauf, eine innerseelische Entwicklung zum Ausdruck gebracht wird."<sup>116</sup> Entsprechend dem simplen Analogieschluß, daß man von nun an "zwischen Kultorgel (zum gottesdienstlichen Gebrauch) und Konzertorgel (zum subjektiven Gefühlsausdruck geschaffen), zwischen Orgelmusik von kultischer Haltung und konzertmäßiger Orgelmusik" unterscheiden müsse<sup>117</sup>, meinte der singbewegte Pfarrer Walter Kiefner, moderne "Riesenorgeln" seien "nicht nur ein unverantwortlicher Luxus, sondern grundsätzlich fehl am Platze im Gotteshaus", weil sie "ein unberechtigtes, freches sich Vordrängen der Kreatur gegenüber dem Wort" darstellten.<sup>118</sup> Da die Liturgische Bewegung, zumal die Lutherischen liturgischen Konferenzen und der Berneuchener Kreis, die kultischen Entwicklungen seit dem 18. Jahrhundert *grosso modo* mit "Verfall" und "Auflösung" gleichsetzten<sup>119</sup>, in den Gottesdienstordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts aber das unverfälschte Bild des protestantischen Kultus sehen wollten, war es ideologisch nur konsequent, das "Geschichtsbild" des Kulturkonservatismus theologisch umzudeuten und auf die moderne Orgel

---

<sup>116</sup> Kiefner, *Die Orgel im Gottesdienst*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 2, 1928, S. 138.

<sup>117</sup> Drischner, *Die große Orgel der Nikolaikirche in Brieg*, a.a.O., S. 116.

<sup>118</sup> Kiefner, *Die Orgel im Gottesdienst*, a.a.O., S. 139.

<sup>119</sup> "Der Formwille der evangelischen Kirche ist verkümmert. Die Geschichte des Kultus auf dem Boden des Protestantismus ist mit Recht als die Geschichte der Auflösung der gottesdienstlichen Formen beschrieben worden. Wir drohen in einen Zustand vollkommener Formlosigkeit zu versinken oder sind ihm weithin verfallen. Die gesteigerten Bemühungen um liturgische Formen und die Fülle liturgischer Forderungen, Pläne und Entwürfe sind zunächst mehr ein Ausdruck als eine Überwindung dieses Chaos; sie verraten, in welchem Maße diese allgemeine Formlosigkeit als ein unerträglicher Zustand empfunden wird und einer neuen Formfreudigkeit und einem Suchen nach neuen Formen Platz gemacht hat" (*Das Berneuchener Buch*, a.a.O., S. 97); dazu: Paul Graff, *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus*, Göttingen 1921.



bzw. deren Musik zu projizieren. Danach hatte sie ihre vermeintlich originäre Bestimmung, Verkünderin des Wortes zu sein, seit dem 18. Jahrhundert verloren und war zu einem Kolossalinstrument degeneriert, das zwischen lyrischer Ausdruckskultur und symphonischer Hybris oszilliere. Die ideologischen Koinzidenzen zwischen liturgischer und musikalischer "Erneuerung", die jetzt erkennbar wurden, beförderten somit die Ressentiments gegen das 19. Jahrhundert bzw. die Moderne und zwängten die Orgel in ein gleichermaßen theologisches wie restauratives Korsett. Es war ganz offensichtlich, daß die "Logik" eines solchen Denkens aus der Gewaltsamkeit ideologischer Kurzschlüsse und dem zwanghaften Bedürfnis nach dichotomischer Wahrnehmung resultierte. Wieweit man von liberalen Einstellungen und von einem unvoreingenommenen ästhetischen Standpunkt entfernt war, erhellt die Bemerkung des Theologen Mahrenholz, der für die Erneuerungsbewegungen das Recht beanspruchte "eine neue Orgel zu schaffen, ohne (...) auf die allgemeine Vollziehung eines Wandels im Klangideal und auf neue Orgelkomponisten warten" zu müssen.<sup>120</sup>

Unter der kunstfeindlichen Maßgabe, daß die klanglich-bauliche Beschaffenheit der Orgel nicht von ästhetisch-musikalischen, sondern zuallererst von liturgisch-historischen Kriterien abhängen sollte, war für Mahrenholz die moderne Orgel fragwürdig geworden: "Hat es nach unserer heutigen liturgischen Anschauung noch Wert, Orgeln von solchem Ausmaße und mit Aufwendung solcher Geldmittel zu erbauen, wie es heute geschieht? Würden zur Begleitung des Gemeindegesanges nicht einige wenige Register genügen? Der Einwand, daß man auch an Konzertzwecke denken müsse, kann kaum stichhaltig sein. Die Kirche ist kein Konzertsaal, und die Kirchengemeinde hat keinen Anlaß, für die Konzertbedürfnisse eines meist nicht durch Kirchlichkeit hervorragenden Teiles des allgemeinen Publikums zu sorgen."<sup>121</sup> Mit solch dogmatischen Auslassungen bekannte sich die lutherisch dominierte Liturgische Bewegung zu den Erörterungen der "musikalischen Erneuerung" und namentlich den Anschauungen der Singbewegung. Diese sah in der Orgel ein Instrument, dessen Klang "auf Schlichtheit, Klarheit, Keuschheit, Ruhe, Majestät" abgestimmt sein müsse<sup>122</sup>, das sich also durch Qualitäten auszeichne, wie sie für die "alte Orgel" typisch seien. Hier glaubte man daher den "ruhigen Atem" des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Menschen zu vernehmen, auf den die Stimmbildner der Finkensteiner und

---

<sup>120</sup> Mahrenholz, *Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte*, in: *Bericht über die Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst*, a.a.O., S. 35.

<sup>121</sup> Ders., *Orgel und Liturgie*, a.a.O., S. 63.

<sup>122</sup> Kiefner, *Die Orgel im Gottesdienst*, a.a.O.

Berneuchener Singwochen abhoben: "Es dürfte auch für den Orgelton ein Ideal bedeuten, wenn die Art seiner Erzeugung ähnlich dem Entstehen des Gesangstones ist. Ist dieser durch starken Überdruck des Atems erzielt, so fühlt jeder den gewaltsamen, gezwungenen Klang, in dem seelische Regungen nicht sprechen können. Die unter erhöhtem Winddruck erzeugten Orgeltöne der modernen Orgel wirken ähnlich, sie tragen einen Beiklang von Gewaltigkeit an sich. Ihnen gegenüber sind die Töne alter Orgeln, die von geringem Winddruck getragen sind, in viel höherem Maße 'gesungen' und klingen trotz aller Objektivität des Klanges beseelt. Der Hörer spürt instinktiv aus diesem Klingen das 'Organische', das der menschlichen Natur Gemäße, während dem Klange moderner Orgeltöne die maschinenmäßige Erzeugung anzuhören ist. Der erhöhte Winddruck vertreibt den Eindruck des Seelischen aus ihm."<sup>123</sup> Die Parallelisierung der ideologischen Diskurse: hier Liturgische Bewegung, dort Singbewegung, und das gegenseitige, dichotomisierende Ausspielen von alter gegen moderne Orgel führte bei Martin Schlenzog schließlich zu einer primitiven kurzschlüssigen Formel, in der die aggressive Gängelung der Orgel offen in ihre ästhetische Entmündigung umschlug: "Die Orgel hat einen unwandelbaren unbestechlichen Ton und spricht keine Zeitempfindungen eines Menschen aus, sondern ein ewiges Klanggesetz der Natur. Je härter und kräftiger die Stimmen einer Orgel, umso näher ist sie einem gottgewollten Tun. Je weichlicher und sentimentaler, desto ferner ist sie wahren Gottesdienst."<sup>124</sup> Damit war die Orgel nicht nur dem subjektiven Zugriff des Hörers, des Interpreten und des Komponisten entzogen, man unterwarf sie auch dem Diktat eines ideologisierten Naturbegriffes, mit dem sie der Geschichte enthoben und gegen den kulturellen Wandel immunisiert werden sollte. Hinter diesem ideologischen Szenario stand jedoch der Versuch, einen ästhetischen Einstellungswandel gegenüber Musik zu bewirken, der sich gegen den Typus des Konzerthörers und damit gegen das etablierte öffentliche Musikleben richtete. Was die Musikantengilden und Singgemeinden ihrerseits ins Werk gesetzt hatten, sollte nun auch auf dem Gebiet der Kirche geleistet werden, nämlich die Modellierung eines anthropologischen Typus, der nicht passiver Gottesdienstbesucher oder "Publikum" sein sollte, sondern das liturgische Geschehen aufmerksam und "gläubig" diszipliniert mitverfolgen sollte.

Die mentalitätsgeschichtlichen und sozialpsychologischen Implikationen der Orgelbewegung machen zunächst deutlich, daß die

---

<sup>123</sup> A. Stier, *Vom Sinn der "Orgelbewegung"*, a.a.O., S. 45.

<sup>124</sup> Zitiert nach: R. Götz, *Gottesdienstliche Rundschau*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 32, 1927, S. 279.

"Entdeckung" der historischen Klanglichkeit und das neue Interesse für die älteren Orgeln des 17. und 18. Jahrhunderts nicht unvermittelt und spontan eintraten. Da im kulturkonservativen Milieu der Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg eine idiosynkratische Bereitschaft herrschte, etwas "Anderes", nämlich Fremdes und Entlegenes, wahrnehmen zu wollen, um Abstand von der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit zu gewinnen, öffnete auch hier erst die Patina des Historischen den Zugang auf ein Terrain, auf dem sich Distanz und Nähe eigentümlich mischten. "Wir kehren heute zu diesen Klangerscheinungen wieder zurück in einem unbestimmten Gefühl, in ihnen etwas in tiefstem Grunde mit uns Verwandtes zu finden", lautete der Befund Scherings<sup>125</sup>, dem auch Gurlitt beipflichtete: "Wenn barocke Orgelkunst heute so vernehmlich zur Gegenwart zu sprechen beginnt, so mag das seinen Grund haben nicht nur in einer verwandten seelischen Zerrissenheit der Zeit, sondern vielleicht auch in einer wachsenden religiösen Spannung zwischen musikalischem und gottesdienstlichem Leben, zwischen Fach- und Kirchenmusik, zwischen Kunst und Religion."<sup>126</sup> Gottesdienst, Kirchenmusik und Religion bildeten demnach Fluchräume, deren Interieur man sich in der Distanz des Historischen besorgen wollte, weil die eigene Gegenwart zu unübersichtlich geworden war. Gerade bei den professionellen Deutern der Historie, also bei Musikhistorikern wie Gurlitt, Bessler oder Zenck, zeigte sich jedoch, daß die Orientierungsmarken, die sie aus der Geschichte bezogen, durch aktuelle Bedürfnisse präformiert waren und durch das kulturell Unbewußte gesteuert wurden.

"In der gegenwärtigen Auflösung der Tradition", so Heinrich Bessler über die musikgeschichtliche Lage in den zwanziger Jahren, "hat unser Ohr sich an alles, zum mindesten an sehr vieles gewöhnt. Das Fremdartige gilt nur als Zugabe besonderer Reize, und so fällt es nicht allzu schwer, beim konzerthaften Hören ziemlich jede unbekannte Musik, sei es mittelalterliche oder griechische, orientalische oder exotische, irgendwie interessant, eigenartig, anregend u. dergl. zu finden und in dieser ganz unverbindlichen Weise als 'Eindruck' anzuerkennen."<sup>127</sup> Die reine Hingabe an die Patina des Historischen, "die ästhetische Auffassung", erschien Bessler demzufolge als

---

<sup>125</sup> A. Schering in: *Die neue Orgel in der Aula der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg*, Frankfurt a.d.O.-Kassel o.J. (1927), S. 5.

<sup>126</sup> Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 25.

<sup>127</sup> Bessler, *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalter*, in: *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, a.a.O., S. 141.

ein Mißverständnis, weil derartiger Genuß auf einer Höreinstellung beruhe, die gegenüber mittelalterlicher oder barocker Musik inadäquat sei und von Bessler als "konzerthaft" bezeichnet wurde: Vom Konzertpodium aus führe daher kein Weg zur Musik des Mittelalters und am allerwenigsten gar zu seiner liturgischen Kunst, lautete der lapidare Bescheid.<sup>128</sup> Die andersartige Zugangsweise zur mittelalterlichen Musik leitete Bessler zunächst von der "Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins" ab, das sich von den sozialen Bedingungen der musikalischen Moderne grundlegend unterscheidet: "Alles Leben, Schaffen, Empfangen geschieht in der Gemeinschaft, die sich dem Einzelnen darbietet als abgestuftes Reich von Körperschaften und Ständen, vom umfassendsten Kreis der Kirche angefangen. Die auf Überlieferung und Autorität gegründete, letztlich stets auf die religiöse Mitte bezogene Umwelt umfaßt alle Elemente als Glieder eines Organismus; damit ist eine selbstherrliche Kunst, die dem Leben von sich aus Sinn zu geben beansprucht, im Mittelalter unmöglich."<sup>129</sup> So wie die "auf dienender *devotio* und vollkommener Unterordnung der Person ruhende Größe der mittelalterlichen Musik" in einer ständischen Ordnung und in einer religiösen "Gemeinschaft" aufgehoben sei<sup>130</sup>, fühle sich der "mittelalterliche Musiker" auch "als Glied eines gottgewollten Kosmos" und sehe sich "für sein Schaffen nicht in die Schranken seines Selbst verwiesen."<sup>131</sup> Äußerungen wie diese, in denen die religiöse Subordination und die "Bindung" des "mittelalterlichen Musikers" unter die "Gemeinschaft" ständig gegen die "Selbstherrlichkeit" des modernen Künstlers ausgespielt werden, zeugen vom Einfluß des kulturkonservativen Ressentiments und des ideologischen Denkens der Jugendbewegung. Hier existierte zwar der musikalische "Führer", aber gewolltermaßen als *primus inter pares* einer "Gemeinschaft", die sich weder als Publikum begreifen, noch Musik in "konzerthafter Haltung" bzw. "ästhetischer Gesinnung" hören sollte.

Aus dieser Perspektive wurde auch der Einstellungswandel begründet, durch den sich mittelalterliche Musik erst dem modernen Hörer erschließe. Da es "völlig abwegig" sei, in mittelalterlicher Musik "nach romantischer Art persönlichen 'Ausdruck' zu suchen"<sup>132</sup>, könne man "nur durch einen vollständigen Wechsel des Standpunktes im buchstäblichen Sinne" zur

---

<sup>128</sup> Ebenda.

<sup>129</sup> Bessler, *Musik des Mittelalters in der Hamburger Kunsthalle 1.-8. April 1924*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7, 1924/25, S. 43.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>131</sup> Bessler, *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler*, a.a.O., S. 145.

<sup>132</sup> Ebenda.

adäquaten Hörauffassung gelangen, weil mittelalterliche Kunst "den Zuhörer als stummen Mitwirkenden in das Werk" hineinziehe<sup>133</sup>: "Statt den Ockeghemischen Satz von außen als Zuhörer aufzufassen, versuche man vielmehr, sich in ihn hineinzustellen, eine der Stimmen - welche ist gleichgültig, da alle gleichberechtigt sind - innerlich oder tatsächlich mitzusingen. Sogleich nimmt die Musik ein anderes Aussehen an: erst von der wirklich durchlebten Einzelstimme aus kann man zu ihrem Wesen und ihrer Gesinnung vordringen."<sup>134</sup> Daß die Stimmen eines polyphonen Satzes "gleichberechtigt" seien und als solche eine "Gesinnung" trügen<sup>135</sup>, evoziert nicht nur das "Gemeinschaftserlebnis" der Jugendbewegung, auch die hier geschilderte Hördisposition, erst durch den erlebten Vollzug zum authentischen Verstehen vordringen zu können, galt in den Musikantengilden und Singgemeinden als pädagogisch erstrebenswert. Das "sachliche" oder "umgangsmäßige" Hören sowie der Primat der "Gebrauchsmusik", welche Bessler in der Distanz des Historischen aufzufinden meinte, waren folglich der historische "Beweis" für eine ethisch disziplinierte Höreinstellung, die man dem "musikalischen Laien" und dem "völkischen Individuum" der Erneuerungsbewegungen als anthropologisch-ästhetische Perspektive verordnete.

So wie Bessler die spekulativen "Musikanschauungen" des Mittelalters und der Vormoderne mit den ideologischen Parametern des Kulturkonservatismus bzw. der Jugendbewegung in einen Zusammenhang brachte, sahen sich Mahrenholz und Gurlitt durch die reformatorischen Kirchenordnungen in ihren jeweiligen Zielsetzungen bestätigt. Was die Kirchenordnungen im 16. und 17. Jahrhundert unter dem Blickwinkel der Sozialdisziplinierung dekretiert hatten, wurde nun von der geisteswissenschaftlich-hermeneutischen Musikgeschichtsforschung zu objektivierbaren Überzeugungen und religiösen Einstellungen umgedeutet. Gurlitt wies darauf hin, daß seit der Reformation das augustinische "intus audire", nämlich "das Hören des im Glauben ergriffenen und als heilig erlebten

---

<sup>133</sup> Bessler, *Musik des Mittelalters in der Hamburger Kunsthalle*, a.a.O., S. 46.

<sup>134</sup> Ders., *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler*, a.a.O., S. 151.

<sup>135</sup> H. Zenck sah (1941/42) schließlich in der Fuge den gültigen Ausdruck der barocken Musikanschauung: "Die Neigung zur gedanklich-polyphonen Verknüpfung, die strenge, überpersönliche Gesetzlichkeit, unter welche sich der Komponist als dienendes 'Werkzeug' unterordnet, die Einfügung des affektuos-geprägten Themas in diese überindividuelle Ordnung, die ausgesprochen un-sinnliche Klanglichkeit, die in dem nordischen Hang zur Abstraktion tief begründet ist, machen die Fuge zu einem wahrhaften 'Spiegel' göttlicher Harmonie, zu einem Gleichnis der Schöpfungsordnung" (*Grundformen deutscher Musikanschauung* [1941/42], in: ders.: *Numerus und Affectus*, a.a.O., S. 35).

Gotteswortes" in den Mittelpunkt der evangelischen Kirchenmusik gerückt sei<sup>136</sup>, vornehmlich durch den "evangelisch-liturgischen Choral, weniger zwar in der durch bloßes Zuhören als 'Werk' erfassbaren künstlerischen Gestalt, als vielmehr in dem durch gläubiges Mitsingen als 'Wort' sich erschließenden Gehalt, der liturgischen Wesenseinheit von Wort und Weise."<sup>137</sup> Durch die Einführung von Orgel- und Figuralmusik in den protestantischen Gottesdienst war, so Gurlitt, "erstmalig die schwere kirchenmusikalische Problematik des grundsätzlichen Unterschiedes einer ausschließlich im 'Mitsingen' erfassbaren von einer nur im 'Zuhören' gegebenen Musik" aufgetaucht und damit die Gefahr, "einem religiös unverbindlichen, ästhetisch gefärbten Zuhören zu verfallen."<sup>138</sup> Unter Berufung auf Lucas Osiander, der in der Vorrede zu seinen *50 geistlichen Lieder und Psalmen* (Nürnberg 1586) vor dieser Gefahr ausdrücklich gewarnt hatte, unterscheidet Gurlitt daher zwischen zwei Hörertypen: dem "Laien", der das Gotteswort ausschließlich durch selbsttätiges Mitsingen erfahre, und dem "Kenner", der, obwohl er nur zuhöre, das Wort Gottes innerlich mitsinge und sich damit der liturgischen Disziplin unterwarf: "Auch die Orgelmusik gehört ja wie alle Instrumentalmusik in den kirchenmusikalischen Bereich der figuralen Kunstmusik, die nur im 'Zuhören' gegeben ist. Für den musikalischen 'Kenner' aber bestand auch hier die Möglichkeit, sich seiner bloßen Zuhörerrolle zu begeben und die Kluft zwischen 'mitsingender' und 'zuhörender' Haltung vermittelt eines Bei-sich-selbst-Singens, eines gleichsam mittelbaren, vergeistigten und verinnerlichten 'Mitsingens' zu überbrücken. Dieser Begriff eines dem kennerhaften 'Zuhörens' eingelagerten verinnerlichten 'Mitsingens' ist für das Verständnis der evangelischen Orgel- und Organistenkunst von allergrößter Bedeutung."<sup>139</sup>

Gurlitt ignoriert einen Aspekt der reformatorischen Kirchenordnungen, nämlich die Disziplinierung der Gläubigen durch liturgische Partizipation und den daraus entstehenden Rechtfertigungszwang für die Komponisten von Figural- und Orgelmusik, trotz Artifizialität und Wortlosigkeit gottesfürchtige Musik zu schreiben. Stattdessen identifiziert er im Typus des barocken "Kenners" bereits den musikalischen Bildungsbürger bzw. den gebildeten Dilettanten des 19. Jahrhunderts und dies aus einem ganz bestimmten Grund:

---

<sup>136</sup> Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 21.

<sup>137</sup> Ders. in der Einführung zu einer Ausgabe mit Orgelkompositionen von Michael Praetorius aus dem Jahr 1929.

<sup>138</sup> *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 23.

<sup>139</sup> Ebenda.

Als Musikhistoriker will Gurlitt um ein neues Verständnis für die "alte Musik" werben, als Agent der Verhaltenslehren dekretiert er jedoch eine disziplinierte "bildungsbürgerliche" Höreinstellung, durch welche erst die vermeintlich religiösen "Gehalte" der "alten Musik" verstehbar würden. So wie Eduard Hanslick im Sinne der Ästhetik des 19. Jahrhunderts vor dem oberflächlich "pathologischen" Musikhören warnte zu müssen<sup>140</sup>, unterwarf sich der Hermeneutiker Gurlitt den theologischen Imperativen der protestantischen Kirchenordnungen und forderte mit Blick auf die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts die bewußte "gläubige" Apperzeption ihres religiösen Symbolgehaltes, anstatt einem "religiös unverbindlichen, ästhetisch gefärbten Zuhören" zu verfallen. Damit ist aber auch der Organist des Barock in die Pflicht genommen, der "seine Kunst nicht in freiem, selbstverantwortlichen Musizieren" entfalte, sondern "unter den Choral" stelle: "Dem lutherischen Organisten kommt es nicht auf künstlerische Originalität, sondern auf handwerkliches Können an, er 'erfindet' nicht, sondern bindet seine schöpferische Phantasie an einen 'cantus prius factus', er 'setzt' und 'bearbeitet' chorale Melodien als 'cantus firmi', d. h. in ihrer vorgegebenen unveränderlichen Gestaltseinheit von Wort und Weise."<sup>141</sup> Das Bild des lutherischen Organisten, der eher gottesfürchtiger Handwerker als selbstbewußter Künstler sei, entsprach ebenso wie das des gläubig mithörenden Gottesdienstbesuchers jenen liturgisch disziplinierten Idealtypen, welche die reformatorischen Kirchenordnungen entworfen hatten. Gurlitt affirmiert diese Sichtweise aus zwei Gründen: Zum einen will er den Barockorganisten vom "Konzertorganisten" des 19. Jahrhunderts unterscheiden, berücksichtigt aber nicht, daß sich auch die Komponisten und Organisten des 16. bis 18. Jahrhunderts durchaus taktisch verhielten, wenn sie gegen theologische Bedenken ihre ästhetischen Innovationen durchsetzen wollten; zum anderen will er aber die Orgel und ihre Musik zum Träger von symbolisch-religiösen Gehalten machen, die vorgeblich vom lutherischen Organisten ebenso intendiert waren, wie sie vom barocken "Kenner" rezipiert und "verstanden" wurden.

Die Deutung der frühbarocken Orgelmusik als "Sinträger des lutherischen 'Dennoch', d. h. jener schroffen Trennung der spiritualia von den saecularia" und ihres Spaltklangstiles als "ein unvergleichliches Symbol der lutherischen Predigt von der Erlösung des Menschen durch Gott"<sup>142</sup> macht

---

<sup>140</sup> E. Hanslick, *Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854), ND d. 16. Aufl., Wiesbaden 1978, S. 120ff.

<sup>141</sup> Gurlitt, *Zur Einführung*, Praetorius-Ausgabe, S. 8.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 17.

Gurlitt am "Wesen" des barocken Bläserklangideals fest und damit an der Patina des Historischen. So beschreibt er das barocke Bläserinstrumentarium und den Klang der frühbarocken Orgel mit Begriffen wie "vordergründig", "unbeseelt", "ausdrucksentrückt", "geräuschverhüllt", "näselnd", "ungeschickt", denen allesamt der Charakter von Ausdrucksferne und emotionaler Distanziertheit eigen ist, vor allem wenn man sie mit seinen ästhetischen Urteilen über die moderne Orgel und das klassisch-romantische Streicherklangideal vergleicht. Ausdrucksferne und Distanziertheit sind aber die affektiven Qualitäten, die Gurlitt nicht nur dem barocken Klangideal, sondern auch dem *quasi* anthropologischen Typus des Barockbläusers zuschreibt: "Dem Barockbläser kam es darauf an, das Klangwesen seines Instruments jedweder Trieb-, Begierde- und Affektbeeinflussung, jeder gesangsmäßigen Beseelungs- und Einfühlungsmöglichkeit zu entziehen, es auf den Weg vom Menschen weg zu bringen, es von jeder Art ichbezogener Lebensverflechtung zu reinigen, es gleichsam zu entpersönlichen. (...) Dem deutschen Barockmusiker war diese eigenartige, dem menschlichen Gefühl ab- und der musikalischen Einbildungskraft zugewandte Bläser-Klangwelt wertvoll nicht nur um ihrer selbst, sondern auch um ihrer mächtigen Symbolkraft willen; er schätzte sie als Trägerin außermenschlicher Werte, von denen die geheimnisvolle Kraft ausgeht, den Menschen über sein Schicksal und die irdischen Schranken individueller Ich-Verschlossenheit und -Vereinzelung zu erheben, ihn von seiner zwangvollen Erlebnisfülle freizumachen, ihn von sich selbst zu erlösen."<sup>143</sup> Das Außermenschliche und damit "Jenseitige", das Gurlitt am Klangideal des 17. Jahrhunderts wahrzunehmen vermeint, korrespondiert in seiner Sichtweise mit dem Satzstil der barocken Choralbearbeitung und jenem "Spaltklang", der idealerweise nur auf der frühbarocken Praetorius-Orgel oder der hochbarocken Schnitger-Orgel wiederzugeben war: "In der eigentümlichen Art nämlich, wie die planmensurierte, 'absonderlich' registrierte Choralmelodie als starres Gerüst der Komposition, sei es im Baß oder einer anderen Stimme, tektonisch und klanglich von dem übrigen Stimmenbau abgespalten ist, kommt gleichsam etwas von der Spannung unentrinnbarer Jenseitigkeit des Göttlichen zum Ausdruck, von wo aus alles Endzeitliche in Frage gestellt ist."<sup>144</sup> Als Spaltklang bezeichnete Gurlitt den klanglichen Kontrast zwischen den labial registrierten, kontrapunktischen Stimmen und dem durch Zungenregister ("Schnarrwerke") hervorgehobenen *cantus firmus* in den Orgelchorälen, wie

---

<sup>143</sup> Ders., *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 13.

<sup>144</sup> Ders., *Zur Einführung*, a.a.O., S. 17.



sie von Komponisten wie Praetorius, Scheidt oder Scheidemann überliefert sind. Gegenüber den auf Verschmelzungsfähigkeit angelegten Registern der modernen Orgel wirkte der Spaltklang in der Tat "absonderlich" und stupend, was schon in den frühen Urteilen über die Freiburger Praetorius-Orgel immer wieder hervorgehoben wurde.<sup>145</sup> Angesichts dieses klanglichen Kontrasterlebnisses verknüpfte Gurlitt den Habitus des "laienhaften Hineinsingens" in den Cantus firmus und des "kennerhaften Mithörens" der Chormelodie, den er aus den protestantischen Kirchenordnungen übernahm, mit der Patina des Historischen und konstruierte auf dem Weg der Deutung jene symbolischen Gehalte, in denen nicht das Lebensgefühl des Barock, sondern die Befindlichkeiten des kulturkonservativen und jugendmusikalisch bewegten Milieus der Weimarer Republik zum Ausdruck kommen.

Die Ausdrucksentrücktheit und Körperferne des barocken Bläserklangs stehen für das jugendbewegte und reformpädagogische Körperideal, das sich "jedweder Trieb-, Begierde- und Affektbeeinflussung" zu entziehen suchte, um sich durch "Erziehung zur Selbsterziehung" gegen die Anfechtungen der sinnlich affizierten Moderne und das Tempo des kulturellen Wandels zu immunisieren; "menschliches Gefühl" und "menschliche Einbildungskraft" indizieren hingegen Profanität, "ichbezogene Lebensverflechtung" und "Ich-Vereinzelung", denen gegenüber es sich zu "reinigen" und zu "entpersönlichen" gelte. Unschwer lassen sich hinter solchen affektiven Dispositionen und Abwehrstrategien die pädagogischen Zielsetzungen der Singbewegung und ihres Apperzeptionstrainings ausmachen, mit dem der Widerstand gegen den kulturellen Wandel und das großstädtische Lebensgefühl ebenso verinnerlicht werden sollte wie die Ablehnung gegen das zeitgenössische Musikleben und seine "konzerthaft-ästhetische" Höreinstellung. So wehrt sich auch der "Barockbläser", zumindest in der Symbolik ihm unterschobener Klangvorstellungen, gegen die Isolierung in einer veräußerlichten, profanen Welt und sehnt sich nach einer sozialen Homogenität, die er mit dem "mittelalterlichen Musiker" Besslers teilt. Bei

---

<sup>145</sup> So durch Karl Hasse: "Die Umstellung zum alten Klangideal, das gleichzeitig Stimmen verschiedenster Mensur, kein Verschmelzen und Schwelgen, sondern ein klares Nebeneinander der Klänge und ruhiges Wirkenlassen zum Merkmal hat, gelingt an der Praetorius-Orgel unter sachverständiger Anleitung verhältnismäßig leicht. Die alten charakteristischen 'Schnarrwerke' (Rohrwerke), das Fehlen des vorwiegenden 8-Fuß-Grundtones und jeder Schwellwirkung, die Vereinzelung der untereinander so durchaus verschiedenen, bald als wunderschön empfundenen Farben, das alles gibt einen Begriff von der Notwendigkeit und Möglichkeit, die Musik des 17. Jahrhunderts und damit einen wichtigsten Bestandteil von dessen Kulturgeschichte, neu zu erfassen und wieder lebendig werden zu lassen" (*Die Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br.*, a.a.O., S. 8f.).

Bessler war das musizierende Individuum in einer ständisch geordneten und kirchlich zentrierten "Gemeinschaft" aufgehoben, die sich gerade der musikalischen Jugendbewegung als Fluchtraum empfehlen sollte: "Inmitten der expressionistischen Krise, der allgemeinen Desorientierung und des Auftriebs unbekannter Kräfte", so Bessler im Rückblick auf die Nachkriegsjahre, "übernahm die Historie die doppelte Aufgabe, der Gegenwartsflucht als Asyl und dem Willen zur Zukunft als Energiequelle zu dienen."<sup>146</sup>

Aber der Typus des "Barockbläusers" erhellt noch einen weiteren gravierenden Aspekt, nämlich seine Herkunft aus dem wilhelminischen Militarismus und den Schützengräben des Ersten Weltkrieges. Die Ausschaltung von Subjektivität, die Gurlitt an barocken Blasinstrumenten wie Blockflöte, Krummhorn oder Pommer gegenüber modernen Instrumenten wie Querflöte oder Oboe wahrnehmen will, und die Abwehr von Emotionen deuten mittelbar auf Militarisierung und Kriegserlebnis, wo es stets um Unterordnung und um die Ausschaltung des individuellen Gefühls geht.<sup>147</sup> Nachdem die Kriegserfahrung enttäuschte, weil sie nicht in den erhofften Sieg mündete, Gurlitt spricht von "uns" als den Besiegten<sup>148</sup> und noch 1943 von den "nicht aus Feigheit überlebenden Frontkämpfern"<sup>149</sup>, und nachdem angesichts der Niederlage die Gefahr drohte, in Depression und Melancholie zu verfallen, entwickelten sich Strategien der Gefühlsabwehr und der Verdrängung, die freilich unbewußt gemacht wurden. So spricht Gurlitt davon, daß "strenge Schulung", "Erziehung" und "strengste Zucht" notwendig seien, um polyphone Musik angemessen hören zu können, und verweist zugleich auf den "in unserer heutigen Jugend neu hervorbrechenden Willen zur Form in der Musik, der sich scharf abhebt gegen die lässige Formverwilderung und aufgeweichte Hingabe an äußere Impressionen in der Musik der älteren Generation."<sup>150</sup> Hier sprach nicht nur der geisteswissenschaftliche Hermeneutiker, sondern auch der überlebende Frontkämpfer, der die militärische Niederlage in einen kulturellen Sieg umdeutet. Noch im Jahr 1942, inmitten des Zweiten Weltkrieges und

---

<sup>146</sup> Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (ND Wiesbaden 1979), S. 20f.

<sup>147</sup> Dazu: K. Theweleit, *Männerphantasien. Band 2: Männerkörper - Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, Reinbek 1980, S. 206ff.

<sup>148</sup> Gurlitt, *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, a.a.O., S. 117.

<sup>149</sup> Ders., *Karl Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung* (1943), in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, Band 2, a.a.O., S. 83.

<sup>150</sup> Ders., *Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart*, a.a.O., S. 95.

durch den Nationalsozialismus kaltgestellt<sup>151</sup>, wird Gurlitt die konservativen Attacken des Brahms-Kreises gegen die "Neudeutsche Schule" dahingehend würdigen, daß sie "damals den Kampf für einen erneuerten Willen zu strenger Zucht der Formung und Ordnung, zu festerer Bindung und Gestalt - gegen die Entartung in der deutschen Musik zufolge allzuromantisch ausdrucks- und gefühlsbetonten Verwilderns und Erschlaffens ihrer Baukräfte und handwerklichen Voraussetzungen" eröffnet hatte.<sup>152</sup> Was hier in das musikalische Urteil einfließt und die ästhetische Wahrnehmung steuert, sind demnach Körperstrategien und soldatische Kategorien, deren Aktionsradius auf zivile Sektoren wie die Orgel oder auf künstlerische Richtungen wie Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit ausgedehnt werden.

Daß man die Entstehung der musikalischen Erneuerungsbewegungen dem "Auftrieb unbekannter Kräfte" (Heinrich Bessler) zuschrieb und die eigentlichen Motive, kulturelles Unbehagen, Kriegsniederlage und Modernitätsverdrossenheit, ins Unbewußte abdrängte, hatte im Kontext der geisteswissenschaftlich orientierten Musikgeschichtsforschung allerdings Methode. Gerade Gurlitt, der es darauf anlegte, sich dem "unerforschlich-geheimnisvollen, individuellen Mittelpunkt des musikalischen Kunstwerks" verstehend anzunähern<sup>153</sup>, bestand auf der Irrationalität des Musikalischen, weil er hier eine symbolische Dimension ausmachte, die sich gleichermaßen religiös wie pädagogisch instrumentalisieren ließ: "Je tiefer das Verstehen in (...) Sachbereiche innerhalb der lebendigen Welt der musikgeschichtlichen Wirklichkeit hineingetrieben wird, um so deutlicher erweisen sie sich als belebt durch einen geschichtsenthobenen individuellen Kern, auf den alles Verstehen und darin gründendes Erziehen letztlich gerichtet ist. In Begriffe restlos auflösen, vernunftmäßig durchdringen läßt er sich freilich nicht. Wer das unternehmen zu können meint, verwechselt geschichtlich Wirkliches in voller Farbe des Lebens mit Gedachtem, Konstruiertem in der Blässe eines abstrakten Gespinnstes."<sup>154</sup> Erst auf dem Weg des hermeneutischen Verstehens und einem vorsätzlichen Irrationalismus wurde es demnach möglich, das "Erlebnis" der klanglichen Differenz zwischen moderner und "alter" Orgel

---

<sup>151</sup> Gurlitt wurde 1937 zwangsemeritiert, weil er mit einer jüdischen Frau verheiratet war; dazu: E. John, *Der Mythos des Deutschen in der deutschen Musik. Die Freiburger Musikwissenschaft im NS-Staat*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 5, 1998, S. 63ff.

<sup>152</sup> Gurlitt, *Der Musikhistoriker Philipp Spitta* (1942), in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, Band 2, a.a.O., S. 147.

<sup>153</sup> Ders., *Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart*, a.a.O., S. 93.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 92.

(bzw. zwischen barockem Bläserklang- und romantischem Streicherklangideal) zur Patina des Historischen umzudeuten und mit symbolisch-ideologischen Bedeutungen aufzuladen. Aus dieser Perspektive, Bessler sprach von der Energiequelle des Willens zur Zukunft, bezog sich "Erneuerung" auf einen Wechsel des Klangideales in der zeitgenössischen Musik, vergleichbar dem, wie Gurlitt meint, der im ausgehenden 18. Jahrhundert von der "Kultorgel" zur "Konzertorgel" geführt habe, "d. h. aus jener kirchlich-liturgisch gebundenen, an strenger Chorpolyphonie und dem Choral als Cantus firmus ausgerichteten, im Konstruktiven wurzelnden, überpersönlichen Klangwelt der Barockorgel in die seelenhaft-ausdrucksvolle, betont subjektive, dramatisch-psychologische der romantischen Expressiv-Orgel.<sup>155</sup> Nachdem aber in der Gegenwart der 1920er Jahre der "Vorrang der Sachwelt vor der Ichwelt" neu entdeckt würde, wo "neue Bindungen" religiöser, kirchlicher und kultischer Art gesucht würden, führe der Weg, so Gurlitt, "gleichsam umgekehrt von der Konzertorgel zu einer zukünftigen Kultorgel, d. h. zurück, richtiger: voran in eine neue ausdrucksentrückte, wiederum gebundene Klangwelt, die in ihrer 'neuen Sachlichkeit' derjenigen der Barockorgel wesensverwandt ist."<sup>156</sup>

Aus dieser dogmatischen Klassifikation ergaben sich verschiedene ideologische Festschreibungen. Gurlitt entzog die Orgel dem ästhetischen Diskurs der Moderne, indem er sie zunächst gegen vermeintlich profanisierende und trivialisierende Tendenzen abzuschirmen versuchte. Weil er die Gegenwart der zwanziger Jahre aber durch ein neues Bläserklangideal in der zeitgenössischen Musik charakterisiert sah<sup>157</sup>, galten ihm ästhetische Richtungen wie Neoklassizismus oder Neue Sachlichkeit und Komponisten wie Kaminski oder Hindemith als die einzig zukunftssträchtigen Potentiale einer neuen Orgelmusik. Mit solch tendenziösen, letztlich aber willkürlichen Einschränkungen legte er die Orgel auf ein schmales ästhetisches Segment und zugleich auf eine primär kultische Funktion fest, die geradewegs in die ideologische Isolation und in die Abhängigkeit von Sing- und

---

<sup>155</sup> Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland*, a.a.O., S. 99.

<sup>156</sup> Ebenda.

<sup>157</sup> "Wie im heutigen Orchester die ausdruckstiefen, warmen, hintergründigen 'Klangbinder', vor allem die Streicher, als Träger des melodisch-thematischen Geschehens mehr und mehr verdrängt werden von der kühlen, metallischen, vordergründigen Klanglichkeit der (meist solistisch besetzten) Bläser: in demselben Maße gewinnt in der musikalischen Klanganschauung der Gegenwart die entromantisierte Orgel wieder an Boden" (Gurlitt, *Zur gegenwärtigen Orgelerneuerungsbewegung in Deutschland*, a.a.O., S. 99).

Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung führte. Während der Begriff "Konzertorgel", mit dem Gurlitt die moderne Orgel etikettierte, die Ablehnung jenes spezifisch konzertanten Repertoires betraf, das sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, war die assoziative Verknüpfung der "erneuerten" Orgel mit dem Terminus Neue Sachlichkeit durchaus zwiespältig, weil diese Richtung nur *eine* Facette im Spektrum der zeitgenössischen Kunstrichtungen ausmachte und von sich aus nicht den totalitären Anspruch erhob, die Moderne beerben oder gar eliminieren zu wollen. Gurlitt glaubte dagegen, in der Erforschung des Gestaltwandels der Orgel zu ihrem "Wesen" vordringen zu können, aus dem schließlich die neusachlich "entromantisierte" Orgel gleich Phönix aus der Asche emporsteigen sollte. Gemäß dieser ontologisierenden Sichtweise wäre die Entwicklung der Orgel schließlich zum Stillstand gekommen und damit das Ende der Geschichte, d. h. ein totalitärer Zustand, erreicht gewesen. Diese Sicht passte sehr wohl in das rechtskonservative "Geschichtsbild" der Erneuerungsbewegungen und zu ihrem Bedürfnis nach Stillstellung der Modernisierungsgeschwindigkeit, kaum aber in das Selbstbild einer Neuen Sachlichkeit, die konsequent auf den Rhythmus der urbanisierten Moderne setzte.<sup>158</sup> Was "musikalische Erneuerung" mit der Neuen Sachlichkeit schließlich verband, war der antiromantische Affekt, was sie jedoch grundsätzlich unterschied, waren nicht nur das Ressentiment gegen den kulturellen Wandel, sondern vor allem der gewaltsam-dumpfe Archaismus, wie ihn die Erneuerungsbewegungen kultivierten.

Das Bündnis zwischen den Deutungsmächten Geisteswissenschaft und Theologie, die sich die "neusachlichen" Impulse zunutze machen wollten, verschaffte dem Komplex der "musikalischen Erneuerung" allerdings den ideologischen und institutionellen Rückhalt, den es benötigte, um sich zum ästhetischen Paradigma zu verselbständigen, führte aber dazu, den Klangkörper der Orgel als künstlerisches Ausdrucksmittel zu entmündigen. Die "neue" bzw. die "erneuerte" Orgel war ein Produkt der negativen Selektion und der Abhängigkeit von heteronomen Zwecken: Als Symbol des Widerstands gegen den kulturellen Wandel lebte sie von ihrer Andersartigkeit gegenüber der modernen Orgel, als Derivat der "alten Orgel" stand sie im Dienst der historischen Aufführungspraxis, die Singbewegung schätzte ihre Ausdrucksarmut sowie ihre Transparenz bei polyphoner Musik und die Liturgische Bewegung sah in ihr das adäquate Klangmittel theologischer

---

<sup>158</sup> Dazu: *Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*, ein Ausstellungsbuch hg. von E. Wichner u. H. Wiesner, Berlin 1990, S. 37ff.; H. Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994, S. 44ff.

Repristination und organistischer Selbstdisziplinierung. Die ersten Orgeln, bei denen die Vorstellungen der Orgelbewegung zur Anwendung kamen, standen folglich in unmittelbarem Zusammenhang mit solch heteronomen Intentionen. Während die Orgelum- und -neubauten Hans Henny Jahns die Umsetzung seines morphologisch-harmonikalen Weltbildes verfolgten, suchte Christhard Mahrenholz einen Orgeltypus zu verwirklichen, der sich klanglich-konstruktiv an die "alte Orgel" anlehnte und primär liturgischer Orgelmusik dienen sollte. Als er im Jahr 1925 den Umbau der Orgel in der Göttinger St. Marienkirche von einem modernen zu einem "erneuerten" Orgeltypus veranlaßte, legitimierte er das Vorhaben mit dem Hinweis, die Gründe lägen sozusagen in der Luft: "Es sind die gleichen Ursachen, die augenblicklich den modernen Menschen vom harmoniebezogenen, akkordgebundenen vertikalen Hören zum Verständnis der linearen Polyphonie, von der Stentorhaftigkeit des Massenorchesters zur feinziselierten Arbeit der Kammermusik, vom affektschwangeren Mannheimertum zur barocken Entmenschlichung der Musik führen sollten. Für die Orgel resultiert daraus - und das ist wohl der Hauptgrund dafür, daß sie allmählich wieder in die Interessenssphäre des modernen Menschen rückt - daß man an ihrer 'Starrheit', die lange Zeit als Nachteil angesehen wurde, wieder als Vorzug gegenüber dem subjektivistischen [sic] Musizieren der Jetztzeit empfunden wird."<sup>159</sup> Es war bezeichnend für die gesamte Orgelbewegung, daß hier nicht genuin kompositorisch-ästhetische Gründe für die "Erneuerung" der Orgel ins Feld geführt wurden, sondern das komplexe und ideologisch vielfältig konnotierte Moment der "Starrheit", an dem man Gefallen fände.

Die Funktionalisierung der Orgel zur "Distanzwaffe" gegen die Moderne veranlaßte schließlich den Finkensteiner Bund, Mahrenholz mit der Konzeption einer Orgel zu betrauen, die den Namen *ver sacrum* erhielt und 1929 im Jugendhof Hassitz im schlesischen Glatz aufgestellt wurde. Hier war man begrifflicherweise interessiert an einem Instrument, das sich als Projektionsfläche und als Symbolträger für die singbewegte Ideologie anbot: "Unsere Absicht ging nicht auf das Große und Laute, sondern auf das Feine und das Klare und Reine. Zu guter Stunde hat ein Mann wie Dr. Christhard Mahrenholz den Irrweg unserer heutigen Rauschsucht auch im Orgelbau erkannt und den rechten Weg gewiesen und gebahnt. Diesem Führer danken wir das Werk, wie es jetzt dasteht. Viele Hörer haben uns bekannt, nicht gewußt zu haben, was eine Orgel ist, bis zu dem Augenblick, wo sie zum ersten Male unsere Orgel 'ver sacrum' von Meisterhand gespielt hörten. Und

---

<sup>159</sup> *Die neue Orgel in der St. Marienkirche zu Göttingen*, a.a.O., S. 14.

uns selber tut sich immer wieder eine neue Welt auf, wenn wir in der abendlichen Halle der Orgel zu Füßen sitzen und die überirdische Sprache vernehmen, die ohne Worte das Tiefste zu sagen vermag."<sup>160</sup> Hinter der pathetischen Diktion solcher Äußerungen läßt sich unschwer ausmachen, daß hier etwas gehört wurde, was man offensichtlich hören wollte oder sollte. Stets wurde daher auf sekundäre Momente abgehoben, nämlich die vermeintlich kathartische Wirkung der "erneuerten" Orgel und ihre "erzieherische" Funktion, sowohl das Verständnis für "alte Musik" zu fördern, als auch die Qualität des kirchlichen Gemeindegesanges zu verbessern. In diesem Sinn beurteilte auch Erwin Zillinger die "neue" Orgel der Christianskirche in Hamburg-Ottensen, die nach Plänen von Hans Henny Jahnn in den Jahren 1926-28 umgebaut wurde: "An diesem Instrument empfindet man wieder deutlich, daß die Orgel ihre stärksten Wurzeln im Vokalen hat. So erinnern viele Klänge der Klopstockorgel tatsächlich an den idealen Gesangston, und verblüffend ist ihre Anpassungsfähigkeit bei Begleitung von Choralgesang, wobei eine ideale Verschmelzung erreicht wird. Wichtig scheint mir ferner die in Altona beobachtete Tatsache, daß seit Ingebrauchnahme der Klopstockorgel sich die Qualität des Gemeindegesanges in den Gottesdiensten in ganz erstaunlichem Maße gehoben hat, woraus ich schließen möchte, daß der Verfall des Gemeindegesanges in den Kirchen eine seiner Hauptursachen in der Entartung der Orgel hat."<sup>161</sup> Solche Rück- und Anbindungen der "erneuerten" Orgeltypen in die Diskurse der "musikalischen Erneuerung" machten deutlich, daß auch die Orgelbewegung dem Ambiente jener "kalten" Kultur zuzuordnen ist, die sich als ideologisches Netzwerk und als ästhetische Praxis in Teilen des öffentlichen Musiklebens durchzusetzen begann. Die neue Qualität, die die Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg gegenüber der Musikalischen Jugendkultur vor 1918 erlangten, gründete in der Dominanz der "alten Musik", zumal in der Patina des Historischen, die als symbolisch-ästhetischer Ausdruck eines gegenkulturellen Habitus fungierte. Während die anthropologische Dimension der Bewegungen ihre musikalische Praxis wie ein Film grundierte, entwickelte sich die "alte" Musik zu einem ästhetischen Dogma des "Zurück" und der "Umkehr", von dem man sich so etwas wie eine Verjüngung des zeitgenössischen Musiklebens und die Vision einer "jungen Musik" erhoffte.

Der Typus des "Barockbläusers" und der des "mittelalterlichen Musikers" traten dabei die Erbschaft des musikalischen Bildungsbürgers im Sinne des 19.

---

<sup>160</sup> *Eine Orgel als Denkmal*, in: *Lied und Volk* 1, 1931/32, S.

<sup>161</sup> Zillinger, *Die neue Klopstock-Orgel zu Altona-Ottensen*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 33, 1928, S. 161.

Jahrhunderts an und gesellten sich zu anthropologischen Formationen wie dem "musizierenden Laien" Jödes oder dem "völkischen Individuum" Hensels. Ähnlich wie Jöde und Hensel ging es auch Gurlitt und Bessler um die Modellierung einer veränderten Einstellung gegenüber Musik und damit einer neuen "Musikanschauung", nach der sich, wie Hermann Zenck meinte, jegliche Musik "grundsätzlich und energisch zurück auf das faktische Leben" beziehen sollte.<sup>162</sup> Der Begriff des "faktischen Lebens" reflektierte auf die aktuelle Bedürfnislage der Jugendmusik- und Singbewegung sowie auf ihre musikpädagogischen und volkserzieherischen Zielsetzungen, aber auch auf die kirchenmusikalischen Visionen der Liturgischen Bewegung in der Protestantischen Kirche. Letzterer ging es um die Revision des liberalen Liturgieverständnisses, wobei man sich an den orthodox-lutherischen Grundsätzen der reformatorischen Kirchenordnungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert orientierte. Daß diese Repristinaton, anders als die liturgischen Restaurationsbestrebungen des 19. Jahrhunderts, in eine Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung mündete, ging auf die Impulse und Affinitäten zurück, die zeitgleich aus dem Umfeld der Vorkriegsjugendbewegung kamen. Ideologische Schützenhilfe erhielt die "kirchenmusikalische Erneuerung", dies machen die Bestrebungen der Orgelbewegung besonders deutlich, gerade durch die geisteswissenschaftliche Musikgeschichtsforschung, die den disziplinierenden Habitus der kulturkonservativen Verhaltenslehren mit den ethischen Imperativen der reformatorischen Kirchenzucht kurzschlüssig identifizierte.

Nachdem schon die Jugendmusik- und Singbewegung ein regelrechtes Apperzeptionstraining installiert hatten, um das "echte Volkslied" und die "alte Musik" mit modernitätsfeindlicher Symbolik zu konnotieren, beschritt die geisteswissenschaftliche Musikforschung ähnliche Wege, auf denen der moderne Hörer an den Umgang mit "alter Musik" gewöhnt werden sollte. Seit Anfang der zwanziger Jahre war es zu Vorführungen mittelalterlicher Musik in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe (1922) und in der Hamburger Musikhalle (1924) gekommen, in denen Wilibald Gurlitt durch kommentierende Vorträge auf die Notwendigkeit einer spezifisch veränderten Höreinstellung hingewiesen hatte.<sup>163</sup> Diese neue "Haltung" gegenüber historischer Musik zu propagieren, war auch das Anliegen einer Reihe von kirchenmusikalischen

---

<sup>162</sup> Zenck, *Musikgeschichtliche Wirklichkeit*, a.a.O., S. 9.

<sup>163</sup> Dazu: Fr. Ludwig, *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24.-26. September 1922*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5, 1922/23, S. 434ff.; Bessler, *Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle 1.-8. April 1924*, a.a.O., S. 42ff.



Abenden, die im Oktober 1932 in Freiburg im Breisgau stattfanden.<sup>164</sup> Verschiedene Dozenten, darunter Gurlitt, Richard Gölz und Herbert Haag, steuerten Einführungsvorträge bei und übten die Gemeinde sowie den Chor in die von Mahrenholz, Stählin und anderen orthodox gesinnten Theologen geforderte liturgische "Selbständigkeit" ein. So folgte auf einen Redebeitrag eine Reihe von Orgelchorälen, die entsprechend der nachreformatorischen Alternativ-Praxis im Wechsel zwischen Chor, Gemeinde und Orgel musiziert wurden: "Die Orgel spielte den Orgelchoral, einige Sänger 'sangen in die Orgel', d. h. sangen den c. f. mit, um ihn so dem Hören der Gemeinde näher zu bringen. (...) Die Orgel wiederholte den Orgelchoral nochmals allein, die Gemeinde wurde vorher aufgefordert, den c. f. mitzusingen, wenn sie ihn hörte. Der Versuch gelang. Daran schloß sich die Aufforderung, nun ebenso sonntäglich mit der Orgel 'innen' zu singen."<sup>165</sup> So wie Gurlitt schon die Barockorgel zur "frommen Orgel" und damit zum kultischen Instrument stilisiert hatte, wurden nun die modernen Hörer auf ein "liturgisches" Hören verpflichtet, in dem ästhetische, ethische, anthropologische, pädagogische und theologische Motive eine trübe Mischung eingingen. Diese diffuse Gemengelage war jedoch spezifisch für den Kontext der Erneuerungsbewegungen, und sie bedingte den Primat einer ästhetischen Praxis, die im Grundsätzlichen rückwärtsgerichtet und restaurativ gesinnt blieb.

### *Zeitenwende*

Der Prozeß der "musikalischen Erneuerung", der nach dem Ersten Weltkrieg auf den Feldern der Musikpädagogik, der musikalischen Volkserziehung, der Renaissance älterer Musik sowie auf dem Gebiet der Orgel und der Evangelischen Kirchenmusik die Gestalt von "Bewegungen" angenommen hatte, bildete zwar eine schillernde Facette des öffentlichen Musiklebens, trug aber aus genuin musikhistorischer Perspektive wenig zum ästhetischen Fortschritt und zu einer auf Innovation eingestellten Musikkultur bei.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Haag, *Die Orgel im Gottesdienst*, a.a.O., S. 53ff.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>166</sup> Daß Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 250f.) insbesondere die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung gegen die Behauptung in Schutz nimmt, "die selbstgewählte theologische Bindung habe sich für die neuere Kirchenmusik als bloße Fessel erwiesen", und die Auffassung dagegen hält, angesichts "einer musikhistorischen Epoche allgemeiner Funktionsorientierung" ginge "eine vordringlich kompositionsgeschichtliche Wertung" an der Kirchenmusik vorbei, bezeugt

Maßgebliche *ästhetische* Impulse dieser Bewegungen waren der Widerstand gegen die musikalische Moderne einerseits, andererseits der Rückgriff auf die "alte Musik" und auf jene Patina des Historischen, die im Kontext der "Erneuerung" als spezifisch zeitgenössisch galt und mit Modernität gleichgesetzt wurde. Umso anmaßender erschien daher der selbstgesetzte Anspruch der Erneuerungsbewegungen, die musikalische Moderne ersetzen und das öffentliche Musikleben nach ihren ideologischen Maßstäben umgestalten zu wollen. Dieses präventive Vorhaben wäre unter den geltenden kulturpolitischen Verhältnissen vor 1933 auch nur partiell, etwa innerhalb der Musikpädagogik und der Kirchenmusik, zu realisieren gewesen, zumal die Erneuerungsbewegungen nicht ausschließlich ästhetisch-künstlerische Zielsetzungen verfolgten. Als Teil des national-konservativen und völkischen Lagers zwischen 1918 und 1933 standen sie in der Tradition eines Kulturkonservatismus, der Musik zur Projektionsfläche symbolischer Aktivitäten funktionalisierte und auf dieser Ebene allgemein-pädagogische, anthropologische und politische Intentionen verfolgte. In ihrem Sondercharakter als weltanschauliche *und* als musikalisch-ästhetische Gruppierung waren die Erneuerungsbewegungen in zweifacher Hinsicht marginalisiert: Aus Sicht des Weimarer Staates waren sie Teil des antidemokratisch-republikfeindlichen Lagers, aus Sicht der musikalischen Moderne bildeten sie den restaurativ-konservativen Appendix des zeitgenössischen Musiklebens. Eine Wende bahnte sich an, als es am 30. Januar 1933 zur Regierungsbeteiligung der NSDAP und in den darauffolgenden Wochen zur systematischen "Machtergreifung" durch die Nationalsozialisten kam, die in allen Bereichen der politischen und kulturellen Öffentlichkeit zu radikalen Veränderungen führte.<sup>167</sup> Erst jetzt bot sich den Erneuerungsbewegungen die Möglichkeit, den Status der kulturellen Dissidenz endgültig hinter sich zu lassen, allerdings um den fragwürdigen Preis, in einer musikalischen Öffentlichkeit zu prosperieren, die international isoliert war. Während nun auf der einen Seite die weltanschaulichen und "rassischen" Gegner der Nationalsozialisten ausgegrenzt, verfolgt, mißhandelt und vertrieben wurden, stellten sich konservativ-national gesinnte Gruppierungen

---

zwar den Willen, die Erneuerungsbewegungen musikgeschichtlich zu "retten", bestätigt aber deren kompositionsgeschichtliche Irrelevanz.

<sup>167</sup> Dazu: L. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Frankfurt a. M. 1996, S. 62ff.

wie die Erneuerungsbewegungen teils opportunistisch, mehrheitlich aber aus innerer Überzeugung auf die neuen politischen Verhältnisse ein.<sup>168</sup>

Es war also nicht einmal Etikettenschwindel, als sich die Erneuerungsbewegungen nunmehr unter der Spitzmarke "deutsche Musikbewegung" der in totalitärem Umbau begriffenen Öffentlichkeit präsentierten und ihre völkisch-nationale Vorgeschichte ins rechte Licht zu rücken versuchten: "Die deutsche Musikbewegung ist in ihrer zehnjährigen Geschichte als völkische Bewegung dem Nationalsozialismus zu verwandt, als daß sie sich jetzt oberflächlich gleichschalten könnte mit einem 'freudigen Bekenntnis zum nationalen Staat' oder ähnlichen Phrasen. Gerade weil sie dem Nationalsozialismus nahe war und doch nicht von der Partei herkam, darum hat ihr dieses Jahr eine Erschütterung bis ins Innerste gebracht, eine Erschütterung zum Besinnen auf ihre ältesten und echtsten Aufgaben."<sup>169</sup> Die ideologische Affinität zum Nationalsozialismus, die hier konstatiert wurde, bestärkte die Erneuerungsbewegungen in ihrer Auffassung, seit Kriegsende den richtigen Weg eingeschlagen zu haben, weshalb man sich auch ohne Bedauern von der "Systemzeit", wie die Weimarer Republik von Stund an diffamiert wurde, verabschiedete und in diesen Abschied auch noch gleich das 19. Jahrhundert bzw. die Moderne mit einbezog: "Heute suchen sich Volk und Kirche wieder: das geschieht nicht etwa auf Grund von Entdeckungen der 'geistigen Führer- und Bildungsschicht', sondern der Anfang war: daß ein Mann des Volkes Volk um sich sammelte und das neue Deutsche Reich von unten her aufzubauen anfang. Damit hat er nicht bloß mit viel Wust der letzten 14 Jahre aufgeräumt; auch geistige Grundlagen der vorausgehenden Zeit sind dadurch im Fundament erschüttert worden - z. B. wie der ... 'Liberalismus', der ja nicht erst ein Kind der letzten 14 Jahre ist, weder in der Wirtschaft noch in der Kirche. - Es ist darum nicht richtig, beim Jahr 1919 stehen zu bleiben, wenn man die Ursachen des geistigen, musikalischen Verfalls aufsucht; was während der letzten 14 Jahre an grauenhaftem Verfall von Literatur, Musik und elementarster Anständigkeit möglich war, ist längst innerlich vorbereitet gewesen - allerdings in so feiner, kultivierter Art, daß nicht viele den Betrug merkten."<sup>170</sup> Die emphatische Verblendung, mit der gerade konservativ-

---

<sup>168</sup> Zum Umbau des Musiklebens nach 1933 vgl.: F. K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 34ff.; M. H. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München-Wien 1998, S. 21ff.

<sup>169</sup> W. Kamlah, *Die deutsche Musikbewegung*, in: *Musik und Volk* 1, 1933, S. 9.

<sup>170</sup> W. Gohl, *Zur inneren Lage und zur äußeren Ordnung der Kirchenmusik. Versuch einer Darlegung vom Musikalischen und Praktischen her*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 7, 1933/34, S. 103.

nationalistische Kreise das Ende der Weimarer Republik und die "nationalsozialistische Revolution" begrüßten, erinnert an den August 1914. So wie in der Endphase des Kaiserreiches eine bellizistische Mentalität den Krieg geradezu herbeigewünscht hatte, weil man sich von ihm die Beseitigung des kulturellen Unbehagens versprach, signalisierte zwischen 1918 und 1933 die gehäufte Verwendung von Begriffen wie "Übergangszeit" und "Zeitenwende"<sup>171</sup> die visionäre Erwartung einer romantischen Staatsidee: Denn wann immer in den Erneuerungsbewegungen politische Visionen thematisiert worden waren, kreisten sie um Begriffe wie "Führer" und "Volksgemeinschaft" sowie um die Überzeugung, daß nicht Parteien, sondern "Bewegungen" Träger des politischen Willens sein sollten. "Seitdem das Wort unseres Führers unser Volk zur Tat gerufen hat", schwärmte der Kirchenmusiker Gerhard Schwarz, "ist eine Kraft entbunden worden, die wir seit den ersten Kriegsjahren nicht mehr kannten. Das Geheimnis dieses Führertums liegt in der Auslösung der im Volke schlummernden echten Kräfte, an die die bisherigen politischen Gewalten nie herangekommen sind. Das Volk ist aufgestanden und zur Verantwortung gerufen."<sup>172</sup>

Die Taktik, die die Erneuerungsbewegungen während der Gleichschaltungsphase innerhalb der politischen Öffentlichkeit und des Kulturlebens verfolgten, zielte unübersehbar auf Anpassung an die neuen politischen Gegebenheiten sowie auf Integration, Kontinuität und Ausbau der eigenen Bestrebungen. Während die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung zunächst in die Anfänge des "Kirchenkampfes" involviert war und sich gegenüber den "Deutschen Christen" durchsetzen mußte<sup>173</sup>, gelang es der Jugendmusik- und Singbewegung, ihre ideologischen Zielsetzungen teilweise in den nationalsozialistischen Formationen, in der Musikpädagogik oder in Neugründungen wie dem "Arbeitskreis für

---

<sup>171</sup> Als etwa der Theologe Paul Althaus 1929 dazu aufgefordert war, die theologische Lage der Gegenwart zu skizzieren, sprach er von einem gewagten Unternehmen, denn "wie unsere ganze Zeit, wie insonderheit auch die Philosophie, trägt die Theologie die Züge des Übergangs. Mehr denn seit langem ist sie heute unterwegs. Der alte Gegensatz der Richtungen wurde weithin überlebt. Neue klare Fronten haben sich noch nicht herausgebildet. Die Vielfältigkeit der Erscheinungen ist schwer zu ordnen" (*Die Theologie*, in: *Das religiöse Deutschland der Gegenwart*, 2. Band: *Der christliche Kreis*, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1929, S. 121).

<sup>172</sup> G. Schwarz, *Die Erneuerung der Kirchenmusik von der Gemeinde her*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 7, 1933/34, S. 69.

<sup>173</sup> Vgl. dazu den Abschnitt "Zwischen Kirche und Staat: Die Institutionalisierung der Erneuerungsbestrebungen" in Kap. 4.3 dieser Arbeit.

Hausmusik" ungehindert fortzuführen.<sup>174</sup> Selbst das Projekt der Orgelbewegung, die ja weniger eine organisatorische als eine ideologisch-diskursive Größe mit praktischen Auswirkungen darstellte, setzte sich nicht nur innerhalb der Kirche fort, es fand auch Eingang in die Hitlerjugend, wo die Orgel für den nationalsozialistischen Feiernkult vereinnahmt wurde.<sup>175</sup> Ausschlaggebend für den Integrations- und Anpassungsprozess der Erneuerungsbewegungen wurden im wesentlichen zwei Momente: das strategische Geschick, die eigenen Zielsetzungen als genuin "nationalsozialistische" kenntlich und damit systemtauglich zu machen, sowie das Stehvermögen, sich machtbewußt gegen systemkonforme Rivalen durchsetzen zu können.

Auf mustergültige Weise vollzog sich die Eingliederung in das totalitäre Kulturleben im Fall der Singbewegung bzw. des Finkensteiner Bundes. Dieser löste sich zwar 1933 auf, setzte seine bisherige Arbeit aber unter neuer institutioneller Obhut kontinuierlich fort, zunächst im "Reichsbund Volkstum und Heimat": "Der reichsdeutsche Finkensteiner Bund, bisher einer der Hauptträger volksmusikalischer Arbeit, hat sich aufgelöst, nachdem für die Fortführung der volksmusikalisch-politischen Linie die Fachschaft Volksmusik im 'Reichsbund Volkstum und Heimat' gegründet worden ist. Mit der Vollmacht des vom stellvertretenden Parteiführers Rudolf Heß für alle Volkstumarbeit als maßgebend bestimmten Bundes soll hier in Deutschland in alle Gliederungen des Staates und der Partei eine volksmusikalische Erneuerungsarbeit hineingetragen werden."<sup>176</sup> Die musikalischen Aktivitäten des "Reichsbundes Volkstum und Heimat" nahm das ihm untergeordnete "Reichsfachamt für Volksmusik" wahr, und die Leitung unterstand Bernhard von Peinen, der der Singbewegung angehörte und für die Kontinuität ihrer Bestrebungen innerhalb des Reichsbundes sorgte. Auch das Herausbergremium der vom "Reichsfachamt für Volksmusik" edierten Zeitschrift *Musik und Volk* (Nachfolgerin der *Singgemeinde*) bestand

---

<sup>174</sup> Dazu: U. Günther, *Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergreform bis zum Ende des Dritten Reiches*, Neuwied-Berlin 1967, S. 26ff.; J. Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismuskritik Th. W. Adornos*, Weinheim-Basel 1977, S. 88ff. u. S. 129ff.; M. Kater, *Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*, München-Wien 1998, S. 251ff.

<sup>175</sup> Dazu: A. Riethmüller, *Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit*, in: *Orgel und Ideologie*, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 28ff.; M. G. Kaufmann, *Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im "Dritten Reich"*, Karlsruhe 1997; S. Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt a.M. 1999.

<sup>176</sup> *Arbeitskreis für Hausmusik*, Beilage aus der "Zeitschrift für Hausmusik" (1933).

ausschließlich aus führenden Exponenten der Singbewegung<sup>177</sup>, die Zeitschrift selbst wurde in Verbindung mit dem Georg Kallmeyer - Verlag durch den Bärenreiter-Verlag herausgegeben.<sup>178</sup> Daß die Auflösung des Finkensteiner Bundes zwar eine Konsequenz der Gleichschaltungsbestrebungen im Gefolge der nationalsozialistischen Machtergreifung darstellte, aber keine abrupte Zäsur bedeutete, welche Einfluß auf die ideologischen oder praktischen Zielsetzungen der "deutschen Musikbewegung" genommen hätte, bestätigte Karl Vötterle in einer rückblickenden Würdigung des Finkensteiner Bundes: "Es besteht kein Zweifel darüber, daß der Finkensteiner Bund, der sich für die Dauer seines Bestehens (1924-1934) völlig frei hielt von jedem jüdischen Einfluß und der von dem Mitarbeiterkreis Leo Kestenbergs als völkische Singbewegung politisch diffamiert wurde, eine der bedeutendsten, wenn nicht die bedeutendste musikalische Bewegung zwischen dem Weltkrieg und der Machtergreifung war."<sup>179</sup> Vötterles schäbiger Stil war durchaus kalkuliert. Als Verleger setzte er auf seinen Protegé Walther Hensel, der als Leitfigur der Singbewegung in Konkurrenz zu Fritz Jöde, dem "Führer" der Jugendmusikbewegung, stand; Jöde wiederum hatte die musikpädagogischen Reformen Leo Kestenbergs mitgestaltet, zählte als solcher zum "Mitarbeiterkreis" Kestenbergs, von dem man sich nur zu bereitwillig distanzierte, um die "Judenreinheit" der eigenen Organisation feststellen zu können.

Wer wie Vötterle die Klaviatur der Brauntöne beherrschte und die Konflikthanfälligkeit des nationalsozialistischen Systems durchschaute, sah zu, daß er seine verlegerischen Interessen mehrfach sicherte. So bedeutete es für die Kontinuität der Finkensteiner Bestrebungen keine Katastrophe, daß sich der "Reichsbund Volkstum und Heimat" bereits zwei Jahre nach seiner Gründung wieder auflöste, denn noch 1933 hatte Vötterle dafür Sorge getragen, daß die Singbewegung *quasi* verlagsintern weiterbestehen konnte. Auf Betreiben des Bärenreiter-Verlages und unter der Leitung von Richard Baum, einem der engsten Mitarbeiter Vötterles, entstand daher der "Arbeitskreis für Hausmusik" als ein "Zusammenschluß von Laien und Fachmusikern in Deutschland, im Grenzland und im kulturverwandten

---

<sup>177</sup> Dies waren Hans Hoffmann, Wilhelm Hopfmüller, Herbert Just, Wilhelm Kamlah, Katharina Liegnitz, Bernhard von Peinen, Alfred Rosenthal-Heinzel, Hermann Zenck.

<sup>178</sup> "Durch ein freundschaftliches Abkommen mit dem Georg-Kallmeyer-Verlag wurde auch die Zeitschrift der Musikantengilde: 'Der Kreis' mit 'Musik und Volk' zusammengelegt und der genannte Verlag beteiligt" (K. Vötterle, *Von der "Singgemeinde" zur "Deutschen Musikkultur"*, in: Deutsche Musikkultur 2, 1937/38, S. 237).

<sup>179</sup> Ebenda, S. 235.

Ausland", mit dem Ziel, "alle diejenigen diesseits und jenseits der Reichsgrenzen" anzusprechen, "denen die Hausmusik im weitesten Sinne und damit die musikalisch-geistige Erneuerung unseres Musiklebens am Herzen liegt."<sup>180</sup> Dem Führerkreis des Arbeitskreises gehörten die seit Jahren wichtigsten Vertreter der Singbewegung, der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung und (mit einer einzigen Ausnahme) auch das vollständige Herausbergremium der Zeitschrift *Musik und Volk* (die 1936 in *Deutsche Musikkultur* aufging) an.<sup>181</sup> Mit der *Zeitschrift für Hausmusik* existierte hier ebenfalls ein Publikationsorgan, das die spezifischen Ziele der Singbewegung weiterverfolgte, und man begründete mit den "Kasseler Musiktagen" eine öffentlichkeitswirksame Veranstaltung, die einmal jährlich als "Erntetage und Tage der Aussaat" die musikalischen Bestrebungen sämtlicher Erneuerungsbewegungen einer breiten Öffentlichkeit vermittelten. Weitaus am wichtigsten wurde der "Arbeitskreis für Hausmusik" als Veranstalter von Singwochen, die zwar eine "Erfindung" Walther Hensels waren, zunehmend aber auch für die "kirchenmusikalische Erneuerung" in Anspruch genommen wurden, weil man hier weitgehende ideologische Gemeinsamkeiten ausmachte: "Walther Hensel, der aus dem Grenzlanddeutschum stammende völkische Vorkämpfer der gegenwärtigen Volkstumsarbeit, mußte, ob er es beabsichtigte oder nicht, beispielsweise in einem bestimmten Landesteil in erster Linie der lebendig erfaßten Kirche den wichtigen Dienst des Anstoßes und der Handreichung bei der Erneuerung ihrer kirchenmusikalischen Arbeit tun. So ist es ganz zwangsläufig geworden, daß die mit seiner geistigen Arbeit zusammenhängende 'Finkensteiner Bewegung' und die weithin selbständige Wege gehenden Mitarbeiter hauptsächlich in der Kirche Fuß faßten und daß gerade die in der evangelischen Kirche wurzelnden Menschen vielfach der Singwoche Rückhalt und Gepräge gaben."<sup>182</sup>

Die Bereitschaft der Erneuerungsbewegungen, sich dem NS-Staat und dem gleichgeschalteten Kulturbetrieb anzudienen, kam also nicht von ungefähr, denn, so der repräsentative Wehrkreispfarrer Ernst Schieber, "die Erfahrungen des Kulturlebens im Sinn des nationalsozialistischen Staates" entsprächen sinngemäß jenem totalitären Lebensstil, den die Singbewegung

---

<sup>180</sup> *Arbeitskreis für Hausmusik*, a.a.O.

<sup>181</sup> Dem Führerkreis des "Arbeitskreises für Hausmusik" gehörten u. a. an: Konrad Ameln, Walter Blankenburg, Friedrich Blume, Hugo Distler, Walther Hensel, Hilmar Höckner, Hans Hoffmann, Wilhelm Hopfmüller, Fritz Jöde, Herbert Just, Wilhelm Kamlah, Walter Kiefner, Katharina Liegnitz, Christhard Mahrenholz, Josef Müller-Blattau, Bernhard von Peinen, Richard Poppe, Fritz Reusch, Alfred Rosenthal-Heinzel, Annemarie Viebig, Richard Baum.

<sup>182</sup> E. Schieber, *Die Singwoche im neuen Reich*, in: *Musik und Kirche* 4, 1934, S. 103.

von jeher praktiziert habe<sup>183</sup>: "Einordnung in die totale Lebensgemeinschaft des Volkes und der Kirche zugleich - wer im Sinn des Dritten Reiches darnach verlangt, wird auf den Singwochen (...) zur innersten Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Umgebung gezwungen sein und zur Klärung kommen."<sup>184</sup> Unter dem Aspekt der "Totalität" sahen sich die Erneuerungsbewegungen nun als Vorreiter der nationalsozialistischen Bewegung und damit einer neuen "Ordnung", die das kirchliche wie das politische Leben gleichermaßen prägen sollte: "Von der Lebensordnung des Volkes sind wir ausgegangen und sind einen weiten Weg geführt worden, den wir noch lange ausdehnen können. Ungefähr gleichzeitig erfolgte der Ausgang der Singbewegung von dem anderen Punkte aus, dem Leben der Gemeinde. Wie Volksleben und Gemeindeleben aus ihrer vielfältigen Verschlungenheit natürlich nicht gelöst werden können, so noch viel weniger die Wege unserer Bewegung, zumal nach unserer Auffassung die Vereinigung des soziologischen und politischen mit dem kirchlichen Begriff von Gemeinde durchaus zur göttlichen Ordnung gehört."<sup>185</sup> Der ideologische Konsens mit dem nationalsozialistischen System beendete demnach nicht nur die kulturkonservative Dissidenz, in der sich die Erneuerungsbewegungen vor 1933 wähnten, auch das anthropologische Projekt einer "kalten" Kultur hatte sich, soweit es sich gegen die Moderne im demokratisch-liberalen Weimarer Staat richtete, offensichtlich erledigt. Als angepasstes Rädchen im kulturpolitischen Gefüge des Dritten Reiches konnte man sich nun ganz auf ein Vorhaben konzentrieren, das unter den demokratischen Verhältnissen der Weimarer Republik chancenlos war: den Ausbau der Erneuerungsbestrebungen zum ästhetischen Paradigma einer entschiedenen Gegenmoderne. Eschatologisch gefärbte Begriffe wie "Übergangszeit" und "Zeitenwende" fand man kaum noch im Musikschritttum der "musikalischen Erneuerung"; jetzt sprach man ebenso häufig von "Neuordnung" und signalisierte, daß die Zeitenwende augenscheinlich vollzogen war.

Gleichwohl verlief die eilfertige Anpassung an die veränderten politischen Verhältnisse, selbst wenn sie aus ureigenster Überzeugung erfolgte, keineswegs reibungslos. Nicht nur in der Umbauphase vom demokratischen Staat der Weimarer Republik zur totalitären Diktatur des Dritten Reiches prägten ideologische Schlammschlachten und institutionelle Machtkämpfe die öffentliche Szenerie, derartige Formen der

---

<sup>183</sup> Ebenda.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>185</sup> Schieber, *Singbewegung - Lebensordnung*, ebenda, S. 118.



Konfliktbewältigung zählten vielmehr zur politischen "Kultur" des Dritten Reiches und bildeten nach Ansicht maßgeblicher Historiker sogar ein systemstabilisierendes Element.<sup>186</sup> Logischerweise formierten sich nun auch die Gegner der musikalischen Erneuerungsbewegungen unter politischen Vorzeichen und suchten die Auseinandersetzung auf dem Weg der gezielten Diffamierung. Als schärfster Kritiker der "musikalischen Erneuerung" hatte sich schon seit den zwanziger Jahren der Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker Karl Hasse hervorgetan, der den Historismus der Erneuerungsbewegungen als "reaktionär" ablehnte und ihnen Anbiederung an den Nationalsozialismus vorwarf: "Heute nennt man dies 'deutsche Musikbewegung', macht einige kleine Zugeständnisse an einen 'Musikbetrieb', durch die man nur um so sicherer wiederum auf die gesamte Musikentwicklung Einfluß zu gewinnen hofft und Angriffsflächen abschleift. Man fühlt sich bereits als Vertretung der nationalsozialistischen Einstellung, nicht nur zum Volkstum, sondern auch zur Musik."<sup>187</sup> Schlußendlich befand Hasse, daß von der Seite der Singbewegung weder etwas "für den Neuaufbau des Konzertwesens", noch "nationalsozialistische Grundsätze" zu erwarten seien, "weil die Volkstumsarbeit, die von jener Seite angestrebt wird, nicht als nationalsozialistisch anerkannt werden kann, da ihre Verwurzelung im Volkstum dialektisch konstruiert ist."<sup>188</sup> Die aufgeregten Gegendarstellungen,

---

<sup>186</sup> Während Hitler seit 1934 die Funktionen des Reichspräsidenten, des Reichskanzlers sowie des "Führers" der NSDAP sämtlichst in seiner Person vereinigte und als damit auch als unangreifbare Autorität galt, waren die nachgeordneten politischen Ämter so angelegt, daß sie dank unklar definierter Kompetenzenverteilung (etwa zwischen Goebbels und Rosenberg) ständig rivalisierten; zur "Polykratie der Ressorts": M. Broszat, *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, 9. Aufl. München 1981, S. 363ff.

<sup>187</sup> K. Hasse, *Die nationalsozialistischen Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes*, in: *Zeitschrift für Musik* 101, 1934, S. 176; Hasse ging es in erster Linie um die Reinhaltung der "deutschen Musik" von den Einflüssen der Moderne und um die Abwehr jenes Historismus, wie ihn die Erneuerungsbewegungen propagierten. Im Übrigen suchte er durch beflissene Phrasendrescherei seine untadelig nationalsozialistische Gesinnung zu dokumentieren: Der "Nationalsozialismus ist in allen seinen Äußerungen kenntlich als bewußtes Einsetzen zur Rettung alles wahrhaft Deutschen zunächst in Deutschland selbst. Die deutsche Musik ist die reinste künstlerische Darstellung und Offenbarung dessen, was zu innerst deutsch ist. Deutsche Grundsätze für den Aufbau einer Musikpflege und nationalsozialistische können nur die gleichen sein, - sofern man an jenes unbedingte Deutschtum denkt, das ein völliges ganzes Deutschtum innerster Wahrhaftigkeit und Folgerichtigkeit ist, wie es uns der Führer lehrt und vorlebt, wie er es als Nationalsozialismus organisiert, um Deutschland zu einem deutschen Lande zu machen" (Ebenda, S. 274).

<sup>188</sup> Ebenda, S. 278.

die Hasses wirrer Artikel auf Seiten der Erneuerungsbewegungen auslöste<sup>189</sup>, machten deutlich, daß hier Interessenskonflikte ausgetragen wurden, wobei für alle Beteiligten gleichermaßen nicht Argumente, sondern ideologische Gesinnungstreue zählten. Die "nationalsozialistischen Grundsätze", die Hasse für das öffentliche Musik- und Konzertleben aufstellen zu müssen glaubte, entwickelten daher auch keine ästhetischen Kriterien, sondern bildeten Kampfparolen auf der Basis konservativ-reaktionärer Geschmacksurteile, die implizit auf zwei elementare Reizworte hinausliefen: "jüdisch" und "kulturbolschewistisch" bzw. "musikbolschewistisch". Während das Stigma "jüdisch" Existenzen gefährdete und für die jüdischen Deutschen lebensbedrohlich wurde, bildete "kulturbolschewistisch" ("musikbolschewistisch") ein diffamierendes Schlagwort, dessen inflationärer Gebrauch ebenso unspezifisch wie heikel war.<sup>190</sup>

Die Attacken, die unter dem Kampfbegriff "kulturbolschewistisch" gegen die Erneuerungsbewegungen geführt wurden, zielten oft genug auf einzelne Personen (so auf H. H. Jahnn, F. Jöde oder den Komponisten Hugo Distler), verfehlten in der Regel aber ihre intendierte Wirkung, weil sich die Erneuerungsbewegungen *in toto* sowohl institutionell, als auch ideologisch auf den demokratiefeindlichen Stil des nationalsozialistischen Staates einließen. Mit welcher Befriedigung gerade auf kirchenmusikalischer Seite die Zerstörung der Demokratie begrüßt wurde, beweist die nachfolgende und in ihrer Tendenz symptomatische Äußerung eines Theologen, der in der Evangelischen Kirchenmusik zwischen 1933 und 1945 eine Schlüsselposition

---

<sup>189</sup> In zeittypischer Manier widersprach der Leiter des "Arbeitskreises für Hausmusik" den Anwürfen Hasses: "Wir möchten nicht zu der zweifelhaften Sorte der 'Meckerer' und Miesmacher gehören, wenn wir das obige Vortragsthema mit Gänsefüßchen und Fragezeichen ausstatten. Sondern wir sehen uns genötigt, einem Vorschlag von Dr. Goebbels zu folgen, der sich von der Presse mehr Kritik an einzelnen Maßnahmen wünschte, und hier endlich einmal vom Leder zu ziehen gegen das Vorgehen eines Mannes, der es wagt, seine sinnlosen und längst widerlegten Vorwürfe gegen alles, was sich 'Erneuerungsbewegung' nennt oder von da herkommt, auch vor einer amtlichen Öffentlichkeit auszubreiten" (R. Baum, "Nationalsozialistische Grundsätze" zur Neugestaltung des Konzert und Opernbetriebes?, in: Zeitschrift für Hausmusik 3, 1934, S. 8). Nach 1945 wurde solche Äußerungen gerne als "Widerstand" gegen den Nationalsozialismus etikettiert, vor allem wenn man nachweisen konnte, daß der Angreifer der bessere und überzeugtere Nazi, der Attackierte darum das "Opfer" gewesen sei. Gleichwohl stand fest: Phrasen wurden mit Phrasen, Denunziation mit Denunziation beantwortet, denn es waren gleichgesinnte Gegner, die hier um Macht und Deutungshoheit kämpften.

<sup>190</sup> Zu den unterschiedlichen Entwicklungen und Verschmelzungen der Begriffe "kultur-" und "musikbolschewistisch": E. John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart-Weimar 1994, S. 10ff. u. S. 263ff.; zu "Kulturbolschewismus": G. Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, Frankfurt a.M. 1999, S. 275ff.

einnahm: "Heute erleben wir eine umfassende Gegenbewegung gegen den Geist der Aufklärung. Kultur und Kunst schicken sich an, in ihre Ausgänge zurückzukehren. Wenn nicht alles täuscht, stehen wir vor einer neuen Epoche kultischer Kunst. Um deren Mission aber erfüllen zu helfen, müssen wir die neugewonnenen Möglichkeiten nutzen, die neuerrungenen Positionen ausbauen. Es gilt, die Pflege der kirchlichen Kunst (und ihre Schlüsselstellung) wieder im öffentlichen Leben zu verankern. Es gilt eine neue 'Ordnung des Musik- und Kirchenwesens' zu schaffen. Dazu gehört zunächst die Stiftung eines neuen Bundes zwischen Kirche und Schule: Die Kirchenmusik muß als integrierender Bestandteil in den Lehrplan der Hochschulen für Lehrerbildung eingebaut, der Choral und die liturgischen Gesänge ganz anders als in der Nachkriegszeit wieder in den Schulen gepflegt und Schulchöre gebildet werden, die aktiv beim Gottesdienst mitzuwirken vermögen. Der nationalsozialistische Staat bejaht die Einheit von Volk und Kirche; darum sollen wir die Stunde nicht versäumen. Dazu gehört weiter die Werbung in der Öffentlichkeit. Wo hat man, um nur einiges herauszugreifen, schon den Versuch gemacht, mit den Organisationen des Werkes 'Kraft durch Freude' und der NS-Kulturgemeinde die Fühlung aufzunehmen, um den vielen Millionen Volksgenossen, die darin zusammengefaßt sind, den Geist unserer Musica Sacra nahezubringen und sie als ersten Schritt auf dem Heimweg zur Kirche nach vielleicht langen Jahren wieder einmal im Kirchenraum zu versammeln?"<sup>191</sup> Diese Aussage ließ an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Mit Genugtuung registrierte man die Zerstörung der Aufklärung und suchte dabei die Bundesgenossenschaft eines totalitären Staates, der die Kirche bei ihrer missionarischen Sendung unterstützen sollte. Obwohl sich gerade diese Erwartung nur unvollkommen erfüllen sollte (das Verhältnis zwischen Kirche und Staat blieb während des Dritten Reiches pragmatisch und konfliktanfällig), war man zuversichtlich und überzeugt, daß das Projekt der "Erneuerung" in eine neues und produktives Stadium eingetreten sei. Die seit 1933 systematisch einsetzende Ausgrenzung, Verfolgung und Exilierung der Neuen Musik sowie ihrer Komponisten erzeugte ein künstlerisches Vakuum, in das nun die zweite und dritte Garde hineindrängte: so auch die Evangelische Kirchenmusik und in ihr die Erneuerungsbewegungen, die dort ihr Vorhaben einer zeitgenössischen "jungen Musik" exekutierten und sich gleichzeitig, nachdem die "unerwünschte" Konkurrenz ausgeschaltet war, als "Avantgarde der Umkehr" profilieren durften.

---

<sup>191</sup> O. Söhngen, *Probleme der evangelischen Liturgie einst und heute*, in: Musik und Kirche 6, 1934, S. 182f.

### **Kap. 4.3 "Junge deutsche Musik" und "musischer Mensch": Die totalitäre Wende der Verhaltenslehren nach 1933**

"Auf das große Ganze gesehen, ist es leider immer noch allzu wahr, daß unserer gottesdienstlichen Musik ein gewisser Zug des Kleinbürgerlichen anhaftet; die bürgerlich-sentimentale Kunst eines Felix Mendelssohn und seiner geistigen Nachfahren, der Schreck, Radecke, Grell und wie sie heißen mögen, die noch immer im schönsten Flore steht, trägt daran ein gerüttelt Teil Schuld. Hier kann es nur heißen: Heraus aus der Sentimentalität solcher geistig-enggezirkelter Kunst! Man möchte dem Musizieren so mancher Chöre und Organisten einen Schuß Eisen ins Blut wünschen."<sup>1</sup> Ein "Schuß Eisen" gegen Sentimentalität, - im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme erhielten solch martialische Kampfansagen eines protestantischen Theologen nicht nur ein besonderes Gewicht, sie bedeuteten für das kirchenmusikalische Milieu auch eine Richtungsentscheidung, die sich seit den zwanziger Jahren unübersehbar angebahnt hatte. Vordergründig setzte sich hier der ideologische Diskurs der Erneuerungsbewegungen fort, wonach die Musik des 19. Jahrhunderts und die in ihrer Nachfolge stehende kirchenmusikalische Moderne als "sentimental", "verweichlicht" oder gar als "zersetzend" galten. Der antibürgerliche Habitus, den die Erneuerungsbewegungen mit diffamierenden Zuschreibungen wie "kleinbürgerlich" oder "bürgerlich-sentimental" zur Schau stellten, sollte an die Herkunft aus der Jugendbewegung erinnern; zugleich ordnete man sich aber mit dieser Pose in die nationalsozialistische "Volksgemeinschaft" ein, die am 30. Januar 1933 gleichsam als Neuaufgabe und als Einlösung des "Augustwunders" von 1914 zelebriert wurde. Der "Schuß Eisen", den man der kirchenmusikalischen Moderne ins Blut wünschte, deutet zunächst auf das verdrängte Trauma der Kriegsniederlage und damit auf jenes soldatische Ethos, mit dem sich das kulturkonservative Bürgertum gegen Kriegsschuldfrage und soziale Deklassierungsängste immunisiert hatte. Aber hier artikuliert sich nicht nur die Rhetorik der Besiegten und der Modernisierungsverweigerer. Die scheinbar beiläufige Erwähnung des Namens von Felix Mendelssohn Bartholdy insinuiert das verbreitete Ressentiment des Antisemitismus, das nun zum politischen Instrument funktionalisiert wurde und bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges in einen barbarischen Vernichtungsfeldzug ausartete.

---

<sup>1</sup> O. Söhngen, *Pfarrer und Kirchenmusiker. Sinn und Richtlinien einer Arbeitsgemeinschaft*, in: *Musik und Kirche* 5, 1933, S. 115.

Die anschwellenden Brauntöne des Antisemitismus hatten sich schon früh auf Mendelssohn Bartholdy, den "ersten Meister der protestantischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert"<sup>2</sup>, eingeschworen, wie ein Rückblick auf einschlägige Äußerungen Richard Wagners oder Hugo Riemanns deutlich macht.<sup>3</sup> Hier wurden ressentimenthaltige Werturteile in Umlauf gesetzt, die den Charakter von Geschmacksurteilen oder konziser Musikkritik weit hinter sich ließen, weil in ihnen kontinuierlich ein Moment der gezielten Diffamierung oder Diskriminierung mitschwang. Nachdem in den kulturkonservativen Milieus der Jugendbewegung, der Singbewegung und der Orgelbewegung subkutan stets antisemitische Töne zu vernehmen waren, galt Mendelssohn nun als ein Komponist, der manifest zwar das ungeliebte 19. Jahrhundert repräsentierte, dem man unterschwellig jedoch einen Kompositionsstil anlastete, der im Dritten Reich als "jüdisch" denunziert wurde.<sup>4</sup> So werden in einer zweibändigen *Geschichte des Orgelspiels*, die 1935 aus dem Umfeld der Erneuerungsbewegungen hervorging, Mendelssohns Orgelkompositionen auf lediglich einviertel Seiten abgehandelt, wobei mit subtiler Polemik auf die "Sekundärfunktion der abgeglätteten, eleganten, ihrer Wirkung sicheren melodischen Figuration", auf die "schmachtende" Diktion der langsamen Sätze und auf die "virtuosischen Absichten" abgehoben wird.<sup>5</sup> Die Ambivalenz solcher Polemik ist offensichtlich. Da die kompositorische Meisterschaft Mendelssohns nur von Ignoranten geleugnet werden konnte, wick man auf das nationalistische Stereotyp von der "deutschen Tiefe" aus, um wenigstens hier einen Makel indizieren zu können: "Die Glätte der Fassung, die manchmal den Schein tieferer Arbeit annimmt, das Schwelgen in Gefühlsformeln, die liebenswürdige Geste und die technische 'Dankbarkeit' dieser Musik, die bei klangvoller Aufmachung nie problematisch für Spieler und Hörer wird, haben Mendelssohns Orgelkompositionen vielen zu einem

---

<sup>2</sup> A. Riethmüller, *Das "Problem Mendelssohn"*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59, 2002, S. 219.

<sup>3</sup> Dazu Kap. 2.1 dieser Arbeit.

<sup>4</sup> Schon R. Wagners Ausfälle gegen Mendelssohn hatten gezeigt, daß sich antisemitische Vorurteile durch musikalische Kriterien nicht belegen ließen. So diffamierte man entweder die Persönlichkeit jüdischer Komponisten oder erging sich in kritikasternden Gemeinplätzen. Im *Lexikon der Juden in der Musik* (hg. v. Th. Stengel u. H. Gerigk, Berlin 1940, Sp. 179ff.) wurde Mendelssohn das Verdienst um die Bach-Renaissance rundweg abgesprochen und mit Blick auf seine *Lieder ohne Worte* behauptet, sie seien der deutliche Beweis dafür, "wie die deutsche Romantik, die in ihren Anfängen eine starke Hinneigung zum Volkstum und damit zu deutscher Innerlichkeit gezeigt hatte, durch Mendelssohn verwässert worden ist" (Sp. 181).

<sup>5</sup> G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Band 2 (1935), 3. unveränd. Aufl. Berlin 1966, S. 1151.

Ideal werden lassen, haben bei den Nachahmern in weiterem Maße kompromißbildend gewirkt."<sup>6</sup> Die abwertende und antisemitisch konnotierte Mendelssohn-Rezeption, die hier ohne Abstriche fortgeschrieben wird, gab jenen Ressentiments gegen die Musik des 19. Jahrhunderts, welche zu den ideologischen Säulen der Erneuerungsbewegungen zählten, eine affirmativ-politische Wendung. Ausgegrenzt wurde dabei nicht nur ein Protagonist der evangelischen Kirchenmusik, der gleichsam als Sündenbock das perhorreszierte 19. Jahrhundert und den vermeintlichen Affekt des "Sentimentalen" verkörperte, sondern auch ein bedeutender Komponist, der nach den Rassegesetzen des Dritten Reiches als Jude und damit als "nicht-deutsch" galt. Eingetreten war offensichtlich ein Mitnahmeeffekt: Auch ohne lautstarke Bekenntnisse zum Antisemitismus konnte man so mit einem System kollaborieren, das sich unerwünschter kompositorischer Richtungen durch rassistische Propaganda entledigte.<sup>7</sup>

Ähnlich lagen die Verhältnisse im Fall des Komponisten Arnold Schönberg, der im kryptorassistischen Diskurs der Erneuerungsbewegungen vor allem die Komponisten der "jungen Musik" herausforderte. Während Ernst Pepping dem "Zwölftonsystem Schönbergs" jegliche "Lebenskraft" absprach und die "Ursache für das Mißlingen des Stilversuches" im fehlenden Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz ausmachte<sup>8</sup>, ereiferte sich Wolfgang Fortner über den vermeintlichen Anspruch Schönbergs, die kompositorische Moderne einseitig auf Atonalität und Zwölftönigkeit verpflichten zu wollen: "Wenn Arnold Schönberg die Mathematik seiner Zwölf-Ton-Harmonik damit begründet, daß nach allem, was gewesen, ein Fortschreiten nur noch in dieser Richtung möglich wäre, so ist dies wohl das äußerste Zeugnis einer

---

<sup>6</sup> Ebenda; in welchem Maß das antisemitisch gefärbte Mendelssohn-Bild auch nach 1945 seine Fortsetzung fand, läßt sich bei Riethmüller (*Das "Problem Mendelssohn"*, a.a.O.) anhand zahlreicher Belege nachvollziehen.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das Pamphlet *Entartete Musik. Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler*, Düsseldorf o.J. (1938), das unter der Spitzmarke "Kunstbolschewismus" sämtliche unerwünschten musikalischen Richtungen auf die jüdische Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts zurückführte: "Das zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr emanzipierte und nach 1848 voll entfesselte Judentum wurde aus seinem Rassewillen heraus nicht müde, in jedweden Denkprozeß und in jedes Gefühlsleben deutscher Menschen einzugreifen und den Deutschen neue Vorstellungen, nämlich die der jüdischen Rasse, von den Dingen des Lebens aufzuschwatzen. Die unheilvolle Tätigkeit der Juden des 19. Jahrhunderts aber müssen wir wohl in den unentwegten Versuchen sehen, das Volk von seinen schöpferischen Kräften, von seinen Talenten und Genies, zu trennen und damit von den anschaulichsten Beispielen von Rasse und Volkstum zu entfernen" (ebenda, S. 8); dazu: E. John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1939*, Stuttgart-Weimar 1994, S. 367ff.

<sup>8</sup> E. Pepping, *Stilwende der Musik*, Mainz 1934, S. 95.

Entwurzeltheit und es ist sichtbar, daß diese Entwicklung einem Nihilismus zutrieb."<sup>9</sup> Nicht, daß man die Musik Felix Mendelssohn Bartholdys nicht mochte oder dem kompositorischen Weg Arnold Schönbergs nicht folgen wollte, war das Skandalon, sondern die Komplizenschaft mit dem Zeitgeist und die Bereitschaft, eine rassistisch motivierte Ausgrenzungspolitik mitzutragen. Daß die musikalischen Erneuerungsbewegungen auf diesem Umweg den herausragendsten Komponisten evangelischer Kirchenmusik des gesamten 19. Jahrhunderts opferten und einem Protagonisten der Moderne die ästhetische Legitimation absprachen, wirft allerdings ein bezeichnendes Licht auf ihre eigenen Bemühungen um jene zeitgenössische Musik, die nach 1933 unter dem Etikett "junge deutsche Musik" firmierte.

### ***Kirchenmusikalische Erneuerung***

"Sentimentaler Kitsch, verwässerte Limonade, religiöses Zuckerwerk", - seit Mitte der zwanziger Jahre häuften sich im kirchenmusikalischen Schrifttum derartige Bezeichnungen<sup>10</sup>, wann immer die Gegner der kirchenmusikalischen Moderne und des 19. Jahrhunderts den Mainstream der Evangelischen Kirchenmusik kritisch ins Visier nahmen. Publikumserfolge wie Wagners "Treulich geführt" oder Bortnjanskys "Ich bete an die Macht der Liebe", hieß es *pars pro toto*, stünden für eine pseudoreligiöse Musik, bei der sich "Phrasenrausch" mit "Klangrausch" paare und religiöse Intensität durch "Stimmung" ersetzt werde: "Das Gefährliche an dieser Religiosität ist, daß sie mit ihren sentimental, süßen Klängen nur die Gefühle wohlig wiegt, aber den Willen einlullt."<sup>11</sup> Die Anmutung des Trivialen, welche von den genannten Stücken Wagners und Bortnjanskys ausging, erzeugte Abwehr, die sich in einem Geschmacksurteil artikulierte, das ebenso legitim war wie die inkriminierte Lust am schlechten Geschmack. Gleichwohl beließ man es nicht bei dem Geschmacksurteil, sondern radikalisierte es zum moralischen Verdikt gegen eine "negative Anthropologie", wonach die emotionale Identifikation mit Kitsch und Massenkultur geradezu zwangsläufig die Paralyse des menschlichen Willens nach sich ziehe. Einschlägige Invektiven wie diese signalisierten, daß sich die Bestrebungen der Jugendmusik- sowie der

---

<sup>9</sup> W. Fortner, *Musiklehre und Kompositionsunterricht*, in: Die Musikkultur 1, 1936/37, S. 106.

<sup>10</sup> E. Zillinger, *Aufgaben der heutigen Kirchenmusik*, in: Zeitschrift für Musik 93, 1926, S. 547.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 548.

Orgelbewegung und der Liturgischen Bewegung nun auch auf dem Gebiet der Evangelischen Kirchenmusik auszuwirken begannen. Der Beginn einer "Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung" zeichnete sich endgültig im Oktober 1927 ab, als es im Johannesstift in Berlin-Spandau zu einer "Führerbesprechung" zwischen Vertretern der Musikantengilden, des Finkensteiner Bundes, der Orgelbewegung und des Berneuchener Kreises kam.<sup>12</sup> Während bei dieser ersten Zusammenkunft grundsätzliche Fragen über "Kirche und Musik" erörtert wurden, mündete die nächste Führerbesprechung, die im September 1928 stattfand, bereits in konkrete Empfehlungen an die Gesangbuch- und an die Agendenkommission der Evangelischen Kirche, wo es hieß: "Die in der Sing- und Orgelbewegung sich vollziehende praktische Sichtung und Einbürgerung des überlieferten Gutes kann erst in einigen Jahren greifbare Unterlagen schaffen für eine auf längere Zeit maßgebende, stoffliche Auswahl und Gestaltung der Sprache und der Musik", weshalb man zunächst die Forderung erhob, daß "alles, was aus einer unkirchlichen, unevangelischen, weichlich-sentimentalen Frömmigkeit erwachsen ist, oder nur subjektiv-lyrischen Stimmungswert hat, rücksichtslos aus dem von der Kirche maßgeblich dargebotenen Liedgut zu entfernen" sei.<sup>13</sup>

Die Eliminierung des 19. Jahrhunderts und der kirchenmusikalischen Moderne betraf nicht nur die Choralmelodien und die liturgischen Stücke, sondern auch die gottesdienstliche Orgel- und Chormusik. Während die vokale Kirchenmusik von Mendelssohn Bartholdy bis Brahms und Reger weitgehend auf den Index gesetzt wurde, rückte mit Heinrich Schütz ein Komponist in den Vordergrund, der aus ganz verschiedenen Gründen innerhalb der Erneuerungsbewegungen kanonische Geltung erlangen sollte.<sup>14</sup> Zunächst war Schütz ein zugleich protestantischer und deutscher Komponist, von dem fast ausschließlich geistliche, also wortgebundene Musik überliefert war, die

---

<sup>12</sup> E. Vogelsang, *Jugendmusik und Kirche. Der innere Ertrag der Führerbesprechung über "Kirche und Musik" im Johannesstift in Spandau*, in: *Die Singgemeinde* 4, 1927/28, S. 85ff.

<sup>13</sup> W. Thomas, *Kirche und Musik. Bericht der Tagung im evang. Johannesstift zu Spandau vom 27.-30. Sept. 1928*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 33, 1928, S. 369f.

<sup>14</sup> Im Jahr 1926 gründete der spätere Philosophieprofessor Wilhelm Kamlah nach dem Vorbild des jugendbewegten Sing- und Fahrtenchores den Heidelberger "Heinrich-Schütz-Kreis", der sich als "musikalische Arbeitsgemeinschaft" und als Instrument der Außenwerbung für die Erneuerungsbewegungen verstand; von der Arbeit dieses Kreises ging auch die seither so genannte "Schütz-Bewegung" aus; dazu: H. Birtner, *Zur Schütz-Bewegung*, in: *Musik und Kirche* 4, 1932, S. 250ff.; U. Eckart-Bäcker, *Die Schütz-Bewegung*, Vaduz 1987; zur Kritik der Schütz-Bewegung: H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959, S. 76f.



einerseits den Bestrebungen der Liturgischen Bewegung genügte, andererseits durch ihre vokalpolyphone Schreibweise den ideologischen Bedürfnissen der Singbewegung entgegenkam. Obwohl Schütz schon durch die kirchenmusikalische Restauration des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt, aber nur in zeitgenössischer "Bearbeitung" der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, nahm die Singbewegung für sich in Anspruch, das authentische Bild Schützens wieder freigelegt und dabei die vermeintlich innere Affinität zwischen Gegenwart und Früher Neuzeit aufgefunden zu haben: "Eine eigene neue Haltung entsteht in der Auseinandersetzung mit der Geschichte und damit eine Neuordnung der Beziehung von Nähe und Ferne, nicht mehr nach dem zeitlichen Abstand, der dafür gleichgültig wird, sondern nach der 'Verwandtschaft' der eigenen Haltung mit einer vergangenen."<sup>15</sup> Während man im 19. Jahrhundert Schütz durch Bearbeitungen "modernisiert" hatte, indem man ihn den klanglichen Gepflogenheiten der Gegenwart anpasste, suchte man jetzt die "Ferne" und Fremdheit des historischen Originalklangbildes auf, um darin die eigene Entfremdung von der Gegenwart und die Distanz zur Moderne zum Ausdruck zu bringen: Die Patina des Historischen, realisiert über die originale Aufführungspraxis, signalisierte Nähe ("Verwandtschaft"), weil sie als fremd erfahren wurde. Unter dem Aspekt klanglicher Fremdheit schien die Vokalmusik von Schütz das zu offenbaren, was sie zur kirchenmusikalischen Erneuerung erst qualifizierte, nämlich ihr Verkündigungscharakter: "Es ist eine unendlich oft wiederholte Weisheit, man könne Schütz' Musik nur durch den Text verstehen. Das ist schon richtig, falsch jedoch ist daran die Meinung, als käme es zuletzt auf das Verständnis des musikalischen Verlaufes an. Schütz will ja gerade umgekehrt durch den Ton das Wort verständlich machen, er fordert von seinem Hörer nicht, daß er durch den Text die Musik, sondern durch die Musik den Text versteht. Der Ton ist Diener des Wortes, diese Musik weist überhaupt von sich weg und über sich hinaus, sie beansprucht garnicht, selbst Zielpunkt des Interesses zu sein."<sup>16</sup>

Es war typisch für die ideologischen Präntentionen der "kirchenmusikalischen Erneuerung", daß ein Komponist wie Schütz in erster Linie nicht als Musiker, sondern als theologischer Verkünder begriffen wurde. Ganz im Sinne des augustinischen Lehrstückes, wonach die Musik immer dazu tendiere, das Wort und den Geist sinnlich zu unterminieren, wollte man in

---

<sup>15</sup> W. Kamlah, *Zur Wiederbelebung alter Musik. Bemerkungen aus Anlaß der Neuausgabe der 'Geistlichen Chormusik' von Heinrich Schütz 1648*, in: Bärenreiter-Jahrbuch 5, 1929, S. 43f.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 46.

Schütz ausschließlich den Erfüllungsgehilfen theologischer Imperative und der reformatorischen Kirchendisziplin sehen.<sup>17</sup> Solche Verzeichnungen wiesen dem Projekt der "kirchenmusikalischen Erneuerung" allerdings den Weg, indem man jegliche Art gottesdienstlicher Musik auf den Primat des "Wortes" und der "Verkündigung" verpflichtete. Schon die Freiburger Orgeltagung im Oktober 1927 hatte grundsätzlich die Modernisierung der Orgel widerrufen und das Instrument auf seinen vermeintlich liturgischen Charakter festgelegt; fast zeitgleich hatte Wilhelm Stählin während des 30. Evangelischen Kirchengesangvereinstages in Nürnberg, als er den Beziehungen zwischen Singbewegung und Liturgischer Bewegung nachging, allen ästhetizistischen Tendenzen der Kirchenmusik eine Absage erteilt und ein strikt regressives Modell "kirchenmusikalischer Erneuerung" ins Bild gesetzt. Wegweisend für dieses Vorhaben wurden daher verschiedene Projekte, die sich auf die Traditionen des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts beriefen und als solche die Linie der kirchenmusikalischen Restauration des 19. Jahrhunderts fortsetzten.

Eines der ersten kirchenmusikalischen Vorhaben, das von Singbewegung und Berneuchener Kreis gemeinsam auf den Weg gebracht wurde, waren die Sammlung *Das Morgenlied* (1926 herausgegeben von W. Thomas und K. Ameln) und *Das Gebet der Tageszeiten*. Während diese Sammlungen ganz den Bestrebungen des Berneuchener Kreises verpflichtet waren und auf eine liturgische Gestaltung des Alltags abzielten, enthielt das seit 1932 erschienene und auf mehrere Jahre angelegte *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik* jene musikalischen Stücke der evangelischen Agenden, wie sie in den protestantischen Kirchenordnungen überliefert waren.<sup>18</sup> Gedacht war das Handbuch als Neubearbeitung von Ludwig Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*<sup>19</sup>, das allerdings nur mehrstimmige Vokalsätze abdruckte, wohingegen das *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik* den gesamten Bestand der

---

<sup>17</sup> Noch Hans Heinrich Eggebrecht wird dieses theologisch gegängelte Schütz-Bild in seiner Monographie von 1959 fortschreiben und daraus eine hermeneutische Methode entwickeln, die sich konsequent auf der Linie der dichotomischen Verhaltenslehren fortbewegt. Während Eggebrecht völlig zu Recht den Erneuerungsbewegungen vorwarf, ihr gegen die Neue Musik gerichteter Historismus sei kunstfeindlich, folgte er selbst dem (aus seiner Sicht: neutralen) Schema von autonomer und funktionaler Kunst. Damit waren wissenschaftliche Erkenntnisse auf ästhetischer (und soziologischer) Ebene insoweit präformiert, als über ihren Status als Kunst oder Nicht-Kunst bereits entschieden war.

<sup>18</sup> K. Ameln, *Das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Seine Aufgabe, sein Aufbau und seine Verwendung*, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 41, 1936, S. 251ff.

<sup>19</sup> L. Schoeberlein, *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, 3 Bände, Göttingen 1865-72.

altprotestantischen Kirchenmusik, also auch die einstimmigen liturgischen Weisen, enthielt. Auch ein zweites Standardwerk der kirchlichen Restauration des 19. Jahrhunderts erfuhr jetzt ganz neue Beachtung: Rochus von Liliencrons *Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres* wurde 1929 in einer Neuauflage herausgegeben<sup>20</sup>, um gleichsam exemplarisch vorzuführen, wie liturgische Chormusik in die einstige Detempore-Praxis des lutherischen Gottesdienstes eingebunden war. Zahlreiche Neuauflagen mit liturgischer und freier Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts sollten darüber hinaus auf die Bedeutung des Orgelchorals in den reformatorischen Gottesdienstordnungen verweisen und damit die Funktion der Orgel als eines liturgisch "eigenständigen" Faktors festschreiben. "Kirchenmusikalische Erneuerung" war daher, soweit sie unmittelbar aus Sing-, Orgel- und Liturgischer Bewegung hervorging, ein historisierendes und restauratives Unternehmen, welches Maßstäbe der "Erneuerung" freisetzte, die auch für die Herausbildung einer zeitgenössischen "jungen" Musik verbindlich werden sollten.

### ***"Polyphonie" und "Vokalmelodik" als Maßstäbe kompositorischer Konditionierung***

Angesichts der ideologischen Überzeugungen und der historisierenden Bestrebungen, die in den musikalischen Erneuerungsbewegungen vorherrschten, verstand es sich nahezu von selbst, daß "junge Musik" weder mit der klassisch-romantischen Musik noch mit der Neuen Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts etwas zu tun haben durfte. Während man die Musik des 19. Jahrhunderts als "bürgerlich" oder "sentimental" stigmatisierte und ausgrenzte, stand die Neue Musik, zumal in ihren kompromißlos avantgardistischen Teilen, im Geruch des Chaotischen, Zersetzenden und Revolutionären: "Die Atonale ist im tiefen Grund noch die Erbin des Materialismus und des Intellektualismus des 19. Jahrhunderts. Es hat sich der verstandesmäßige Wille, jetzt um jeden Preis etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen, gepaart mit dem falschen Freiheitsbegriff der Revolution, die dem Menschen das Durchbrechen aller bisherigen Schranken gestattet. (...) Die stärksten Kräfte der Atonale sind nicht aufbauend, sondern verneinend. Das Grundmotiv ist die Auflehnung und der Widerspruch gegen alles Bisherige. Es liegt geradezu ein krampfhaftes Bemühen in dieser Musik,

---

<sup>20</sup> *Bärenreiter-Chronik 1923-1973*, Kassel-Basel 1973, S. 20.

nur ja nichts so zu machen, wie es seither gewesen ist, nur ja nicht tonal zu sein und etwa zwei Takte in der gleichen Tonart zu verharren, geschweige denn etwa eine Kadenz nach der alten Harmonielehre zu bilden und die Klänge I IV V I aufeinander folgen zu lassen."<sup>21</sup> Typischerweise wurden derartige Urteile nie mit Argumenten begründet, weil sie das stimulierende Ressentiment schonungslos entschleiert hätten. Gerade der Vorwurf des Nihilistischen und Konstruierten, den man immer wieder gegen die musikalische Avantgarde vorbrachte (s. u.), wäre auf die Erneuerungsbewegungen zurückgefallen, denn ihr Historismus war, trotz oder gerade wegen der stets bemühten Phrase des organisch Gewachsenen der vormodernen "alten Musik", kaum weniger konstruiert als die innovativ-spielerischen oder experimentellen Erkundungen der musikalischen Moderne. Seit dem Januar 1933 konnte man solch abstruse Ausfälle gegen Avantgarde und Neue Musik nicht mehr ausschließlich als konservative Überzeugung oder als tendenziöse Meinungsäußerung verbuchen, sie enthielten vielmehr eine ideologische Einverständniserklärung, welche schlußendlich die offiziöse nationalsozialistische Kunstpolitik affirmierte.

Die sachliche Insuffizienz und der polemisch-gehässige Impuls dieser Verlautbarungen standen allerdings für ein hinlänglich bekanntes Programm. Denn mit Adolf Seifert äußerte sich ein Vertreter der Singbewegung und ein propagandistischer Verstärker jener Apperzeptionsagenturen, die das Feindbild der Neuen Musik benötigten, um sich als "kalte" Kultur gegen Vielfalt und Differenz der Moderne abzuschotten. In diesem ultrakonservativen Kontext war zeitgenössische Musik gleichbedeutend mit "alter Musik" bzw. mit einem Gebilde wie dem "echten Volkslied", dessen Simplizität dem Bedürfnis nach Überschaubarkeit und symbolischer Ordnung zu entsprechen schien: "Es ist ein trostreicher Gedanke, daß man heute an ganz bescheidenen Volksliedern wieder Gefallen findet, an Liedern, die sich auf wenige Töne beschränken. In dieser Beschränkung steckt eine unerhörte Meisterschaft der Formbeherrschung, ein Maß von Selbstzucht und Festigkeit, das neben dem Massenaufgebot der Mittel in der Moderne wohltuend wirkt. Dies kann uns symbolisch für unsere ganze Haltung sein."<sup>22</sup> Mit Blick auf die Wirkungs- und Entfaltungsbedingungen für zeitgenössische Musik im Dritten Reich war dies ein Plädoyer für Entdifferenzierung und Ausgrenzung. Dementsprechende Forderungen, die unpopulären und provokativen Richtungen der Moderne zu eliminieren, wurden im Rahmen der nationalsozialistischen Kunst- und

---

<sup>21</sup> A. Seifert, *Neue deutsche Musik*, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 3f.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 9.

Kulturpolitik systematisch umgesetzt und gipfelten schließlich in den Ausstellungen *Entartete Kunst* von 1937 und *Entartete Musik* von 1938, die *ex negativo* vorführen sollten, was unter einer "arteigenen", deutschen Kunst zu verstehen sei.<sup>23</sup> Die singbewegten Invektiven gegen die "Atonale" machten jedoch sehr früh schon deutlich, daß die ideologischen Tendenzen der Erneuerungsbewegungen den kulturpolitischen Maßnahmen des Nationalsozialismus nicht nur entgegengearbeitet hatten, sondern im totalitären Klima nach 1933 erst zu ihrer eigentlichen Entfaltung kommen sollten.<sup>24</sup>

Der extreme ästhetische Konservatismus der Singbewegung, als zeitgenössisch primär nur "alte" Musik gelten zu lassen, blieb in den eigenen Reihen allerdings nicht unwidersprochen. Als der evangelische Theologe Oskar Söhngen im Jahr 1932 seinen lebhaft diskutierten Vortrag *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik* hielt, kritisierte er das Übergewicht älterer Musik innerhalb der Erneuerungsbewegungen und betonte: "Wir sind Kinder unserer Zeit, und wir bleiben Gegenwartsmenschen auch in unseren Gottesdiensten. Darum muß, wie die Predigt, so auch die gottesdienstliche Musik die Sprache unserer Zeit sprechen, eine Sprache, die uns wirklich anspricht. Theologische Feinschmecker kann man wohl mit Luther-Predigten traktieren, aber nicht die ursprünglich empfindende Gemeinde. So hat auch die ausschließliche Pflege alter und ältester Kirchenmusik etwas von ästhetischem Feinschmeckertum an sich, das bisweilen leise an Snobismus grenzt und mit der Wahrhaftigkeit echten Nacherlebens nicht immer in Einklang zu bringen ist."<sup>25</sup> Dabei hielt Söhngen der Singbewegung vor, daß die pauschale Besetzung der älteren Musik des 16. und 17. Jahrhunderts mit qualitativen Zuschreibungen wie "gläubig" oder "evangelische Haltung" kurzschlüssig sei, und daß auch historische Musik sich dem ästhetischen Kunsturteil der Nachgeborenen zu stellen habe.<sup>26</sup> Unter dieser Maßgabe entwickelte Söhngen den Begriff einer zeitgenössischen "kultischen Musik", der jedoch den ideologischen Positionen der Erneuerungsbewegungen weitaus näher stand, als

---

<sup>23</sup> Dazu: R. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983, S. 143ff.; *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von A. Dümling u. P. Girth, Düsseldorf 1988.

<sup>24</sup> Dazu: J. Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. "Musikalische Erneuerung" und ästhetische Modalität des Faschismus*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46, 1989, S. 185ff.

<sup>25</sup> Söhngen, *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik* (1932), in: ders., *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, Kassel-Basel o.J., S. 13.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 12f.

es seine Vorbehalte gegen die geschichtslastige und restaurative Musizierpraxis der Singbewegung vermuten ließen.

Keinen Zweifel ließ Söhngen nämlich daran, daß die in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehende kirchenmusikalische "Pseudomoderne, die in der Sprache unserer Großväter redet und sich höchstens mit dem Geburtsschein als 'zeitgenössisch' ausweisen kann", abgewirtschaftet habe.<sup>27</sup> Ganz im Sinne der Singbewegung verwarnte er sich daher gegen eine vermeintlich falsche Sentimentalität, die nicht "objekt-bezogen", sondern "ich-bezogen" sei: "Das 'fromme' Gefühl z. B. kreist nicht mehr um Gott, sondern um das eigene Fromm-sein. Es ist nicht eigentlich mehr Gefühl, sondern Stimmung, eben das, was eine längst versunkene Schulpsychologie auf die einfachen Formeln Lust-Unlust bringen zu können glaubte. Das 19. Jahrhundert hat uns den Einbruch des sentimentalischen Gefühls in die Kirchenmusik beschert; um die Schreck, Grell, Radecke und ihre Gesinnungsgenossen schwelt die Luft des Kleinbürgerlichen. Denn ihr Gefühl, auch ihr 'frommes' Gefühl, ist gerade so groß wie sie selber. Es fehlt ihrer Musik die objektive Größe des echten Gefühls."<sup>28</sup> Die strukturelle Gewalt, die derartigen Verdikten zugrundeliegt, läßt sich nicht auf einen einfachen Nenner bringen. Im Handstreich entledigte sich Söhngen zunächst der liberalen Theologie in der Nachfolge Schleiermachers, um zugleich die emotionale Komponente des musikalischen Hörens ("Stimmung") als subjektivistisch oder kleinbürgerlich zu denunzieren. Hinter der unsinnigen Gegenüberstellung von individueller Frömmigkeit und "echtem Gefühl" steht zwar ein persönliches Geschmacksurteil, über dessen Berechtigung nicht zu befinden ist; dieses aber zu einer Frage der ethischen Legitimität hochzurechnen und dogmatisch zu verallgemeinern, läßt auf eine totalitäre Gesinnung schließen, die vor Eingriffen in die künstlerische Freiheit und in die ästhetische Selbstbestimmung nicht zurückschreckte. Musikalisch situiert Söhngen die "Luft des Kleinbürgerlichen" - *ideologisch* durchaus folgerichtig - in der periodischen "Geschlossenheit" der klassisch-romantischen Melodie, weil diese angeblich "keinerlei Ansatzpunkte für einen Primat des 'Wortes'" biete und die dur-moll-tonale Harmonik demnach auch "keine Basis für eine evangelische Kirchenmusik" darstelle.<sup>29</sup> Was hier aber durchschlug, war die

---

<sup>27</sup> Ebenda, S. 9; als "pseudomodern" in dieser abwertenden Bedeutung hatte etwa ein Komponist wie Sigfrid Karg-Elert zu gelten, dessen Kompositionen für Orgel und Harmonium ausgewiesene Meisterwerke sind und dabei von den Klangmitteln der Moderne sowie der modernen Orgel ästhetisch profitierten.

<sup>28</sup> Söhngen, *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik*, a.a.O., S. 25f.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 23.

schon bei Augustinus anklingende Befürchtung, die emotionale Identifikation des Hörers mit der Musik könne vom Wort und damit vom theologischen Gehalt allzusehr ablenken. Die Beliebtheit und Popularität der Kirchenmusik Mendelssohns, auch bei den Komponisten geistlicher Musik, schien diesen Sachverhalt zu bestätigen, zumal sich Mendelssohn von theologischen Vorbehalten nicht beeinflussen ließ. Innerhalb der Erneuerungsbewegungen bildete der Widerstand gegen Sentimentalität offensichtlich eine so dominante und mental vermittelte Größe, daß auch Söhngen auf die restaurierte Tradition der reformatorischen Kirchenordnungen ausweicht, den Primat des "Wortes" bzw. der "Verkündigung" zur *conditio sine qua non* erhebt und der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts die Befähigung zur Vokalkomposition abspricht.

Anders aber als die Singbewegung, die den Haß auf "Gefühl" durch alte Musik abkühlte, redet Söhngen einer zeitgenössisch modifizierten Polyphonie das Wort. Deren Begriff ging im Ansatz zwar auf Ernst Kurth zurück, aber erst von Hans Mersmann wurde diese Auffassung von Polyphonie einseitig zum kompositorischen Richtmaß der Neuen Musik stilisiert und durch Hermann Grabner schließlich in den Erneuerungsbewegungen kanonisiert. Bereits während des Ersten Weltkrieges hatte Kurth seine musiktheoretische Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* veröffentlicht, in der er nachweisen wollte, daß der polyphone Instrumentalsatz bei Johann Sebastian Bach durch die Harmonielehre Hugo Riemanns nicht erklärt werden könne, sondern einer spezifischen Satzlehre, dem linearen Kontrapunkt, bedürfe. Eine zentrale Aussage dieser Lehrschrift lautete, daß harmonische und kontrapunktische Satzanlage "von Grund auf Gegensätze" seien<sup>30</sup> und daher zwischen vertikaler Harmonik und linearer Polyphonie unterschieden werden müsse: "Die Entwicklung des musikalischen Geschehens ist für beide Setzarten so zu kennzeichnen, daß die melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise von der Linie ausgeht und mit der Verknüpfung gleichzeitiger Linien in die Klänge hineinleitet, die ihr Vertikaldurchschnitt zeigt, während bei der akkordlichen Schreibweise aus dem Gerüst der Klangfolgen eine mehr oder minder gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der Stimmführung hervortreten kann. Beruht die harmonische Setzweise in massiven Vertikalfundamenten und im Klangspiel der akkordlichen Wirkungen, so beherrscht den kontrapunktischen Satz die Energie der Bewegungszüge; der

---

<sup>30</sup> E. Kurth, *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie* (1916), 2. Aufl. Berlin 1922, S. 97.

Wille zur Linienstruktur, der horizontale Entwurf bleibt immer das Primäre und der tragende Grundzug."<sup>31</sup>

Obwohl Kurth in erster Linie die musiktheoretische Erörterung eines historischen Problems im Sinn hatte, kam es durch die Erneuerungsbewegungen nun zu einer ästhetischen und ideologischen Umdeutung seiner Überlegungen. Hierfür entscheidend war das historische Nacheinander von linearem Kontrapunkt und Funktionsharmonik, wobei das Werk Johann Sebastian Bachs gleichsam als Schwelle zwischen älterer linear-polyphoner und neuerer harmonisch-tonaler Schreibweise angenommen wurde. Nachdem aber schon Kurth den Gegensatz von Kontrapunkt- und Harmonielehre apodiktisch festgeschrieben hatte, schienen seine Überlegungen ganz selbstverständlich mit dem dichotomischen Schema der Verhaltenslehren zu korrespondieren. Unter dichotomischer Perspektive fielen Kurths Erkenntnisse bei all jenen auf fruchtbaren Boden, die die "Atonale" als äußerste Konsequenz der klassisch-romantischen Harmonik ablehnten und stattdessen in der linearen Polyphonie den zukunftsweisenden Weg der zeitgenössischen Musik erblickten. Schon Fritz Jöde hatte sich dieses dichotomische Modell angeeignet und an der "Organik" von Bachs *Inventionen* demonstriert, warum die Erziehung des "musikalischen Laien" vom Primat der Melodie ausgehen müsse.<sup>32</sup> Bei Walther Hensel und der Finkensteiner Singbewegung verstand man schließlich den einstimmigen diatonischen Choral des 16. und 17. Jahrhunderts als eine melodische Substanz, aus der sich der polyphone Satz und damit das idealtypische Korrelat von "Gemeinschaft" herausentwickle. Und nachdem Hans Mersmann festgestellt hatte, daß die Idee der linearen Polyphonie "am stärksten dem Suchen unserer Zeit" entspreche, weil aus der "wachsenden melodischen Schwere der Einzelstimme und ihrer Ablösung von allen harmonischen Bindungen" auch "eine neue Perspektive" des Komponierens resultiere<sup>33</sup>, schlußfolgerte Hermann Grabner: "Die Notwendigkeit einer Umstellung der bisherigen harmonischen Kontrapunktlehre auf die 'Linear-Polyphonie' ergibt sich aus unserer Zeitlage. Nicht nur Sing- und Orgelbewegung suchen ihre Anknüpfungspunkte in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts, sondern auch das zeitgenössische Schaffen holt neue Kraft aus der stilistischen Haltung der niederländischen Barockepoche."<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Ebenda, S. 98.

<sup>32</sup> F. Jöde, *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen*, Wolfenbüttel 1926.

<sup>33</sup> H. Mersmann, *Die Tonsprache der neuen Musik*, Mainz 1928, S. 38.

<sup>34</sup> H. Grabner, *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart o.J. (1930), S. 10; offensichtlich ging es Grabner um die pauschale Gleichsetzung von "alter"



Damit wurde deutlich, daß die tendenziöse Rezeption der *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* den Traditionsbruch mit dem 19. Jahrhundert ratifizierte und die konservativen Gegner der Moderne dazu veranlaßte, die zeitgenössische Musik einseitig auf einen restaurativ-historisierenden oder neoklassizistischen Kurs zu verpflichten. Aus leicht nachvollziehbaren Gründen schwenkte auch Oskar Söhngen auf diese Linie ein und gab der Diskussion über "Kirche und zeitgenössische Musik" die entscheidende Richtung vor: "Die modernen Komponisten wollen zur Musik selbst zurück, zur Musik, wenn ich so sagen darf, in ihrer reduzierten, reinen Form. Darum die Wiederentdeckung der Polyphonie, die Abkehr von der Alleinherrschaft der funktionalen Harmonik und, damit eng verbunden, die Wiedergewinnung eines echten Melos, die Eigenständigkeit und Vielfältigkeit des rhythmischen Elements, die Bevorzugung der absoluten Musizierformen, die Wiederentdeckung der Vokalmusik und, damit zusammenhängend, die Wandlung des Klangideals nach der bläserischen Seite hin. D. h. aber, wenn wir die Zeichen der Zeit recht deuten dürfen, ohne deswegen zum Propheten werden zu wollen: Wir stehen vor einer neuen Periode kultischer Musik."<sup>35</sup> Das seit Kriegsende im kulturkonservativen Milieu grassierende ontologische Fieber<sup>36</sup> hatte auch hier seine Spuren hinterlassen. Ein Zurück zur "Musik selbst in ihrer reduzierten, reinen Form" zu proklamieren, war ideologisch motivierte Spekulation und sachlich Nonsens. Ernst gemeint und anmaßend zugleich liefen solch spekulative Behauptungen letztendlich auf ästhetische Zensur hinaus, weil die Bandbreite des kompositorisch und satztechnisch Möglichen auf jenen restriktiven Begriff von "linearer Polyphonie" verkürzt wurde, dessen ideologische Vereinnahmung oben skizziert wurde. Söhngen verknüpfte den neuartigen Polyphonie-Begriff nun mit dem theologischen Ideologem einer "wort-gezeugten" Musik und führte den Terminus "neue Vokalmelodik" (bzw. "Orgelvokalität") ein, wonach sich Musik nur dann als liturgische auswies, wenn sie in irgendeiner Weise den Bezug zu "Wort" und "Verkündigung" erkennen ließ. Obwohl sich Söhngen zur Definition der "neuen Vokalmelodik" nur sehr vage äußerte<sup>37</sup>, sollte der Begriff

---

mit "linear-polyphoner" Musik, worauf der phantasievoll komprimierte Begriff "niederländische Barockepoche" verweist.

<sup>35</sup> Söhngen, *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik*, a.a.O., S. 16f.

<sup>36</sup> Dazu: P. Bourdieu, *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, Frankfurt a. M. 1988, S. 16ff.

<sup>37</sup> "Eine Melodie ist nicht schon vokal durch ihre äußere Wortbezogenheit; es gibt eine Vokalmusik, die gar nicht 'vokal' empfunden ist, deren Lieder und Chöre sich auf einer rein instrumentalen Melodik aufbauen; und ebenso gibt es umgekehrt eine Instrumentalmusik (ohne jegliche Beziehung zum vertonten Wort), die aus rein vokalem Empfinden gestaltet

offensichtlich zweierlei leisten: die Öffnung der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung für die zeitgenössische Musik und gleichzeitig die theologische Disziplinierung des Komponierens im kirchlichen Milieu. Das Konstrukt der "neuen Vokalmelodik" und die Tendenz der Ausführungen Söhngens lassen darauf schließen, daß nicht allein die ideologischen Positionen der Erneuerungsbewegungen den Radius des ästhetisch Opportunen bestimmen sollten, sondern daß auch nur ein beschränktes Segment aus dem Panorama der musikalischen Moderne für dieses Unternehmen in Frage kam. Noch 1932 glaubte Söhngen zwar bei Strawinsky, Weill, Krenek und Hindemith Ansätze einer neuen "kultischen" Musik ausmachen zu können, wobei er deren neoklassizistisch, religiös oder "neusachlich" inspirierten Werke im Blick hatte. Aber schon im Verlauf der Diskussion, die sich an seinem Vortrag entzündete<sup>38</sup>, sollte sich zeigen, daß es keinesfalls die erstrangigen Komponisten waren, die sich auf das theologisch dominierte Projekt einer "erneuerten" zeitgenössischen Kirchenmusik einlassen wollten.

Zu den Komponisten, die schon sehr früh mit den Zielsetzungen der musikalischen Erneuerungsbewegungen sympathisiert hatten, zählten Heinrich Kaminski, Ludwig Weber und Kurt Thomas. Daß diese sich aus Sicht der avancierten Moderne damit in eine Außenseiterposition begeben hatten, geht aus einigen kritischen Bemerkungen der Zeitschrift *Melos* hervor, die dem Chor- und Kammermusikschaffen von Thomas gewidmet waren. Dessen unbegleitete Chorwerke versuchten "durch ein Zurückgreifen auf vorbachische Stilhaltung den Eindruck der Gegenwärtigkeit zu erwecken", hieß es dort, wohingegen seine Kammermusik als "epigonal" bezeichnet wurde und als solche bezeichnend sei "für die Musik eines Kreises, der sich allmählich als reaktionärer Gegenpol zu den wirklichen Strömungen unserer Zeit immer mehr bemerkbar zu machen beginnt."<sup>39</sup> Bemängelt aus Sicht der Melos-Kritik, die den Konservatismus offensichtlich nicht zu den "wirklichen Strömungen" der Zeit rechnen mochte (auch die Modernisten waren vom Lagerdenken nicht frei), wurde vor allem die historisierende Tendenz dieser Komponisten und ihre Affinität zu jener linearen Polyphonie, die musiktheoretisch auf Kurth zurückging. Unmißverständlich hatte Kaminski schon 1925 festgestellt, daß

---

ist. Nicht der äußere Wortbezug ist hier mit 'vokal' gemeint, sondern ein eigentümlicher innerer Rhythmus, eine charakteristische Lebendigkeit der Haltung. Sie ist da ganz von selbst gegeben, wo die Musik 'wort'-gezeugt ist. Sie ist das eigentliche Signum der neuen kultischen Musik" (*Söhngen, Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik*, a.a.O., S. 28).

<sup>38</sup> Zum Thema "*Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik*", in: *Musik und Kirche* 5, 1933, S. 3ff. äußerten sich u.a. K. Ameln, W. Kiefner, R. Gölz, E. Schieber, A. Stier, A. Viebig sowie die Komponisten W. Fortner und L. Weber.

<sup>39</sup> *Meloskritik. Werkbesprechung: Kurt Thomas*, in: *Melos* 7, 1928, S. 128.

Musik "ihrem innersten Wesen nach in der Vielfalt der Polyphonie wurzeln muß und in ihr ihre restlose Erfüllung findet."<sup>40</sup> Und ganz im Sinne der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung setzte er das "Wesen" von Polyphonie mit der "Klangwerdung ewiger Lebensgesetze" und "Verkündigung" gleich, denn "anderes freilich will polyphone Musik dem Hörer bringen als berauschenden Klangzauber, hinreißende Effekte und narkotisierende Romantik."<sup>41</sup> Natürlich zielten solche Einlassungen gegen Rausch, Effekt und "Narkotisierung" auf das Moment der Sentimentalität, das im kulturkonservativen Diskurs stets das verdrängte Trauma der gescheiterten deutschen Revolutionen wieder aufleben ließ. So betonte (der Altkatholik) Kaminski als Agent der augustinisch-protestantischen Verhaltenslehren und mit Blick auf die "revolutionären" Tendenzen der Moderne, "daß Revolution nichts anderes als ein umwälzendes Wieder-in-Fluß-bringen bedeuten kann und darf; daß sie also jeweils als Krisis und Übergang notwendig und berechtigt sein kann, als Dauerzustand aber unmöglich und geradezu entwicklungshemmend sein muß."<sup>42</sup> Gegen die kulturkonservative Obsession von der Revolution in Permanenz beharrt er deshalb darauf, "daß auch in der Musik - ja, in dieser höchsten aller Künste, in dieser reinsten aller Lebensoffenbarungen erst recht! - Evolution unbedingt *über* jeder irgendwiegearteten Revolution zu stehen habe."<sup>43</sup> Unter der metaphorischen Dichotomie "Revolution/Evolution" wurde der Begriff "lineare Polyphonie" also nicht nur als kompositorisches Paradigma vereinnahmt, als "Kühlaggregat" sollte er gleichermaßen den Widerstand gegen das beschleunigte Tempo auch der musikalischen Moderne symbolisieren. "Keine Zukunft kann traditionslos erwachsen", schrieb Ernst Pepping 1934<sup>44</sup> und paraphierte Kaminskis Plädoyer für "Evolution/Langsamkeit", indem er auf die Funktion von Tradition für die "junge Musik" abhob: "Im Zurück zur alten Musik ist erst der Ausgangspunkt der neuen erreicht. Die Umkehr hat nur dann einen Sinn, wenn sie zu neuen Wegen führt."<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> H. Kaminski, *Einiges über polyphone Musik*, in: Die Singgemeinde 2, 1925/26, S. 106.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 107.

<sup>42</sup> Ders., *Evolution oder Revolution?*, in: *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universaledition*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan, Wien-Leipzig-New York o.J., S. 61.

<sup>43</sup> Ebenda.

<sup>44</sup> E. Pepping, *Stilwende der Musik*, Mainz 1934, S. 91.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 92.

### *"Junge Musik" im kirchlichen Milieu des Dritten Reiches*

Als die Debatte über Kirche und zeitgenössische Musik während des Jahres 1933 in Gang kam, standen sich in der Auseinandersetzung um Söhngens Thesen zwei unterschiedliche Auffassungen gegenüber: auf der einen Seite die Befürworter der "alten Musik" aus den Erneuerungsbewegungen mit ihrem erstarrten Historismus und auf der anderen Seite die jüngeren Komponisten, die zwar etwas Neues wollten, ihre kompositorischen Affinitäten zur älteren Musik aber nicht verleugneten. Zeitgleich hatten jedoch die nationalsozialistische Machtübernahme und der totalitäre Umbau der ersten deutschen Republik eingesetzt, welche auch der kirchenmusikalischen Diskussion eine entscheidend politische Ausrichtung geben sollten. Exemplarisch vollzog sich diese Wendung bei Hugo Distler, der neben Ernst Pepping, Johann Nepomuk David, Wolfgang Fortner, Ludwig Weber, Hans Friedrich Micheelsen und Heinrich Kaminski der vielleicht wichtigste Protagonist jener "kultischen" Musik war, wie sie der Theologe Söhngen modellhaft skizziert hatte. Distler prägte die Begriffe "junge deutsche Musik" bzw. "junge deutsche Kirchenmusik"<sup>46</sup> und gab zu verstehen, daß er sich primär als Kirchenmusiker, zugleich aber auch als ein Komponist begriff, der im Dienst der nationalsozialistischen "Volksgemeinschaft" stehe. So betonte er zunächst, es sei die Kirche, "die ihrerseits ihre Forderung an die Kirchenmusik zu stellen" habe, weshalb die liturgische Musik im "Bewußtsein von ihrer Knechtsgestalt" den Zwecken von "Verkündung und Anbetung" genügen müsse.<sup>47</sup> Aus der Einstellung heraus, Diener der Kirche zu sein, glaubte er, auch die "junge deutsche Musik" außerhalb des kirchlichen Milieus maßgeblich mitgestalten zu können, weil die "Versöhnung der profanen mit der sakralen Musik" gerade unter den kulturpolitischen Bedingungen des nationalsozialistischen Staates wieder möglich werde: "Die neue Staatsidee muß prinzipiell jede Art künstlerischen Gestaltens ablehnen, die nicht dem Wollen und Empfinden - ganz einfach: des Volksganzen, in all seinen Schichten und Ordnungen und Landschaften, in all der Vielheit und Vielgestalt seines ständischen Aufbaus, zugänglich wäre"; man sehe also, fährt Distler fort, "der neue Staat schafft der zeitgenössischen Musik ein Verantwortungsbereich staatserzieherischer Art, wie es in dem Maße die abendländische Musik kaum jemals, selbst die griechische nur in der

---

<sup>46</sup> H. Distler, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: Zeitschrift für Musik 102, 1935, S. 1328.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 1325.

klassischen Periode, innegehabt haben mag. Also: neue Musik! Jedoch von einer ganz ausgesprochenen, man kann sagen: kanonisch, strengen Haltung!"<sup>48</sup>

Distlers Bekenntnis zur neuen Musik stand ersichtlich unter dem Diktat gravierender Einschränkungen. Zunächst beinhaltete der Begriff "junge deutsche Musik", abgesehen von seiner nationalistischen Schlagseite, keineswegs das gesamte Spektrum der musikalischen Moderne, wie Distler schon 1931 bei Gelegenheit der Besprechung eines Schönberg-Klavierabends durchblicken ließ. Obwohl Schönbergs Klavierwerk "eine von tiefstem Ernst erfüllte Kunst" sei, glaubte er dennoch feststellen zu müssen: Das "Impulsive, oft Rudimentäre, oft Überspannte, das Plötzliche, das Unvorhergesehene, Unvorhersehbare ist es, was unsere heutige musikalische Auffassungsart nicht mehr verstehen kann, noch darf"<sup>49</sup>; im Gegenzug verwies er auf die "neue, freizügige, aus linearen Gesetzen folgende Diatonik, die stark an die ja ebenfalls linear bedingte Harmonik der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts gemahnt"<sup>50</sup>, und machte hier ein ästhetisches Terrain aus, auf dem "durch Unrast und Widerpart der Zeit hindurch, der rote Faden urgesetzlicher Entwicklung, natürlicher Evolution gegenüber allen ungesunden, anarchischen Bestrebungen und Bemühungen deutlich verfolgbar" werde.<sup>51</sup> Die zeitgenössische Musik von "kanonisch, strenger Haltung", deren Maximen sich Distler verpflichtet fühlte, stand unübersehbar in der ideologischen Abhängigkeit von den musikalischen Erneuerungsbewegungen<sup>52</sup> und unterlag somit einer ästhetischen Zensur, die maßgeblich von der protestantischen Theologie mitgetragen wurde. Als Agent der musikalischen Verhaltenslehren und unbewußt gesteuert durch die Verhaltensmaßregeln der "kalten" Kultur leistete ein Komponist wie Distler freiwillig Verzicht auf ästhetische Selbstbestimmung und vermochte sich, weitgehend ohne äußeren Druck, mit den kulturpolitischen Maßnahmen und den kunstfeindlichen Überzeugungen des nationalsozialistischen Staates zu identifizieren. Obwohl Distler als Musiker und Komponist den Typus des autoritären Charakters, wie er dem Nationalsozialismus als völkisches Individuum vorschwebte, besonders exemplarisch verkörperte, unterlagen seine komponierenden Zeitgenossen,

---

<sup>48</sup> Ders., *Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland*, in: Lübeckische Blätter. Zeitschrift zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeiten 76, 1934, S. 341.

<sup>49</sup> Ders., *Das Klavierwerk Arnold Schönbergs*, ebenda 73, 1931, S. 855f.

<sup>50</sup> Ders., *Moderne Klaviermusik*, ebenda, S. 678.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 679.

<sup>52</sup> Zu den vielfältigen Bezügen zwischen Distler und den musikalischen Erneuerungsbewegungen vgl.: W. Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, S. 27ff.

soweit sie das Projekt einer "jungen deutschen Musik" mitgestalteten, den nämlichen ideologischen Rahmenbedingungen.<sup>53</sup>

Die eigentliche kompositorische Herausforderung für die "junge Musik" lag in der Strategie des Vermeidens. Einerseits galt es Distanz zu gewinnen gegenüber der traditionellen tonalen Musik, andererseits aber auch Abstand zu halten gegenüber der radikalen Moderne, ohne jedoch epigonal in die Idiomatik der "alten Musik" zu verfallen. Der "lineare Kontrapunkt" im Sinne Kurths bot gewisse Spielräume der kompositorischen Entfaltung, die jedoch durch außermusikalische Instanzen (Kirche, Politik, Pädagogik) und deren Zensurmechanismen wiederum eingeschränkt wurden. Während Pepping das traditionelle Material der Musik einer "Umdeutung" unterwarf und sowohl die Leittonbindung als auch die Funktion der Kadenzharmonik außer Kraft setzte, gelangte er zu einer erweiterten Tonalität, deren "Modernität" von der Patina des Historischen abgeleitet war: "Auf dem Umweg einer Untersuchung alter Musik sollte es also möglich sein, bindende Gesetze der neuen zu finden, den Willen der Gegenwart zu begründen, ohne den Weg der Tradition zu verlassen."<sup>54</sup> Eine maßgebliche Umdeutung nahm Pepping mit dem Begriff "Atonalität" vor, den er nicht als Schlagwort für die radikalen Strömungen der Neuen Musik verwendet wissen wollte, sondern als Bezeichnung für die "nicht-tonale" Musik der Zeit vor 1700. Während die Dur-Moll-Skalen zwangsläufig zum Prinzip der Leittonbindung und damit zur Kadenz I-IV-V führten, griff Pepping auf die diatonische Struktur der alten Kirchentonarten zurück, ohne die Akkordbildungen der klassisch-romantischen Funktionsharmonik zu verwerfen. So dispensierte er die harmonischen Fortschreitungen vom Zwang der Leittönigkeit, indem er beliebige Akkordbildungen auf der Basis kirchentonaler Skalen gestattete. Die Strategie der Vermeidung, die Pepping verfolgte, bezog sich einerseits auf die harmonische Tonalität im Sinne des 19. Jahrhunderts, andererseits verzichtete er auf die "Emanzipation der Dissonanz", die auf ganz andere Weise das Prinzip der Leittonbindung und die Funktionsharmonik hinter sich gelassen hatte. Mit der "eklektischen" Entscheidung, neuzeitliche Akkordbildungen mit

---

<sup>53</sup> Dem möglichen Einwand, hier seien Komponisten lediglich ihren legitimen ästhetischen und künstlerischen Präferenzen gefolgt, ist entgegenzuhalten, daß gerade Theologen wie Söhngen und Komponisten wie Distler ihre musikalischen Vorstellungen mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit verknüpften. Daß sich diese Vorstellungen weitgehend widerspruchsfrei mit den ideologischen Positionen der nationalsozialistischen Kunstpolitik vereinbaren ließen, potenziert den repressiven Charakter und den ubiquitären Anspruch des Projektes "junge deutsche Musik". Das Anstößige war nicht das Komponierte als solches, sondern die damit verbundene Anmaßung des Ausgrenzens.

<sup>54</sup> Pepping, *Stilwende der Musik*, a.a.O., S. 10.

modalen Skalen zu kombinieren, erzielte Pepping ein Überraschungsmoment und damit eine gezähmte Patina von Modernität: Obwohl jegliche Anklänge an die radikale Moderne und die Neue Musik sorgsam vermieden wurden, "enttäuschte" Peppings Musik die tonalen Hörerwartungen deshalb, weil sie auf archaisierende Stilmomente zurückgriff.

Johann Nepomuk David erreichte diesen Effekt durch eine Radikalisierung der kanonischen Imitationstechnik, wie er sie exemplarisch in seinen zahlreichen Choralbearbeitungen durchexerzierte. Noch weitaus rigider als Pepping, der seine "Stilwende" durch Traditionsbindung und Repristinatio legitimierte, setzte David auf ein kompositorisches Verfahren, das ihn, nach eigenem Bekunden wohlgerne, von Selbstherrlichkeit und Subjektivismus entpflichten sollte: So sei es "der eigentliche große, wesentliche Unterschied" zwischen der homophonen und der polyphonen Musik, "daß bei der kontrapunktischen Musik der schöpferische Mensch ganz und gar nichts anderes als gehorsamster Erfüller aller sich organisch aus dem Cantus firmus ergebenden Möglichkeiten ist; er ist der eigentliche 'tonkünstlerische Mensch' im Sinne Platons, der ungeteilt, d.h. seine persönlichsten Regungen ausschaltend, die Musik formt. Während der Meister der homophonen Musik sich als *Mensch* der Musik *bedient*, um sein persönlichstes Erleben in sie zu verströmen. Die homophone Musik hat auch ihre eigene theoretische Disziplin entwickelt: die Harmonielehre."<sup>55</sup> Die Perfidie solcher Verlautbarungen ist wiederum nicht in ihrem sachlichen Wahrheitsgehalt zu suchen, sie liegt vielmehr in der politischen Einstellung, die sich dahinter abzeichnet. Während das unzensierte musikalische Ausdrucksbedürfnis als "persönlichstes Erleben" diffamiert wird, erhebt David den autoritär-außengeleiteten Charakter und künstlerischen Befehlsempfänger zum Idealtypus des Komponisten im Dritten Reich. Mit Blick auf seine musikalische Poetik geht es ihm jedoch um die Abgrenzung von der exilierten Moderne und um die ästhetische Legitimation traditioneller kompositorischer Materialien und Verfahrensweisen. Gerade in seinen Orgelwerken bediente er sich aus dem Fundus des gregorianischen und protestantischen Chorals, wählte also ein durch Tradition kanonisiertes melodisch-thematisches Material, das gelegentlich und nur infolge seiner streng kontrapunktischen Durchführung zu klanglichen "Härten" und "Herbheiten" führte, welche an die radikale Moderne erinnerten: "Die gesetzmäßig durchgeführte Stimmführung schreckt nicht vor Überschneidungen und Härten zurück, aber Tempoverschiebungen, Klangkombinationen und geschickte Stimmgruppierungen mildern und

---

<sup>55</sup> J. N. David, *Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst*, in: Bach-Jahrbuch 36, 1939, S. 59.

lockern auf", kommentierte bezeichnenderweise der *Völkische Beobachter* Davids Kompositionen<sup>56</sup>, während andernorts wohlwollend auf die eklektischen Züge bei David abgehoben wurde: "Er ist der unbekümmerte Musikant im Gebrauch der Mittel, der, wo es ihm nötig erscheint, klassisch-romantische Funktionsharmonik neben freitonale Linien- und Punktharmonik, funktionell, ja vom Akkordeinfall bestimmten Kontrapunkt neben die neue Linienzüchtigkeit, Chromatik neben Diatonik und so weiter stellt. (...) Sein kontrapunktisch-kombinatorisches Können ist wohl heute einzigartig. Es schenkt uns beglückende polyphone Klangordnungen, geht aber auch an der Grenze der Konstruktion nicht vorbei."<sup>57</sup>

Der Vorwurf des "Konstruierten" erschien immer dann, wenn die ästhetische Zensur der Erneuerungsbewegungen ein Überhandnehmen der musikalischen Komplexität wahrzunehmen meinte. Kompositorische Artifizialität galt jedoch, vor allem wenn sie innovativ war und geduldiges Hören erforderte, als selbstherrlich oder elitär und als ein Verstoß gegen die theologischen Konditionen, namentlich gegen den Primat des "Wortes" und der "Verkündigung". Auf der anderen Seite ließ man das "Konstruierte" oder "Kakophonische" durchaus passieren, wenn es sich aus der polyphonen Linienführung erklären ließ und als solches satztechnische "Härte" und "Herbheit" demonstrierte, wie beispielsweise in der "erneuerten" Orgelmusik: "Daß dabei die linearen Ansätze viel stärkere Klanghärten als bei der Vokalmusik erzeugen, versteht sich eigentlich von selbst. Aber sie wirken nicht infam und gemein wie bei mancher heute erfreulicherweise erledigten 'neuen' Musik, die aus der Konstruktion um der Konstruktion willen, aus dem Experiment um des Experiments willen erwachsen war wie - um einen jener destruktiven Schatten noch einmal warnend heraufzubeschwören - etwa bei Kreneks 'Choral' aus op. 13, sondern dem aufgeschlossenen, aktiven Hörer eröffnen sich aus der Folgerichtigkeit der Stimmführung ganz neue, vom Schöpfer gemußte Klangperspektive [sic], die das beglückende Erlebnis vermitteln: wir haben eine neue und gültige Instrumentalmusik, die ihren eigenen sinnbedingten Ausdrucksbereich schon gefunden hat."<sup>58</sup> Wenn daher, wie Fritz Heitmann 1942 schrieb, "bei einmaligem Erklängen die kühngezackte und herb ineinander verschränkte Polyphonie etwa Joh. Nep. Davids in ihrer unerbittlichen formalen Logik nicht jedem Hörer sofort die ihr zugrunde liegende musikalische Vision vermittelt", sei dies kein Grund, an der

---

<sup>56</sup> Zitiert nach: *Zeitungsschau zum Fest der deutschen Kirchenmusik*, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 2, 1936/37, S. 1011.

<sup>57</sup> O. Brodde, *Das Fest der deutschen Kirchenmusik*, ebenda, S. 967.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 968.



"ganz außerordentlichen Potenz" seiner Kompositionen zu zweifeln<sup>59</sup>, denn "bei aller Neuartigkeit der Zusammenklänge spürt man die Ehrlichkeit der polyphonen Linienführung und die innere Notwendigkeit des musikalischen Ausdrucks."<sup>60</sup> Äußerungen wie diese zeigen, daß die ästhetische Zensur einigermaßen willkürlich verfuhr, wenn die ideologischen Rahmenbedingungen stimmten. Was aus Sicht der Erneuerungsbewegungen ideologisch korrekt war, wurde folglich durch absurde ethische Zuschreibungen ("Ehrlichkeit" der polyphonen Linienführung) aus der politischen Schußlinie genommen und damit vom Makel des "Entarteten" gereinigt. Während die "rassische" Zugehörigkeit zum Judentum ein Stigma darstellte, das durch keine dialektischen Finessen zu tilgen war, ließ sich der denunziatorisch gemeinte Begriff "atonal", der spätestens seit 1933 "jüdisch" und "kulturbolschewistisch" konnotiert war, durchaus aufweichen, wenn das ideologisch-rhetorische Arrangement angemessen inszeniert wurde und die politische Gesinnung über jeden Zweifel erhaben war. Ob man Dissonanzen und klangliche "Härten" als kakophonisch oder als "herb" bewertete, entschied also nicht nur das ästhetisch voreingenommene Sensorium, sondern vielfach ein taktisch operierender Zensurapparat.

Noch weitaus stärker an den Rezeptionserwartungen der Erneuerungsbewegungen orientierte sich Ludwig Weber. Dieser suchte schon vor 1933 in seinen *Hymnen*, seiner *Musik nach Volksliedern* und in seiner *Chorgemeinschaft* die Hörer in das kompositorische Geschehen mit einzubeziehen, indem er den Cantus firmus von der Zuhörerschaft mitsingen ließ: "Die Liedmelodie ist die Keimzelle für die gesamte Komposition; und alle erleben, bald selber wirkend, bald hörend, zuletzt singend und hörend zugleich das Entstehen des Werkes. Das bloße konzertmäßige Hören und das völlige Ausschalten des eigenen Tuns verleitet dazu, Musik lediglich hinzunehmen, aber sich nicht mit der Musik auseinanderzusetzen oder vielmehr durch sie mit sich selbst in Auseinandersetzung zu kommen."<sup>61</sup> Mit dieser Einstellung entlarvte sich der Komponist in mehrfacher Hinsicht als Erfüllungsgehilfe heteronomer Instanzen. Da gemeinsames Singen "Gemeindegefühl" schaffe, wie Weber behauptet<sup>62</sup>, verpflichtete er sich auf die pädagogischen Intentionen der Jugendmusikbewegung ebenso wie auf die protestantische Kirchendisziplin und die nationalsozialistische Fest- und

---

<sup>59</sup> F. Heitmann, *Die Orgel- das Instrument unserer Zeit*, in: Jahrbuch der deutschen Musik 1942, Berlin 1943, S. 160.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>61</sup> L. Weber, *Musik und Volksgemeinschaft*, in: Die Musik 27, 1934/35, S. 85.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 85.

Feiergestaltung. Daher sollte bei der *Chorgemeinschaft* das "nationale und das kultisch-religiöse Volkslied oder ein cantus firmus dieser Haltung"<sup>63</sup> eine wesentliche Rolle spielen, wobei Weber der menschlichen Stimme in der Musik ohnehin eine bevorzugte Rolle einräumte, um das Musikalische ethisch, pädagogisch und ideologisch funktionalisieren zu können. Indem Weber aber die Faktoren Klangfarbe, Dynamik und Agogik zugunsten von Melodie und Harmonie zurückdrängt, privilegiert er den Vorrang des Wortes und besteht auf einem Mitspracherecht außerkünstlerischer ideologischer Instanzen: "Für die 'Chorgemeinschaft' ist eine Chorkörperschaft ein Vortrupp derjenigen, die dafür besonders gewillt und geeignet sind; die Mitgliedschaft ist Legitimation für besonderes Können und besondere Opferbereitschaft im Dienst an der Allgemeinheit. Das Ziel, dem sie sich besonders widmet, ist: das sich im Singen einende Volk."<sup>64</sup> Nur am Rande sei angemerkt, daß Musikhistoriker wie Gurlitt, Bessler oder Zenck die aktive Mitwirkung der Hörenden als vermeintlichen Wesenszug der mittelalterlichen und barocken Musikauffassung herausgearbeitet hatten und kompositorischen Überzeugungen wie jenen Webers zu einer fragwürdigen Traditionsbindung verhalfen.

Aber auch ein Komponist wie Pepping, der Webers Auffassung, "daß mit der Bildung einer Gemeinschaft aller an der Ausführung eines Werkes beteiligten Menschen das Stilproblem bereits gelöst wäre"<sup>65</sup>, als Äußerlichkeit ablehnte, sah Kunst und Politik der Gegenwart in einem unauflöselichen Zusammenhang. So wie sich die nationalsozialistische Politik "die Bildung einer neuen Gemeinschaft", nämlich der "Volksgemeinschaft", zur Aufgabe gesetzt habe<sup>66</sup>, verfolgte Pepping analog in der Musik das Ziel der "Bildung einer Gemeinschaft der Glieder"; unterstellt wurde damit, in der klassisch-romantischen Epoche habe jene liberalistische Verfallsentwicklung eingesetzt, die aus konservativer Sicht in der Neuen Musik ihren Tiefpunkt erreicht hatte: "Die Entwicklung, fortschreitende Befreiung des Einzelmenschen, heißt im Symbol der Kunst fortschreitende Befreiung des Einzelteiles. Auf die zunehmende Lösung des Taktes von der Taktgemeinschaft ist bereits hingewiesen. Die fortschreitende Individualisierung der thematischen Einzelform ist bekannt (Wagneroper, Programmusik). Die Zersplitterung des Formganzen schreitet fort, die Musik wird nervöser, der Weg führt immer

---

<sup>63</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>65</sup> Pepping, *Stilwende der Musik*, a.a.O., S. 81.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 79.

mehr ins Abseitige. Höhepunkt dieser Entwicklung etwa die Straußsche 'Salome': Die Zeichen des Verfalls sind deutlich erkennbar."<sup>67</sup> Gewaltsam simplifizierende Analogiebildungen wie diese sollten zwar die symbolische Befruchtung von Musik voranbringen, erzielten primär aber einen Ausschlußeffekt; denn wie alle Komponisten der "jungen Musik" vermochte Pepping der eigenen kompositorischen Poetik nur durch die polemische Abgrenzung vom 19. Jahrhundert und von der musikalischen Moderne ein eigenständiges Profil zu verleihen. Was man vor 1933 noch als ressentimentlastig, als unkollegiales Verhalten, als Neid oder Mißgunst gegenüber konkurrierenden ästhetischen Richtungen hätte verbuchen können, erhielt jetzt allerdings eine - gewollte oder ungewollte - politische Stoßrichtung. Wer daher wie Distler in seiner Harmonielehre von 1941 behauptete, Atonalität sei "naturwidrig"<sup>68</sup>, beförderte absichtsvoll die Denunziation mißliebiger Künstler und solidarisierte sich mit der nationalsozialistischen Ausgrenzungs- und Verfolgungspolitik.

Der vorsätzliche Verrat an der Idee ästhetischer Freiheit und künstlerischer Autonomie war allerdings dem Kalkül eines Karrieredenkens geschuldet, das seine Herausforderungen weniger auf ästhetischem als auf politischem Gebiet suchte, wie Wolfgang Fortner unsentimental und im Rückblick auf die exilierte Moderne bestätigte: "Mit der Klage über ein 'verlorenes Paradies' ist jedoch nichts gewonnen, wohl aber läßt sich erkennend folgern, daß es außermusikalische Dinge sind, die eine Rettung aus dem geschilderten Zustand bringen müssen: die Bindung des Künstlers an eine über ihn hinausgehende Weltanschauung und seine kultische Funktion in einer aus ihr lebenden Gemeinschaft! Daß hier eine der großen historischen Möglichkeiten unserer deutschen Gegenwart für die Kunst liegt, braucht kaum noch gesagt zu werden."<sup>69</sup> Die Zurückweisung des L'art pour l'art-Prinzips bedeutete für Fortner also keine persönliche Entscheidung, sondern eine Konsequenz weltanschaulicher Überzeugungen. Indem er den Komponisten als Vollstrecker ideologischer Imperative und zeitgenössische Musik ausschließlich als Funktion kalkulierter politischer Bedürfnisse verstand, suchte er die Bindung an außerkünstlerische Instanzen, wobei er Weltanschauung, Kult und Gemeinschaft nicht konkret definierte, um sich die Option für kirchliche und politische Auftraggeber gleichermaßen

---

<sup>67</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>68</sup> Distler, *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel-Basel o.J., S. 5.

<sup>69</sup> Fortner, *Musiklehre und Kompositionsunterricht*, a.a.O., S. 106f.

offenzuhalten.<sup>70</sup> Unter der Maßgabe, daß die "junge deutsche Musik" und ihre Komponisten nicht in einem demokratisch-liberalen Kontext, sondern in einem System von Zensur und institutionellen Zwängen agierten, erlangten die Mechanismen der "Außenlenkung" eine entscheidende Bedeutung: Gerade im Zusammenspiel zwischen Evangelischer Kirche und Staat während des Dritten Reiches sollte sich daher zeigen, daß die kulturkonservativen Verhaltenslehren ihr totalitäres Potential zu einer Ästhetik der negativen Auslese weiterzuentwickeln vermochten.

Als im Jahr 1933 die kirchenpolitischen Vorstöße der dezidiert nationalsozialistisch eingestellten "Deutschen Christen" zu einem innerkirchlichen Machtkampf führten, kam es auch zu Auseinandersetzungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Entgegen allen Legendenbildungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Umlauf gesetzt wurden, standen sich in der kirchenmusikalischen Kontroverse der Jahre 1933/34 nicht Befürworter und Gegner des Nationalsozialismus gegenüber.<sup>71</sup> Kern der Auseinandersetzung war vielmehr der schwelende Konflikt zwischen den Anhängern der kirchenmusikalischen Moderne, die an den ästhetischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts festhalten wollten, und den musikalischen Erneuerungsbewegungen mit ihren historisierenden Bestrebungen, wobei der ideologische Grabenkampf natürlich unter politischen Vorzeichen geführt wurde. Nachdem sich die Erneuerungsbewegungen in diesem Richtungskampf schließlich durchsetzen konnten, kam es zu einem organisatorischen Neuaufbau des protestantischen Kirchenmusikwesens, der gewolltermaßen zweigleisig verlief: Während die interne Neugestaltung unter der Regie und nach den Vorstellungen der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung erfolgte, befestigte man extern die Position der Evangelischen Kirchenmusik

---

<sup>70</sup> Dazu: K. Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen 1971; in dieser Studie wird nicht nur aufgezeigt, wie sehr der nationalsozialistische Feierstil bei den liturgischen Formen der Kirchen Anleihen gemacht hatte, sondern auch welche zahlreiche Möglichkeiten es für willige Komponisten gab, sowohl den kirchlichen als auch den faschistischen Kult mit adäquater Musik zu beliefern.

<sup>71</sup> Maßgeblich inszeniert wurde die Legende von der weltanschaulichen Gegnerschaft zum Nationalsozialismus und dem "Vernichtungskampf", der gegen die Kirchenmusik im Dritten Reich geführt wurde, bei Söhngen, *Kämpfende Kirchenmusik. Die Bewährungsprobe der evangelischen Kirchenmusik im Dritten Reich*, Kassel-Basel o. J. (1954); zur Kritik dieser Sichtweise vgl.: W. Herbst, *Die Wiedergeburt der Kirchenmusik und ihr politischer Kontext. Oskar Söhngens Weg und Werk im Spiegel seiner Veröffentlichungen*, in: *Kirchenmusik im Nationalsozialismus*, hg. von D. Schuberth, Berlin 1995, S. 83ff.; A. Riethmüller, *Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich - eine Legende?*, ebenda, S. 56ff.

durch Vereinbarungen mit der Reichsmusikkammer und damit gegenüber dem nationalsozialistischen Staat.<sup>72</sup>

### ***Zwischen Kirche und Reichsmusikkammer: Die institutionelle Sicherung der Erneuerungsbestrebungen***

Die Gegner der "musikalischen Erneuerung", insbesondere die der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, hatten sehr schnell erkannt, daß eine Fortsetzung der kirchenmusikalischen Moderne des 19. Jahrhunderts nur noch auf dem Weg des politischen Machtkampfes möglich war. Ausgehend von Mitgliedern des "Kampfbundes für deutsche Kultur" und unter der organisatorischen Obhut der "Deutschen Christen" kam es im April 1933 zur Gründung des "Reichsverbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands", dessen Gründungsimpulse in wesentlichen Teilen eine Kampfansage an die Erneuerungsbewegungen bedeuteten.<sup>73</sup> Da die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung zu Recht befürchtete, bei der bevorstehenden Gleichschaltung des Kirchenmusikwesens ausgebootet zu werden, reagierte sie im Mai 1933 zunächst mit einer programmatischen "Erklärung"<sup>74</sup> an ihre Gegner und im September schließlich mit der Gründung eines eigenen "Reichsbundes für evangelische Kirchenmusik". Damit war auf dem Gebiet der Evangelischen Kirchenmusik eine ähnliche Situation

---

<sup>72</sup> Zum kirchenmusikalischen Richtungsstreit zwischen Deutschen Christen und Erneuerungsbewegungen sowie zur organisatorischen Neuordnung des Kirchenmusikwesens seit 1934 vgl.: Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich*, a.a.O., S. 190ff.

<sup>73</sup> Der deutsch-christliche "Reichsverband" sah sich als Nachfolgeorganisation des 1909 gegründeten "Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker in Preußen", der nun mit anderen kirchenmusikalischen Landesverbänden zu einer reichsweiten Organisation gleichgeschaltet werden sollte: "In dem neuen Deutschland unseres Führers Adolf Hitler war ja die Schaffung dieses Reichsverbandes nur eine Selbstverständlichkeit. Parallel zum politischen Gebiet drangen die Ideen der 'Deutschen Christen' machtvoll mit ihrem Ruf nach der Reichskirche durch. Die Fühlungnahme ihrer Führer mit dem Vorstand des preußischen Landesverbandes ergab volle Übereinstimmung in den Zielen, die von beiden Seiten für die Hebung und das Ansehen der Kirchenmusik gestellt wurden. Der darauf folgende Zusammenschluß war lediglich eine Formsache" (P. Hammermeister, *Zur Entwicklung des Reichsverbandes evangel. Kirchenmusiker Deutschlands*, in: *Kirchenmusik im Dritten Reich 2. Folge*, hg. von H. G. Görner, Berlin 1933, S. 22). Auslöser des kirchenmusikalischen Richtungsstreites mit den Erneuerungsbewegungen war das von Hans Georg Görner verfaßte Flugblatt *Kirchenmusik im Dritten Reich. Anregungen und Richtlinien* (erschienen im Frühjahr 1933), in dem vor allem Angriffe gegen H. H. Jahnn und die Orgelbewegung geführt wurden.

<sup>74</sup> Verfaßt wurde die *Erklärung* am 17. und 18. Mai 1933 zunächst als Flugblatt, das dann aber auch in mehreren Zeitschriften erschien.

entstanden wie innerhalb der Kirche selbst, wo die Aktivitäten der Deutschen Christen dazu geführt hatten, daß sich zunächst der "Pfarrernotbund" und dann die bekennnistreuen Protestanten zu einer innerkirchlichen Opposition formierten.<sup>75</sup> Um deshalb der Gefahr eines chronischen Richtungsstreites in der Evangelischen Kirchenmusik vorzubeugen, wurden die beiden gegnerischen Gruppierungen am 3. November 1933 zu einem einheitlichen Spitzenverband, dem "Reichsverband für evangelische Kirchenmusik", zwangsvereinigt, ohne daß es zu einer Befriedung der Verhältnisse gekommen wäre, wie die Kirchenleitung gehofft hatte. In dem jetzt einsetzenden verbandsinternen Machtkampf, der bis Anfang 1934 andauerte, kam den Erneuerungsbewegungen zugute, daß die innerkirchliche Machtposition der Deutschen Christen seit dem November 1933 zunehmend schwächer geworden war.<sup>76</sup> Nicht zuletzt deshalb vermochte sich die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung schließlich gegenüber den deutsch-christlichen Traditionalisten auf ganzer Linie durchzusetzen, wobei sie weder an ihrer innerkirchlichen Loyalität noch an ihrer staatlich-politischen Gefolgschaftstreue den geringsten Zweifel ließ: "Wir deutschen evangelischen Kirchenmusiker stehen im Dienst der Kirche, darin als Musiker zu höchster Verantwortlichkeit der musikalischen Leistung verpflichtet, immer aber als Deutsche in unser Volk gebunden, zum letzten Einsatz für unser Vaterland bereit. Wir dienen der Kirche im deutschen Volke, wir hören Gottes Wort in unserer Sprache, wir sind gemahnt von einer Tradition, die deutsches Erbe ist. So fügt sich unser Dienst am Volk in unsern Dienst an der Kirche. Und wir hören Gottes Wort, das uns aufruft, aus dem Geist der Wiedergeburt unsere Bindung an Nachbar und Volk neu und ganz zu erfüllen."<sup>77</sup> Damit war deutlich ausgesprochen, daß die Erneuerungsbewegungen zwar ihre innerkirchlichen Konkurrenten ausgeschaltet hatten, daß sie sich zugleich aber zum nationalsozialistischen Staat ohne Wenn und Aber bekannten.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Dazu: G. Denzler/ V. Fabricius, *Christen und Nationalsozialisten*, Frankfurt a. M. 1993, S. 42ff.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 50ff.

<sup>77</sup> *Richtlinien des Reichsverbandes für evangelische Kirchenmusik*, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 1, 1934/35, S. 3.

<sup>78</sup> In diesem Sinne beklagte der den Erneuerungsbewegungen nahestehende Kirchenmusiker Gerhard Schwarz noch 1934 das eher langsame Tempo der Gleichschaltung und bemerkte, daß das zeitgenössische Musikleben noch stark von der "romantisch-liberalistischen Richtung" des 19. Jahrhunderts geprägt sei und sich daher "noch immer hinter den Größen und scheinbaren Größen der vergangenen Zeit" verschanze, während "heute das politische Geschehen von einem nie dagewesenen Leben durchpulst" sei; allein "die musikalische Erneuerungsbewegung", so Schwarz, habe "hier den Boden bereits vorbereitet, auf dem eine kommende Generation in engster Verbindung mit dem

Ausgehend von der hier angelegten Doppelstrategie, die musikalischen Erneuerungsbestrebungen in der Evangelischen Kirche zu installieren, sich aber gleichzeitig gegenüber dem Staat abzusichern, nahm der "Reichsverband für evangelische Kirchenmusik" ab 1934 Verhandlungen mit der Reichsmusikkammer auf. Seit dem Erlaß des Reichskulturkammergesetzes (vom 22.9.1933) und der Einrichtung der Reichsmusikkammer waren Berufsmusiker und Laienmusikverbände, also auch Kirchen- und Posaunenchöre, verpflichtet, dieser staatlichen Organisation beizutreten. Auf Seiten der Evangelischen Kirche befürchtete man nun, durch die Zwangsgliedschaft in der Reichsmusikkammer könne der kirchlich-theologische Einfluß auf ihre Musiker und Chöre geschwächt werden. Nachdem aber der kirchenmusikalische Reichsverband durchsetzen konnte, daß seine Unterverbände<sup>79</sup> korporativ und mit dem gleichen Führungspersonal in die Reichsmusikkammer eingegliedert wurden, erwiesen sich solche Befürchtungen als grundlos. Zwar hatten sich die Evangelische Kirche und ihr musikalischer Spitzenverband gegenüber dem Staat als loyal erwiesen, sich damit aber auch einen Handlungsspielraum gesichert, in dem nicht nur die Durchsetzung der musikalischen Erneuerungsbestrebungen, sondern auch die Professionalisierung des Kirchenmusikerberufes und seiner Ausbildungsgrundlagen betrieben werden konnte. So traf man am 11. Oktober 1936 eine "Vereinbarung zwischen der Deutschen Evangelischen Kirche und der Reichsmusikkammer", in der ausdrücklich festgeschrieben wurde, daß "die Förderung und Vertiefung der Arbeit auf dem Gebiete der gottesdienstlichen Kirchenmusik ... dem 'Verband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands' vorbehalten" bleibe, und daß "Anordnungen und Verfügungen der Reichsmusikkammer ... nicht in die dienstliche Tätigkeit der beamteten und angestellten Kirchenmusiker eingreifen" dürften.<sup>80</sup> Gleichzeitig sicherte sich die Evangelische Kirche das Recht, über die Anstellungsfähigkeit der Kirchenmusiker zu entscheiden und damit indirekt auch deren Ausbildung in kirchliche Regie zu nehmen. Aber in dem Maß, in dem sich die musikalischen Erneuerungsbewegungen innerhalb der Evangelischen Kirche und gegenüber dem nationalsozialistischen Staat Handlungsspielräume zu verschaffen gewußt

---

politischen Leben eine dem Volke unerhört verständliche Musik darbieten wird" (G. Schwarz, *Die Improvisation als handwerkliche Kunst und Aufgabe für den Kirchenmusiker*, in: *Musik und Kirche* 6, 1934, S. 33.).

<sup>79</sup> Dies waren der "Verband evangelischer Kirchenmusiker", der "Verband evangelischer Kirchenchöre" und der "Verband evangelischer Posaunenchöre".

<sup>80</sup> *Vereinbarung zwischen der Deutschen Evangelischen Kirche und der Reichsmusikkammer*, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen* 2, 1936/37, S. 644.

hatten, wurde auch ein ebenso hohes Maß von Unterwerfungsbereitschaft erkennbar.

Daß derartige Handlungsspielräume keineswegs Autonomie bedeuteten, sondern durch Anpassung erkaufte werden mußten, wurde besonders offensichtlich, als es (noch bevor die "Vereinbarung" vom 11. Oktober 1936 beschlossen war) zwischen Kirche und Reichsmusikkammer zu einem Konflikt wegen der sogenannten "nicht-arischen" Kirchenmusiker kam. Etwas mehr als zwei Jahre nachdem durch das "Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" verfügt worden war, kein Jude dürfe als Beamter im Dritten Reich beschäftigt werden, und nur wenige Wochen bevor die Nürnberger Rassengesetze ("Reichsbürgergesetz", "Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre") den "nicht-arischen" Deutschen die Staatsbürgerschaft und zahlreiche andere Rechte aberkannten<sup>81</sup>, verbreitete die Tagespresse am 24. August 1935 eine Meldung über "geradezu groteske, empörende Zustände in der kirchlichen Musikpflege", wonach es Kirchen in Deutschland gebe, "in denen an Sonn- und Feiertagen und im Gottesdienst für deutsche Menschen christlicher Konfessionen Vollblutjuden seit Jahren die Orgel" spielten.<sup>82</sup> Als wenige Tage später wiederum durch die Presse gemeldet wurde, daß eine Reihe von "nicht-arischen" Kirchenmusikern aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen und diesen "mit sofortiger Wirkung die Berechtigung zur Ausübung ihrer bisherigen Tätigkeit eines Organisten in christlichen Kirchen entzogen" worden sei<sup>83</sup>, sah sich die Kirche zum Handeln gezwungen, weil das Vorgehen der staatlichen Musikorganisation ohne Rücksprache erfolgt war und die Evangelische Kirchenmusik ihre durch die Kirche garantierte Unabhängigkeit in Frage gestellt sah.<sup>84</sup>

Als sich Oskar Söhngen, der Musikreferent des Evangelischen Oberkirchenrates in Berlin, am 9. September 1935 mit Peter Raabe, dem Präsidenten der Reichsmusikkammer traf, um in dieser Angelegenheit Protest einzulegen, betonte er, "das eigenmächtige Vorgehen der Reichsmusikkammer habe die Kirche stark befremdet", denn hier sei in kirchliche "Angelegenheiten eingegriffen worden, ohne dass man es für nötig erachtet habe, die Kirche zu beteiligen oder auch nur von den getroffenen Massnahmen in Kenntnis zu

---

<sup>81</sup> Dazu: L. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, Frankfurt a. M. 1996, S. 73ff. u. S. 150ff.

<sup>82</sup> "Der Angriff" vom 24.8.1935, Nr. 197.

<sup>83</sup> "Deutsche Allgemeine Zeitung" vom 30.8.1935, N. 405.

<sup>84</sup> Zur Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker: W. Gerlach, *Als die Zeugen schwiegen. Bekennende Kirche und die Juden*, Berlin 1987, S. 194ff.



setzen."<sup>85</sup> Obwohl Söhngen die grundsätzliche Bereitschaft der Kirche, auch in dieser Angelegenheit mit der Reichsmusikkammer zusammenzuarbeiten, herausstrich, wies er doch darauf hin, daß die Evangelische Kirche nicht gewillt sei, in der Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker über das hinauszugehen, was durch das Berufsbeamten-gesetz bereits festgelegt worden sei. Daher kam Söhngen zu der rein rechtlichen Schlußfolgerung, daß "die betreffenden nichtarischen Kirchenmusiker vorderhand als an der Ausübung ihres Berufs behindert anzusehen seien, da die Zugehörigkeit zur Reichsmusikkammer die unerlässliche Vorbedingung für ihre Amtswirksamkeit darstelle. Die Kirchenbehörde werde die in Frage kommenden Gemeinden deshalb anweisen, die Kirchenmusiker zunächst zu beurlauben. Es handle sich für die Kirche darum, das Fazit aus einem Tatbestande zu ziehen, der durch den Staat, bzw. durch die Reichsmusikkammer geschaffen sei."<sup>86</sup> Raabe stimmte den Ausführungen Söhngens im wesentlichen zu, empfahl aber, daß der Evangelische Oberkirchenrat in einem besonderen Gutachten Stellung nehmen solle. Die gesamte Angelegenheit warf somit zwei prinzipielle Probleme auf: einmal die für die betroffenen Kirchenmusiker existenzielle Frage nach dem Verbleib im Amt; zum anderen die für die Evangelische Kirche als Institution bedeutsame Frage, wie sie sich gegenüber der Reichsmusikkammer und damit gegenüber dem Staat eine weitgehend unabhängige Position verschaffen könne.

Eine grundsätzliche Stellungnahme, die zur vorläufigen Klärung beitragen sollte, gab der Evangelische Oberkirchenrat in dem von Raabe geforderten Rechtsgutachten ab, das am 3. Juli 1936 dem Präsidenten der Reichsmusikkammer zugestellt wurde. Darin wurde noch einmal festgeschrieben, daß die Evangelische Kirche, die sich in der Frage der Zuständigkeit im Recht fühlte, einer zu weitgehenden Auslegung und Anwendung des Arierparagraphen nicht zustimme: "Die Kirche glaubt bewiesen zu haben, daß sie sich den Notwendigkeiten der rassischen Erneuerung unseres deutschen Volkes nicht nur beugt, sondern zur freudigen Mitarbeit bereit ist. In Übereinstimmung mit dem Herrn Reichs- und Preussischen Minister für die kirchlichen Angelegenheiten müssen wir aber darauf hinweisen, daß, wenn überhaupt die Anwendung des Arierparagraphen im kirchlichen Raum in Frage kommt, das Maß und die Grenze dieser Anwendung durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums

---

<sup>85</sup> *Vermerk über eine Aussprache des Sachbearbeiters für Kirchenmusik mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe, vom 10.9.1935* (Evangelisches Zentralarchiv Berlin: 7. Gen. VIII/ 45, I, Bl. 314).

<sup>86</sup> Ebenda.

vom 7. April 1933 und das Reichsbürgergesetz vom 15. September 1935 in Verbindung mit der ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 (sog. Nürnberger Gesetze) bestimmt wird. Wir sehen uns darum nicht in der Lage, einer Anwendung des Arierparagraphen im Raum der Kirche zuzustimmen, die über den Rahmen dieser Gesetze hinausgeht."<sup>87</sup> Faktisch bedeutete dies für die Betroffenen, daß sie sich zwar im öffentlichen Musikleben (das in die Zuständigkeit der Reichsmusikkammer fiel) nicht mehr betätigen durften, wohl aber innerhalb der Evangelischen Kirche, welche die Beurlaubung ihrer "nicht-arischen" Kirchenmusiker daraufhin aufhob. Die juristische Strategie, die in der Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker verfolgt wurde, entsprach folglich bereits jener, die in der "Vereinbarung" zwischen Evangelischer Kirche und Reichsmusikkammer vom 11. Oktober 1936 festgeschrieben wurde. Aus Sicht der christlich-jüdischen Kirchenmusiker bedeutete das Agreement zwischen Kirche und Staat allerdings keinen Schutzbrief, sondern ein höchst ungewisses Moratorium, denn die existenzielle Fürsorge durch die Kirche endete spätestens dort, wo die politische Verfolgung des nationalsozialistischen Staates einsetzte. Bezeichnenderweise wurde die gesamte Angelegenheit nicht als ein moralisches und humanitäres, sondern als ein juristisches Problem geahndet, das überdies aus statistischer Perspektive zur *quantité négligeable* heruntergespielt wurde: "Die Zahl der nichtarischen Kirchenmusiker in der Evangelischen Kirche der Altpreußischen Union ist verschwindend gering; sie beträgt nach den bisherigen Ermittlungen der Reichsmusikkammer 7. Was das bedeutet bei einer Gesamtzahl von über 10 000 (haupt- und nebenberuflichen) Kirchenmusikern, die innerhalb unseres Aufsichtsbereichs tätig sind, brauchen wir nicht auszuführen. Es ist festzustellen, daß sich das kirchenmusikalische Leben im Gegensatz zur systematischen Verjudung des öffentlichen Musiklebens nahezu gänzlich judenrein gehalten hat."<sup>88</sup>

Dies waren Äußerungen, die nicht nur die Integrationswilligkeit der Evangelischen Kirche gegenüber dem nationalsozialistischen Staat bekundeten, sondern auch den verbreiteten Antisemitismus innerhalb der

---

<sup>87</sup> Gutachten zur Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker vom 3.7.1936, S. 4 (Evangelisches Zentralarchiv Berlin: 1/ C3/ 131,I).

<sup>88</sup> Ebenda, S. 1; eine Reihe von Einzelschicksalen jüdisch-christlicher Kirchenmusiker im Dritten Reich wurde untersucht von: H. Prolingheuer, *Die judenreine evangelische Kirchenmusik. Dargestellt am Schicksal des Kölner Musikdirektors Julio Goslar im Dritten Reich*, in: Beiheft zu H. 11, Junge Kirche 42, 1981; ders., *Leben, Wirken und Verfolgung des Königsberger Kirchenmusikdirektors Ernst Maschke*, in: Junge Kirche 44, 1983, S. 262ff.; D. Zahn, *Der Organist Evaristos Glassner in Berlin-Neukölln und die evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Bremen 1988.

institutionalisierten Kirchenmusik bestätigten. Nicht immer artikulierten sich antijüdische Ressentiments so handgreiflich wie in dem von Söhngen verfaßten Nichtarier-Gutachten des Evangelischen Oberkirchenrates, aber von hier aus verstärkt sich noch einmal der Eindruck, daß die Aversion der Erneuerungsbewegungen gegenüber der Musik des 19. Jahrhunderts und insbesondere gegen einen Komponisten wie Mendelssohn Bartholdy strukturell antisemitisch motiviert war. Wenn Söhngen jenen Kirchenmusikern, die sich der kirchenmusikalischen Moderne des 19. Jahrhunderts verpflichtet fühlten, einerseits einen "Schuß Eisen" gegen Sentimentalität und Weichlichkeit ins Blut wünschte, andererseits aber die "systematische Verjudung" des öffentlichen Musiklebens gänzlich unsentimental konstatierte, verhandelte er auf unterschiedlichen Ebenen genau dasselbe, was ein fanatischer Rassist wie der singbewegte Adolf Seifert in einen totalitär weltanschaulichen Rahmen zwängte: "Wir leben in einer für den Fortbestand unseres Volkes entscheidenden Zeit. Wir verlangen auf anderen Gebieten mit gutem Recht den Einsatz aller Kräfte und lassen mit Vorbedacht große Härte und Strenge walten. Sollten wir dann gerade in der Musik gleichgültig und nachlässig sein und zusehen, wie sich ein willenshartes und körperlich gestähltes Volk in einer artfremden oder artlosen Musik auslebt und sich gehenläßt? Echtes musikalisches Führertum wird zwar das Volk nicht von heute auf morgen überfordern, doch wird es sich verantwortlich fühlen, ihm den Weg zu zeigen. Dem Vermögen des allmählich wieder gesunden Volkes entsprechend werden wir in unserem Volksleben auch wieder eine strengere Haltung in der Musik verlangen müssen. Dies hat mit einem weltabgewandten Asketentum nichts zu tun. Gerade in der Musik soll viel Raum für echte Lebenslust und hochgestimmte Freude bleiben, aber die nordische Grundhaltung mit ihrer Zucht, ihrer Klarheit und Sauberkeit muß wieder die Oberhand gewinnen. Gerade das Lied kann seinen Teil dazu beitragen, die wertvollsten Bausteine im Wesen des Einzelnen aufzurufen, damit sie sich entfalten und erstarken, um dann selbst wiederum am Gestalten des Volkslebens mitzuwirken. Die an manchen Stellen mit großer Verantwortung betriebene Musikaarbeit zeigt, wie das Musizieren des Volkes wieder im nordischen Sinne gelenkt werden kann. Der nordische Anteil in unserem Volk ist stark genug, um bei einer bewußten Führung zu einer nordischen Haltung in der Musik geleitet zu werden."<sup>89</sup>

Die Fortschreibung jenes wirren synkretistischen Denkens, das schon den dichotomisierten Diskurs der Erneuerungsbewegungen in den zwanziger

---

<sup>89</sup> A. Seifert, *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*, Reichenberg-Berlin-Lichterfelde 1940, S. 82f.

Jahren kennzeichnete, gelingt hier scheinbar mühelos. Während die Musik des 19. Jahrhunderts und die musikalische Moderne aus rassistischer Perspektive als "artfremd oder artlos" gelten, stilisiert Seifert das "echte Volkslied" zum Gradmesser einer "nordischen Haltung", deren "Klarheit" und "Sauberkeit" freilich auch "Judenreinheit" nach sich zieht. Die Ausmerzungen unerwünschter Musikrichtungen als "entartet" soll unmittelbar der Rassenhygiene dienen und einem Musikbegriff Geltung verschaffen, über den sich Zensur, Ressentiment und kleinbürgerlicher Kunsthaß mobilisieren ließen: "Die Fragen des musikalischen Lebens werden dann nicht mehr nach ästhetischen Gesichtspunkten entschieden werden, sondern danach, welche Musik auf Grund ihrer rassistischen Kräfte für die innere Lebensfähigkeit unseres Volkes heilsam und stärkend ist, um es ein Leben aus seiner Art heraus führen zu lassen und es widerstandsfähig zu machen gegen fremde Einflüsse und eigene Entartung."<sup>90</sup> Rassenanthropologische Diskurse wie jener Seiferts verstiegen sich ins Extrem des Absurden und wurden von gemäßigeren Wissenschaftlern, wenn auch nur zaghaft, in ihre Schranken gewiesen<sup>91</sup>, aber sie dokumentierten Gesinnungseifer und zementierten jene Front, an der scheinbar seriösere Schreibtischtäter wie Söhnngen über menschliche Existenzen richteten. Dieser beließ es auch nicht bei seinem Nichtarier-Gutachten, sondern forschte auf eigene Initiative weiter, nachdem 1940 das *Lexikon der Juden in der Musik* erschienen war. Dem von Theo Stengel und Herbert Gerigk herausgegebenen Machwerk<sup>92</sup> bescheinigte Söhnngen, es beruhe "auf sehr eingehenden und verantwortungsvollen Erhebungen, die vor allem seitens der Reichsmusikkammer und der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP angestellt worden sind."<sup>93</sup> Wider besseres Wissen unterstellte er in einem Vermerk über seine

---

<sup>90</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>91</sup> So warnte Friedrich Blume: "Die Gefahr besteht, daß ein ernstes Problem von unabsehbarer Tragweite zum Schlagwort des Tages abgewertet wird. Die weitere Gefahr aber zeichnet sich schon heute sichtbar ab, daß Mutmaßungen und Zufallsergebnisse als Wahrheiten hingenommen und dann gutgläubig in der musikalischen Praxis und Erziehung zum Sprungbrett bedenklicher Thesen gemacht werden, die den Weg zu sachgemäßer Wertung des artgemäßen und volkstümlichen Gutes verbauen" (F. Blume, *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*, Wolfenbüttel-Berlin 1939, S. 3). Mit solchen Einwänden wurden aber nur die krassesten Entgleisungen geahndet, als wissenschaftliches Kriterium stand "Rasse" auch für Blume außer Frage.

<sup>92</sup> Unveränd. ND bei: E. Weissweiler, *Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

<sup>93</sup> Vermerk von O. Söhnngen zur Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker vom 5.2.1941 (Evangelisches Zentralarchiv Berlin: 7 Gen. VIII/ 45,I, Bl. 314).

lexikalische Recherche, daß "die Zahl der in dem Lexikon aufgeführten Juden und Halbjuden mit 10 000 eher zu niedrig als zu hoch" beziffert sei, weshalb es als "umso erfreulicher" bezeichnet werden müsse, daß in dem genannten Nachschlagewerk nur 19 jüdische und halb-jüdische Kirchenmusiker aufgeführt seien: "Im ganzen ist das Ergebnis hoch erfreulich", stellte Söhngen mit Befriedigung fest, "beweist es doch eindeutig, wie judenrein sich die Kirchenmusik gehalten hat. Hätten sich die anderen Gebiete der Musikpflege auch nur annähernd in demselben Maße von jüdischen Einflüssen freigehalten, wäre es niemals zu einem solchen Niedergang unseres öffentlichen Musiklebens gekommen!"<sup>94</sup> Geschrieben zu einem Zeitpunkt, als die Verfolgung der Juden in Deutschland für niemanden mehr zu übersehen war, werden hier Autodafé, Pogrom und Exilierung zu Fragen der Hygiene erklärt und, ob gewollt oder nicht, zu einer fatalen Ethik der politischen, theologischen und musikalischen Praxis ausgeweitet. Daß Sentimentalität und Emotion auch als ästhetische Kategorien auf den Index gesetzt und durch "Härte" und "Strenge" der musikalischen Zensur eliminiert werden mußten, stand bei dieser Sachlage außer Frage.

### ***Das "Musische" und die Pervertierung des klassischen Bildungsgedankens***

Die politischen Weichenstellungen, die zwischen Evangelischer Kirche und Staat in den Jahren 1934 bis 1936 vorgenommen wurden, schufen auch die institutionellen Rahmenbedingungen für die Entwicklung des Projektes "junge deutsche Musik". Noch im Jahr 1933 wurde eine "Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung zeitgenössischer Evangelischer Kirchenmusik" gegründet, die den "wirklich schöpferischen Komponisten unsere Tage" zu kompositorischen Aufträgen und ihren Werken zu geeigneten Aufführungsmöglichkeiten verhelfen sollte: "Die Kirche bietet den jungen Komponisten den geistigen Ort, an dem ihr Schaffen allein wahrhaft fruchtbar werden kann. Sie verspricht ihnen zugleich die Möglichkeit, mit ihrem Werk gehört zu werden, und will ihnen Aufträge verschaffen, ähnlich wie die Musik unserer kirchenmusikalischen Blütezeiten eigentlich 'Gebrauchsmusik' gewesen ist."<sup>95</sup> Unter dem Schlagwort "Gebrauchsmusik" knüpfte nun auch die "Arbeitsgemeinschaft" an jenen Diskurs über zeitgenössische Musik an, wie er seit Mitte der zwanziger Jahre innerhalb der Jugendmusikbewegung geführt

---

<sup>94</sup> Ebenda.

<sup>95</sup> *Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung zeitgenössischer evangelischer Kirchenmusik*, in: *Musik und Kirche* 5, 1933, S. 37.

wurde. Unter anderem hieß es dazu in den Richtlinien der "Arbeitsgemeinschaft", es sei daran gedacht, "durch Aufträge an geeignete junge Komponisten einige wirklich leichte und auch von den einfachen Chören ausführbare Kantaten zu gewinnen."<sup>96</sup> Als praktischen Beitrag zur liturgischen Gebrauchsmusik-Diskussion empfahl man Distlers *Kleine Geistliche Abendmusik*, mit der man versuchen wolle, "das weitgehende Mißtrauen breiter Kreise der zeitgenössischen, durch atonale Überspanntheiten mißkreditierten Musik gegenüber durch eine zwar 'moderne' aber trotzdem leicht zugängliche Komposition zu überbrücken."<sup>97</sup> Zugleich plante die "Arbeitsgemeinschaft" die Veranstaltung von Freizeiten und Tagungen für zeitgenössische Evangelische Kirchenmusik, um (ganz ähnlich wie in der Singbewegung vor 1933) die gottesdienstlichen Gemeinden und das Publikum gleichsam pädagogisch in den Umgang mit "junger Musik" einzuführen.

Mit Blick auf diese ideologische Konstellation sprach Distler von einem "Verantwortungsbereich staatserzieherischer Art", bei dem (musikalischer) Text und (funktionaler) Kontext in eine fruchtbare Beziehung träten, was wiederum zu neuen kompositorischen Lösungen führen könnte: "Meines Erachtens wird die junge deutsche Musik den Weg gehen, der durch das zeitgemäße Programm 'Fest und Feiargestaltung' eindeutig klar bezeichnet ist. Als ihre Form wird sich herauskristallisieren: das kultische Oratorium, wobei unter 'Kult' weder eine religiöse oder auch politische Abgrenzung des Stoffgebietes verstanden werden braucht, sondern allein die Weihe eines würdigen, großen Gegenstandes, für alle gültig und verbindlich. Hier auch der Grund, weshalb im Augenblick die sakrale Musik an und für sich 'zeitgemäßer' als die profane ist. Sie besitzt schon aus ihrem Wesen heraus, als Voraussetzung, kultische Weihe, die profane Musik muß sie sich in jedem besonderen Fall erst erringen."<sup>98</sup> Distler und mit ihm die musikalischen Erneuerungsbewegungen reklamierten erkennbar das Paradigma der "Erneuerung" als legitimen Ursprungsort der "jungen Musik" und wollten von hier aus nicht nur den Begriff "zeitgenössische Musik" für sich vereinnahmen, sondern auch die musikalische Moderne bzw. die Neue Musik der vernationalsozialistischen Ära beerben. Auch wenn der Anspruch, das öffentliche Musikleben des Dritten Reiches auf die Maximen der Erneuerungsbewegungen auszurichten, Größenwahnsinnig und realitätsfern

---

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Aus der Vorbemerkung zu: *Zum Thema "Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik"*, ebenda, S. 3.

<sup>98</sup> Distler, *Von Stellung und Aufgaben der jungen Musik in Deutschland*, a.a.O., S. 342.

war, er bezeugt eindringlich, daß sich die Evangelische Kirchenmusik unter den Bedingungen der kulturellen Gleichschaltung zu behaupten mußte.

Mit auftrumpfendem Selbstbewußtsein beging man daher das "Fest der deutschen Kirchenmusik", das im Oktober 1937 stattfand und nach dem Willen seiner Veranstalter "zu einer Heerschau der deutschen evangelischen Kirchenmusik werden sollte."<sup>99</sup> Grundsätzlich wollte diese größte kirchenmusikalische Veranstaltung während des Dritten Reiches eine erste Bilanz dessen vorlegen, was die "musikalische Erneuerung" bislang auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kirchenmusik geleistet hatte. Auch hier war man angetreten unter der Maßgabe, daß zeitgenössische Kirchenmusik mit dem 19. Jahrhundert weitgehend abgeschlossen habe und in jeder Hinsicht "deutsch" sei. Dementsprechend hatte schon die "Erklärung" vom Mai 1933 verlautbart, man lehne es ab, "daß unserem Volk eine geistig-reaktionäre Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die keine lebenszeugende Kraft besitzt, sondern sich als Kind einer vergangenen geistigen Epoche erweist"; ferner lehnte man ab, "daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft heraus geboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, die den Einzelnen nicht über sich selbst hinaus in die Gemeinde hineinstellt, hat in der Kirche kein Heimatrecht und hat auch mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschlands nichts gemein."<sup>100</sup> Auch wenn mit solchen Suaden die deutsch-christlichen Vertreter der älteren kirchenmusikalischen Moderne gemeint waren, betraf dieser ideologische Rundumschlag gerade die Neue Musik der Zeit vor 1933, zumal man suggestiv befürchtete, daß "die auf dem Grunde der besonderen Eigenart des deutschen Volkstums in einer einzigartigen reichen Geschichte erwachsene eigenständige deutsche Orgelkunst durch unnatürliche Angleichung an fremdländische Erzeugnisse und Kunstanschauungen verfälscht" werden könnte.<sup>101</sup> Sinngemäß ganz ähnlich hieß es in den "Richtlinien für gottesdienstliche Orgelmusik", die die evangelisch-protestantische Landeskirche in Baden auf Empfehlung des Kirchenmusikalischen Instituts in Heidelberg erlassen hatte: "Ausländische Orgelmusik soll nur da Verwendung finden, wo nicht wirklich etwas Entsprechendes an deutscher Komposition zur Verfügung steht. Stücke wie die englischen und amerikanischen von Baldwin, Barnes, Bridge, Dunham,

---

<sup>99</sup> Söhngen, *Zur Einführung*, in: *Fest der deutschen Kirchenmusik. Werke unserer Zeit (Berlin 7.-13. Oktober 1937)*, Berlin-Steglitz o.J. (1937), S. 17.

<sup>100</sup> Aus der "Erklärung" vom 17. und 18. Mai 1933, in: *Musik und Kirche* 5, 1933, S. 188.

<sup>101</sup> Ebenda.

Gladstone, Holloway u.a. sind meist seicht und geschmacklos, daher gottesdienstlich ungeeignet."<sup>102</sup> "Fremdländisch" oder "ausländisch" hieß aber soviel wie "nicht-deutsch" und meinte nach 1933 auch die Musik jüdischer Komponisten, gleichgültig ob es dabei zu plump antisemitischen Ausfällen kam oder nicht. Da die musikalische Geschichte des "deutschen Volkstums" für die Erneuerungsbewegungen aber mit der "alten Musik" des 16. und 17. Jahrhunderts zusammenfiel, betonte der "Reichsverband für evangelische Kirchenmusik" in seinen Richtlinien, daß sich "echte" und "gute" zeitgenössische Kirchenmusik nur aus der Tradition deutscher Musik legitimieren könne: "Die Verpflichtung gegenüber dem echten Kommenden ist nicht weniger dringend als die Verpflichtung gegenüber dem echten Überkommenen. Eine Kirche, die ganzen Ernst damit macht, daß der Christ nicht im Gewordensein, sondern im Werden steht, kann und wird sich begegnen mit einer Musik, die nicht in Verachtung der Geschichte nur 'Zukunftsmusik', sondern wirklich 'an-sprechende' Gegenwartsmusik ist. So sollen alle Ansätze guter neuer Kirchenmusik stärkste Beachtung finden."<sup>103</sup>

Unter diesen Voraussetzungen hatte sich das Fest der deutschen Kirchenmusik im Oktober 1937 ausschließlich dem Paradigma der "jungen deutschen Musik" verpflichtet, wobei man einer breiten Öffentlichkeit demonstrieren wollte, wie es "um die nationale und künstlerische Mission der heutigen Kirchenmusik" bestellt sei: "Die deutsche evangelische Kirchenmusik will sich auf der bevorstehenden Tagung dem Urteil der künstlerischen und politischen Öffentlichkeit des deutschen Volkes stellen; sie geht auf diese Tagung, um Entscheidungen herbeizuführen. Sie ist der frohen Überzeugung, daß sie dem neuen Deutschland Adolf Hitlers einen wichtigen Dienst zu leisten schuldig und berufen ist: die deutsche Kirchenmusik steht heute, will's Gott, an einem neuen Anfang ihrer Geschichte. Und wenn in unseren Tagen die Kunst zu einem neuen Aufbruch aufgerufen wird, dann wird das bevorstehende Fest hoffentlich erweisen, daß die Kirchenmusik mit in der Avantgarde der deutschen Kunst marschiert."<sup>104</sup> Die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft des Kirchenmusikfestes zur Ausstellung *Entartete Kunst*<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> *Richtlinien für die gottesdienstliche Kirchenmusik in der ev.-prot. Landeskirche Badens*, in: *Musik und Kirche* 7, 1935, S. 233.

<sup>103</sup> *Richtlinien des Reichsverbandes für evangelische Kirchenmusik*, a.a.O., S. 5.

<sup>104</sup> Söhngen, *Fest der deutschen Kirchenmusik. Grußwort*, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen* 2, 1936/37, S. 891.

<sup>105</sup> Eröffnet wurde die Ausstellung "Entartete Kunst" am 19. Juli 1937 in München; sie bildete das Gegenstück zur "Ersten Großen Deutschen Kunstausstellung", die am Tag zuvor eröffnet worden war und der Präsentation "arteigener" Werke gewidmet war.



wirft ein bezeichnendes Licht auf den Charakter des Projektes "junge deutsche Musik". Zynisch okkupierte man den Avantgarde-Begriff, um ihn auf jene "deutsche Kunst" zu fokussieren, die sich bereitwillig und selbstgerecht von der Moderne und ihrer vermeintlich geschichtslosen "Zukunftsmusik" verabschiedet hatte, um sich allenfalls im Juste Milieu eines domestizierten Neoklassizismus einzurichten. Aus der Perspektive der authentischen Avantgarden, die seit 1933 verfolgt, ausgegrenzt oder exiliert wurden, exponierten sich die musikalischen Erneuerungsbewegungen als eine "Avantgarde der Umkehr", die den Kulturdarwinismus des Dritten Reiches um eine konservative ästhetische Facette ergänzte.

Schon Distler hatte mit seiner Kritik am "Impulsiven", "Plötzlichen" oder "Unvorhergesehenen" allen "ungesunden, anarchischen Bestrebungen" der zeitgenössischen Musik den Garaus machen wollen und die spielerisch-experimentelle Dimension der Moderne zurückgewiesen. Ihm war es darum gegangen, den "roten Faden" im vielstimmigen Gewirr der gegenwärtigen Musikrichtungen auszumachen, um von dort nicht zuletzt Maßstäbe der ethischen Orientierung zu beziehen. Daß jegliches Musizieren im Sinne der Erneuerungsbewegungen als ethisch-pädagogische Maßnahme begriffen werden sollte, hatten auch die Richtlinien des Reichsverbandes für evangelische Kirchenmusik kodifiziert, wo es zunächst hieß: "In Choralstunden, die sich nicht in pädagogisch trockener musiktechnischer Unterweisung verlieren dürfen, ist das Melodiengut der Gemeinde zu pflegen und im Hinblick auf das Kirchenjahr systematisch zu erweitern. Auch 'Geistliche Abendmusiken' und 'Orgelfeierstunden' sollten sich ganz die Erziehung der das Wort Gottes hörenden Gemeinde angelegen sein lassen. Die Bedeutung der Kurrenden und der Posaunenchoräle - sofern sich auch ihre Arbeit wieder auf das Fundament des Chorals gründet - kann für die volksmissionarische Aufgabe nicht hoch genug eingeschätzt werden."<sup>106</sup> Dieses pädagogisch-ethische Motiv, in dem der klassische Bildungsgedanke nur noch fratzenhaft verzerrt, umso stärker hingegen die totalitär gewendete Kirchenzucht des Protestantismus durchscheint, nahm Söhngen auf, um es in seinem Hauptvortrag während des Festes der deutschen Kirchenmusik zum ästhetischen Credo der zeitgenössischen Musik weiterzutreiben. Mit Bezug auf die Lehre vom Ethos in der Musik und damit in der Tradition der musikalischen Verhaltenslehren stehend, erinnerte er an den "totalen Anspruch in der Musik" und lehnte die Idee der ästhetischen Autonomie kategorisch ab: "Wer aufmerksam die neueren Bestrebungen auf dem Gebiet der

---

<sup>106</sup> *Richtlinien des Reichsverbandes für evangelische Kirchenmusik*, a.a.O., S. 4.

Musikerziehung verfolgt, dem wird nicht entgangen sein, daß sich dort eine entscheidende Verlagerung in der Zielsetzung angebahnt hat: statt der Erziehung *zur* Musik fordert man immer dringlicher die Erziehung *durch* Musik, die musische Erziehung des Einzelnen und des ganzen Volkes. Und musikalische Lehrpläne treten ans Licht, die in ihrer programmatischen Zielsetzung genau so im alten Hellas hätten verkündet sein können. Die Musik bekommt pädagogische und funktionelle Bedeutung für die Gemeinschaft. Sie wird Begleiterin des Menschen in seinem Lebensgang und Begleiterin des Volkes in allen seinen Lebensäußerungen."<sup>107</sup>

Aktuell bezogen sich diese Äußerungen auf das Modell der "musischen Erziehung", das Ernst Kriek entwickelt hatte und das bei den Pädagogen der Jugendmusikbewegung stärkste Verbreitung gefunden hatte.<sup>108</sup> Einer der Multiplikatoren dieses Konzeptes war Georg Götsch, der das Musikheim in Frankfurt an der Oder leitete und dort einen Bildungsbegriff praktizierte, der auf die totalitäre Erfassung des musizierenden Individuums abzielte: "Wir betreiben im Musikheim nicht Musikerziehung, sondern musische Erziehung, das heißt, wir zeigen unseren Schülern nicht nur Wege in die Musik, sondern darüber hinaus zu einer musischen Bewegtheit des ganzen Menschen. Wir betrachten die Musik nicht als abgesonderte Kunst, sondern stellen sie wieder in den Zusammenhang des festlichen Volkslebens, in die alte Einheit mit den anderen Künsten, aus der sie nur durch eine Spätzeit herausgelöst worden ist. Folgerichtig erziehen wir unsere Schüler weniger durch theoretische und methodische Belehrung, als durch die gemeinsame Bewältigung von wirklichen Aufgaben zur Gestaltung von Festen und Feiern, wie sie dem Heim aus seiner Verbundenheit mit dem Leben seiner Stadt und Landschaft zahlreich erwachsen, und durch ein straffes und sinnvolles Leben im Lagerstil."<sup>109</sup> In diesem Sinn wollte Söhngen auch den Begriff "zeitgenössisch" verstanden wissen, wonach Musik als ethisch-pädagogische Macht wirksam werden und stets auf funktionale Kontexte, sei es in der Kirche, in der Hausmusik oder in der politischen Feiargestaltung, bezogen sein sollte. Da gerade die Jugend, diktierte Söhngen paternalistisch, "die Musik

---

<sup>107</sup> Söhngen, *Die neue Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, Berlin-Steglitz 1937, S. 19f.

<sup>108</sup> Dazu: U. Günther, *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*, Neuwied-Berlin 1967, S. 33ff.; W. Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, Hofheim 1993, S. 266ff.

<sup>109</sup> G. Götsch, *Musische Erziehung im Leben unseres Volkes*, Festvortrag zum fünfjährigen Bestehen des Musikheims in Frankfurt/Oder, gehalten am 14. Oktober 1934 (Archiv der UdK Berlin Bestand 2 Nr. 5a).

nicht 'genießen', sondern von ihr bewegt werden" wolle<sup>110</sup>, könne sie das Zeitgenössische, natürlich in seiner spezifiziert ideologischen Bedeutung, "auch an alter Musik verspüren, soweit sie sich ihr geheimnisvoll verwandt weiß, wie der Chorpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts, die der Musik unserer Zeit geholfen hat, sich zu sich selber zu finden."<sup>111</sup>

Die Neustrukturierung der Evangelischen Kirchenmusik während des Dritten Reiches stand weitgehend unter dem Einfluß dieses "musischen" Bildungsgedankens, der auf zwei Ebenen umgesetzt wurde. Zunächst galt es, in den Kirchengemeinden die Einflüsse des 19. Jahrhunderts sowie der kirchenmusikalischen Moderne zu beseitigen und diese auf die ästhetischen Vorgaben der Kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung zu verpflichten. Da man die "Erziehung der singenden Gemeinde" (Alfred Stier) voranbringen wollte, fanden auch weiterhin Singwochen und Tagungen statt, um vor allem die älteren Organisten und Chorleiter sowie die traditionellen Kirchengesangvereine mit den Intentionen der kirchenmusikalischen Erneuerung bekannt zu machen. Darüber hinaus hatten die Erneuerungsbewegungen aber schon seit Mitte der zwanziger Jahre die Neugründung von Ausbildungsinstituten betrieben, in denen der Kirchenmusikernachwuchs nach Lehrplänen unterrichtet wurde, die durch das Ideengut der "musikalischen Erneuerung" geprägt waren.<sup>112</sup> Beispielhaft für einen solchen Ausbildungsbetrieb war die "Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule", die am 1. Mai 1928 im Johannesstift Berlin-Spandau eröffnet worden war und sich von Anfang an die Zielsetzungen der Erneuerungsbewegungen zu eigen gemacht hatte: "Es gilt heute als eine selbstverständliche Forderung, daß auch das Musikleben als Lebensäußerung eines Volkes um eines gesunden Wachstums willen stärkster Verwurzelung im Volke bedarf. Solche Verwurzelung soll erzielt werden durch Heranziehen des Einzelnen zum eigenen Musizieren, durch Einbeziehen des Einzelnen in das Musizieren einer Gemeinschaft, durch Pflege des Volksgesanges und volkstümlichen Musizierens, insbesondere durch Pflege des Volksliedes. - Diesen Forderungen und Zielen mußte aber erst durch mancherlei Entwicklung und Bewegung im Laufe der letzten Jahrzehnte wieder volle Geltung verschafft werden. Es seien hier besonders die Jugend-Musikbewegung und die Singbewegung genannt. Als diese auch auf kirchlichem Gebiet sich Geltung verschafften und z.B. zur Gründung der

---

<sup>110</sup> Söhngen, *Die neue Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen*, a.a.O., S. 20.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>112</sup> Dazu: W. Blankenburg, *Die Idee der evangelischen Kirchenmusikschule 1928-1948-1968*, in: *Musik und Kirche* 38, 1968, S. 270ff.

Evangelischen Schule für Volksmusik führten, fand hier musikalische und kirchenmusikalische Arbeit ihre Ausrichtung auf den protestantischen Choral wie auf das Singen der Gemeinde im Gottesdienst überhaupt, und damals erhielt die Evangelische Schule für Volksmusik ihre Zielsetzung, mitzuwirken an dem Neuwerden von Gemeindebewußtsein und echter Kirchlichkeit, das heute in der Entwicklung des gottesdienstlichen Lebens unserer Kirche deutlich wird."<sup>113</sup>

Da die Berliner Kirchenmusikschule zunächst als "fachmusikalische Abteilung der Ev. Schule für Volkemusik, die den Auftrag hat, die Gemeindesingarbeit der evangelischen Kirche im Reich und im Auslandsdeutschum zu betreuen", fungierte, stand ihre Arbeit selbstredend "im inneren Zusammenhang mit der Singbewegung Finkensteiner Art."<sup>114</sup> Geleitet wurde die Schule von dem bekennenden Nationalsozialisten Gerhard Schwarz, der wie viele Mitglieder des Lehrkörpers (u.a. der Organist Wolfgang Auler und der Musikhistoriker Friedrich Blume) seit den zwanziger Jahren den Erneuerungsbewegungen nahestand. Ziel des Lehrplanes der Schule war die Fachausbildung zum Organisten und Chorleiter, wobei der traditionelle Fächerkanon durch die "praktischen Übungen in Singgemeinde, Collegium musicum, Choralsingstunden, Orgelspiel bei gottesdienstlichen Veranstaltungen, Singfahrten, Singwochen und Schülerarbeitslagern am Semesterende" und "nach der allgemeinen völkischen und nationalpolitischen Seite" durch Volksliedkunde, Volkskunde, Staatslehre, Nationalpolitische Erziehung und Wehrsport ergänzt wurde; überdies wohnte ein Großteil der Schüler innerhalb der Schule, "so daß hier der schon in der Studentenschaft sich allenthalben durchsetzende Gedanke des Kameradschaftshauses verwirklicht ist."<sup>115</sup> Die Allianz von singbewegtem Gemeinschaftsleben, nationalpolitischem Schulungslager und kirchenmusikalischer Ausbildung im Sinne der Erneuerungsbewegungen macht deutlich, daß man hier nicht nur Kirchenmusiker ausbildete, sondern auch einen anthropologischen Typus modellierte, der als "musischer Mensch" den traditionellen Bildungsbürger beerben sollte. Einige der "musisch" affizierten Absolventen der Berliner Kirchenmusikschule wurden daher nach ihrer Ausbildung in die deutschsprachigen Kolonien bzw. Sprachinseln des Auslandes geschickt, um dort kulturelle Aufbauarbeit leisten bzw. die Stärkung des deutschen

---

<sup>113</sup> Aus der Broschüre *Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule* (erschieden vermutlich in den 1930er Jahren).

<sup>114</sup> *Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule, Berlin Spandau*, in: *Musik und Kirche* 5, 1933, S. 332.

<sup>115</sup> Ebenda.

"Volkstums" voranzubringen. Die Spandauer Kirchenmusikschule ließ sich deshalb als "die erste und bisher wohl auch einzige kirchenmusikalische Ausbildungsstätte Deutschlands" bezeichnen, "die Beziehungen zu den kleineren deutsch-evangelischen Volkssplitttern im Auslande angeknüpft hat, sie mit der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung des Mutterlandes bekannt zu machen sucht und so einen nicht unbeträchtlichen Teil zur Erhaltung der oft hart um ihren Bestand ringenden Gruppen beiträgt."<sup>116</sup> Was der Finkensteiner Bund in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren noch aus dem Kontext der völkischen Bewegung und des Weimarer Rechtskonservatismus heraus betrieben hatte, stand jetzt allerdings nicht mehr im Zeichen eines ideologischen Sektierertums, sondern befand sich ganz auf der politischen Linie des totalitären Staates.

Ein weiterer Schwerpunkt der Berliner Kirchenmusikschule lag auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kirchenkomposition, für deren Unterrichtung 1933 eigens eine Werkklasse geschaffen wurde, "die von den Aufgaben und Forderungen der Kirche her und im Zusammenhang mit den neuen liturgischen und kirchenmusikalischen Bestrebungen im Sinne der Lehrpraxis der alten Meister kompositorisch befähigte und begabte Kirchenmusiker in einem mindestens ein Jahr dauernden Lehrgang ausbildet."<sup>117</sup> Vorgesehen als Leiter dieser Werkklasse war zunächst Hugo Distler, der aber abgesagt hatte, weshalb 1934 schließlich Ernst Pepping zum Theorie- und Kompositionslehrer der Kirchenmusikschule berufen wurde. Nachdem mit Pepping vereinbart worden war, daß die Kirchenmusikschule bemüht sei, "sich für die Kompositionen von Herrn Pepping einzusetzen", und daher erwarte, "dass Herr Pepping, den praktischen Anforderungen entsprechend, für die gottesdienstliche Liturgie und sonstige kirchliche Feste im Einvernehmen mit dem Leiter komponiert"<sup>118</sup>, erschien 1934 dessen *Spandauer Chorbuch*, das laut Vorwort "aus der Arbeit der Evangelischen Schule für Volksmusik und der Berliner Kirchenmusikschule erwachsen" sei und "streng liturgischen Charakter" trage.<sup>119</sup> Von Distler war bereits 1933 die Sammlung *Der Jahrkreis* mit 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken erschienen; auch dieser Zyklus war "aus kirchenamtlicher Praxis heraus entstanden" und wollte "dem allgemeinen Bedürfnis nach leichter, gottesdienstlicher de-tempore-Musik"

---

<sup>116</sup> *Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule, Berlin-Spandau*, in: *Musik und Kirche* 6, 1934, S. 165.

<sup>117</sup> *Evangelische Schule für Volksmusik*, ebenda, 5, 1933, S. 334.

<sup>118</sup> Dienstvertrag vom 15.11.1935 (Nachlaß Ernst Pepping im Archiv der Stiftung Akademie der Künste zu Berlin).

<sup>119</sup> *Evangelische Schule für Volksmusik*, in: *Musik und Kirche* 6, 1934, S. 278.

entsprechen.<sup>120</sup> Kompositionen wie diese reflektierten einerseits auf den liturgisch-funktionalen Kontext, andererseits gingen sie aus einem Milieu hervor, das mit Musik auch und wenn nicht sogar primär pädagogische, ethische und anthropologische Intentionen verknüpfte. Gerade in Institutionen wie der Berliner Kirchenmusikschule zeigte sich, daß ideologische Überzeugungen und Paradigmen wie das der "jungen deutschen Musik" nicht nur mentale Reflexe des kulturell Unbewußten darstellten. Die pädagogische Umsetzung der ideologischen Imperative führte letztendlich zu Verhaltenslehren, die Hörern, Interpreten und Komponisten nahelegten, wie - nicht nur in der Kirche - mit Musik umzugehen sei.

Dieses Vorhaben, hinter dem sich die Modellierung eines "musischen Menschen" abzeichnete, wurde dem Dritten Reich als idealtypisches Erziehungsmodell angeboten und führte zur Idee des "Musischen Gymnasiums", dessen Prototyp am 6. November 1939 in Frankfurt am Main seine Arbeit aufnahm und von Kurt Thomas geleitet wurde. Neben den üblichen Gymnasialfächern wurde hier täglich eine Stunde Musiktheorie gelehrt, außerhalb des Schulunterrichts erhielten die Schüler instrumentalen Einzel- und Gruppenunterricht sowie Stimmerziehung, nahmen am gemeinsamen Chorsingen teil und besuchten Konzertveranstaltungen. Eng liiert war das Musische Gymnasium mit der Hitler-Jugend und folglich mit einem "Gemeinschaftsleben", das primär politisch konditioniert war: "So entstand schon in der kurzen Zeit, auf die wir zurückblicken dürfen", resümierte Thomas das erste Jahr der Schule, "eine fest umrissene Gemeinschaft von Erziehern und Jungen, in der bei den besonderen Gegebenheiten dieser Schule eine strenge und feste Ordnung mit täglichem Appell, wöchentlicher Flaggenhissung und einer weitgehenden Verantwortlichkeit der Jungen als HJ-Führer, Stubenälteste, 'Verdunkelungsmänner' und Betreuer anderer Ämter herrschen muß, die aber darüber hinaus Raum für die freie Entfaltung selbständiger Persönlichkeiten und die Entwicklung von Führereigenschaften gewährleistet."<sup>121</sup> Auf einen Komponisten wie Distler, der 1942 Leiter des Berliner Staats- und Domchores geworden war und sich disziplinierte Stimmen für die Wiedergabe seiner eigenen Vokalkompositionen wünschte, übte das Modell des Musischen Gymnasiums stärksten Eindruck aus. "Sie sollten sich doch einmal das Musische Gymnasium in F. ansehen; Thomas leistet dort eine einmalige Aufbauarbeit", schrieb er am 4. Juli 1942 an Fritz Stein, den Direktor der

<sup>120</sup> Aus dem Vorwort zu: Hugo Distler, *Der Jahrkreis*, Kassel-Basel o.J. (1933).

<sup>121</sup> K. Thomas, *Aus der Arbeit des Musischen Gymnasiums*, in: *Zeitschrift für Musik* 107, 1940, S. 76.

Berliner Musikhochschule, nachdem Stein schon im März 1942, als es um die Berufung Distlers zum Leiter des Staats- und Domchores ging, an den Reichserziehungsminister geschrieben hatte: "Da, wie mir vertraulich von dem Herrn Sachbearbeiter mitgeteilt wurde, dortseits die Absicht besteht, nach Beendigung des Krieges auch in Berlin ein Musisches Gymnasium zu errichten, in das, ähnlich wie es in Leipzig mit dem Thomaner-Chor der Fall ist, der Staats- und Domchor eingebaut werden soll, muss diesem Umstand bei der Wahl des neuen Chordirektors in erster Linie Rechnung getragen werden."<sup>122</sup> Der Idealtypus des "musischen Menschen", wie ihn Thomas und Distler im Auge hatten, war gleichwohl nicht mehr das "völkische Individuum", wie es die Anthropologie der Erneuerungsbewegungen in den zwanziger Jahren propagiert hatte. Während sich das "völkische Individuum" als kulturkonservativer Idealtypus gegen die "heiße" Moderne immunisiert und durch Abhärtung gegen Emotionen die Niederlage des Ersten Weltkrieges internalisiert hatte, war der "musische Mensch" ein autoritärer Charakter und faschistisches Subjekt im Sinne der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsideologie.<sup>123</sup> So stand die Abwehr von Emotion und Sentimentalität hier für die Attitüde eines ungehemmten Macht- und Führungswillens, der mit der gleichen Unnachgiebigkeit zur Unterwerfung bereit war.

### ***Der "musische Mensch" als totalitäres Subjekt: Komponistenkarriere im Dritten Reich***

So wie Johann Nepomuk David behauptet hatte, der Komponist polyphoner Musik zügle seinen subjektiven Ausdruckswillen und realisiere lediglich die Möglichkeiten des vorgegebenen Themas bzw. Cantus firmus, hatte sich Hugo Distler zur "Knechtsgestalt" der Kirchenmusik und dem Primat der kirchlichen Autorität bekannt. So gesehen erhielt man "Aufträge" von vermeintlich objektiven Instanzen und verstand sich einerseits als Vollstrecker eines übergeordneten ästhetischen Willens, andererseits aber als machtbewußtes Individuum, das derartige "Aufträge" von sich aus in die Befehlskette einspeiste. Kennzeichnend für diese autoritätshörige Einstellung war jedoch

---

<sup>122</sup> Brief von Stein an Reichserziehungsminister betr. Übertragung der Leitung des Staats- und Domchores an Prof. Hugo Distler vom 4.3.1942 (Archiv der UdK Berlin: Bestand 1/ 2578, B1.56).

<sup>123</sup> Dazu: W. F. Haug, *Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitik im deutschen Faschismus*, Berlin 1986.

die offene Feindseligkeit gegenüber ästhetischer Autonomie und die kaum verhüllte Bereitschaft, sich "von außen" lenken zu lassen. In welchem Maß dabei das persönliche Ausdrucksbedürfnis zurücktreten und jeglicher Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit hinter dem vermeintlich Objektiven verschwinden sollte, machte Distler am Bild der Orgel deutlich. Hierbei griff er zunächst auf die Tradition vom "allegorischen Mehrwert" des kirchlichen Instrumentes zurück und verfestigte schließlich die seit Adolf Bernhard Marx gängige Auffassung, die Orgel sei ein "langsames" und gegen Emotionen resistentes Instrument: "Der Spieler ist unsichtbar. Das Instrument scheint von einem mystischen Eigenleben erfüllt; und dieses Eigenleben scheint sich gesetzmäßiger, elementarer zu regeln wie das des üblichen 'profanen' Instrumentariums: es ist die Art der Tonerzeugung, die der Orgel auch klanglich einen unnahbaren Charakter verleiht; der Wind, der lebendige Atem, der Rhythmus der Allnatur erfüllt ihren unerhört aufnahmebereiten Körper; der zarteste, den Zuhörern durch die noch dazu rein örtliche Entrücktheit - in die Höhe - kaum mehr wahrnehmbare Mechanismus leitet den lebendigen Hauch in das Labyrinth der Bälge, Kanäle, Windladen, Kanzellen und der viel tausend Pfeifen und Pfeifchen."<sup>124</sup> Unterstrichen werde die Entrücktheit der Orgel, so Distler, durch die Statik und Unbeeinflussbarkeit des Orgelklanges: Dieser sei "typisch, unsentimental" und verfüge daher "über jene keusche Unsinnlichkeit, die auch den Gestalten etwa mittelalterlicher Mysterien oder gotischer Bildwerke ihren Zauber verleiht und die gerade wieder *unserer* Betrachtungsweise entspricht."<sup>125</sup>

Der Organist Helmut Walcha radikalisierte das Ideologem von der "keuschen Unsinnlichkeit" zum Dogma und erklärte apodiktisch: "Das Wesen der Orgel ist statisch!", woraus sich "ihre Berufung für den Gottesdienst" erkläre.<sup>126</sup> Aber auch außerhalb des Gottesdienstes und der Kirche erwarteten die Hörer, so Walcha, einen Orgelklang, der sie vom Alltag wegführe und zu den "objektiven Kräften ewiger Werte" emporläutere: "Wollen wir sie nun enttäuschen, indem wir ihnen Orgeln vorsetzen, die in ihrer eigentlichen Wesenheit durch die Einwirkung der Technik getrübt sind und die in ihrer ertümlichen Wirkung, der seelischen Kraft statischen Klanges, gebrochen sind?"<sup>127</sup> Gemeint war die moderne Orgel mit ihren pneumatischen und elektrischen Trakturen, ihrer leichten Spielbarkeit und den Spielhilfen, die ein

<sup>124</sup> Distler, *Die Orgel unserer Zeit* (1933), in: *Musica* 1, 1947, S. 148.

<sup>125</sup> Ebenda.

<sup>126</sup> H. Walcha, *Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung*, in: *Musik und Kirche* 10, 1938, S. 196.

<sup>127</sup> Ebenda.



elegantes, dynamisches und flüssiges Spiel ermöglichen.<sup>128</sup> Pneumatischer Wind oder elektrischer Strom enthemmen die Subjektivität, indem sie alle Widerstände aus dem Weg räumen, so daß die "Kraft wahrer Erlebnisfähigkeit in uns" abnehme.<sup>129</sup> Walcha hob dagegen die ethischen Vorzüge der mechanischen Traktur hervor, denn ihre Schwergängigkeit mache dem Spieler physisch bewußt, welchen Kraftaufwand es erfordere, bis der Ton erklingt: "Dieser physische Aufwand, der hier bei der mechanischen Traktur und Kopplung vom Spieler verlangt wird, ist natürlich, weil er dem Vorgang im Inneren der Orgel entspricht, und so Anschlagsart und Zeitmaß sich gleichsam von selbst regeln."<sup>130</sup> Aus dem gleichen "natürlichen" Grund forderte Walcha auch mechanische Registerzüge, weil sich das Verschieben einer Schleife unter einer Pfeifenreihe in der Bewegung des Registerzuges spiegeln müsse, "damit der innere Vorgang auch äußerlich spürbar" werde<sup>131</sup>: "Nur so wird die teuflische Macht der fremden Kraft, die dem inneren Geschehen nach Außen alles Gewicht, alle Schwere, alle 'Schwierigkeit' nimmt, gebrochen."<sup>132</sup>

Ließ sich die mechanische Spieltraktur noch durch musikalisch-ästhetische Vorzüge rechtfertigen, werden der disziplinierende Habitus und damit die sado-masochistische Komponente im Fall der mechanischen Registertraktur besonders evident. Das "Innere" des Instrumentes erteilt die Imperative und der Körper des Spielers unterwirft sich seiner Disziplin: Die Außenlenkung entbindet das "musische" Subjekt von persönlichen Entscheidungen. Die moderne Orgel, die zwischen Taste und Pfeifenventil eine pneumatische oder elektrische Apparatur schaltet, wird von Walcha daher zur eigenständigen Macht dämonisiert, deren Technik gleich einem Moloch den Spieler zu verschlingen droht: "Daß wir eine Kraft zwischen uns und das Wesen der Dinge schalten, wäre an sich noch nicht das Schlimmste, die Gefahr hierbei, die wir immer wieder leicht übersehen, besteht in dem Eigenleben dieser fremden Kraft, in dem Anwachsen ihrer eigenen Körperlichkeit, der Dämonie, die in der gesamten entfesselten Technik steckt und nach uns greift. Es ist eben dann nicht mehr so, daß wir nur die Auslöser jener Kraft sind und sie dirigierend beherrschen nach unserem Willen, nein, an einem bestimmten Punkt angekommen, reißt sie sich los und beherrscht uns, macht uns zu

---

<sup>128</sup> "Es ist geradezu unerträglich, wenn man gelegentlich, wie es eben die modernen Trakturen ermöglichen, im vollen Werk Prestissimo im Leggierospiel zu hören bekommt." (Ebenda, S. 198.)

<sup>129</sup> Ebenda, S. 197.

<sup>130</sup> Ebenda.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 199.

<sup>132</sup> Ebenda, S. 200.

armseligen Sklaven."<sup>133</sup> Natürlich wird hier nicht über Technik, sondern über Sinnlichkeit und Begehren bzw. über Originalität und künstlerische Individualität gesprochen, die als "Körperlichkeit" erfahren und nur durch körperliche Disziplin beherrschbar werden: So wie die elektrische Traktur den Spieler "verweichlicht", setzt ihm die mechanische Orgel physischen Widerstand entgegen und zwingt den Spieler, gleichfalls körperliche Kraft zu entwickeln. Zugleich wird der Verzicht auf Subjektivität ratifiziert und die Autorität des "Gesetzes", wie es vermeintlich im "Wesen" des Instrumentes erscheint, zur Instanz der ästhetischen und ethischen Orientierung erhoben.

Daß solche ideologischen Abwege auch in der Praxis ihre Spuren hinterließen, läßt sich an jenem Prototyp einer "erneuerten" Orgel nachvollziehen, wie sie in den Jahren 1938/39 für die Kirche des evangelischen Johannes-Stiftes in Berlin-Spandau erbaut wurde. Sie stand den Schülern der Berliner Kirchenmusikschule innerhalb des Johannes-Stiftes als Ausbildungsinstrument zur Verfügung, und sie sollte daher als "Musterbeispiel" und "Idealorgel" den Schülern "derart starke Eindrücke vermitteln, daß diese auf Lebenszeit davon zehren können."<sup>134</sup> Auf vier Manualen und Pedal enthielt das Instrument 57 Register, wobei die Disposition "etwas völlig Neuartiges" darstelle, aber "ohne Michael Praetorius und ohne Arp Schnitger einfach undenkbar" sei; so bedürfe es auch "kaum der Erwähnung, daß hier allein SCHLEIFENLADEN und MECHANISCHE TRAKTUR Verwendung finden konnten, aus den Forderungen der alten Zeit heraus wie aus den Erkenntnissen unserer Tage, die in Bezug auf die Vorzüge der Schleifenlade bereits als unumstößlich gelten müssen. Von einer modernen Registrieranlage, gleich in welcher Form, wurde Abstand genommen, desgleichen von Spielhilfen, ja sogar von weiteren Manualkoppeln und erst recht von Pedalkoppeln."<sup>135</sup> Die Disposition folgte dem Gesetz der "Klangsynthese" (nach Jahn), also einem möglichst lückenlosen Aufbau der Obertöne vom 16-Fuß bis zur Septime  $1 \frac{1}{7}'$ , und dem Gesetz der "Klangfunktionen" (nach Mahrenholz), demzufolge jeder Registertypus lediglich ein einziges Mal erscheinen durfte, weil jegliche nur ornamentale Klangvielfalt (Häufung von solistisch verwendbaren Achtfuß-Registern) streng vermieden werden sollte. Alles in allem zeige die Praxis, so das Resümee, "daß man auf dieser Orgel in der Tat wie kaum auf einer anderen das Registrieren, das Mischen der Aliquoten, Mixturen und Rohrwerke mit den

---

<sup>133</sup> Ebenda, S. 198.

<sup>134</sup> J. Wörsching, *Die Kemper-Orgel in der Kirche des Evang. Johannes-Stiftes zu Berlin-Spandau*, Mainz o.J. (ca. 1944), S. 5.

<sup>135</sup> Ebenda, S. 6f.

Grundstimmen erlernen kann, daß sie in ungeahntem Ausmaße dazu beiträgt, das Klangempfinden wiederherzustellen, das den deutschen Organisten durch den übermäßigen Gebrauch von Schweller und Walze abhanden gekommen war."<sup>136</sup> Damit wurde deutlich ausgesprochen, welches die unmittelbaren Absichten der Orgelerneuerung waren: Dem Spandauer Instrument fehlte bewußt die Emblematis der Moderne, also Koppeln, Walze, Schweller, Freie Kombinationen und alle Klangsinnlichkeit, die auch nur entfernt als "Sentimentalität" wahrgenommen werden könnte. Expressivität und dynamisches Nuancierungsvermögen, essentielle Parameter der Moderne, sollten daher systematisch aberzogen werden und einer affektiven Disposition weichen, in der Emotionalität als "gebrochen" indiziert und "Körperferne" bzw. "keusche Unsinnlichkeit" als zeitgemäßer Habitus eingefordert wurde. Eingespannt wurde die Orgel hier für eine "éducation sentimentale", die paradoxerweise gerade auf die Verdrängung und Abwehr von emotionaler Vielfalt zielte. Auch Distler sah in dieser Attitüde einen ästhetischen Imperativ, den ihm der Klangeindruck der kleinen Jakobi-Orgel in Lübeck zu bestätigen schien. Hier existiere im Hauptwerk der "renaissancehaft strenge Prinzipalchor" mit einem "Pleno von feierlich-unnahbarer Pracht", dem ein Rückpositiv "kraft der stahlharten Klarheit seiner Prinzipale" und des "fast klarinenhaft schmetternden Trichterregals" als notwendiger Ausgleich gegenüberstehe, deren "elementarer Reiz" sich erst dem ganz offenbare, "der sich von einem Klangideal freigemacht hat, das gegen die Jahrhundertwende in schwelgerischer Selbstgenügsamkeit gelandet war. Eine fantastische, hintsinnige, transparente Klangwelt schöpferischer Romantik, die zugleich noch ganz erfüllt ist von der demütig-selbstvergessenen Frömmigkeit, wie sie die Alten besessen."<sup>137</sup>

Wie schon in der Orgelbewegung, wo das Dogma verbreitet wurde, je härter der Klang einer Orgel, desto näher sei sie "gottgewolltem Tun"<sup>138</sup>, konfrontierte Distler die "weiblich-weichere" Klangsinnlichkeit vor allem der modernen Orgel mit dem "herben", "männlichen" und "asketischen" Charakter der alten und der "erneuerten" Orgeln.<sup>139</sup> Ein derart distanzierend-körperferner, *quasi* "soldatischer" Klang, wie ihn nach dem Verständnis der Erneuerungsbewegungen die alten Orgeln auszeichneten, hatte für den

---

<sup>136</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>137</sup> Distler, *Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck. I. Die kleine Jakobi-Orgel*, in: *Der Organist* 16, 1938, S. 43.

<sup>138</sup> M. Schlenzog zit. nach: R. Gözl, *Gottesdienstliche Rundschau*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 32, 1927, S. 279.

<sup>139</sup> Distler, *Die beiden Orgeln in St. Jacobi zu Lübeck*, a.a.O. S. 44.

*Komponisten* Distler den Vorzug, daß er "das Streben nach Sichtbarmachung des Strukturellen, d. h. des Nur-Wesenhaften der Kunst" ausdrücke und dem entspreche, was man als "Neue Sachlichkeit" in der Musik bezeichnen könne.<sup>140</sup> "Sachlich" hieß hier so viel wie "Polyphonie", "Spaltklang" und Vermeidung von Sentimentalität, meinte aber auch eine ethische Einstellung, die sich gleichsam körperlich artikulieren sollte. Die "anthropologische" Instrumentalisierung der Orgel, wie sie hier vorgenommen wurde, weist unverkennbar die Prägungen jener "kalten" Kultur auf, welche die Erneuerungsbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg gegen die politischen Strukturen der Weimarer Republik und gegen die Moderne ausgebildet hatten. Dennoch waren diese Prägungen nur noch implizit gegenwärtig, weil die Generation von Distler, Pepping und Fortner den Weltkrieg nicht mehr als kämpfende Soldaten miterlebt hatte, so daß das "Augusterlebnis" dieser Jahrgänge auch erst auf den 30. Januar 1933, den Tag der nationalsozialistischen Machtergreifung, fiel. Der "musische Mensch" verfolgt, anders als das "völkische Individuum", in erster Linie nicht mehr die Vision der homogenen "Volksgemeinschaft" (sie war politisches Apriori des Nationalsozialismus und als solche totalitäre Gegenwart), sondern verfolgte eine Karriere, die ihm eine privilegierte Position im nationalsozialistischen Staat sicherte.

Natürlich waren es Komponisten wie Distler, Pepping, David oder Fortner selbst, die letztendlich entschieden, so und nicht anders zu komponieren. Dabei ließ jedoch die Wahl ihrer ästhetischen Kriterien und vor allem deren wortreiche Begründung erkennen, daß sie sich an ideologischen Vorgaben orientierten und bewußt von äußeren Instanzen wie Kirche und Politik lenken ließen. Ihr Sprechen über Musik sollte anschaulich belegen, welchem Kontext ihre Kompositionen zuzurechnen seien, wie sie gehört werden sollten und wie mit Musik überhaupt umzugehen sei. Unbewußt und indirekt stand man aber in der Tradition der dichotomischen Verhaltenslehren und eines Kulturkonservatismus, welche die Erfahrung des Ersten Weltkrieges radikalisiert und der Übergang in die nationalsozialistische Diktatur ins Totalitäre gewendet hatte. Indem sich die genannten Komponisten diesem Milieu verbunden fühlten und dessen Aversion gegen die Moderne teilten, hatten sie sich freiwillig für ästhetische Zensur entschieden und gegen eine tolerante Einstellung, die dem ästhetisch radikal Andersdenkenden ein Existenzrecht eingeräumt hätte. Als kompositorisches Paradigma wollte die "junge deutsche Musik" den Pluralismus der musikalischen Moderne

---

<sup>140</sup> Ebenda.

ausschalten zugunsten einer "musischen Bildung", bei der die ästhetische Wahrnehmung auf ein selektives Hören verpflichtet wurde. So ist es aufschlußreich, eine ideologisch determinierte Musik wie jene Distlers nicht unter dem Aspekt ihrer immanent kompositorischen Verfahrensweisen zu betrachten, sondern die Relation zwischen außengelenkten Prägungen und der Selektion des kompositorischen Materials zu untersuchen. Dabei wird sich zeigen, daß der Komponist als "musisches" Individuum agiert und die "junge deutsche Musik" den Extremfall einer konservativen Verhaltenslehre darstellt.

In seinen Gedanken über das Wesen der Orgel explizierte Distler ethische und anthropologische Maximen, die sein Agieren als öffentliche Person im nationalsozialistischen Staat und seinen Umgang mit Musik bestimmten. Obwohl er sich (vor allem in privaten Äußerungen) zur romantischen Künstlerexistenz stilisierte, zeigt sein kompositorischer Werdegang, der mit dem Studium gegen Ende der zwanziger Jahre einsetzte und mit seinem Freitod 1942 endete, daß er seine künstlerische Karriere ehrgeizig, robust und strategisch auf die kulturpolitischen Gegebenheiten des Dritten Reiches abzustimmen wußte: Das Bild von der sensiblen Künstlerexistenz, die sich in die "innere Emigration" rettete, folgt Distlers Selbststilisierung und ist unhaltbar.<sup>141</sup> Studiert hatte Distler Kirchenmusik am Leipziger Konservatorium, wo er von Karl Straube (Chorleitung), Günther Ramin (Orgel), Karl Adolf Martienssen (Klavier) und Hermann Grabner (Musiktheorie, Komposition) unterrichtet wurde. Nachdem er zunächst eine Kapellmeisterausbildung angestrebt hatte, riet ihm Grabner, da dieser, wie Distler seiner Jugendfreundin Ingeborg Heinsen schrieb, "der Orgel und der orgelentsprechenden Kompositionsweise - eben der polyphonen - eine große Zukunft voraussagt"<sup>142</sup>, zur Laufbahn eines Komponisten und Kirchenmusikers. Grabner war es auch, der bei seinem Kompositionsschüler die "augustinische Wende" weg von der Moderne bewirkte, wie Distler in einer aufschlußreichen Briefstelle an seine Jugendfreundin notierte: "Grabner lehnt die Moderne überhaupt ab - (...) er erkennt als Allermodernste die Rückkehr zur asketischen Kunst der vorbachschen Zeit. - Man muß das allmählich selber einsehen lernen: auch meine Art musikalisch zu denken und niederzuschreiben war frivol wie der allgemeine Geist, in dem wir

---

<sup>141</sup> Die ungeklärten Umstände von Distlers Selbstmord am 1. November 1942 haben wesentlich zu der Sichtweise beigetragen, er sei letztendlich an seiner inneren Gegnerschaft zum Nationalsozialismus zerbrochen; dazu: B. Schlüter, *"Innere Emigration". Zum Lebensentwurf Hugo Distlers*, in: *Hugo Distler im Dritten Reich*, hg. von St. Hanheide, Osnabrück 1997, S. 35ff.

<sup>142</sup> Distler in einem Brief vom 21.1.1928 an Ingeborg Heinsen, zit. nach: B. Grusnick, *Hugo Distler und Hermann Grabner*, in: *Musica* 18, 1964, S. 56.

heranwachsen. Das einsehen zu lernen, war nicht schwer, doch sich an den mönchischen Ernst jener vergessenen, uns von Geburt und Natur wesensfernen linearen Kunst zu gewöhnen - ist sehr schwer; ich habe Zeiten, wo ich ratlos dastehe und nichts arbeite, weder das, was ich wollte, aber nicht darf, noch das, was ich darf, aber nicht kann. Ich bitte dich - könntest Du Dich zwingen, Nönnlein zu werden? So geht es mir, ich fürchte mich vor der Tonsur!"<sup>143</sup>

Distler interpretiert den Einfluß Grabners auf seine Karrierepläne nach einem gängigen Muster, das durch die *Confessiones* des Augustinus zum literarisch-biographischen Topos avancierte und im "Bekehrungserlebnis" des Zupfgeigenhansl-Herausgebers Hans Breuer auf die Wandervogel-Literatur seit 1910 einwirkte. Was dieses Muster auszeichnet, ist seine Zwanghaftigkeit und der fundamentalistische Eifer, den Anfechtungen des "frivolen" Zeitgeistes widerstehen zu müssen. Wie Augustinus sich in seinem Lehrstück von den "gefährlichen Reizen des Gehörsinns" bedroht sieht und Breuer allem "Zünftigen" der Wandervogelromantik abschwört, wird sich Distler von der Moderne ab- und jener "alten Musik" zuwenden, die ihm, nach eigenem Bekunden, zunächst als asketisch und mönchisch erscheint. Seine Entschlossenheit, der Moderne und allen Usancen des "Sentimentalen" nachhaltig zu entsagen, dokumentierte Distler rückblickend in den dreißiger Jahren, als er über die Entstehung seiner Sammlung *Der Jahrkreis* berichtete. Nachdem er die Kantorei der Lübecker St. Jakobi-Kirche übernommen hatte, entschloß er sich, für den sonntäglichen Gebrauch eigene Chormusiken zu schreiben, weil der Notenfundus der St. Jakobi-Gemeinde überwiegend aus Chorliteratur des 19. Jahrhunderts und der ungeliebten kirchenmusikalischen Moderne bestand: "Damals tat ich etwas, vor dessen praktischen Folgen ich lange Zeit hindurch Sorge hatte, das ich allerdings mittlerweile als den eigentlich ersten Schritt zur Selbstverantwortlichkeit gegenüber den Anforderungen meines Berufes anzusehen gelernt habe. Ich 'entrümpelte', das heißt, ich verbrannte den ganzen Plunder, nicht ohne vorher mir von jeder der Motetten ein Partiturrexemplar aus den Flammen gerettet zu haben, zur bleibenden, unrühmlichen Erinnerung an das Chaos, das ich vorgefunden und aus dem heraus meine Arbeit begonnen."<sup>144</sup> Dieses Autodafé vollendete Distler, indem er, nach eigenem Bekunden, seine "angefangenen oder bereits fertigen zahl- und umfangreichen sinfonischen und chorischen Monstrewerke" gleichfalls verbrannte und damit die kompositorischen Spuren seiner

---

<sup>143</sup> Brief vom 29.2.1928 an I. Heinsen (ebenda).

<sup>144</sup> Distler, *Wie mein "Jahrkreis" entstand*, in: *Lied und Volk* 6, 1936/37, S. 83.

"frivolen" Vergangenheit beseitigte.<sup>145</sup> Derartig inquisitorische Aktionen, die sich makaber an die nationalsozialistischen Bücherverbrennungen anlehnen, evozieren ein Muster, das sich schon im Kontext der Erneuerungsbewegungen während der zwanziger Jahre durchgesetzt hatte: Der Widerstand gegen die Moderne und gegen eine als "Chaos" wahrgenommene Gegenwart wird zwanghaft verinnerlicht und führt zu kulturellen Leistungen, deren sadomasochistischer Charakter unübersehbar ist. Daß die Unterdrückung des "Unerwünschten" jetzt nicht mehr nur auf dem Weg des Apperzeptionstrainings erfolgt, sondern gleichsam inquisitorisch exekutiert wird, ist eine neue Qualität, die auf das totalitäre Umfeld des Dritten Reiches verweist.

Als Distler seine beiden Orgelchoralpartiten über *Nun komm der Heiden Heiland* (op. 8,1, erschienen 1933) und *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (op. 8,2, erschienen 1935) veröffentlichte, sprach er von der "Bedeutung des barocken und vorbarocken Klangideals für die gegenwärtige und zukünftige Entwicklung des Orgelbaues" und stellte seine Orgelkompositionen unmittelbar in den historisierenden Kontext der Orgelbewegung; zugleich hob er auf die "kultische Erneuerung der Kirchenmusik" ab und bemerkte, es seien bereits "Ansätze einer durch das Alte direkt beeinflussten neuen Orgelmusik vorhanden"<sup>146</sup>, die sich bemühe, "aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder vorzustößen in das Reich des Endgültigen"<sup>147</sup>: "Die letzte Entscheidung darüber, ob dieses Ziel etwa auf eben diesem Weg zu erreichen sein wird, wird in der Folgezeit bei einer derart offensichtlich rückgewandten Haltung einer durch das Erleben der altdeutschen Kunst hindurchgegangenen und zutiefst von ihr beeindruckten Generation in erster Linie abhängen von der Stärke und Eigenständigkeit wahrhaft schöpferischer Einzelpersönlichkeiten, die nicht nur sich selbst gegenüber diesen Einflüssen mit Erfolg durchzusetzen, sondern über sich selber hinaus den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen jener hierarchisch-strengen Kunst der Alten zu

---

<sup>145</sup> "Damit aber noch nicht genug: der Scheiterhaufen war entzündet und forderte weitere Opfer. Und, einmal bei der Arbeit, verbrannte ich noch mehr, sozusagen mein eigenes besseres Ich - all meine angefangenen oder bereits fertigen zahl- und umfangreichen sinfonischen Monstrewerke nämlich so, wie sie waren. Angesichts der nüchternen Forderungen des Tages hatten sie mit einem Mal schier jegliche Bedeutung, ja Sinn und Berechtigung für mich verloren. Und ich wüßte nachträglich fürwahr schwerlich zu sagen, welche von den beiden feierlichen Inquisitionen sich als glückhafter für mich erwiesen haben" (ebenda).

<sup>146</sup> Aus dem "Vorwort" von Distlers Orgelpartita *Nun komm der Heiden Heiland*, Kassel-Basel 1933.

<sup>147</sup> Ders. in der "Vorbemerkung" zur Orgelpartita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, Kassel-Basel 1935.

verschmelzen vermögen. Es handelt sich eben nicht um eine bloße 'Bluttransfusion', um die Begründung also der Scheinexistenz eines keinen selbständigen Lebensraum beanspruchenden Neunazarenertums, sondern um einen Prozeß höchst sublimer Art, der seine Berechtigung zum Teil aus einer Wahlverwandtschaft über Generationen und Jahrhunderte hinweg ableitet, der höchstens gleichnishaft, also jenseits aller irgendwie faß- und deutbaren analytischen Betrachtungsmöglichkeiten zu erkennen ist (vergleichbar etwa höchstens dem geheimen Wiederaufstehen der Klassik in der Renaissance und im Manierismus, der Gotik in Barock und Rokoko), dessen letzter Sinn indessen zu sehen ist in einem neuen Willen zur Bändigung und Zucht gegenüber dem Ungestüm einer durchaus chaotischen, jeder Bindung und damit Begrenzung widerstehenden, primitiv-, ja schier barbarisch-jugendlichen, in vieler Hinsicht noch, oder besser gesagt: wieder kunstfernen Generation."<sup>148</sup> Musikalische Erneuerung meint nach dieser Lesart den Durchgang vom Chaos des "bloß Zeitgemäßen" zur Ordnung des "Endgültigen", spricht: Klassischen, unterstreicht also den Anspruch, mit der "jungen deutschen Musik" die Stelle der musikalischen Moderne einnehmen zu wollen. Sinngemäß nimmt Distler die geschichtsphilosophische Sentenz von Novalis auf, wonach sich das revolutionäre Ungestüm der Jugend mit zunehmendem Alter beruhige und die Gefahr der "totalen Zerfließung" in der Kristallisation zu "neuen schönen Formen" sich verflüchtige.<sup>149</sup> Distlers Kompositionen sind in diesem Sinne auch Beiträge zur Wahrnehmung der historischen Geschwindigkeiten, weshalb er gezielt auf die Differenz gegenüber dem 19. Jahrhundert bzw. der Moderne hinweist und demgemäß die Selektion der kompositorischen Elemente vornimmt.

Der erste Satz der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* für Orgel ist eine vornehmlich drei-, gelegentlich auch vierstimmige Toccata, deren Duktus dem der Orgeltoccaten Johann Pachelbels folgt. Die beiden Oberstimmen der Toccata bestehen aus Sechzehntelfiguren, die sich imitatorisch ablösen und mit dem prägnanten Viertonmotiv c-d-f-g einsetzen, das aufgrund der fehlenden Terz archaisierende Allusionen auslöst. Der im Pedal geführte Cantus Firmus, der mit der Tonfolge c-e-g beginnt, wird durch ein Signalmotiv vorbereitet, bei dem der Quintraum c-g innerhalb von vier Takten umspielt wird (c-g / c-d-g / c-e-g-f-g / c-g-f-g), bevor die erste Choralzeile in langen Notenwerten einsetzt. Charakteristisch für den gesamten Satz sind kleine Motiveinheiten, bei denen der Tonraum einer Terz, Quart, Quint oder Sext diatonisch ausgefüllt wird und

---

<sup>148</sup> Ebenda.

<sup>149</sup> Novalis, *Glauben und Liebe 1798*, in: *Novalis Werke*, hg. und kommentiert von G. Schulz, München 1987, S. 358f.



jegliche Anklänge an Kadenzharmonik oder Dur-Moll-Tonalität konsequent vermieden werden. Da die so gebauten Stimmen linear-polyphon gegeneinander geführt werden, entstehen charakteristische Sekundreibungen, Quarten- und Quintenklänge, deren motorische Abfolge den zufälligen Dissonanzen kein Eigengewicht verleihen, wohl aber den Effekt des Archaischen hervorrufen, wie Distler in seiner Harmonielehre bestätigt: "Die neue Musik, vor allem die junge deutsche Chormusik, verwendet wieder mit Vorliebe die reinen Intervalle, vor allem die Quint, auch in Parallelen, als Ausdruck der lautersten, strengsten Konsonanz ganz im Sinn und mit der beabsichtigten Wirkung archaischer Befangenheit, wie sie der frühmittelalterlichen Musik eigen ist. (...) Parallele Quinten (und Oktaven) finden sich ferner neuerdings als Kennzeichen einer robusten, rücksichtslos-unbekümmerten Stimmführung."<sup>150</sup> Auf diese Weise erzielte Distler eine Patina der Modernität, die nicht als "neu" im Sinne der avancierten Neuen Musik wahrgenommen werden sollte, sondern als "jung" im Sinne von "Umkehr" und "Erneuerung". Im Kontext der Erneuerungsbewegungen wurde die Musik Distlers als paradigmatisch gewürdigt, weil sie all jene Elemente zusammenführte, die Oskar Söhngen als konstitutiv für die neue "kultische" Musik bezeichnet hatte: Dazu zählten der lineare Kontrapunkt, die hörbaren Vorbilder aus der "alten Musik" und eine "Modernität", die sich nicht als radikal oder "kakophonisch" gebärdete, sondern als "herb" und "streng" in Szene setzte. Um aber als "kultische" oder als "junge deutsche Musik" wahrgenommen zu werden, war vor allem das entscheidend, was diese Musik strategisch unterließ, nämlich jegliche Anklänge an die klassisch-romantische Epoche des 19. Jahrhunderts und an die emphatisch neue Musik der seit 1933 exilierten Moderne. Unter diesem Aspekt war die Poetik Distlers mehr als eine konservative Spielart im Spektrum der zeitgenössischen Musik, sie war ein ästhetisches Kalkül, das auf Außenwirkung und Karriere spekulierete.

Um als Komponist zeitgenössischer Musik innerhalb der Evangelischen Kirche nach 1933 Karriere zu machen, war es unumgänglich, sich den ideologischen Rahmenbedingungen der musikalischen Erneuerungsbewegungen zu unterwerfen. Erste Einflüsse der Erneuerungsbewegungen hatte Distler durch den Theorie- und Kompositionsunterricht bei Hermann Grabner erfahren, sein Orgellehrer Günther Ramin zählte als Spieler zu den Galionsfiguren der Orgelbewegung, und während seiner Lübecker Amtszeit an St. Jakobi wurde Distler durch den Sing- und Spielkreis von Bruno Grusnick mit den Bestrebungen der

---

<sup>150</sup> Distler, *Funktionelle Harmonielehre*, a.a.O., S. 6.

Singbewegung bekannt; theologische Impulse erhielt er durch Axel Werner Kühl, der als Pfarrer an St. Jakobi amtierte und dem Berneuchener Kreis nahestand.<sup>151</sup> So wie die Orgelwerke Distlers durch die klangliche Spezifik der "alten Orgel" geprägt waren<sup>152</sup>, folgten auch seine kirchlichen und liturgischen Vokalwerke den ästhetischen Maßstäben der Sing- und der Liturgischen Bewegung: Polyphonie, Diatonik, "Vokalmelodik", "schwebende" Harmonik bzw. akzentlose Rhythmik, Quint- und Quartparallelen waren daher kein nur-musikalisch intendiertes Material, sondern kalkulierte Parameter, die auf ein spezifisches, ideologisches Feld reflektierten. Während die *Liturgischen Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen* einen praktischen Beitrag zu dem von Konrad Ameln, Wilhelm Thomas und Christhard Mahrenholz herausgegebenen *Handbuch der evangelischen Kirchenmusik* lieferten und Distlers kleine geistliche Abendmusiken ganz dem Typus der norddeutschen Kantate um Franz Tunder und Dietrich Buxtehude verpflichtet waren, orientierte sich die *Choralpassion op. 7* an Heinrich Schütz, den die Erneuerungsbewegungen zum Klassiker der Evangelischen Kirchenmusik kanonisiert hatten: "Der Gedanke einer Darstellung der Passionsgeschichte in zeitgemäßer Gewandung, doch im Geist der alten durch Schütz zu herrlicher Vollendung geführten a-capella-Passion, die in der Verwendung der Mittel sich zugunsten einer volkhafte[n], allgemeinverständlichen, lapidaren, ebenso primitiven wie eindringlichen Sprache befleißigt: dieser Gedanke war es, der die Entstehung der vorliegenden a-capella-Passion veranlaßte."<sup>153</sup> Kategorien wie "volkhafte", "allgemeinverständlich" oder "primitiv", in denen sich ästhetische Imperative mit ideologischen Konditionen überkreuzen, waren im Kontext der Erneuerungsbewegungen während der zwanziger Jahre zu Wertmaßstäben herangereift, die nun unter den Bedingungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik ihre volle Wirksamkeit zu entfalten

---

<sup>151</sup> Dazu: Lüdemann, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, a.a.O., S. 27ff. u. S. 44ff.

<sup>152</sup> Dazu hieß es im "Vorwort" von Distlers Partita über "Nun komm der Heiden Heiland": "Bei der Wiedergabe auf neueren Orgeln bemühe sich der Organist um möglichst sinnfällige Nachgestaltung des alten Klangbildes, sofern die Disposition der betreffenden Orgel nicht bereits - wie es bei den von Ch. Mahrenholz disponierten neuen Orgel in hohem Maß der Fall ist - auf noch bessere Art, als es der barocke, bzw. vorbarocke Orgeltyp vermag, dem zeitgemäßen Charakter der Kompositionen entspricht. Die vorgeschlagene Registrierung ist die auf der St. Jakobiorgel praktisch bewährte; sie erhebt nicht Anspruch, Maßstab zu sein, da die durchaus nicht vollkommen ausgewogene Disposition der Orgel, vor allem des zu schwachen Pedals, von vornherein eine vollkommen gemäße Registrierung ausschloß."

<sup>153</sup> Aus dem "Nachwort" zu Distlers *Choralpassion nach den 4 Evangelien*, Kassel-Basel 1932.

vermochten. Anders aber als die "nicht-arischen" Kirchenmusiker, die sich seit 1935 nur innerhalb der Kirche betätigen durften, vermochten sich "müdisch" disponierte Individuen wie Distler auch außerhalb der Kirche zu profilieren, weil sie, freiwillig wohlgerneht, zu massiven ästhetischen Kompromissen und politischen Zugeständnissen nicht nur bereit waren, sondern darin ihre Berufung als Komponisten "junger deutscher Musik" erkannten.<sup>154</sup>

Am 1. Mai 1933 trat Distler in die NSDAP ein und legte damit einen Grundstein für seine Karriere außerhalb der Evangelischen Kirche.<sup>155</sup> Schon während seiner Lübecker Zeit als Kantor und Organist der St. Jakobikirche unterrichtete er als Lehrer für Komposition, Tonsatz und Orgel am Staatskonservatorium in Lübeck, bis er 1937 als Lehrer an die Staatliche Hochschule für Musik nach Stuttgart und im Oktober 1940 auf eine Professur für Chorleitung und Musiktheorie an die Staatliche Hochschule für Musik nach Berlin berufen wurde. Wann immer Distler nicht-kirchliche bzw. nicht-geistliche Musik komponierte, sprach er von "weltlicher" Musik, zu der auch Werke mit eindeutig politischer bzw. nationalsozialistischer Tendenz zählten, darunter die Vertonung des Liedes "Deutschland und Deutsch-Österreich", die Kantate "Ewiges Deutschland", Soldatenliedersätze im "Chorliederbuch für die Wehrmacht"<sup>156</sup> und die Kantate "An die Natur" nach einem Gedicht von Franz Bayer (Pseudonym von: Hugo Distler). Es waren nicht zuletzt solche Werke, die ihm auch bei parteiamtlichen Stellen einen guten Ruf verschafften und ihm zu günstigen Beurteilungen verhalfen wie bei seiner Berufung an die Stuttgarter Musikhochschule: Distler "ist ein Mann von tadellosem Lebenswandel und Leumund. Er ist charakterlich einwandfrei, eine Künstlernatur, die etwas empfindlich und beeinflussbar ist. - Er ist Parteigenosse und bemüht sich, schöpferisch nationalsozialistisches Gedankengut in der Kunst zu fördern. Er lebt ganz seiner Musik und genießt ein grosses Ansehen als einer der fähigsten und derzeitigen deutschen Komponisten. - Der Partei und den Gliederungen ist er als gebe- und

---

<sup>154</sup> Daß Distler auch außerhalb der evangelischen Kirche ein erfolgreicher Komponist war, beweist der große Erfolg seines *Mörrike-Chorliederbuches* von 1939; dazu: D. Lemmermann, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers. Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des Mörrike-Chorliederbuches*, Frankfurt a.M.-Berlin-New York 1996, S. 180ff.

<sup>155</sup> Mitgliederkartei der NSDAP im ehemaligen Berlin Document Center, jetzt im Bundesarchiv Koblenz, Außenstelle Berlin-Lichterfelde; darüberhinaus war Distler Mitglied im NS-Dozentenbund (seit 1937) und im NS-Altherrenbund (seit 1938).

<sup>156</sup> Dazu: Ph. Schmidt-Rhaesa, *Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte*, in: *Hugo Distler im Dritten Reich*, a.a.O., S. 59ff.

opferfreudig bekannt."<sup>157</sup> Und als Distler im Jahr 1942 zusätzlich zu seiner Berliner Hochschulprofessur auch noch die Leitung des Staats- und Domchores angetragen wurde, begründete der Direktor der Hochschule, Fritz Stein, gegenüber dem Reichserziehungsministerium, warum Distler der geeignetste Kandidat für die Nachfolge Alfred Sittards in diesem Amt sei: "Als fanatischer der Sache hingeebener Künstler von jugendlicher Spannkraft, als vielversprechender Komponist von charaktvoller Haltung und als mitreißender Chorleiter von gemeinschaftsbildender Kraft wird Hugo Distler eine Berufung in ein so verantwortungsvolles Amt zweifellos nur Ehre machen. In politischer und persönlicher Beziehung ist er einwandfrei, er ist Mitglied der NSDAP, verheiratet und besitzt drei Kinder."<sup>158</sup>

In nur elf Jahren hatte sich Distler, ohne abgeschlossenes Studium, an drei Wirkungsorten in beachtliche berufliche Positionen hineingearbeitet und damit eine Karriere durchlaufen, die nicht ohne seine persönliche Begabung als Musiker, aber ebensowenig ohne politische Einsatzbereitschaft zu erreichen gewesen wäre. So hatte er, nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, auf entsprechende Anfragen durch die Reichsmusikkammer und die Organisation "Kraft durch Freude" signalisiert, daß er durchaus bereit sei, mit dem Berliner Hochschulchor an der Wehrmachtstruppenbetreuung mitzuwirken.<sup>159</sup> Nachdem es dann aber nicht zu den geplanten Wehrmachtskonzerten mit der Hochschulkantorei kam, stattdessen ein anderer Chor dazu herangezogen wurde, sah sich Distler in seinem politischen Kooperationswillen beeinträchtigt, was ihn zu einer aufschlußreichen Beschwerde gegenüber seinem Vorgesetzten veranlaßte: "Sie wissen, daß sich s. Z. ein paar mal die Wehrmachtsbühne KdF an mich gewandt hatte wegen der Frage von Wehrmachtskonzerten der Kantorei; in beiden Fällen, wohl in jedem Fall dann KdF die Sache verzögerte, stellte ich mich sofort und umsonst in den Dienst der Sache; dazwischen erfahre ich nun, daß wieder Jakobi gerade

---

<sup>157</sup> Schreiben der NSDAP Gau Lübeck, Kreisleiter an Kultusministerium Stuttgart, vom 13.1.1937 (Archiv der UdK Berlin: Bestand 1 Nr. 2577, Bl. 3).

<sup>158</sup> Schreiben, betr. Übertragung der Leitung des Staats- und Domchors an Prof. Hugo Distler, von F. Stein an Reichserziehungsminister, vom 4.3.1942 (Archiv der UdK Berlin: Bestand 1/ 2578, Bl. 56).

<sup>159</sup> "Ich bin gern bereit, mich in den Ferien kostenlos für Konzerte innerhalb der Wehrmachtsbetreuung zur Verfügung zu stellen, und ich glaube bestimmt, daß auch meine Chorsänger dazu bereit sein werden. Meine Erfahrungen inbezug auf den Unterricht in der Abteilung Militärmusik: die Studierenden sind fleißig und von bestem Willen beseelt, aber zu oft vom Besuch des Unterrichts abgehalten; dies allerdings schon vor der Neuorganisation der Abteilung. Heil Hitler" (Distler an die Direktion der Staatl. Hochschule für Musik, vom 15.4.1942 [Archiv der UdK Berlin: Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 56]).

dort, wo man uns angesetzt hatte, mit seinem Chor sang, in Jüterbog; er erzählte, daß er in diesem Semester 31 Wehrmachtskonzerte hatte. Ich finde es allmählich empörend, daß immer nur Jakobis Chor herangeholt wird, nie meiner, obwohl man sich zunächst an mich gewendet hat und ich, wo immer möglich, mich umsonst in den Dienst der Sache stellen würde. Ich glaube, es handelt sich da um ein ganz primitives [hs: im übrigen einträchtiges Geschäft, auch wenn man nur von Aufwandsentschädigungen spricht] Geschäft und das Ausschalten von Konkurrenten; mir wäre die Sache im übrigen gar nicht so wichtig, da ich genug andere Aufgaben habe, die jedenfalls ebenso kriegswichtig sind wie Jakobis Arbeit; aber ich weiß genau, daß der Augenblick kommt, wo Jakobi noch für seinen opferreichen Dienst für das Heer ausgezeichnet und die gerügt werden, die nicht im Wehrmachtseinsatz tätig gewesen sind. Wo kann man sich dagegen beschweren? Ich komme allmählich in die Notwendigkeit, das tun zu müssen, damit man mir später nicht noch einmal einen Strick daraus dreht, daß ich nicht tätig gewesen bin. Abgesehen davon, daß dadurch Jakobi viele Sänger abzieht, wie ich weiß."<sup>160</sup> Zum einen ging es Distler natürlich darum, auch während des Krieges mit dem Hochschulchor Konzerte geben zu können, die mit Blick auf die Truppenbetreuung als kriegswichtig galten. Zum anderen hatte seine taktische Beschwerde auch ganz persönliche, existenzielle Ursachen: Für den November 1942 war die Einberufung von Distlers Geburtsjahrgang 1908 geplant, weshalb er seit seiner Musterung um seine Unabkömmlichkeitsstellung zu kämpfen hatte.

Als Distler im April 1942 die Arbeit mit dem Staats- und Domchor aufnahm, sollte sich noch eindeutiger zeigen, daß er in der Öffentlichkeit nicht nur als Musiker und Hochschuldozent, sondern auch als totalitäres Subjekt agierte, das sich immer dann politischer Macht bediente, wenn es um die Durchsetzung persönlicher Vorhaben ging. Während er mit dem Hochschulchor das eingespielte Instrument des von ihm vielbewunderten Kurt Thomas übernommen hatte, schien der Staats- und Domchor, folgt man der Auffassung Distlers, in seinem Bestand durch die Querelen um Distlers Vorgänger Alfred Sittard deutlich geschwächt. Trotz dieser Beeinträchtigungen erkannte Distler hier die Chance, sich ein Instrument für die Realisierung seiner Intentionen und vor allem seiner Vokalkompositionen heranzuziehen: "Meine Aufgabe, von verschiedenen Seiten deutlich genug formuliert, ist die, trotz der durch den Krieg und das Versagen meines Vorgängers entstandenen Schwierigkeiten den fast an die Grenze seiner

---

<sup>160</sup> Schreiben Distlers an F. Stein vom 4.7.1942 (Archiv der UdK Berlin: Bestand 1a, Akten des Staats- und Domchors).

Existenzfähigkeit heruntergebrachten Staats- und Domchor in möglichst kurzer Zeit zu reorganisieren. Ich versprach, meinerseits mit allen mir zu Gebote stehenden Mitteln und Kräften dieses Ziel zu erreichen, das durch die bevorstehende Jahrhundertfeier des Chores im nächsten Jahr noch besonders nah und deutlich fixiert ist."<sup>161</sup> Symptomatisch für das ehrgeizige Unternehmen und für das Tempo, das sich Distler verordnet hatte, war eine Reihe von Unzulänglichkeiten, welche so schnell wie möglich bereinigt werden sollten; dazu zählten die Finanzierung des Chores, die veralteten bzw. fehlenden Männerstimmen, die Frage der Nachwuchsbeschaffung im Knabenchor, das Verhältnis zur Hitler-Jugend und vor allem eine Personalie, die gleichsam ein Lehrstück für machtbewußtes Handeln unter "mysischen" Verhältnissen nach sich zog.<sup>162</sup>

Schon während des ersten Semesters seiner Arbeit mit dem Staats- und Domchor hatte sich Distler mit dem Gesanglehrer überworfen, der für die Stimmbildung des Knabenchors zuständig war und dem Chorleiter zuarbeiten sollte. Noch bevor es zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung zwischen beiden Seiten kam, äußerte Distler gegenüber Stein seine Bedenken: "Im Vertrauen: Ein Mann, der mir etwas Sorge macht, ist der gute Herr K. Er ist, was man solide nennt, weiter nichts. Ich kann mir ihm gegenüber nicht anders helfen, als indem ich seine Vorschulklasse mehr im Auge behalte, als ich es eigentlich wollte. Im übrigen geschieht es selbstverständlich so, daß er sich nicht gekränkt fühlt. Es ist zu bedenken, daß von seiner vorbereitenden Arbeit wesentlich die Nachschubfrage abhängt. Er ist ohne jede Initiative und allzusehr Kreatur Sittards. Aber auch hier wird das hoffentlich nicht mehr allzulang auf sich wartende Kriegsende eine Änderung zum Besseren bringen. Er hat höchstens das Format eines Volksschulsinglehrers und ist inbezug auf all das, was wir von der Chormusik heute fordern, erstaunlich unwissend."<sup>163</sup> Unmißverständlich wollte Distler die Ära seines Vorgängers Alfred Sittard beenden, der als Chorleiter stärker den Traditionen des 19. Jahrhunderts verpflichtet war und damit den Stil seines Vorgängers Hugo Rüdell fortgesetzt hatte. Da sich "die Anschauungen über liturgische Gebrauchsmusik seit Rüdells Tagen ganz wesentlich verändert" hätten und aus "Sittards Zeiten ... kaum

---

<sup>161</sup> Schreiben Distlers an die Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik, Herrn Prof. Dr. Rühlmann, vom 25.7.1942 (ebenda).

<sup>162</sup> Ebenda; dieses Schreiben an die Direktion der Musikhochschule stellt gleichsam ein Memorandum dar, das den Zustand des Staats- und Domchores aus der Sicht Distlers beschreibt.

<sup>163</sup> Schreiben Distlers an Stein vom 18.5.1942 (ebenda).

etwas praktisch Verwertbares an Neuanschaffungen" vorhanden sei<sup>164</sup>, wollte Distler sowohl das Repertoire, als auch den Klangcharakter des Chores auf die Maximen der "musikalischen Erneuerung" verpflichten. Um daher auch den Gesanglehrer, die "Kreatur Sittards", ersetzen zu können, hoffte Distler zunächst auf eine Erledigung des Problems von Staats wegen: "K.'s UK-Stellungsantrag wurde abgelehnt, er wird also baldigst eingezogen; Ersatz ist lebensnotwendig für den Staats- und Domchor. (Er wäre es auch geworden, *wenn* er im Amt geblieben wäre; denn seine Person ist nicht geeignet und befähigt zu der schweren Aufgabe der Bereitstellung und Ausbildung des Nachwuchses; auch das teilte ich Ihnen s. Z. schon mit.)"<sup>165</sup>

Vordergründig erhob Distler den Vorwurf, der Gesanglehrer K. zeige zu wenig Interesse an seiner Art des Musizierens, indirekt gab er aber zu verstehen, daß er den gesamten Chor auf seinen eigenen Musizierstil ausrichten wollte und daher auch von dem Gesanglehrer unbedingte Unterordnung erwartete. Da sich K. gegen Distlers Vorhaltungen zur Wehr setzte und von sich aus keine Bereitschaft zeigte, seinen Posten aufzugeben, schlug Distler der Hochschulleitung vor, K. dazu "zu bewegen, einzusehen, daß er von sich aus die Konsequenzen zu ziehen habe."<sup>166</sup> Für den Fall, daß sich der Gesanglehrer einer gütlichen Einigung verweigern sollte, erwog Distler eine Vorgehensweise, die ein bezeichnendes Licht auf den Umgang mit Macht im totalitären Staat wirft: "Wie Sie wissen", erklärte Distler gegenüber der Hochschulleitung, "wurde K.'s UK-Stellung abgelehnt und nun soll ausgerechnet *ich* derjenige sein, dem man zumutet, durch den nochmaligen Erweis seiner Unabkömmlichkeit ihn trotzdem noch einmal zurückzuhalten. Aus menschlichen Gründen aber wiederum werde ich, *wenn* Sie es von mir fordern, nicht ablehnen können. Ich möchte mir später nicht u. U. nachsagen lassen, daß es an mir wesentlich gelegen habe, daß K. hat einrücken müssen, wenn ihm etwas zustoßen sollte."<sup>167</sup> Distler, der zur gleichen Zeit um seine eigene UK-Stellung bangte, sah nun ausgerechnet in diesem Umstand ein willkommenes Druckmittel, um den Gesanglehrer des Staats- und Domchores doch noch zum Rückzug zu bewegen, weshalb er der Hochschulleitung einen geradezu ungeheuerlichen Vorschlag unterbreitete: "Ich schlage daher aus taktischen Gründen vor, daß ich jedenfalls *vor* Beginn unserer Aussprache die Möglichkeit eines neuerlichen Einsatzes meinerseits bei der Wehrbehörde K.

---

<sup>164</sup> Distler an Stein am 9.5.1942 (ebenda).

<sup>165</sup> Distler an Stein am 4.7.1942 (ebenda).

<sup>166</sup> Distler an die Direktion der Staatl. Hochschule für Musik, Prof. Dr. Rühlmann am 25.7.1942 (ebenda)

<sup>167</sup> Ebenda.

gegenüber von mir weise; wir werden ja dann sehen, in welcher Weise ihn in seinem Verhalten diese Äußerung bestimmt. Im übrigen bin ich aber, wie gesagt, durchaus geneigt, wenn Sie es von mir wünschen, doch noch einmal bei der Militärbehörde auch mich dafür zu verwenden, ihn zurückzuhalten, wenn es nötig ist, daß auch mein Urteil gehört wird. Aber K. braucht davon nichts zu wissen."<sup>168</sup> Im Klartext heißt dies: Distler wollte K. zunächst in dem Glauben lassen, sich nur dann für seine UK-Stellung einzusetzen, wenn der Gesanglehrer im Gegenzug bereit sei, seinen Posten zu räumen; und nur auf Anordnung von seiten seines Vorgesetzten ("falls Sie es von mir wünschen") wäre er bereit gewesen, sich in dieser so existenziellen Angelegenheit noch einzusetzen.

Distler wiederum hatte, was seine eigene UK-Stellung anging, von mehreren Seiten Unterstützung erhalten. Schon im Oktober 1941 hatte Fritz Stein ein Schreiben an die Reichsmusikkammer gerichtet mit der Bitte, Distler auf die Liste jener Musiker zu setzen, die aus kriegswichtigen Gründen vom Wehrdienst befreit werden sollten: "Herr Distler steht in der vordersten Reihe der jungen schaffenden Musikergeneration und arbeitet zur Zeit an einem abendfüllenden Oratorium. Auch im Arbeitsbereich der Hochschule kann ich seine Kraft kaum entbehren, da ihm neben Tonsatz- und Kompositionsunterricht nicht nur die Ausbildung der Chorleiter obliegt, sondern er auch die Leitung der Kantorei der Hochschule hat, die für diesen Winter eine Reihe von Konzerten, zum Teil im Dienste der Truppenbetreuung, plant. Auch ist Distler für die Ausbildung der künftigen Musikmeister der Wehrmacht in der grundlegenden Schlagtechnik angesetzt. Es liegt also ohne Zweifel im eigenen Interesse unserer deutschen Musikpflege, eine so fruchtbare und vielseitige musikalische Persönlichkeit ihren eigentlichen Beruf zu erhalten."<sup>169</sup> Trotz dieser Protektion wurde Distler im Herbst 1942 nachgemustert, weshalb er erneut bei Stein um Intervention nachsuchte, denn "es wäre ja tatsächlich ein Unglück wenn ich im derzeitigen Stadium der Aufbauarbeit mit dem Staats- und Domchor mitten aus der Arbeit herausgerissen würde."<sup>170</sup> Auch Oskar Söhngen verwendete sich für Distler in

---

<sup>168</sup> Ebenda.

<sup>169</sup> Stein in einem Schreiben an die Reichsmusikkammer, vom 31.10.1941 (Archiv der UdK Berlin: Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 50); Distler selbst hatte am 31.10.1941 Stein auf eine Liste von Musikern aufmerksam gemacht, "die wegen ihrer Tätigkeit für die Dauer des Krieges grundsätzlich vom Wehrdienst zu befreien seien" (ebenda, Bl. 49). Steins diesbezüglicher Antrag an die Reichsmusikkammer wurde am 5.11.1941 von der Reichsmusikkammer "befürwortend" an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda weitergeleitet (ebenda, Bl. 52).

<sup>170</sup> Distler an Stein am 26.10.1942 (ebenda, Bl. 67).



dieser Angelegenheit, erhielt aber von dem zuständigen Oberst beim Wehrbezirkskommando Eberswalde lediglich den Bescheid, "daß es ihm nicht möglich sei, die Einberufung Distlers auch nur um wenige Tage hinauszuschieben, da ein bindender Führererlaß vorliege, demzufolge alle Angehörigen des Jahrgangs 1908 mit dem Stichtag des 3. November einzuziehen seien."<sup>171</sup> Distler, der ursprünglich am 3. November 1942 den Wehrdienst antreten sollte, nahm sich am 1. November das Leben, obwohl er nach Aussage von Stein und Söhngen am 31. Oktober erfahren hatte, daß seine UK-Stellung doch noch bewilligt worden sei.<sup>172</sup>

Die Auseinandersetzung zwischen Distler und dem Gesanglehrer des Staats- und Domchores war keineswegs nur ein Streit zwischen Vorgesetztem und Untergebenem, sie war vielmehr ein Lehrstück für Machtverhalten und Konfliktlösung unter totalitären Verhältnissen. Vor allem aber ging es um ein Vorhaben, das Distler unter allen Umständen durchsetzen wollte: den Umbau des Staats- und Domchores zu einem Instrument für seine eigenen Vokalkompositionen, für die Intentionen der "musikalischen Erneuerung" und letztendlich für die "junge deutsche Musik". Der Gesanglehrer K. stand, ungeachtet aller persönlichen und fachlichen Animositäten, für die Ära von Rüdell und Sittard, damit für die kirchenmusikalische Tradition des 19. Jahrhunderts bzw. einer Moderne, welche Distler nach eigenem Bekunden auf dem "Scheiterhaufen" verbrannt hatte. Distlers Strategie, seine Karrierepläne unter Verzicht auf "Sentimentalität" voranzubringen, scheint im Rückblick nur zu konsequent. Schon aus den Briefen an seine Jugendfreundin wird ersichtlich, daß er den asketisch-mönchischen Imperativen der musikalischen Erneuerungsbewegungen, namentlich der Einflußnahme Hermann Grabners, nur widerwillig folgte, sie schließlich aber als ästhetisches "Über-Ich" gegen seine "frivolen" Leidenschaften verinnerlichte. Daß er der Musik Schönbergs einerseits "tiefsten Ernst" bescheinigte, andererseits aber das "oft Überspannte" und Stupende an ihr ablehnte, und stattdessen am "roten Faden" der linearen Polyphonie "allen ungesunden, anarchischen Bestrebungen" widerstand, bestätigt den disziplinierenden Einfluß des ästhetischen Über-Ichs und dessen Auswirkungen auf seine kompositorischen Entscheidungen. Distlers Selbststilisierung zur romantischen Künstlerpersönlichkeit, die an der Welt leidet, weil ihrer künstlerischen Entfaltung äußere Hemmnisse entgegenstehen, war schon im Ansatz verfehlt, weil er sich auf das ideologische Feld der Erneuerungsbewegungen und deren ästhetischen

---

<sup>171</sup> Notiz betr. ein Telefongespräch zwischen Söhngen und Stein, am 30.10.1942.

<sup>172</sup> Stein in einem Schreiben an den Reichserziehungsminister, vom 11.1.1943 (ebenda, Bl. 79).

Zensurapparat verpflichtet hatte. Während die eigentlichen Hemmnisse seiner künstlerischen Entfaltung aber eine Folge des kulturell Unbewußten waren und vom ästhetischen "Über-Ich" gesetzt wurden, verfolgte er, unbehindert von allen "ungesunden, anarchischen Bestrebungen" der radikalen Moderne, eine kompositorische Karriere, deren repressive Konditionen auf autoritäre Charaktere abgestimmt waren. Es war also nicht etwa das Leid der unterdrückten, verfolgten und exilierten Moderne, sondern es waren die Widrigkeiten des Alltags im nationalsozialistischen Staat, welche Distler in seinem romantischen Künstlerbild bestätigten: die Auseinandersetzungen mit der HJ wegen der Probenzeiten für die Knaben des Staats- und Domchores, die Bevorzugung anderer Chorleiter bei der Wehrmachtstruppenbetreuung oder der Konflikt mit dem Gesanglehrer, der sich auf Distlers musikalische Vorstellungen nicht einlassen wollte.

Typische Züge jenes "musischen Menschen", der sich während des Dritten Reiches aus den anthropologischen Visionen der Erneuerungsbewegungen herauskristallisierte, treten im kompositorischen Werdegang und im öffentlichen Wirken Hugo Distlers hervor. Seit Beginn seiner Sozialisierung als Komponist und Kirchenmusiker ließ sich Distler in das ideologische Feld der Erneuerungsbewegungen einbinden, wobei sein künstlerisches Selbstbild jene dichotomische Perspektive aufwies, die seit der Romantik zu den prägenden Konstanten des bildungsbürgerlichen Diskurses zählte. Während aber das dichotomische Denken im Bildungsbürgertum des frühen 19. Jahrhunderts den Zweck hatte, künstlerischen Fortschritt und ästhetische Autonomie distinkt gegen den vermeintlichen Eigensinn der Popular- und Massenkultur abzuheben, nahm der Kulturkonservatismus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts das dichotomische Schema auf, um es gezielt gegen musikalischen Fortschritt und kulturellen Wandel einzusetzen. Die klassische Bildungsidee, die letztendlich ein soziales Konstrukt darstellte, erfuhr dabei einen Funktionswandel: Sie diente nicht mehr der Abgrenzung gegenüber dem Adel und dem Erwerb von gesellschaftlichem Prestige, sondern dem symbolischen Widerstand gegen einen kulturellen und sozialen Wandel, der aus konservativer Perspektive vom beschleunigten Modernisierungstempo der Industrialisierung bestimmt wurde. Nachdem der symbolische Widerstand auch auf das Gebiet der Musik übergegriffen hatte, wo jetzt der Kampf gegen Originalität und Innovation einsetzte, hieß "musikalische Bildung" soviel wie Immunisierung gegen kulturellen Wandel und ästhetische Moderne. Die ästhetisch-anthropologische Organisation dieses Widerstandes durch Konzeptionen wie Musikalische Jugendkultur und "musikalische Erneuerung" führte zu pädagogischen Unternehmungen und

musikalisch affizierten Visionen wie dem "neuen Menschen", dem "Musikanten", dem "völkischen Individuum" oder dem "musischen Menschen". Der "musische Mensch" unterschied sich von all den übrigen Konstruktionen insofern, als er nicht mehr auf dem Terrain der kulturkonservativen Dissidenz operierte, sondern in den totalitären Kontext des Dritten Reiches eingebunden war. Man muß die *longue durée* des dichotomischen Denkens und des Kulturkonservatismus im Auge behalten, um zu erkennen, daß etwa im Fall Distlers die unbewußten Einflüsse dieses Traditionszusammenhangs auch den Aktionsradius des "musischen Menschen" mitbestimmten. So war es kein Zufall, daß Distler auf der symbolischen Projektionsfläche der Orgel den Dualismus von "weiblicher" Sentimentalität und "keuscher Unsinnlichkeit" bzw. soldatischer Härte dingfest machte und *implicite* einen Diskurs reproduzierte, der durch die reformatorische Kirchengzucht auf den Weg gebracht wurde und im Dritten Reich eine totalitäre Wende erfuhr.

Das ideologische Konstrukt der "jungen deutschen Musik" war folglich kein genuin ästhetisches Konzept, sondern eine konservative Verhaltenslehre, die auf kompositorischem Weg realisiert wurde. Die Bestimmung der "jungen deutschen Musik" war zweck- und funktionsgebunden: Sie sollte der Gemeinschaftsbildung dienen und einer ästhetischen Wahrnehmung, die sich gegen die vermeintlichen Anfechtungen der avantgardistisch-neuen Musik ebenso wie gegen die musikalische Massenkultur immunisierte. Als solche waren ihrer ästhetischen Entfaltung Grenzen gesetzt, die einerseits durch die Erneuerungsbewegungen, andererseits durch die nationalsozialistische Kulturpolitik und ihre infamen Attacken gegen "entartete Kunst" abgesteckt waren. Man muß sich nur die ethisch-ästhetischen Kategorien etwa Distlers vor Augen halten, um zu erkennen, daß die Auffassungen der Erneuerungsbewegungen und jene der faschistischen Kulturpolitik weitgehend identisch waren: Die Genußfeindschaft, welche Distlers Invektiven gegenüber Sinnlichkeit insinuierten, sekundierten der Kunstfeindschaft und ästhetischen Prüderie, die der approbierte Nazikitsch exekutierte. Mit der totalitären Wende und ihrer Integration in die offiziellen Kunstdiskurse des Dritten Reiches hatten die konservativen Verhaltenslehren und die Tradition des dichotomischen Denkens das Stadium der Selbstauflösung erreicht: Sowohl die "junge deutsche Musik" als auch der "musische Mensch" bildeten Konstrukte, die nur im kulturkonservativ oder totalitär disponierten Kontext als das wahrgenommen werden konnten, was sie aus Sicht ihrer Urheber sein sollten. Mit dem Ende des Dritten Reiches war nicht nur der nationalsozialistische Totalitarismus am Ende, auch der Kulturkonservatismus

hatte endgültig seinen ideologischen Nährboden verloren. Was sich vor 1945 als "junge deutsche Musik" bezeichnete und als "Avantgarde der deutschen Kunst" verkennen durfte, weil die authentischen Avantgarden ausgegrenzt waren, mußte sich nach dem Zweiten Weltkrieg nun gegen eine Neue Musik behaupten, die sich zu Recht gegen das Reglement von außen verwahrte. Auch wenn in der Auseinandersetzung, die zwischen Theodor W. Adorno und den Erneuerungsbewegungen in den 1950er Jahren stattfand, noch einmal eine Kontroverse entfacht wurde, bei der sich das klassische Bildungsbürgertum und ein nur äußerlich entnazifizierter Kulturkonservatismus gegenüberstanden - sie war der Abgesang auf einen spezifisch deutschen Sonderweg, dessen mühevoll e Aufarbeitung erst nach 1970 einsetzte.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

- Abert, Hermann  
Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen Kultur (1922), in: H. A., Gesammelte Schriften und Vorträge, hg. von Fr. Blume, Halle (Saale) 1929, S. 589-609
- Adler, Matthias  
Ethnopschoanalyse. Das Unbewußte in Wissenschaft und Kultur, Stuttgart-New York 1993
- Adorno, Theodor W.  
Die gegängelte Musik (1948), in: Th. W. A., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 5. Aufl. Göttingen 1972, S. 46-61
- Adorno, Theodor W.  
Thesen gegen die "musikpädagogische Musik", in: Junge Musik 1954, S. 111-113
- Adorno, Theodor W.  
Kritik des Musikanten, in: Th. W. A., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 5. Aufl. Göttingen 1972, S. 62-101
- Adorno, Theodor W.  
Amorbach, in: Th. W. A., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1969, S. 20-28
- Adorno, Theodor W.  
"Die alte Orgel" (1934), in: Th. W. A., Schriften, Band 18, Frankfurt a. M. 1974, S.183-184
- Adorno, Theodor W.  
Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge cis-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, in: Th. W. A., Schriften, Band 18, Frankfurt a. M. 1974, S. 179-180
- Adorno, Theodor W.  
Zur gesellschaftlichen Lage der Musik (1932), in: Kritische Kommunikationsforschung. Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung, hg. von D. Prokop, München 1973, S. 152-200
- Adorno, Theodor W.  
Musikpädagogische Musik (1936), in: Th. W. Adorno/E. Krenek, Briefwechsel, Frankfurt a. M. 1974, S. 215-223
- Adorno, Theodor W.  
Das Altern der Neuen Musik (1954), in: Th. W. A., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, 5. Aufl. Göttingen 1972, S. 136-159
- Adorno, Theodor W.  
Résumé über Kulturindustrie, in: Th. W. A., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1969, S. 60ff.

- Adorno, Theodor W.      Ästhetische Theorie, hg. von G. Adorno u. R. Tiedemann, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1974
- Adorno, Theodor W.      Philosophie der neuen Musik, in: Th. W. A., Gesammelte Schriften 12, Frankfurt a. M. 1975
- Agende für die evangelischen Kirchen in den Königlich-Preußischen Landen. Mit besonderen Bestimmungen und Zusätzen für die Provinz Brandenburg, Berlin 1829
- Aland, Kurt (Hg.)      Luther deutsch, Band 10, Stuttgart 1959
- Althaus, Paul      Die Theologie, in: Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 2: Der christliche Kreis, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1929, S. 121-150
- Altmann, Wilhelm      Einführung, in: L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 6 F-Dur, revidiert von M. Unger, Leipzig o. J.
- Ambros, August Wilhelm      Das ethische und religiöse Moment in Beethoven, in: Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860, S. 7-32
- Ambros, August Wilhelm      Die musicalischen Reformbewegungen der Neuzeit I: Kirche und Tonkunst, in: Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1860, S. 105-128
- Ameln, Konrad      Für die alte Orgel, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 120-122
- Ameln, Konrad      Musik-Feste und -Tagungen im Juni und Juli 1926, in: Die Singgemeinde 2, 1925/26, S. 166-172
- Ameln, Konrad      Musikfeste und andere Veranstaltungen im Jahre 1927, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S.170-172
- Ameln, Konrad      Neue Musik/Berlin 1930, in: Die Singgemeinde 7, 1930/31, S. 16-23
- Ameln, Konrad      Das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Seine Aufgabe, sein Aufbau und seine Verwendung, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 41, 1936, S. 251-253 u. 294-298
- Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung zeitgenössischer evangelischer Kirchenmusik, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 36-39

- Archbold, Lawrence/  
Peterson, William J. (Hgg.)  
French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor, Rochester 1999  
Arbeitskreis für Hausmusik, Beilage aus der "Zeitschrift für Hausmusik", 1933  
Aufruf, in: Musik und Kirche 6, 1934, S. 11
- Augustinus, Aurelius  
Bekenntnisse. Vollständige Ausgabe, eingeleitet u. übertragen von W. Thimme, 7. Aufl. München 1994
- Bach - Dokumente  
Band 1 u. 2, vorgelegt u. erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963 u. 1969; Band 3, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel 1984
- Bach, Carl Philipp Emanuel  
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Band 2, Berlin 1762 (ND Wiesbaden 1986)
- Bachmann, Franz  
Der Krieg und die deutsche Musik, Stuttgart-Berlin 1915  
Bärenreiter-Chronik 1923-1973, Kassel-Basel 1973
- Ballstaedt, Andreas/  
Widmaier, Tobias  
Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis, Stuttgart 1989
- Ballstaedt, Andreas  
Dissonanz in der Musik - Einige Überlegungen, in: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, hg. von H. U. Gumbrecht u. K. L. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1991, S. 363-379
- Batel, Günter  
Musikerziehung und Musikpflege. Leo Kestenberg: Pianist, Klavierpädagoge, Kulturorganisator, Reformator des Musikerziehungswesens, Wolfenbüttel 1989
- Baum, Richard  
"Nationalsozialistische Grundsätze" zur Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes?, in: Zeitschrift für Hausmusik 3, 1934, S. 78-83
- Baumgartner, Judith  
Antialkoholbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hg. von D. Kerbs und J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 141-154

- Beck-Kapphan, Cornelia  
Geschlechtsspezifische Musikerziehung in Wandervogel und Jugendmusikbewegung, Frankfurt a. M. 1998
- Bekker, Paul  
Klang und Eros. Brief in die Ferne, in: P. B., Klang und Eros, Stuttgart und Berlin 1922, S. 336-353
- Benjamin, Walter  
Der Moralunterricht, in: Die Freie Schulgemeinde 3, 1913, S. 119-124
- Benjamin, Walter  
Das Leben der Studenten (1915), in: W. B., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M. 1977, S. 9-20
- Benjamin, Walter  
Rückblick auf Stefan George (1933), in: W. B., Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt a. M. 1966, S. 476f.
- (Benjamin, Walter)  
Walter Benjamin 1892-1940, Marbacher Magazin 55, 1990
- (Berneuchener Buch)  
Das Berneuchener Buch. Vom Anspruch des Evangeliums auf die Kirchen der Reformation, hg. v. der Berneuchener Konferenz, Hamburg 1926 (ND Darmstadt 1978)
- Berlioz, Hector  
Große Instrumentationslehre, hg. v. F. Weingartner, Leipzig 1904
- Bernfeld, Siegfried  
Drei Reden an die Jugend, in: S. B., Jugendbewegung und Jugendforschung. Schriften 1909-1930, Sämtliche Werke, Band 2, hg. von U. Hermann, Weinheim-Basel o. J., S. 52-85
- Bernhardi, Friedrich von  
Deutschland und der nächste Krieg, Stuttgart-Berlin 1912
- Besier, Gerhard  
Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1998
- Bessler, Heinrich  
Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle 1.-8. April 1924, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 7, 1924/25, S. 42-54
- Bessler, Heinrich  
Grundfragen der musikalischen Hörens, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1925, Leipzig 1926, S. 35-52
- Bessler, Heinrich  
Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters, in: Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst 1926, hg. von W. Gurlitt, Augsburg 1926, S. 141-154



- Besseler, Heinrich Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931 (ND Wiesbaden 1979)
- Beutter, A. Zeitgenössische Musik und Kirche, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 111-115
- Biehle, Johannes Die Tagung für Orgelbau in Berlin, 27.-29. Sept. 1928, Kassel 1929
- Birtner, Herbert Die Probleme der Orgelbewegung, in: Theologische Rundschau. Neue Folge 4, 1932, S. 39-66 u. 122-130
- Birtner, Herbert Zur Schütz-Bewegung, in: Musik und Kirche 4, 1932, S. 250-268
- Blankenburg, Walter Die Gegenwartslage der evangelischen Kirchenmusik, in: Musik und Kirche 17, 1947, S. 33-39
- Blankenburg, Walter Die Idee der evangelischen Kirchenmusikschule 1928-1948-1968, in: Musik und Kirche 38, 1968, S. 270-278
- Blankenburg, Walter Der Verband evangelischer Kirchenchöre zwischen 1939 und 1980, in: Musik und Kirche 59, 1989, S. 281-289
- Blessinger, Karl Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4, 1921/22, S. 170-182
- Blüher, Hans Wandervogel. Geschichte einer Jugendbewegung, 2 Bände, 2. Aufl. Berlin 1912
- Blüher, Hans Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion (1912), 2. Aufl. Prien 1914
- Blüher, Hans Der Charakter der Jugendbewegung, Lauenburg 1921
- Blume, Friedrich Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung, Wolfenbüttel-Berlin 1939
- Blume, Friedrich Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. 2. völlig neubearbeitete Auflage, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1965
- Blumenberg, Hans Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1989

- Bollenbeck, Georg Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt a. M. 1996
- Bollenbeck, Georg Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1800-1945, Frankfurt a. M. 1999
- Borris, Siegfried Entgegnung auf Adornos "Thesen gegen pädagogische Musik" in Darmstadt, 12. Juni 1954, in: Junge Musik 1854, S. 188-189
- Borscheid, Peter Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung, Frankfurt a. M.-New York 2004
- Bourdieu, Pierre Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1984
- Bourdieu, Pierre Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt a. M. 1988
- Bovenschen, Sylvia Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie, Frankfurt a. M. 2000
- Bracher, Karl Dietrich Die Auflösung der Weimarer Republik. Eine Studie zum Problem des Machtverfalls in der Demokratie, ND d. 5. Aufl. 1971, Düsseldorf 1984
- Braudel, Fernand Schriften zur Geschichte 1. Gesellschaften und Zeitstrukturen, Stuttgart 1992
- Braun, Gerhard Die Schulmusikerziehung in Preußen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform, Kassel-Basel 1957
- Braun, Rudolf/  
Gugerli, David Macht des Tanzes - Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremonieell 1550-1914, München 1993
- Braun, Werner Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts II. Von Calvisius bis Mathesson, Darmstadt 1994
- Brecht, Martin Pietismus, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von G. Krause u. G. Müller, 1976 ff., S. 606-631
- Brednich, Rolf Wilhelm Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15.-17. Jahrhunderts, 2 Bände, Baden-Baden 1974/75
- Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.) Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, 2. Aufl. Berlin 1994

- Brendel, Franz Die Hauptentwicklungsstufen der Tonkunst in Italien und Deutschland, in: Neue Zeitschrift für Musik 24, 1846, S. 169-171, 173-175, 177-179, 185-187, 193-194, 197-198
- Brendel, Franz Geschichte der Musik, Leipzig 1860
- Brendel, Franz Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, 4. Aufl. Leipzig 1867
- Breuer, Hans Der Zupfgeigenhansl, hg. von H. Br. unter Mitwirkung vieler Wandervögel (1908), 19. Aufl. Leipzig 1914
- Breuer, Hans Wandervogel und Volkslied (1910), in: H. Br. - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 55-58
- Breuer, Hans Vom gemiedenen Alkohol und von der Einigkeit (1910), in: H. Br. - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 59-61
- Breuer, Hans Wider die Teufel - Herbstepistel an unsere Wandervögel (1910), in: H. Br. - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 62-64
- Breuer, Hans Rückblick: Ilmenau-Arolsen, in: Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern 6, 1911, S. 107-111
- Breuer, Hans Das Teegespräch (1911), in: H. Br. - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 65-71
- Breuer, Hans Herbstschau 1913 - Plus ultra (1913), in: H. Br. - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 78-81
- Breuer, Stefan Anatomie der Konservativen Revolution, 2. Aufl. Darmstadt 1995
- Breuer, Stefan Ordnungen der Ungleichheit - die deutsche Rechte im Widerstreit ihrer Ideen 1871-1945, Darmstadt 2001
- (Brockhaus) Brockhaus-Enzyklopädie, 19. Aufl. Mannheim 1990

- Brodde, Otto  
Das Fest der deutschen Kirchenmusik, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 2, 1936/37, S. 959-989
- Broszat, Martin  
Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung, München 1981
- Bruinier, J. W.  
Stadtleben und Volkslied, in: Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege 1, 1899, S. 57-60
- Brunotte, Ulrike  
Zwischen Eros und Krieg. Männerbund und Ritual in der Moderne, Berlin 2004
- Buchner, Ernst  
Volkslied und Volksempfinden in den Alpen. Das Münchner Liederblatt, in: Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Volkswandern 6, 1911, S. 238-240
- Burckhardt, Jacob  
Über das Studium der Geschichte: "Weltgeschichtliche Betrachtungen", hg. von P. Ganz, München 1982
- Bürger, Jan  
Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnn. Die Jahre 1894-1935, Berlin 2003
- Bürger, Peter  
Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974
- Bunners, Christian  
Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts, Göttingen 1966
- Burney, Charles  
Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, 3 Bände, aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling (Hamburg 1772/1773), Wilhelmshaven 1980
- Busch, Hermann J./  
Heinemann, Michael (Hgg.)  
Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, Sinzig 1998
- Busoni, Ferruccio  
Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften, hg. von S. Bimberg, Leipzig 1983
- Busoni, Ferruccio  
Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Kommentierte Neuausgabe, hg. von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2001
- Campbell, Joan  
Der Deutsche Werkbund 1907-1934, München 1989
- Cavaillé Coll, Aristide  
Sämtliche theoretischen Arbeiten, übersetzt von Christoph Glatter-Götz, Schwarzach (Ö) 1982



- Denkschrift und Antrag über die Schulmusik in der Diesterweghochschule der Berliner Lehrerschaft, in: Werkschriften der Musikantengilde. Dokumentenreihe einer deutschen Jugend- und Volksmusik, hg. von F. Reusch, Wolfenbüttel-Berlin 1927, S. 110-120
- Denzler, Georg/  
Fabricius, Volker (Hgg.)  
Christen und Nationalsozialisten, Frankfurt a. M. 1993
- Diderot, Denis  
Paradox über den Schauspieler, übersetzt u. eingeführt von F. Rellstab, Wädenswil-Zürich 1981
- Dienel, Otto  
Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu Sebastian Bach's Orgelmusik, Berlin 1891
- Dienst am Volke, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 13-16
- Dilthey, Wilhelm  
Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt a. M. 1981
- Dietrich, Cornelia  
Wozu in Tönen denken. Historische und empirische Studien zur bildungstheoretischen Bedeutung musikalischer Autonomie, Kassel 1998
- Distler, Hugo  
Moderne Klaviermusik, in: Lübeckische Blätter. Zeitschrift zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeiten 76, 1931, S. 678-679
- Distler, Hugo  
Das Klavierwerk Arnold Schönbergs, in: Lübeckische Blätter. Zeitschrift zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeiten 76, 1931, S. 855-856
- Distler, Hugo  
Choralpassion nach den 4 Evangelien, Kassel-Basel 1932
- Distler, Hugo  
Der Jahrkreis, Kassel-Basel o. J. (1933)
- Distler, Hugo  
Die Orgel unserer Zeit (1933), in: Musica 1, 1947, S. 147-153
- Distler, Hugo  
Nun komm der Heiden Heiland. Orgelpartita, Kassel-Basel 1933
- Distler, Hugo  
Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland, in: Lübeckische Blätter 76, 1934, S. 341-342

- Distler, Hugo Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik, in: Zeitschrift für Musik 102, 1935, S. 1325-1329
- Distler, Hugo Wachtet auf, ruft uns die Stimme. Orgelpartita, Kassel-Basel 1935
- Distler, Hugo Wie mein "Jahrkreis" entstand, in: Lied und Volk 6, 1936/37, S. 82f.
- Distler, Hugo Die beiden Orgeln in St. Jakobi zu Lübeck. I. Die kleine Jakobi-Orgel, in: Der Organist 16, 1938, S. 37-44
- Distler, Hugo Funktionelle Harmonielehre, Kassel-Basel o. J.
- Dohnke, Kay Heimatliteratur und Heimatkunstbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 481-493
- Draeseke, Felix Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf, in: Neue Musikzeitung 28, 1906, S. 1-7; wiederabgedruckt in: "Die Konfusion in der Musik". Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen, hg. von S. Shigihara, Bonn 1990, S. 41-62
- Drischner, Max Die große Orgel in der Nikolaikirche in Brieg, in: Denkmalpflege und Heimatschutz 28, 1926, S. 114-118
- Dülffer, Jost/  
Holl, Karl (Hgg.) Bereit zum Krieg. Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914, Göttingen 1986
- Dülmen, Richard van Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben, Köln-Weimar-Wien 2000
- Dümmling, Albrecht/  
Gierth, Peter (Hgg.) Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, Düsseldorf 1988
- Eberle, Friedrich/  
Stammen, Theo (Hgg.) Die Französische Revolution in Deutschland. Zeitgenössische Texte deutscher Autoren, Stuttgart 1989
- Eberle, Gottfried 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin, Berlin 1991
- Eckart-Bäcker, Ursula Die Schütz-Bewegung, Vaduz 1987

- Edler, Arnfried  
Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert, Kassel-Basel-London 1982
- Edler, Arnfried  
Typen des protestantischen Organisten im 19. Jahrhundert und ihre Musik, in: Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert, hg. von W. Salmen, Innsbruck 1983, S. 11-18
- Eggebrecht, Hans Heinrich  
Heinrich Schütz. Musicus poeticus, Göttingen 1959
- Eggebrecht, Hans Heinrich  
Die Orgelbewegung, Stuttgart 1967
- Eggebrecht, Hans Heinrich  
Funktionale Musik, in: H. H. E., Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977, S. 153-192
- Eggebrecht, Hans Heinrich  
Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München u. Zürich 1996
- Eisler, Hanns  
Die neue Religiosität in der Musik, in: H. E., Musik und Politik. Schriften 1924-1948, hg. von G. Mayer, München 1973, S. 61-65
- Ehrmann, Sabine  
Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens, Pfaffenweiler 1989
- Eine Orgel als Denkmal, in: Lied und Volk 1, 1931/32, S.
- Elias, Norbert  
Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen, 2 Bände, Frankfurt a. M. 1978
- Elias, Norbert  
Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von M. Schröter, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1991
- Emmerich, Wolfgang  
Zur Kritik der Volkstumsideologie, Frankfurt a. M. 1971
- Engel, Johann Jakob  
Ueber die musicalische Mahlerey, in: Magazin der Musik I/2, hg. von J. Fr. Cramer, Hamburg 1783, S. 1139-1198
- Erb, Jörg  
Durch Singen zur Haltung. Rede bei einem Singtreffen, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S. 161-170



- Erdheim, Mario  
 Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur. Aufsätze 1980-1987, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991
- Erdheim, Mario  
 Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopschoanalytischen Prozeß, 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1992
- "Erklärung" vom 17./18. Mai 1933, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 187-189
- Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule, Berlin-Spandau, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 332
- Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule, Berlin-Spandau, in: Musik und Kirche 6, 1934, S. 165-166
- Evangelische Schule für Volksmusik - Berliner Kirchenmusikschule, undat. Broschüre (vermutl. ersch. in den 1930er Jahren)
- Fanselau, Rainer  
 Orgelwissenschaftliche Forschung im Dienste der Liturgie bei Christhard Mahrenholz, in: Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihre Geschichte, hg. von M: Staehelin, Göttingen 1987, S. 176-192
- Felken, Detlef  
 Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur, München 1988
- Fellerer, Karl Gustav (Hg.)  
 Geschichte der katholischen Kirchemusik, 2 Bände, Kassel-Basel-Tours-London 1976
- Ferguson, Niall  
 Der falsche Krieg. Der Erste Weltkrieg und das 20. Jahrhundert, 2. Aufl. München 2001
- Fest der deutschen Kirchenmusik. Werke unserer Zeit, Berlin-Steglitz o. J. (1937)
- (Finkensteiner Bund)  
 Der Finkensteiner Bund und seine Zeitschrift, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 1-2

- (Finkensteiner Bund) Von der Böhmerlandbewegung zur Sudetendeutschen Jungenschaft, in: Deutsche Jugendbewegung in Europa. Versuch einer Bilanz, hg. von P. Nasarski, Köln 1967, S. 132-141
- Fischer, Christian Eine Bach-Orgel, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 35, 1930, S. 214-216
- Fischer, Frank Das Wandervogelliederbuch, in: Wandervogel. Monatsschrift für deutsches Jugendwandern 6, 1911, S. 218-220
- Fischer, Jens Malte Richard Wagners "Das Judentum in der Musik". Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt a. M.-Leipzig 2000
- Fischer, Jörg Geschichtlichkeit-Kulturkritik-Autonomieverlust. Bewegungen um die Orgel in der Weimarer Republik, in: Orgel und Ideologie, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 133-156
- Fischer, Jörg Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. "Musikalische Erneuerung" und ästhetische Modalität des Faschismus, in: Archiv für Musikwissenschaft 56, 1989, S. 185-234
- Fischer, Jörg Musikalische Bildung und politische Anthropologie. Zur Vorgeschichte der Musikschulbewegung zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik, in: Musikschule "Paul Hindemith". 75 Jahre Musikschule Neukölln, hg. von H. Fricke u. W.-W. Sparrer, Saarbrücken 2002, S. 60-77
- Fischer, Walter Wandervogel und militärische Jugenderziehung, in: Freideutsche Jugend 1, 1915, S. 37-38
- Fischer-Lichte, Erika/  
Schönert, Jörg (Hgg.) Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache, Göttingen 1999
- Förster, Stig Kunst, Kulturpessimismus und Krieg. Lösungsansätze für das Rätsel von 1914, in: Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hg. von A. Gerhard, Stuttgart-Weimar 2000, S. 99-118

- Fontaine, Susanne  
Leo Kestenbergr als Musikpolitiker, in:  
Musikkultur in der Weimarer Republik, hg.  
von W. Rathert u. G. Schubert, Mainz 2001,  
S. 82-100
- Forkel, Johann Nikolaus  
Genauere Bestimmung einiger musicalischer  
Begriffe, in: Magazin der Musik I, hg. von C.  
Fr. Cramer, Hamburg 1783, S. 1039-1072
- Forkel, Johann Nikolaus  
Allgemeine Geschichte der Musik, Band 2,  
Leipzig 1801
- Forkel, Johann Nikolaus  
Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst  
und Kunstwerke, Leipzig 1802 (ND Kassel-  
Basel-Tours-London 1974)
- Fortner, Wolfgang  
Musiklehre und Kompositionsunterricht, in:  
Deutsche Musikkultur 1, 1936/37, S. 104-  
110
- Foucault, Michel  
Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie  
der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M.  
1974
- Freeman, Thomas  
Hans Henny Jahnn. Eine Biographie, Ham-  
burg 1986
- (Freideutscher Jugendtag)  
Einladung zum ersten Freideutschen  
Jugendtag, in: Die Freie Schulgemeinde 4,  
1913, S. 1-3
- (Freideutsche Jugend)  
Die Freideutsche Jugend im Bayerischen  
Landtag, hg. vom Hauptausschuß der  
Freideutschen Jugend, Hamburg 1914
- (Freie Schulgemeinde Wickersdorf)  
Erster Jahresbericht der Freien  
Schulgemeinde Wickersdorf, Jena 1908
- Freud, Sigmund  
Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, mit  
einer Einleitung von R. Reiche, Frankfurt a.  
M. 1991
- Freud, Sigmund  
Zeitgemäßes über Krieg und Tod: I. Die  
Enttäuschung des Krieges (1915), in: S. F.,  
Kulturtheoretische Schriften, Frankfurt a. M.  
1986, S. 35-48
- Freud, Sigmund  
Das Unbehagen in der Kultur, in: S. F.,  
Kulturtheoretische Schriften, Frankfurt a. M.  
1974, S. 197-270
- Freud, Sigmund  
Abriß der Psychoanalyse. Einführende  
Darstellungen (1940), 7. Aufl. Frankfurt a.  
M. 1994
- Freund, Michael  
Deutsche Geschichte. Band 4: 1871-1918,  
fortgeführt von Th. Vogelsang, München  
1975

- Frevert, Ute Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1995
- Friedel, Johann Briefe über die Galanterien von Berlin, auf einer Reise gesammelt von einem österreichischen Offizier 1782, hg. von S. Schnitzler, Berlin 1987
- Friedrich, J. C. Der Radauantisemitismus und die deutsch-völkischen Aufgaben der freideutschen Gemeinschaften, in: Freideutsche Jugend 2, 1916, S. 310-320
- Fritzsche, Klaus Konservatismus, in: Politische Theorien und Ideologien, hg. von Franz Neumann, 2. Aufl. Baden-Baden 1977, S. 53-85
- Frotscher, Gotthold Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Band 2 (1935), 3. unveränd. Aufl. Berlin 1966
- Fubini, Enrico Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart-Weimar 1997
- Fuhrmann, Manfred Latein und Europa. Geschichte des gelehrten Unterrichts in Deutschland von Karl dem Grossen bis Wilhelm II., Köln 2001
- Fuhrmann, Manfred Der europäische Bildungskanon, Frankfurt a. M.-Leipzig 2004
- Funck, Marcus Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, in: Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von E. Conze u. M. Wienfort, Köln-Weimar-Wien 2004, S. 205-235
- Fux, Johann Joseph Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition, übersetzt und mit Anmerkungen hg. von L. Chr. Mizler, Leipzig 1742 (ND Hildesheim-New York 1974)
- Gadamer, Hans Georg Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4. Aufl. Tübingen 1975
- Ganslandt, Franz Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung, München 1997



- Götz von Olenhusen, Irmtraud/  
Götz von Olenhusen, Albrecht  
Walter Benjamin, Gustav Wyneken und die Freistudenten vor dem Ersten Weltkrieg. Bemerkungen zu zwei Briefen Benjamins an Wyneken, in: Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung 13, 1981, S. 98-128
- Görner, Hans Georg (Hg.)  
Kirchenmusik im Dritten Reich. Anregungen und Richtlinien, Berlin 1933
- Gohl, Wilhelm  
Zur inneren Lage und zur äußeren Ordnung der Kirchenmusik. Versuch einer Darlegung vom Musikalischen und Praktischen her, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 102-111
- Gottwald, Clytus  
Politische Tendenzen in der geistlichen Musik, in Über Musik und Politik. Neun Beiträge, hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971, S. 39-47
- Grabner, Hermann  
Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes, Stuttgart o. J.
- Gracián, Balthasar  
Handorakel und die Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer, hg. von A. Hübscher, Stuttgart 1995
- Gräser, Wolfgang  
Körpersinn. Gymnastik-Tanz-Sport, 2. Auflage, München 1930
- Graff, Paul  
Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus, Göttingen 1921
- Gregor-Dellin, Martin  
Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert, München 1980
- Grell, Eduard August  
Aufsätze und Gutachten, hg. von H. Bellermann, Berlin 1887
- Grosch, Niels  
Die Musik der neuen Sachlichkeit, Stuttgart-Weimar 1999
- Gruhn, Wilfried  
Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung, Hofheim 1993
- Grusnick, Bruno  
Hugo Distler und Hermann Grabner, in: Musica 18, 1964, S. 55-65

- Günther, Ulrich Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergreform bis zum Ende des Dritten Reiches, Neuwied-Berlin 1967
- Gurlitt, Wilibald Michael Praetorius (Creuzburgensis), sein Leben und seine Werke, Diss. Leipzig 14, Teildruck Leipzig 1915 (ND Hildesheim 1968)
- Gurlitt, Wilibald Hugo Riemann und die Musikgeschichte. Erster Teil: Voraussetzungen (1918/19), in: W. G., Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, Band 2, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1967, S. 103-122
- Gurlitt, Wilibald Über Prinzipien und zur Geschichte der Registerkunst in der alten Orgelmusik, in: Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 232-236
- Gurlitt, Wilibald (Hg.) Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst 1926, Augsburg 1926, (ND Kassel-Basel 1973)
- Gurlitt, Wilibald Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte, in: Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst 1926, hg. von W. G., Augsburg 1926, (ND Kassel-Basel 1973) S. 11-42
- Gurlitt, Wilibald Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente, insbesondere der Orgeln, in: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz Breslau 1926, Berlin 1927, S. 89-94
- Gurlitt, Wilibald Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart, in: Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der V. Reichsmusikschulwoche in Darmstadt, hg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Leipzig 1927, S. 86-98
- Gurlitt, Wilibald Die Orgel von heute, in: Musica divina 1928, S. 104-110
- Gurlitt, Wilibald Zur Einführung, in: Michael Praetorius, Orgelwerke, hg. v. W. G., Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929

- Gurlitt, Wilibald Zur gegenwärtigen Orgel-  
Erneuerungsbewegung in Deutschland  
(1929), in: W. G., Musikgeschichte und  
Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, hg. von H. H.  
Eggebrecht, Teil 2, Wiesbaden 1967, S. 90-  
100
- Gurlitt, Wilibald Franz-Joseph Fétis und seine Rolle in der Ge-  
schichte der Musikwissenschaft (1930), in:  
W. G., Musikgeschichte und Gegenwart.  
Eine Aufsatzfolge, hg. von H. H. Eggebrecht,  
Teil 2, Wiesbaden 1967, S. 123-139
- Gurlitt, Wilibald Vom Deutschtum in der Musik, in: Musik im  
Zeitbewußtsein 1, 1933, 4. Heft, S. 1-2
- Gurlitt, Wilibald Wach auf, wach auf, du deutsches Land!, in:  
Musik und Kirche 6, 1934, S. 41-43
- Gurlitt, Wilibald Der gegenwärtige Stand der deutschen Mu-  
sikwissenschaft. Zu ihrem Schrifttum der  
letzten 10 Jahre, in: Deutsche Vierteljahres-  
schrift für Literaturwissenschaft und Geistes-  
geschichte 17, 1939, S. 1-82
- Gurlitt, Wilibald Zur schwäbischen Orgelbaukunst, in: Musik  
und Kirche 13, 1941, S. 11-17
- Gurlitt, Wilibald Der Musikhistoriker Philipp Spitta (1942),  
in: W. G., Musikgeschichte und Gegenwart.  
Eine Aufsatzfolge, hg. von H. H. Eggebrecht,  
Teil 2, Wiesbaden 1967, S. 140-148
- Gurlitt, Wilibald Karl Straube als Vorkämpfer der neueren  
Orgelbewegung (1943), in: W. G.,  
Musikgeschichte und Gegenwart. Eine  
Aufsatzfolge, hg. von H. H. Eggebrecht, Teil  
2, Wiesbaden 1967, S. 74-89
- Gurlitt, Wilibald Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Auf-  
satzfolge, hg. von H. H. Eggebrecht, Teil 2,  
Wiesbaden 1967
- Gutmann, Hanns Gebrauchsmusik, in: Melos 8, 1929, S. 74-78
- Haag, Herbert Die Orgel im Gottesdienst, in: Monatsschrift  
für Gottesdienst und kirchliche Kunst 38,  
1933, S. 53-59
- Haag, Herbert Die neuen Aufgaben und Forderungen für  
Orgelspiel und Orgelmusik, in: Musik in Ju-  
gend und Volk 1, 1937/38, S. 432-434



- Habermas, Jürgen  
Die Moderne - ein unvollendetes Projekt (1980), in: J. H., Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Leipzig 1990, S. 32-54
- Härtling, Michael  
Fritz Jödes "Weg in die Musik". Zu den Anfängen der Singbewegung, in: Über Musik und Politik. Neun Beiträge, hg. von R. Stephan, Mainz 1971, S. 48-55
- Halm, August  
Musikalische Erziehung I (1906), in: A. H., Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze, hg. von S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 200-203
- Halm, August  
Musikalische Bildung (1909/10), in: A. H., Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze, hg. von S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978, S. 211-227
- Halm, August  
Die Musik in der Schule, in: Die Freie Schulgemeinde 1, 1910, S. 11-18 u. 45-52
- Halm, August  
Musikalischer Schülerkursus, in: Die Freie Schulgemeinde 2, 1912, S. 124-130
- Halm, August  
Werben unter Unreifen, in: Die Freie Schulgemeinde 4, 1914, S. 59-67
- Halm, August  
Die Symphonie Anton Bruckners, München 1914
- Halm, August  
Musik und Leben, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 23-30
- Halm, August  
Einführung in die Musik, Berlin 1926
- Halm, August  
Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufl. Stuttgart 1946
- Hamann, Richard/  
Hermand, Jost  
Hammermeister, Paul  
Stilkunst um 1900, München 1973
- Zur Entwicklung des Reichsverbandes evangel. Kirchenmusiker Deutschlands, in: Kirchenmusik im Dritten Reich 2. Folge, hg. von H. G. Görner, Berlin 1933, S. 21-22
- Hanheide, Stefan (Hg.)  
Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995, Osnabrück 1997

- Hanslick, Eduard  
Vom musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, unverändert ND d. 16. Aufl., Wiesbaden 1978
- Haring  
Ein Wort über Orgelspiel und Liedgesang beim öffentlichen Gottesdienst, in: Urania 20, 1863, S.81-88
- Harms, Gottlieb  
Vincent Lübeck, Musikalische Werke (= Ugrino Abteilung Verlag), Klecken 1921
- Harnoncourt, Nikolaus  
Die Macht der Musik. Zwei Reden, Salzburg-Wien 1993
- Hartmann, Andreas  
Freiburg 1900. Zum städtischen Selbstbewußtsein der Jahrhundertwende, Waldkirch 1985
- Hartung, Rudolf  
Singen und Körperbildung, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 73-75
- Hasse, Karl  
Die neuere deutsche Orgelbewegung. Eine Zusammenfassung, in: Zeitschrift für Musik 98, 1931, S. 857-863
- Hasse, Karl  
Die nationalsozialistischen Grundsätze für die Neugestaltung des Konzert- und Opernbetriebes, in: Zeitschrift für Musik 101, 1934, S. 274-281
- Haß, Ulrike  
Vom "Aufstand der Landschaft gegen Berlin", in: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, hg. von B. Weyergraf, München-Wien 1995, S. 340-370
- Hatzfeld, J.  
Der Kirchenchor im Dienste der Verwundetenfürsorge, Cäcilienvereins-Organ 50, 1915, S. 111-119
- Haufe, Fritz  
Zur Hassitzer Freizeit, in: Musik und Kirche 2, 1930, S. 5-18
- Haug, Wolfgang Fritz  
Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus, Berlin 1986
- Hauser, Arnold  
Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Band 2, München 1953
- Hegar, Elisabeth  
Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins, Straßburg 1932
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm  
Vorlesungen über die Ästhetik, Band 3 , Frankfurt a. M. 1986

- Heidrich, Jürgen  
Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte "wahrer" Kirchenmusik, Göttingen 2001
- Heimann, Walter  
Zur Theorie des musikalischen Folklorismus: Idee, Funktion und Dialektik, in: Zeitschrift für Volkskunde 73, 1977, S. 181-209
- Heine, Heinrich  
Die Romantische Schule, in: Sämtliche Schriften, Band 3, hg. von K. Briegleb, 3. Aufl. München-Wien 1996, S. 357-504
- Heinemann, Michael  
Heinrich Schütz und seine Zeit, Laaber 1993
- Heinemann, Michael/  
Poos, Heinrich (Hgg.)  
Pepping-Studien/Analysen zum Schaffen der Jahre 1926-1949, im Auftrag der Ernst-Pepping-Gesellschaft herausgegeben, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1996
- Heinsheimer, Hans Walter/  
Stefan, Paul (Hgg.)  
25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition, Wien-Leipzig-New York o. J.
- Heister, Hans Werner  
Das Konzert. Theorie einer Kulturform, 2 Bände, Wilhelmshaven 1983
- Heister, Hans Werner/  
Maurer Zenck, Claudia/  
Petersen, Peter (Hgg.)  
Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, Frankfurt a. M. 1993
- Heitmann, Fritz  
Die Orgel - das Instrument unserer Zeit, in: Jahrbuch der deutschen Musik 1942, Leipzig und Berlin 1943, S. 157-162
- Hengst, Jochen/  
Lewinski, Heinrich  
Hans Henny Jahnn-Ugrino. Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft, Hannover 1991
- Hensel, Olga  
Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildung, 3. Aufl. Kassel 1927
- (Hensel, Walther)  
Deutsche Liedlein aus Österreich, hg. von J. Janiczek, Prag 1913
- (Hensel, Walther)  
Der Prager Spielmann, hg. von Dr. J. Janiczek, Prag 1919
- Hensel, Walther  
Künstler und Laien, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 10-12
- Hensel, Walther  
Volksliedtypen, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 99-104
- Hensel, Walther  
Volksliedpflege, in: Lied und Volk 2, 1932/33, S. 14-16
- Hensel, Walther  
Zur Musikerziehung, in: Die Singgemeinde 2, 1925/26, S. 153-157

- Hensel, Walther  
Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied (1923), 4. Aufl. Kassel 1931
- Hensel, Walther  
Volksliedpflege (1932/33), in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel 1980, S. 223-227
- (Hensel, Walther)  
Lebenslauf Dr. Walther Hensels, in: Walther Hensel und die Finkensteiner Singbewegung, hg. von der Walther-Hensel-Gesellschaft, Stuttgart 1963, S. 7f.
- Henze, Hans Werner  
Musica impura - Musik als Sprache, in: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975, München 1976, S. 186-195
- Hepp, Corona  
Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende, München 1987
- Herbst, Ludolf  
Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945, Frankfurt a. M. 1996
- Herbst, Wolfgang  
Die Wiedergeburt der Kirchenmusik und ihr politischer Kontext, in: Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, hg. von Dietrich Schuberth, Kassel 1995, S. 83-97
- Herder, Johann Gottfried  
"Stimmen der Völker in Liedern". Volkslieder, Zweiter Theil (1779), hg. von H. Rölleke, Stuttgart 2001
- Herland, Jost  
Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft, 6. Aufl. München 1978
- Hermann, Ulrich  
Die Jugendkulturbewegung. Der Kampf um die höhere Schule, in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, hg. von Th. Koebner, R.-P. Janz u. F. Trommler, Frankfurt a. M. 1985, S. 224-244
- Hiemke, Sven  
"Dem Willen des Volksganzen zugänglich sein". Zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers, in: Hugo Distler im Dritten Reich, hg. von S. Hanheide, Osnabrück 1997, S. 43-57
- Hilker, Franz (Hg.)  
Deutsche Schulversuche, Berlin 1924
- Hientzsch, Johann Gottfried  
Der Streit zwischen der alten und der neuen Musik, Breslau 1826

- Hindemith, Paul  
Forderungen an den Laien (1930), in: Paul Hindemith. Aufsätze-Vorträge-Reden, hg. von G. Schubert, Zürich-Mainz 1994, S. 42-44
- Hindemith, Paul  
Neue Musik und Publikum, in: Paul Hindemith. Aufsätze-Vorträge-Reden, hg. von G. Schubert, Zürich-Mainz 1994, S. 116-119
- Hodek, Johannes  
Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos, Weinheim 1977
- Höckner, Hilmar  
Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt, Wolfenbüttel 1927
- Högner, Friedrich  
Fünfzig Jahre evangelische Kirchenmusik, in: Zeitschrift für Musik 111, 1950, S. 13-16 u. 183-189
- Hölscher, Lucian  
Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland, München 2005
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
Schriften zur Musik, hg. von Fr. Schnapp, München o. J.
- (Hoher Meißner 1913)  
Hoher Meißner 1913. Der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten, Deutungen und Bildern, hg. von W. Mogge u. J. Reulecke, Köln 1988
- Holl, Karl  
Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte, Band 1: Luther, Tübingen 1921
- Ihlenfeld, Kurt  
Erste Schlesische Freizeit "Musik und Kirche" im Jugendhof Hassitz vom 30. September bis 7. Oktober 1929, in: Musik und Kirche 2, 1930, S. 2-5
- Jahn, Hans Henny  
Der Krieg und die Auserwählten (1917), in: H. H. J., Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935, hg. von U. Bitz u. U. Schweikert, Hamburg 1991, S. 20
- (Jahn, Hans Henny)  
Die Orgel zu St. Jacobi Hamburg, hg. von UGRINO-Sachverwaltung Bauhütte, o. O. o. J. (vermutl. 1921)

- Jahnn, Hans Henny Die Orgel und die Mixtur ihres Klages, in: Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino, 4. Heft, Klecken 1922, S. 37-68
- Jahnn, Hans Henny Die Praetoriusorgel des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br., in: Allgemeine Künstler-Zeitung. Organ für das gesamte Kunstleben 12, 1923, S. 1-15
- Jahnn, Hans Henny Die Orgel, in: Melos 4, 1924/25, S. 391-398
- Jahnn, Hans Henny Entstehung und Bedeutung der Kurvenmensur für die Labialstimmen der Orgel, in: Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 71-77.
- Jahnn, Hans Henny Orgelprobleme der Gegenwart, in: Zeitschrift für Musik 93, 1926, S. 552-557
- Jahnn, Hans Henny Ist der Denkmalschutz des klingenden Materials alter Orgeln zu fordern?, in: Denkmalpflege und Heimatschutz 28, 1926, S. 111-114
- Jahnn, Hans Henny Das moderne Instrument, in: Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.-7. Oktober 1927, Einführungsheft, hg. von E. Flade, Kassel o. J., S. 69-79
- Jahnn, Hans Henny Neue Wege der Orgel, in: Die Musik 20, 1928/28, S. 248-251
- Jahnn, Hans Henny Die zukünftige Orgel eine neue Leistung aus der geisteswissenschaftlichen Fortsetzung des frühbarocken Instruments (1929), in: H. H. J., Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935, hg. von U. Bitz u. U. Schweikert, Hamburg 1991, S. 999-1009
- (Jahnn, Hans Henny) Definition. Verfassung der Glaubensgemeinde Ugrino (= Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino, 1. Heft), in: H. H. J., Werke und Tagebücher, hg. von Th. Freemann u. Th. Scheuffelen, Hamburg 1974, S. 129-156
- Jahnn, Hans Henny Schriften zur Literatur, Kunst und Politik 1915-1935, 1. Teil: Leib-Baukunst-Musik 1915-1925, Gesellschaft-Kunst-Handwerk 1926-1935, hg. von U. Bitz u. U. Schweikert unter Mitarbeit von S. Hiemer u. W. Irro, Hamburg 1991

- Jahnn, Hans Henny Briefe I: 1913-1940, hg. von U. Bitz u. U. Schweickert, Hamburg 1994
- Jannasch, Pastor lic. Die neue Orgel der Aegidienkirche zu Lübeck, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 22, 1917, S. 93-97
- Jantzen, Hinrich Namen und Werke, Band 2, (= Quellen und Beiträge zur Geschichte der Jugendbewegung), Frankfurt a. M. 1974
- Jauß, Hans Robert Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes", in: H. R. J., Literaturgeschichte als Provokation, 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1974, S. 67-106
- Jauß, Hans Robert Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: H. R. J., Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt a. M. 1990, S. 67-103
- Jöde, Fritz (Hg.) 1813 im Liede. Eine Sammlung von Volks- und volkstümlichen Liedern aus der Zeit der Befreiungskriege, Essen 1913
- Jöde, Fritz Ein Stück Kriegsarbeit. Eine Übersicht über die deutsche Kriegsliteratur, in: Freideutsche Jugend 1, 1915, S. 39-43
- Jöde, Fritz Freideutsche Arbeit. Zur Frage der Vergeistigung unserer Bewegung, in: Freideutsche Jugend 3, 1917, S. 357-361
- Jöde, Fritz Jugendbewegung oder Jugendpflege? Eine Frage an den Bund für Schulreform, in: Freideutsche Jugend 3, 1917, S. 63-65
- Jöde, Fritz Handeln oder werden lassen?, in: Freideutsche Jugend 4, 1918, S. 33-36
- Jöde, Fritz Vogel-Strauß-Politik, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. J., Hamburg 1918, S.125-130
- Jöde, Fritz Gitarre und Volkslied, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. J., Hamburg 1918, S. 159-163
- Jöde, Fritz An alle, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 5

- Jöde, Fritz Heimkehr, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 23-26
- Jöde, Fritz Bejahung, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 75-77
- Jöde, Fritz Gemeinschaft, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 60-62
- Jöde, Fritz Der Schüler, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 45-49
- Jöde, Fritz Kunst, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. J., Hamburg 1919, S. 148-151
- Jöde, Fritz Musik und Erziehung. Ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule, Wolfenbüttel 1919
- Jöde, Fritz Die Lebensfrage der neuen Schule, Lauenburg/Elbe 1921
- Jöde, Fritz Musikmanifest, Hartenstein Sa. 1921
- Jöde, Fritz Der Musikant. Lieder für die Schule, Wolfenbüttel 1925
- Jöde Fritz Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der Jugend (1927), ND Wolfenbüttel-Zürich 1962
- Jöde, Fritz Umstellung, in: Die Musikantengilde 1, 1922, S. 1-2
- Jöde, Fritz Ein Aufruf (1918), in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel-Zürich 1980, S. 76-77.
- Jöde, Fritz/  
Hensel, Walther Erklärung an unsere Freunde, in: Die Singgemeinde 2, 1925/26, S. 28-29
- Jöde, Fritz Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen, Wolfenbüttel 1926



- John, Eckhard Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938, Stuttgart-Weimar 1994
- John, Eckhard Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik. Die Freiburger Musikwissenschaft im NS-Staat, in: Musik in Baden-Württemberg 5, 1998, S. 57-84
- Jugendmusikbewegung, Die deutsche Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, herausgegeben vom Archiv der deutschen Jugendmusikbewegung e.V. Hamburg, Wolfenbüttel-Zürich 1980
- Jung, Vera "Wilde" Tänze - "Gelehrte" Tanzkunst. Wie man im 16. Jahrhundert versuchte, die Körper zu zähmen, in: Körper-Geschichten. Studien zur historischen Kulturforschung V, hg. von R. van Dülmen, Frankfurt a. M. 1996, S. 43-70
- Jung, Vera Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Köln-Weimar-Wien 2001
- Kaminski, Heinrich Einiges über polyphone Musik, in: Die Singgemeinde 2, 1925/26, S. 106-107
- Kaminski, Heinrich Evolution oder Revolution?, in: 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition, Wien-Leipzig-New York o. J., S. 60-62
- Kaminski, Heinrich Wo stehen wir?, in: Bärenreiter-Jahrbuch 3, 1927 S. 19-21
- Kamlah, Wilhelm Zur Wiederbelebung alter Musik. Bemerkungen aus Anlaß der Neuauflage der 'Geistlichen Chormusik' von Heinrich Schütz 1648, in: Bärenreiter-Jahrbuch 5, 1929, S. 41-47
- Kamlah, Wilhelm Die deutsche Musikbewegung, in: Musik und Volk 1, 1933, S. 9-14
- Kamlah, Wilhelm Der Anfang der Schützbewegung und der musikalische Progressismus. Historisches und Kritisches zu Hans Heinrich Eggebrechts Herforder Schütz-Vortrag, in: Musik und Kirche 39, S. 207-213

- Kaschuba, Wolfgang  
Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Band II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, hg. von J. Kocka, Göttingen 1995, S. 92-127
- Kaschuba, Wolfgang  
Die Überwindung der Distanz. Raum und Zeit in der europäischen Moderne, Frankfurt a. M. 2004
- Kater, Michael H.  
Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München-Wien 1998
- Katz, Erich  
Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Freiburg i. Breisgau 1926
- Kaufmann, Michael Gerhard  
Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im "Dritten Reich", Karlsruhe 1997
- Keldany-Mohr, Irmgard  
"Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes, Regensburg 1977
- Kerbs, Diethard/  
Reulecke, Jürgen (Hgg.)  
Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998
- Kershaw, Ian  
Hitlers Macht. Das Profil der NS-Herrschaft, München 1992
- Kestenberg, Leo  
Musikerziehung und Musikpflege, Leipzig 1921
- Kestenberg, Leo  
"Angewandte Musikpolitik", in: Die Schulmusikerziehung in Preußen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenberg-Reform, Kassel-Basel 1957, S. 123-124
- Kestenberg, Leo  
Aktuelle und historische Bemerkungen zur Musikpflege und Musikorganisation, in: Die Musikpflege. Monatsschrift für Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen 1, 1930/31, S. 5-16
- Kestenberg, Leo  
Bewegte Zeiten. Musisch-musikantische Lebenserinnerungen, Wolfenbüttel-Zürich 1961
- Ketelsen, Uwe-K.  
Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945, Stuttgart 1976

- Ketelsen, Uwe-K. "Die Jugend von Langemarck". Ein poetisch-politisches Motiv der Zwischenkriegszeit, in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, hg. von Th. Koebner, R.-P. Janz u. F. Trommler, Frankfurt a. M. 1985, S. 68-96
- Key, Ellen Das Jahrhundert des Kindes. Studien, aus dem Schwedischen von F. Maro, Weinheim 2000
- Kiefner, Walter Von der Freiburger Orgeltagung, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 1, 1927/28, S. 117-122
- Kiefner, Walter Die Orgel im Gottesdienst, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 2, 1928, S. 136-141
- Kindt, Werner (Hg.) Dokumentation der Jugendbewegung, Band I: Grundschriften der Deutschen Jugendbewegung, Düsseldorf-Köln 1963; Band II: Die Wandervogelzeit - Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896-1919, Düsseldorf-Köln 1968; Band III: Die deutsche Jugendbewegung 1920-1933 - die Bündische Zeit, Düsseldorf-Köln 1974
- Kittsteiner, Heinz Dieter Die Entstehung des modernen Gewissens, Frankfurt a. M. 1995
- Zum Thema "Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik" Musik und Kirche 5, 1933, S. 3-39
- Kirchenmusik unter dem Hakenkreuz (Dokumentation der Tagung vom 5. bis 8. Juni 1987 in der Ev. Studentengemeinde Essen. Als Manuskript veröffentlicht), Essen 1987
- Kircher, Athanasius Musurgia universalis, in Auszügen übersetzt von A. Hirsch (1662), Bibliotheca musica-therapeutica, Band 1, hg. von W. Goldhan, Kassel 1988
- Kirsch, Winfried (Hg.) Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Band 1, Regensburg 1989, Band 3, Regensburg 1995
- Kittel, Johann Christian Der angehende praktische Organist, Band 1, Erfurt 1801; Band 3, Erfurt 1831 (ND Buren 1981)

- Klassen, Janina "Nur als zucker und gewürze zu brauchen". Musikalisch-rhetorische Figuren im Kontext von Musikschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts, Habilitationsschrift, TU Berlin 1997
- Klein, Hans Die Finkensteiner Singwoche, Augsburg-Aumühle 1924
- Klein, Hans Deutsche Musik, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 3-7
- Klein, Hans Walther Hensel und der Finkensteiner Bund, in: Walther Hensel und die Finkensteiner Singbewegung, hg. von der Walther-Hensel-Gesellschaft, Stuttgart 1963, S. 4-5
- Klusen, Ernst Das apokryphe Volkslied, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 10, 1965, S. 85-102
- Klusen, Ernst Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969
- Klotz, Hans Imperativ der Orgelbewegung, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 166-174
- Knecht, Justin Heinrich Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte, Band 1, Leipzig 1795
- Knigge, Adolph von Über den Umgang mit Menschen, Frankfurt a. M.-Wien-Zürich 2002
- Kobelt, Martin Vom Wesen der Musik, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 8-10
- Koch, Heinrich Christoph Musikalisches Lexikon, Frankfurt a. M. 1802
- Kocka, Jürgen Klassengesellschaft im Krieg. Deutsche Sozialgeschichte 1914-1918, 2. Aufl. Göttingen 1978
- Koebner, Thomas/  
Janz, Rolf-Peter/  
Trommler, Frank "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, Frankfurt am Main 1985
- Kolland, Dorothea Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik"-Theorie und Praxis, Stuttgart 1979
- Koselleck, Reinhard Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1979
- Krafft-Ebing, Richard von Psychopathia Sexualis, 12. Aufl. Stuttgart 1903

- Kramer, Wilhelm  
Form und Funktion von Unterrichtsdarstellungen Fritz Jödes am Beispiel der "Lebensbilder aus der Schule" in "Musik und Erziehung" (1919), in: Fritz Jöde - ein Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts, hg. von H. Krützfeld-Junker, Regensburg 1988, S. 46-60
- Kremer, Joachim  
Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert, Kassel 1995
- Kretzschmar, Hermann  
Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge, Leipzig 1903
- Kretzschmar, Hermann  
Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikgeschichte, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1907, Leipzig 1908, S. 83-96
- Kretzschmar, Hermann  
Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1900, Leipzig 1901, S. 51-68
- Kretzschmar, Hermann  
Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, in: Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911 (ND Frankfurt a. M.-New York-London 1973), S. 168-192
- Kretzschmar, Hermann  
Der Krieg und die deutsche Musik, in: Die Stimme. Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene 9, 1914, S. 74-81
- Krieg, Gustav A.  
Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg, Göttingen 1990
- Kroyer, Theodor  
Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis, in: Acta musicologica 2, 1930, S. 61-83
- Krützfeld-Junker, Hildegard (Hg.)  
Fritz Jöde. Ein Beitrag zur Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1988
- Krug, W. Fr.  
Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, Leipzig 1827

- Krummacher, Friedhelm  
Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert, in: Die Musikforschung 32, 1979, S. 365-393  
Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch, Kassel 1929
- Kück, Cornelia  
Kirchenlied im Nationalsozialismus. Die Gesangbuchreform unter dem Einfluß von Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen, Leipzig 2003
- Kühn, Oswald  
Durchhalten, in: Neue Musikzeitung 36, 1915, S. 149-150
- Kümmel, Wilhelm Friedrich  
Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt, Marburg 1967
- Küttler, Wolfgang/  
Rüsen, Jörn/  
Schulin, Ernst  
Geschichtsdiskurs. Band 2: Anfänge modernen historischen Denkens, Frankfurt a. M. 1994
- Kuhnau, Johann  
Der musikalische Quacksalber, hg. von K. Benndorf, Berlin 1900
- Kupffer, Heinrich  
Gustav Wyneken, Stuttgart 1970
- Kupisch, Karl  
Strömungen der Evangelischen Kirche in der Weimarer Republik, in: Archiv für Sozialgeschichte 11, 1971, S. 373ff.
- Kurth, Ernst  
Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (1916), 2. Aufl. Berlin 1922
- Lade, Günter  
Die Orgel der Kathedrale Notre Dame in Paris, Lochau 1997
- Laermann, Klaus  
Der Skandal um den "Anfang", in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, hg. von Th. Koebner, R.-P. Janz u. F. Trommler, Frankfurt a. M. 1985, S. 360-381
- Lamprecht, Karl  
Geistige Mobilmachung, in: Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914, S. 481-482
- Lamszus, Wilhelm  
Vom Weg der Hamburger Gemeinschaftsschulen, in: Deutsche Schulversuche, hg. von F. Hilker, Berlin 1924, S. 262-276

- Landauer, Gustav  
 Aufruf zum Sozialismus.  
 Revolutionsausgabe, Berlin 1920
- Langbehn, Julius  
 Rembrandt als Erzieher (1890),  
 Volksausgabe Weimar 1928
- Laplanche, J./  
 Pontalis, J.-B.  
 Artikel "Unbewußt, das Unbewußte", in: Das  
 Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt a.  
 M. 1973, S. 562-565
- Laqueur, Walter Z.  
 Die deutsche Jugendbewegung. Eine  
 historische Studie, Köln 1962
- Lavater, Johann Caspar  
 Von der Physiognomik (1772), hg. u. mit  
 einem Nachwort von K. Riha u. C. Zelle,  
 Frankfurt a. M.-Leipzig 1991
- Lehmann, Fritz  
 Die neue Orgel als Instrument der Volksbil-  
 dung, in: Bericht über die Freiburger Tagung  
 für Deutsche Orgelkunst 1926, hg. von W.  
 Gurlitt, Augsburg 1926 (ND Kassel-Basel-  
 Tours-London 1973), S. 110-113
- Leitner, Klaus Peter  
 Fritz Jöde und Walther Hensel. Zwei Wege  
 der Jugendmusikbewegung, in: Musik in  
 Baden-Württemberg 1, 1994, S. 41-71
- Lemke, B.  
 Berausung, in: Freideutsche Jugend 1,  
 1915, S. 74-79
- Lemmermann, Dirk  
 Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo  
 Distlers. Analytische, ästhetische und  
 rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen  
 unter besonderer Berücksichtigung des  
 Mörike-Chorliederbuches, Frankfurt a. M.-  
 Berlin-New York 1996
- Lemmermann, Heinz  
 "Fritz Jödes Schulzeit". Zum Stand der  
 Musikpädagogik um 1900, in: Fritz Jöde - ein  
 Beitrag zur Geschichte der Musikpädagogik  
 des 20. Jahrhunderts, hg. von H. Krüzfeld-  
 Junker, Regensburg 1988, S. 9-34
- Lenz, Jakob Michael Reinhold  
 Philosophische Vorlesungen für  
 empfindsame Seelen, Faksimiledruck der  
 Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1780, mit  
 einem Nachwort hg. von Ch. Weiß, St.  
 Ingbert 1994
- Leopold, Silke  
 Claudio Monteverdi und seine Zeit, 2. Aufl.  
 Laaber 1993
- Lepenies, Wolf  
 Die drei Kulturen. Soziologie zwischen  
 Literatur und Wissenschaft, München-Wien  
 1985

- Lepenies, Wolf      Gefährliche Wahlverwandtschaften. Essays zur Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart 1989
- Lepenies, Wolf      Melancholie und Gesellschaft, mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt a. M. 1998
- Lethen, Helmut      Lob der Kälte. Ein Motiv der historischen Avantgarden, in: Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, hg. von D. Kamper u. W. van Reijen, Frankfurt a. M. 1987, S. 282-324.
- Lethen, Helmut      Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994
- Lichtwark, Alfred      Die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, Leipzig 1902, S. 183-188
- Lichtwark, Alfred      Die Einheit der künstlerischen Erziehung, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterziehungstages in Weimar, am 9., 10., 11. Oktober 1903, Leipzig 1904, S. 234-249
- Lichtwark, Alfred      Musik und Gymnastik, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13., 14., 15. Oktober 1905, Leipzig 1906, S. 25-29
- Liliencron, Rochus von (Hg.)      Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres, Gütersloh 1900
- Link, Jürgen      Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Opladen 1997
- Linse, Ulrich      Die Jugendkulturbewegung, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 119-137
- Linse, Ulrich      Das wahre Zeugnis. Eine psychohistorische Deutung des Ersten Weltkriegs, in: Kriegererlebnis: Der Erste Weltkrieg, hg. von K. Vondung, Göttingen 1980, S. 90-114
- Linse, Ulrich      "Geschlechtsnot der Jugend". Über Jugendbewegung und Sexualität, in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, hg. von Th. Koebner, R.-P. Janz u. F. Trommler, Frankfurt a. M. 1985, S. 245-309



- Lipski, Thomas  
Hans Henny Jahns Einfluß auf den  
Orgelbau, Hildesheim-Zürich-New York  
1997  
Liturgische Konferenz Niedersachsens, in:  
Zeitschrift für Evangelische Kirchenmusik 5,  
1927, S. 110-112
- Ludwig, Friedrich  
Musik des Mittelalters in der Badischen  
Kunsthalle Karlsruhe 24.-26. September  
1922, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 5,  
1922/23, S. 434-447
- Lüdemann, Winfried  
Hugo Distler. Eine musikalische Biographie,  
Augsburg 2002
- Luedtke, Hans  
Das Oskalyd als neuzeitliche Versuchsortel,  
in: Bericht über die Freiburger Tagung für  
deutsche Orgelkunst 1926, hg. von W.  
Gurlitt, Augsburg 1926 (ND Kassel-Basel  
1973), S. 139-140
- Lukacs, Georg  
Die Zerstörung der Vernunft. Band 2: Irratio-  
nalisierung und Imperialismus, Darmstadt-  
Neuwied 1980
- (Luther, Martin)  
Luther deutsch. Band 10, hg. von Kurt Aland,  
Stuttgart 1959
- Maase, Kaspar  
Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der  
Massenkultur 1850-1970, Frankfurt a. M.  
1997
- Mackensen, Karsten  
Simplizität. Genese und Wandel einer  
musikästhetischen Kategorie des 18.  
Jahrhunderts, Berlin 2000
- Mahrenholz, Christhard  
Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk,  
Leipzig 1924
- Mahrenholz, Christhard (Hg.)  
Die neue Orgel in der St. Marienkirche zu  
Göttingen, Göttingen 1926
- Mahrenholz, Christhard (Hg.)  
Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche  
Orgelkunst in Freiberg i. Sa., 2.-7. Oktober  
1927, Kassel 1928
- Mahrenholz, Christhard  
Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im  
Lichte der Orgelgeschichte, in: Bericht über  
die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst,  
hg. von Ch. Mahrenholz, Kassel 1928
- Mahrenholz, Christhard  
Orgel und Liturgie, in: Bericht über die Dritte  
Tagung für Deutsche Orgelkunst, hg. von Ch.  
Mahrenholz, Kassel 1928, S. 58-71

- Mahrenholz, Christhard  
Zur Frage der Barockorgel (1932), in: Ch. M., *Musicologica et Liturgica*. Gesammelte Aufsätze, hg. von K. F. Müller, Kassel und Basel 1960, S. 88-89
- Mahrenholz, Christhard  
Fünfzehn Jahre Orgelbewegung. Rückblick und Ausblick, in: *Musik und Kirche* 10, 1938, S. 8-28
- Mahrenholz, Christhard  
Die Kleinorgel. Grundfragen ihres Baues und ihres Klanges, in: Bericht über die Zweite Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst, hg. von J. Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 8-19
- Mahrenholz, Christhard  
75 Jahre Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands, in: *Musik und Kirche* 29, 1959, S. 1-19
- Mann, Thomas  
Gedanken im Kriege (1914), in: *Essays Band 1: Frühlingssturm 1893-1918*, hg. von H. Kurzke u. St. Stachorski, Frankfurt a. M. 1993, S. 188-205
- Mann, Thomas  
Gedanken im Kriege (1915), in: *Essays Band 1: Frühlingssturm 1893-1918*, hg. von H. Kurzke u. St. Stachorski, Frankfurt a. M. 1993, S. 278-282
- Mann, Thomas  
Über die Lehre Spenglers (1922), in: *Essays Band 3: Musik und Philosophie*, hg. von H. Kurzke, Frankfurt a. M. 1978, S. 146-152
- Marcuse, Herbert  
Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Kultur und Gesellschaft* 1, 12. Aufl. Frankfurt a. M. 1975, S. 56-101
- Marpurg, Friedrich Wilhelm  
Kritische Briefe über die Tonkunst I, Berlin 1760
- Marx, Adolf Bernhard  
Die Lehre von der musikalischen Komposition, Band 4, 2. Auflage Leipzig 1851
- Marx, Adolf Bernhard  
Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. *Methode der Musik*, Leipzig 1855
- Mattheson, Johann  
Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (ND Hildesheim 1993)
- Mattheson, Johann  
Kleine General-Bass-Schule, Hamburg 1739 (ND Laaber 1980)
- Mattheson, Johann  
Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (ND 2. Auflage, Kassel-Basel 1969)
- Matzker, Reiner  
Anthropologie. Theorie-Geschichte-Gegenwart, München 1998

- Meier, Bernhard  
Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen, hg. von W. Wiora, Regensburg 1969, S. 169-206
- Mendelssohn Bartholdy, Felix  
Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847, 5. Aufl. Leipzig 1865
- Merker, Reinhard  
Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983
- Mersmann, Hans  
Die Tonsprache der neuen Musik, Mainz 1928
- Mersmann, Hans  
Die moderne Musik seit der Romantik, Potsdam 1929 (ND Laaber 1979)
- Messer, August  
Die freideutsche Jugendbewegung. Ihr Verlauf von 1913-1925, 5. Aufl. Langensalza 1924
- Messerschmid, Felix  
Das neue Werk (1927), in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel 1980, S. 419-420
- Möller, Horst  
Vernunft und Kritik. Deutsche Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1986
- Möller, Horst  
Weimar. Die unvollendete Demokratie, München 1990
- Möller, Richard  
Laute und Lautenmusik (1916), in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel 1980, S. 40-43
- Mogge, Winfried  
Wandervogel, Freideutsche Jugend und Bünde, in: "Mit uns zieht die neue Zeit". Der Mythos Jugend, hg. von Th. Koebner, R.-P. Janz und F. Trommler, Frankfurt a. M. 1985, S. 174-178
- Mogge, Winfried  
Jugendbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 181-196

- Mommsen, Wolfgang J. Der Topos vom unvermeidlichen Krieg. Außenpolitik und öffentliche Meinung im Deutschen Reich im letzten Jahrzehnt vor 1914, in: Bereit zum Krieg. Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914, hg. von J. Dülffer u. K. Holl, Göttingen 1986, S. 194-224
- Moser, Hans Joachim Der Leierkasten und die musikalische Kultur, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 52-55
- Mozart, Wolfgang Amadeus Briefe und Aufzeichnungen, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1962 ff.
- Müller, A. Die neue Orgel von Walker [sic!] u. Comp. in der evangelischen Hauptkirche zu Wiesbaden, in: Urania 21, 1864, S. 139-141
- Müller, Jakob Die Jugendbewegung als deutsche Haupttrichtung neukonservativer Reform, Zürich 1971
- Müller-Blattau, Josef (Hg.) Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juni 1938, Kassel 1939
- Müller-Blattau, Josef Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 3. Aufl. Kassel 1999
- Müller-Dohm, Stefan Adorno. Eine Biographie, Frankfurt a. M. 2003
- Musall, Friedhelm F. Frühe Jugendbewegung, Sexualität und adoleszente Politisierung, Frankfurt a.M. 1987
- Muschg, Walter Gespräche mit Hans Henny Jahnn, Frankfurt a. M. 1967
- Musicology in the Third Reich, in: Journal of Musicological Research 11, 1991
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, 2. neubearbeitete Aufl. hg. von Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart 1997
- Musikheim in Frankfurt (Oder), Berlin o. J. (1928)
- Nägeli, Hans Georg Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart-Tübingen 1826

- Nagel, Wilibald  
Unsere Aufgabe, in: Neue Musikzeitung 36, 1915, S. 161
- Natorp, Paul  
Die große Stunde, in: Freideutsche Jugend 1, 1915, S. 27-32
- Naumann, Michael  
Bildung und Gehorsam. Zur ästhetischen Ideologie des Bildungsbürgertums, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 34-52
- (Neue Musik)  
25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition, Wien-Leipzig-New York o. J.
- Neuloh, Otto/  
Zilius, Wilhelm  
Die Wandervögel. Eine empirisch-soziologische Untersuchung der frühen deutschen Jugendbewegung, Göttingen 1982
- Neumann, Franz (Hg.)  
Politische Theorien und Ideologien, 2. Aufl. Baden-Baden 1977
- Nicolai, Otto  
Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom, in: Musikalische Aufsätze, hg. von G. R. Kruse, Regensburg o. J.
- Niedt, Friedrich Erhardt  
Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht 2. Teil, 2. Aufl. Hamburg 1721 (ND Buren 1976), 3. Teil Hamburg 1717 (ND Buren 1976)
- Nipperdey, Thomas  
Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, 2. Aufl. München 1984
- Nipperdey, Thomas  
Deutsche Geschichte 1866-1918. Band II: Machtstaat vor der Demokratie, 2. Aufl. München 1992
- Nipperdey, Thomas  
Religion im Umbruch. Deutschland 1870-1918, München 1988
- Nietzsche, Friedrich  
Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von G. Montinari u. M. Montinari, 2. Aufl. München 1988
- Nietzsche, Friedrich  
Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag II, in: Nachgelassenen Schriften 1870-1873, Kritische Studienausgabe Band 1, hg. von G. Colli u. M. Montinari, 2. Aufl. München 1988, S. 672-692
- Nohl, Herman  
Die reformpädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie, 10. Aufl. Frankfurt a. M. 1988

- Novalis  
Glauben und Liebe 1798, in: Novalis Werke, hg. u. kommentiert von G. Schulz, 3. Aufl. München 1989, S. 353-368
- Novalis  
Politische Aphorismen 1798, in: Novalis Werke, hg. u. kommentiert von G. Schulz, München 1987, S. 368-374
- Nowak, Adolf  
Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger, hg. von W. Wiora, Regensburg 1978, S. 47-58
- Nowak, Klaus  
Evangelische Kirche und Weimarer Republik. Zum politischen Weg des deutschen Protestantismus zwischen 1918 und 1932, Göttingen 1981
- Oelkers, Jürgen  
Reformpädagogik, in: Pädagogische Epochen, hg. von R. Winkel, Düsseldorf 1987, S. 187-228
- Oelkers, Jürgen  
Der Klang des Ganzen. Über den Zusammenhang von Musik und Politik in der deutschen Reformpädagogik, in: Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikwissenschaft zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hg. von A. Gerhard, Stuttgart 2000, S. 129-155
- (Österreichischer Wandervogel)  
Gestaltungsbedingungen im 'Österreichischen Wandervogel', in: Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913, Jena 1913, S. 11-15
- Osten, Manfred  
"Alles veloziferisch" oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit, Frankfurt a. M.-Leipzig 2003
- Palisca, Claude V.  
Baroque Music, Englewood Cliffs (New Jersey) 1968
- Parin, Paul  
Der Widerspruch im Subjekt. Ethnopschoanalytische Studien, Frankfurt a. M. 1978
- Pepping, Ernst  
Stilwende der Musik, Mainz o. J. (1934)

- Petersdorff, Dirk von 200 Jahre deutsche Kunstreligion! Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück, in: Neue Rundschau 108, 1997, S. 67-87
- Petzold, Joachim Wegbereiter des deutschen Faschismus. Die Jungkonservativen in der Weimarer Republik, Köln 1978
- Plessner, Helmuth Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924), in: Gesammelte Schriften 5, Frankfurt a. M. 1981, S. 7-133
- Plessner, Helmuth Die verspätete Nation. Über die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes, Frankfurt a. M. 1974
- Pohl, Max Musikunterricht am Steglitzer Gymnasium, in: Hans Breuer - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 92-95
- Pollak, Michael Rassenwahn und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1990
- Pommer, Josef Was ist das Volkslied. Ein Wort der Entgegnung, in: Das deutsche Volkslied 3, 1901, S. 83-84, 98-100, 115-117 u. 129-131
- Potter, Pamela M. Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, Stuttgart 2000
- Praetorius, Michael Syntagma musicum, Band II, De organographia, Wolfenbüttel 1619, (ND hg. von W. Gurlitt, Kassel-Basel-London-New York 1958)
- (Praetorius-Orgel) Die Praetorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br., o. O. o. J.
- Preiß, Rudolf Unsere Lieder. Singbuch für Österreichs Wandervögel, im Auftrage des Österreichischen Wandervogel herausgegeben, Leipzig o. J. (1912)
- Prieberg, Fred K. Musik im NS-Staat, Frankfurt a. M. 1982
- Preußner, Eberhard Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik, Leipzig 1929

- Prolingheuer, Hans  
Die judenreine evangelische Kirchenmusik. Dargestellt am Schicksal des Kölner Musikdirektors Julio Goslar im Dritten Reich, in: Beiheft zu Heft 11, Junge Kirche 42, 1981
- Prolingheuer, Hans  
Leben, Wirken und Verfolgung des Königsberger Musikdirektors Ernst Maschke, in: Junge Kirche 44, 1983, S. 262-268
- Prolingheuer, Hans  
Die "Entjudung" der deutschen evangelischen Kirchenmusik zwischen 1933 und 1945, in: D. Schubert, Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, Berlin-Kassel 1995, S. 40-55
- Pulikowski, Julian von  
Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte, Heidelberg 1933
- Puschner, Uwe  
Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache-Rasse-Religion, Darmstadt 2001
- Quantz, Johann Joachim  
Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752 (ND Kassel 1992)
- Quoika, Rudolf  
Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel, Berlin 1954
- Radkau, Joachim  
Die wilhelminische Ära als nervöses Zeitalter, oder: Die Nerven als Netz zwischen Tempo- und Körpergeschichte, in: Zeitschrift für historische Forschung 20, 1994, S. 211-241
- Radkau, Joachim  
Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 1998
- Ramin, Günther  
Die Orgel "Ver Sacrum" im Jugendhof Hasitz, in: Musik und Kirche 2, 1930, S. 34-37
- Raulff, Ulrich (Hg.)  
Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse, Berlin 1987
- Reckow, Fritz  
Artikel "Tonsprache", in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, nach H. H. Eggebrecht hg. von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971 ff.



- Reckow, Fritz "Wirkung" und "Effekt". Über einige Voraussetzungen, Tendenzen und Probleme der deutschen Berlioz-Kritik, in: Die Musikforschung 33, 1980, S. 1-36
- Reichardt, Johann Friedrich Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782
- Reichel, Peter Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München-Wien 1991
- Reichenbach, Theodor Herman Grundsätzliches, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 67-70
- Reichenbach, Theodor Herman Über die Laute hinaus, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 169-173
- Reichling, Alfred Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung - widergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften, in: Aspekte der Orgelbewegung, hg. von A. R., Berlin 1995, S. 17-94.
- (Reichsjugendführung) Orgel-Arbeitsgemeinschaft in der RJF, in: Musik in Jugend und Volk 1, 1937/38, S. 411
- (Reichsparteitag) Das Orgelwerk für die Kongresshalle der Reichsparteitage Nürnberg der Stadt der Reichsparteitage, o. O., o. J.
- Reimann, Heinrich Über den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs, in: H. R., Musikalische Rückblicke, Band 2: Modernes-Organistica, Berlin 1900, S.131-141
- Reimann, Heinrich Noch einmal über den Vortrag der Orgelkompositionen Johann Sebastian Bachs, in: H. R., Musikalische Rückblicke, Band 2: Modernes-Organistica, Berlin 1900, S. 142-185
- Reimann, Heinrich Bach und Liszt. Ein Gedenkblatt zum 31. Juli 1886, in: Musikalische Rückblicke 2: Modernes-Organistica, Berlin 1900, S. 186-191
- Reimer, Erich Virtuose, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, nach H. H. Eggebrecht hg. von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971 ff.

- Reimer, Erich  
Kenner, Liebhaber, Dilettant, in:  
Handwörterbuch der musikalischen  
Terminologie, nach H. H. Eggebrecht hg. von  
A. Riethmüller, Wiesbaden 1971 ff.
- Reimer, Erich  
Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im  
18. Jahrhundert, in: Archiv für  
Musikwissenschaft 30, 1973, S. 235-244
- Reimer, Erich  
Idee der Öffentlichkeit und kompositorische  
Praxis im späten 18. und frühen 19.  
Jahrhundert, in: Die Musikforschung 29,  
1976, S. 130-137
- Reinfandt, Karl-Heinz (Hg.)  
Die Jugendmusikbewegung. Impulse und  
Wirkungen, Wolfenbüttel-Zürich 1987
- Reulecke, Jürgen  
Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik, in:  
Handbuch der deutschen Reformbewegungen  
1880-1933, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke,  
Wuppertal 1998, S. 197-210
- Reusch, Fritz  
Kirche und Musik, in: Die Musikantengilde  
6, 1928, S. 121-124
- Richter, Lukas  
Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vor-  
bachscher Orgelwerke, in: Karl Straube. Wir-  
ken und Wirkung, hg. v. Ch. u. I. Held,  
Berlin 1976, S. 157-191
- Richtlinien des Reichsverbandes für  
evangelische Kirchenmusik, in:  
Kirchenmusikalische Mitteilungen 1,  
1934/35, S. 3-5
- Richtlinien für die gottesdienstliche  
Kirchenmusik in der ev.-prot. Landeskirche  
Badens, in: Musik und Kirche 7, 1935, S.  
230-233
- Riedel, Friedrich Wilhelm  
Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahr-  
hundert, in: Zur Orgelmusik im 19.  
Jahrhundert, hg. von W. Salmen, Innsbruck  
1983, S. 19-26
- Riehl, Wilhelm Heinrich  
Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert.  
Mattheson und seine Zeitgenossen, in: W. H.  
R., Musikalische Charakterköpfe. Ein  
kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Band 1, 7.  
Aufl. Stuttgart 1886, S. 37-72

- Riehl, Wilhelm Heinrich Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte I: Die Musik und das deutsche Bürgertum, in: W. H. R., Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Band 1, 7. Aufl. Stuttgart 1886, S. 75-90
- Riehl, Wilhelm Heinrich Bach und Mendelssohn aus dem sozialen Gesichtspunkte: II. Die Musik und die gebildete Gesellschaft, in: W. H. R., Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Band 1, 7. Aufl. Stuttgart 1886, S. 91-116
- Riehl, Wilhelm Heinrich Sebastian Bachs Klavierwerke in der Gegenwart, in: W. H. R., Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Band 2, 6. Aufl. Stuttgart 1886, S. 340-376
- Riehl, Wilhelm Heinrich K. M. von Weber als Klavierkomponist, in: W. H. R., Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Band 2, 6. Aufl. Stuttgart 1886, S. 260-301
- Riemann, Hugo Geschichte der Musik seit Beethoven 1800-1900, Berlin-Stuttgart 1901
- Riemann, Hugo Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen", in: Jahrbuch Peters 21, 1916, S. 1-26
- Riethmüller, Albrecht Die Praetorius-Orgel der Universität Freiburg i. Br., in: Freiburger Universitätsblätter 57, 1977, S. 39-58
- Riethmüller, Albrecht Die Praetorius-Orgel der Universität Freiburg i. Br., in: Orgelwissenschaft und Orgelpraxis. Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt-Hausen 1980, S. 27-59
- Riethmüller, Albrecht Hermetik, Schock, Faßlichkeit, in: Archiv für Musikwissenschaft 37, 1980, S. 32-60
- Riethmüller, Albrecht Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit, in: Orgel und Ideologie, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 28-60

- Riethmüller, Albrecht  
Eine frühe Polemik Adornos gegen "musikpädagogische Musik". Offener Brief an Hermann Moeck, Celle, in: Orgel und Ideologie, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 60-67
- Riethmüller, Albrecht  
Die Erneuerung der Kirchenmusik im Dritten Reich - eine Legende?, in: Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, hg. von D. Schuberth, Berlin-Kassel 1995, S. 56-69
- Riethmüller, Albrecht  
Musik, die "deutscheste" Kunst, in: Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts, hg. von J. Braun, Vl. Karbusicky u. H. T. Hoffmann, Frankfurt a. M. 1995, S. 91-97
- Riethmüller, Albrecht  
Die Verdächtigung des Virtuosen - Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan, in: Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001, S. 100-124
- Riethmüller, Albrecht  
Das "Problem Mendelssohn", in: Archiv für Musikwissenschaft 59, 2002, S. 210-221
- Rietschel, Georg  
Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892 (ND Buren 1979)
- Ringer, Fritz K.  
Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933, München 1987
- Ritter, August Gottfried  
Gemeindegeseang und Orgelspiel in ihren gegenseitigen Wechselwirkungen, in: Urania 17, 1863, S.6-10
- Rittinghaus, Friedrich Wilhelm  
Volkslied und Neutöner, in: Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, hg. von F. Jöde, Hamburg 1918, S. 113-117
- Rochlitz, Friedrich  
Die Fuge, in: Allgemeine Musikzeitung 15, 1813, S. 309 u. 325
- Röhl, Adolf  
Das Chaos - der Anfang, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. Jöde, Hamburg 1919, S. 160-165
- Röhl, Adolf  
Wendeschule, in: Neue Schulformen und Versuchsschulen, hg. von G. Porger, Bielefeld-Leipzig 1925, S. 220-227

- Rohkrämer, Thomas      Der Gesinnungsmilitarismus der "kleinen Leute" im Deutschen Kaiserreich, in: Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten, hg. von W. Wette, 2. Aufl. München 1995, S. 95-109
- Rohwer, Jens      JUNGE-MUSIK-Bewegung im Feuer der Kritik, in: Junge Musik 1953, S. 107-111 u. S. 141-148
- Rosa, Hartmut      Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne, Frankfurt a. M. 2005
- Rosenthal-Heinzel, Alfred      Unser Singen - unsere Zeit, in: Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch, Kassel 1929, S. 15-61
- Rothfarb, Lee A.      Zwischen Originalität und Ideologie. Die Musik von August Halm (1869-1929), in: Musik in Baden-Württemberg 1, 1994, S. 175-199
- Rothfels, Hans      Die deutsche Opposition gegen Hitler. Eine Würdigung, Frankfurt a. M.-Hamburg 1958
- Rürup, Reinhard      Deutschland im 19. Jahrhundert 1815-1871, Göttingen 1984
- Rupp, Emile      Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst, Einsiedeln 1929
- Rust, Franz      Germanisch oder Jüdisch?, in: Freideutsche Jugend 2, 1916, S. 307-309
- Sachs, Curt      Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte, in: Archiv für Musikwissenschaft 6, 1924, S. 255-261
- Salmen, Walter      Musik und Jugendkultur um 1900, in: Kulturkritik und Jugendkult, hg. von W. Rüegg, Frankfurt a. M. 1974, S. 90ff.
- Salmen, Walter (Hg.)      Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert, Kassel 1971
- Salmen, Walter (Hg.)      Zur Orgelmusik des 19. Jahrhunderts, Innsbruck 1983
- Salmen, Walter      Der Lehrer und Komponist Wolfgang Fortner an der Wende 1944/45, in: Festschrift für Jirí Fukac, hg. von Stanislav Bohadlo, Hradec Králové/Náchod 1998, S. 124-130
- Sarasin, Philipp      Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914, Frankfurt a. M. 2001

- Schaal-Gotthardt, Susanne "Das musikalische Blickfeld erweitern". Paul Hindemiths laienmusikalisches Wirken, in: Musikschule "Paul Hindemith" - 75 Jahre Musikschule Neukölln, hg. von H. Fricke u. W.-W. Sparrer, Saarbrücken 2002, S. 119-131
- Scheibe, Johann Adolf Critischer Musicus. Neue vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745 (ND Hildesheim-New York 1970)
- Scheibe, Wolfgang Die reformpädagogische Bewegung 1900-1932. Eine einführende Darstellung, Weinheim 1999
- Scheler, Max Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg, Leipzig 1915
- Schenk, Dietmar Die Freideutsche Jugend 1913-1919/20. Eine Jugendbewegung in Krieg, Revolution und Krise, Münster 1991
- Schepping, Wilhelm Lied- und Musikforschung, in: Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, hg. von R. W. Brednich, 2. Aufl. Berlin 1994, S. 467-492
- Schering, Arnold Experimentelle Musikgeschichte, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 14, 1912/13, S. 234-240
- Schering, Arnold Die expressionistische Bewegung in der Musik (1919), in: A. Sch., Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze, hg. von K. M. Komma, Stuttgart 1974, S. 319-345
- Schering, Arnold Die Bedeutung der Halleschen Universitäts-Orgel, in: Die neue Orgel in der Aula der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, Frankfurt a. d. O.-Kassel o. J. (1927), S. 3-7
- Scherliess, Volker Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte, Kassel-Basel-London-New York-Prag 1998
- Scherr, Johannes Kultur- und Sittengeschichte des deutschen Volkes, 11. Aufl. Leipzig 1902
- Schieber, Ernst Eine Bauernsingwoche, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 2, 1928/29, S. 12-16
- Schieber, Ernst Die Singwoche im neuen Reich, in: Musik und Kirche 4, 1934, S. 103

- Schieber, Ernst                         Singbewegung - Lebensordnung, in: Musik und Kirche 4, 1934, S. 113-121
- Schiller, Friedrich                     Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Sämtliche Werke, Band V: Philosophische Schriften/Vermischte Schriften, mit Anmerkungen von H. Koopmann, München o. J., S. 311-408
- Schilling, Gustav                        Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst, Mainz 1838
- Schilling, Gustav                        Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, Band 4, Stuttgart 1840
- Schilling, Heinz (Hg.)                   Kirchenzucht und Sozialdisziplinierung im frühneuzeitlichen Europa, Berlin 1994
- Schivelbusch, Wolfgang                Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865 - Frankreich 1871 - Deutschland 1918, Berlin 2001
- Schleiermacher, Friedrich             Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, mit einem Nachwort von C. H. Ratschow, Stuttgart 1993
- Schleuning, Peter                       Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich, Reinbek bei Hamburg 1984
- Schlimbach, G. C. Fr.                    Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung etc. der Orgel, Leipzig 1801 (ND Hilversum o. J.)
- Schlünz, Friedrich                      Politik, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. Jöde, Hamburg 1919, S. 144-147
- Schlünz, Friedrich                      Umwelt und Formung, in: Pädagogik deines Wesens. Gedanken der Erneuerung aus dem Wendekreis, hg. von F. Jöde, Hamburg 1919, S. 27-33
- Schlüter, Bettina                        "Innere Emigration". Zum Lebensentwurf Hugo Distlers, in: Hugo Distler im Dritten Reich, hg. von St. Hanheide, Osnabrück 1997, S. 35-42
- Schlüter, Bettina                        'Hugo Distler'. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung, Stuttgart 2000 (erschieden auf CD-ROM)
- Schnädelbach, Herbert                 Philosophie in Deutschland 1831-1933, Frankfurt a. M. 1983

- Schmalzriedt, Siegfried  
Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis, Neuhausen b. Stuttgart 1972
- Schmidt, F. A.  
Körperschönheit durch Leibeseziehung, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des dritten Kunsterziehungstages in Hamburg am 13.,14.,15. Oktober 1905, Leipzig 1906, S. 124-171
- Schmidt, Walter  
Nur unklug?, in: Wandervogelführerzeitung Heft 11, Oktober 1913, S. 210-211
- Schmidt-Rhaesa, Philipp  
Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte, in: Hugo Distler im Dritten Reich, hg. von St. Hanheide, Osnabrück 1997, S. 59-80
- Schmitt, Carl  
Politische Romantik, 5. Aufl. Berlin 1991
- Schoeberlein, Ludwig (Hg.)  
Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft mit den nöthigsten geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen, unter der musikalischen Redaktion von Fr. Riegel, Göttingen 1865
- Scholder, Klaus  
Die Kirchen und das Dritte Reich. Band 1: Vorgeschichte und Zeit der Illusionen 1918-1934, Frankfurt a. M.-Berlin-Wien 1977
- Schrader, Wilhelm  
Erziehungs- und Unterrichtslehre für Gymnasien und Realschulen, Berlin 1893
- Schubarth, Christian Friedrich Daniel  
Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. von L. Schubarth, Wien 1806 (ND Hildesheim 1990)
- Schubert, Giselher  
Paul Hindemith in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1981
- Schuberth, Dietrich  
Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, Berlin-Kassel 1995
- Schütz, Heinrich  
Gesammelte Briefe und Schriften, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931
- Schützeichel, Harald  
Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers, Kleinblittersdorf 1991



- Schulin, Ernst  
Der Zeitbegriff in der Geschichtsschreibung der Aufklärung und des deutschen Historismus, in: Geschichtsdiskurs Band 2: Anfänge modernen historischen Denkens, hg. von W. Küttler, J. Rösen u. E. Sch., Frankfurt a. M. 1994, S. 333-343
- Schumann, Heinrich  
Erste Hochschulwoche der Musikantengilde vom 3. bis 7. Oktober 1926 in Brieselang, in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e.V., Wolfenbüttel 1980, S. 392-394
- Schumann, Robert  
Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl, Leipzig 1994
- Schutte, Sabine  
Zur Kritik der Volkslied-Ideologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 20, 1975, S. 37-52
- Schwarz, Gerhard  
Die Erneuerung der Kirchenmusik von der Gemeinde her, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 69-73
- Schwarz, Gerhard  
Die Improvisation als handwerkliche Kunst und Aufgabe für den Kirchenmusiker, in: Musik und Kirche 6, 1934, S. 32-41
- Schwers, Paul  
Ein grosszügiges Hilfswerk, in: Allgemeine Musikzeitung 47, 1920, S. 3-4
- Schweitzer, Albert  
J. S. Bach (1908), Wiesbaden 1967
- Schweitzer, Albert  
Aus meinem Leben und Denken (1931), in: Gesammelte Werke, Band 1, S. 19-252
- Schweitzer, Albert  
Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst, in: A. Sch., Gesammelte Werke in fünf Bänden, hg. v. R. Grabs, Band 5, Zürich o. J., S. 389-463.
- Schwerdt, Ulrich  
Landerziehungsheimbewegung, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen, hg. von D. Kerbs u. J. Reulecke, Wuppertal 1998, S. 395-409
- Sehling, Emil  
Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts, Band 3, Leipzig 1909
- Sehling, Emil  
Die evangelischen Kirchenordnungen des XI. Jahrhunderts, Band 6,2, Tübingen 1957
- Sehling, Emil  
Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts, Band 7/1, Tübingen 1963

- Sehling, Emil Die evangelischen Kirchenordnungen des XI. Jahrhunderts, Band 8,1, Tübingen 1965
- Sehling, Emil Die evangelischen Kirchenordnungen des XI. Jahrhunderts, Band 15, Tübingen 1977
- Seidel, Johann Jacob. Das Harmonium der Gebrüder J. und P. Schiedmayer in Stuttgart, in: Urania 13, 1856, S.18-20
- Seifert, Adolf Neue deutsche Musik, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 7, 1933/34, S. 2-10
- Seifert, Adolf Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde, Reichenberg-Berlin 1940
- Sennett, Richard Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1986
- Sennett, Richard Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin 1998
- Sieber, Friedrich Das neue Proletariat, in: Die Tat 12, 1920, S. 871-872
- Siegel, Dr. Wer ist der Unkluge?, in: Wandervogelführerzeitung Heft 11, Oktober 1913, S. 213-214
- (Singbewegung) Die Singbewegung und wir, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 1, 1927, S. 4-9
- (Singwoche) Von der Singwoche auf der Jugendburg Hohnstein (Sächsische Schweiz), in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 15-16
- (Singwoche) Die Riemendorfer Singwoche, in: Die Singgemeinde 1, 1924/25, S. 13-14
- Simmel, Georg Die Großstädte und das Geistesleben, in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band 1, Frankfurt a. M. 1995, S. 116-131
- Smend, Julius Über Kultus, Kunst und Künste, in: Der evangelische Gottesdienst. Eine Liturgik nach evangelischen Grundsätzen, Göttingen 1904, S. 150-167
- Smend, Julius Kirchenraum und weltliches Konzert, in: Vorträge und Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie und Kirchenmusik. Gütersloh 1925, S. 88-95
- Söhngen, Oskar Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik, in: Musik und Kirche 4, 1932, S. 193ff.

- Söhngen, Oskar  
Pfarrer und Kirchenmusiker. Sinn und Richtlinien einer Arbeitsgemeinschaft, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 53-61 u. 109-124
- Söhngen, Oskar  
Probleme der evangelischen Liturgie einst und heute, in: Musik und Kirche 6, 1934, S. 178-188
- Söhngen, Oskar  
Fest der deutschen Kirchenmusik. Grußwort, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 2, 1936/37, S. 891-893
- Söhngen, Oskar  
Zur Einführung, in: Fest der deutschen Kirchenmusik. Werke unserer Zeit, Berlin-Steglitz 1937, S. 12-17
- Söhngen, Oskar  
Die neue Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen, Berlin-Steglitz 1937
- Söhngen, Oskar  
Kämpfende Kirchenmusik. Die Bewährungsprobe der evangelischen Kirchenmusik im Dritten Reich, Kassel-Basel o. J. (1954)
- Söhngen, Oskar  
Die Wiedergeburt der Kirchenmusik. Wandlungen und Entscheidungen, Kassel-Basel o. J.
- Söhngen, Oskar  
Zu Clytus Gottwalds Pamphlet "Politische Tendenzen in der geistlichen Musik". Eine geharnischte Antwort, in: Kerygma und Melos. Festschrift für Christhard Mahrenholz zum 70. Geburtstag, hg. von W. Blankenburg u.a., Kassel 1970, S. 394-401
- Söhngen, Oskar  
Kontroverse um "Die judenreine deutsche evangelische Kirchenmusik". Öffentlicher Briefwechsel mit H. Prolingheuer, in: Junge Kirche 43, 1982, S. 143-151
- Sontheimer, Kurt  
Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus, München 1983
- Spengler, Oswald  
Preußentum und Sozialismus, in: O. S., Politische Schriften. Volksausgabe, München 1933, S. 1-105
- Spitta, Friedrich  
Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik, in: Jahrbuch Peters 1901, S. 15-27
- Spitta, Friedrich  
Der Krieg und das Neue Testament, Straßburg 1915

- Spitta, Friedrich (zum Ausgang des Ersten Weltkrieges) in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 24, 1919, S. 2-4.
- Spitta, Philipp Kunstwissenschaft und Kunst, in: Ph. S., Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892 (ND Hildesheim-New York 1976), S. 1-14
- Spitta, Philipp Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage, in: Ph. S., Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892 (ND Hildesheim-New York 1976), S. 31-58
- Sponheuer, Bernd Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von 'hoher' und 'niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel-Basel 1987
- Sponheuer, Bernd "Sie ist vieldeutig und autonom". Zum Bild der Musik in Hans Henny Jahnn's Roman "Fluß ohne Ufer", in: Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn, hg. von H. Böhme u. U. Schweickert, Stuttgart-Weimar 1996, S. 235-256
- Sponheuer, Bernd Über das 'Deutsche' in der Musik. Versuch einer idealtypischen Konstruktion, in: Deutsche Meister - böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, hg. von H. Danuser u. H. Münkler, Schliengen 2001, S. 123-150
- Sprengler-Ruppenthal, Anneliese Kirchenordnungen, Evangelische, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von G. Krause u. G. Müller, 1976 ff., S. 670-707
- Stählin, Wilhelm Der Krieg - Gottes Wille?, Nürnberg 1914
- Stählin, Wilhelm Die völkische Bewegung und unsere Verantwortung, Sollstedt o. J. (1925)
- Stählin, Wilhelm Vom Schicksal und Sinn der deutschen Jugend (1925), Wulfingerode-Sollstedt 1927
- Stählin, Wilhelm Die Bedeutung der Singbewegung für den evangelischen Kirchengesang, in: Der dreißigste deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag vom 15. bis 17. Oktober 1927, Kassel 1928, S. 35-70
- Stählin, Wilhelm Die Bedeutung der Liturgie im evangelischen Gottesdienst, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik 7, 1929, S. 115-122

- Stählin, Wilhelm Vom Sinn und Segen des Dienens, 2. Aufl. Sollstedt o. J.
- Stählin, Wilhelm Via Vitae. Lebenserinnerungen, Kassel 1968
- Starobinski, Jean Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Frankfurt a. M. 1988
- Stephan, Rudolf Über August Halm, in: Musiker der Moderne. Portraits und Skizzen, hg. von A. Riethmüller, Laaber 1966, S. 13ff.
- Steinert, Heinz Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung, Frankfurt a. M. 1993
- Stengel, Theo/  
Gerigk, Herbert (Hgg.) Das Lexikon der Juden in der Musik, Berlin 1940; unveränd. ND in: E. Weissweiler, Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen, Köln 1999
- Stenzel, Jürg Musica sacra/heilige Musik, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, nach H. H. Eggebercht hg. von A. Riethmüller, Wiesbaden 1971 ff.
- Stern, Fritz Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, München 1986
- Stier, Alfred Sinn der musikalischen Erneuerung, in: Bärenreiter-Jahrbuch 3, 1926, S. 17-23
- Stier, Alfred Heilige Tonkunst, in: Bärenreiter-Jahrbuch 4, 1927, S. 22-27
- Stier, Alfred Vom Sinn der "Orgelbewegung", in: Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.-7. Oktober 1927, Einführungsheft, hg. von E. Flade, Kassel o. J., S. 41-46
- Stier, Alfred Die Erneuerung der Kirchenmusik, Kassel 1928
- Stier, Alfred Wurzelhaftes Musizieren, in: Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch, Kassel 1929, S. 62-75
- Stier, Alfred Die Erziehung der singenden Gemeinde, in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 124-132
- Stier, Alfred Dienst an der inneren Front, in: Musik und Kirche 11, 1939, S. 221-222
- Stier, Alfred Lobgesang eines Lebens. Ein Buch der Erinnerung und Hoffnung, Kassel-Basel 1964

- Storck, Karl  
Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens, Elberfeld-Cöln 1911
- Straube, Karl  
Alte Meister des Orgelspiels, Leipzig 1904
- Straube, Karl  
Rückblick und Bekenntnis, in: K. St., Briefe eines Thomaskantors, hg. v. W. Gurlitt u. H. O. Hudemann, Stuttgart 1952, S. 7-16
- Stumme, Wolfgang  
Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, Berlin-Lichterfelde 1939
- Stürmer, Michael  
Die Reichsgründung. Deutscher Nationalstaat und europäisches Gleichgewicht im Zeitalter Bismarcks, 4. Aufl. München 1993
- Sulzer, Johann Georg  
Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1792 (ND Hildesheim 1967 u. 1970)
- TAGO  
Rundschau, in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik 9, 1931, S. 12
- Tappert, Wilhelm  
Unsere Musikprogramme und Deutschlands Feinde, in: Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914, S. 487-488  
Theologische Realenzyklopädie, hg. von G. Krause u. G. Müller, 1976 ff.
- Theweleit, Klaus  
Männerphantasien, Band 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a. M. 1977; Band 2: Männerkörper - zur Psychoanalyse des weißen Terrors, Frankfurt a. M. 1978
- Thibaut, Anton Friedrich Justus  
Über Reinheit der Tonkunst, 7. Aufl. Heidelberg 1893
- (Thomas, Kurt)  
Meloskritik. Werkbesprechung: Kurt Thomas, in: Melos 7, 1928, S. 126-128
- Thomas, Kurt  
Aus der Arbeit des Musischen Gymnasiums, in: Zeitschrift für Musik 107, 1940, S. 74-76
- Thomas, Wilhelm  
Kirchenlied und Gesangbuch in der evangelischen Kirche Deutschlands, in: Die Singgemeinde 3, 1926/27, S. 33-38
- Thomas, Wilhelm  
Kirche und Musik. Bericht der Tagung im evang. Johannesstift zu Spandau vom 27.-30. Sept. 1928, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 33, 1928, S. 367-372
- Thomas, Wilhelm  
Die liturgische Bewegung, in: Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 2: Der christliche Kreis, hg. von C. Schweitzer, Berlin 1929, S. 259-277

- Thorau, Christian  
Führer durch den Konzertsaal und durch das Bühnenfestspiel - Hermann Kretzschmar, Hans von Wolzogen und die Bewegung der Erläuterer, in: Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998, hg. von H. Loos u. R. Cadenbach, Chemnitz 1998, S. 93-107
- Thost, Willi  
Die Klängen heraus!, in: Wandervogelführerzeitung Heft 11, Oktober 1913, S. 219-220
- Thrun, Martin  
Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, Band 1, Bonn 1995
- Tillich, Paul  
Die religiöse Lage der Gegenwart, Berlin 1926
- Tönnies, Ferdinand  
Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie, Darmstadt 1991 (ND d. 8. Aufl. 1935)
- Töpfer, Johann Georg  
Die Theorie und Praxis des Orgelbaues, Zweite völlig umgearbeitete Auflage des *Lehrbuches der Orgelkunst*, hg. v. M. Allihn, Weimar 1888
- Trautner, Günter  
Die Musikerziehung bei Fritz Jöde. Quellen und Grundlagen, Wolfenbüttel-Zürich 1968
- Triest, Johann Karl Friedrich  
Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert, in: Allgemeine Musikzeitung 3, 1800/01, Sp. 225-255, 241-249, 257-264, 273-286, 297-308, 321-331, 369-379, 389-401, 405-410, 421-432, 437-445
- Troeltsch, Ernst  
Die Revolution in der Wissenschaft, in: E. T., Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie, Gesammelte Schriften 4, hg. von H. Baron, Tübingen 1925, S. 653-677
- Türk, Daniel Gottlob  
Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Halle 1787 (ND Hilversum 1966)
- Twittenhoff, Wilhelm  
Die musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend, in: Zeitschrift für Musik 95, 1928, S. 481-487 u. S. 552-557
- Ugrino Sachverwaltung Bauhütte (Hg.)  
Die Orgel zu St. Jacobi Hamburg, undatiertes Flugblatt (ca. 1923)

- Vereinbarung zwischen der Deutschen Evangelischen Kirche und der Reichsmusikkammer, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 2, 1936/37, S. 643-646
- Viebig, Annemarie Fläche und Baum. Eine Deutung des Finkensteiner Werkes, in: Bärenreiter-Jahrbuch 3, 1926, S. 28-38
- Vierhaus, Rudolf Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648-1763), 2. Aufl. Göttingen 1984
- Virilio, Paul Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie, Berlin 1980
- Virilio, Paul Revolution der Geschwindigkeit, Berlin 1993
- Vöhringer, Ludwig Zur Eröffnung der Singwoche des Kirchengesangsvereins f. W. am Abend des 29. Juli 1928 in Bad Boll, in: Württembergische Blätter für Kirchenmusik 2, 1928/29, S. 65-68
- Vötterle, Karl Von der "Singgemeinde" zur "Deutschen Musikkultur", in: Deutsche Musikkultur 2, 1937/38, S. 235-237
- Vötterle, Karl Haus unterm Stern. Über Entstehen, Zerstörung und Wiederaufbau des Bärenreiter-Werkes, Kassel-Basel 1963
- Vogelsang, Erich Jugendmusik und Kirche. Der innere Ertrag der Führerbesprechung über "Kirche und Musik" im Johannesstift in Spandau, in: Die Singgemeinde 4, 1927/28, S. 85-90
- Vogt, Klaus Ideologiegeschichtliche Aspekte zum Verhältnis zwischen Orgel und Komponist im 19. Jahrhundert, in: Orgel und Ideologie, hg. von H. H. Eggebrecht, Murrhardt 1984, S. 117-131
- Volkman, Rudolf Organistentagung Hamburg-Lübeck (6.-8-Juli 1925), in: Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik 3, 1925, S. 156-159
- (Volkslied) Das Volkslied im Lazarett, in: Freideutsche Jugend 1, 1915, S. 65
- Vondung, Klaus Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus, Göttingen 1971
- Vondung, Klaus (Hg.) Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, Göttingen 1976



- Vondung, Klaus Deutsche Apokalypse 1914, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, hg. von K. Vondung, Göttingen 1976, S. 153-171
- Vondung, Klaus (Hg.) Kriegserlebnis: Der Erste Weltkrieg, Göttingen 1980
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hg. von A. Langen, Kempen 1948
- Wagner, Richard Die Kunst und die Revolution, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 3, hg. von W. Golther, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J., S., S. 8-41
- Wagner, Richard Das Kunstwerk der Zukunft, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 3, hg. von W. Golther, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J., S. 42-177
- Wagner, Richard Das Judentum in der Musik, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 5, hg. von W. Golther, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o. J., S. 66-85
- Wagner, Rüdiger Der Orgelreformer Hans Henny Jahnn, Stuttgart 1970
- Walcha, Helmut Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung, in: Musik und Kirche 10, 1938, S. 193-203
- Walcker, Oskar Erinnerungen eines Orgelbauers, Kassel 1948
- Walther, Johann Gottfried Praecepta der musicalischen Composition, hg. von P. Benary, Leipzig 1955
- (Wandervogel) Des Wandervogels Liederbuch, Berlin u. Osterwieck/Harz 1905
- Weber, Gottfried Der Streit zwischen der alten und der neuen Musik, hg. von J. G. Hientzsch, Breslau 1826 S. 70-71
- Weber, Ludwig Musik und Volksgemeinschaft, in: Die Musik 27, 1934/35, S. 81-87
- Weber, Max Wissenschaft als Beruf, in: M. W., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, herausgegeben von J. Winckelmann, 7. Auflage, Tübingen 1988, S. 582-613

- Weber, Max  
Der Sozialismus, in: Schriften 1894-1922, ausgewählt u. hg. von D. Kaesler, Stuttgart 2002, S. 436-473
- Weber-Kellermann, Ingeborg  
Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften, Stuttgart 1969
- Wehler, Hans-Ulrich  
Das deutsche Kaiserreich 1871-1918, Göttingen 1973
- Wehler, Hans-Ulrich  
Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Erster Band: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815, 3. Aufl. München 1996
- Wehler, Hans-Ulrich  
Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Dritter Band: Von der "Deutschen Doppelrevolution" bis zum Ende des Ersten Weltkrieges 1849-1914, München 1995
- Wehler, Hans-Ulrich  
Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vierter Band: Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914-1949, 2. Aufl. München 2003
- Wehler, Hans-Ulrich  
Konflikte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Essays, München 2003
- Wehrli, Max  
Was ist / war Geistesgeschichte?, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, hg. von Ch. König u. E. Lämmert, Frankfurt am Main 1993, S. 23-37
- Weiland, René (Hg.)  
Philosophische Anthropologie der Moderne, Weinheim 1995
- Weingart, Peter/  
Kroll, Jürgen/  
Bayertz, Kurt  
Rasse, Blut und Gene. Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt am Main 1988
- Weissweiler, Eva  
Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen, Köln 1999
- Wendland, Heinz-Dietrich  
Das religiöse Problem in der Jugendbewegung, in: Carl Schweitzer, Das religiöse Deutschland der Gegenwart, Band 1: Der allgemeine religiöse Kreis, Berlin 1928, S. 209-238
- Werckmeister, Andreas  
Erweiterte und verbesserte Orgelprobe, Quedlinburg 1698 (ND Kassel 1970)

- Werckmeister, Andreas  
Musicae mathematicae hodegus curiosus  
oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser,  
Frankfurt a. M.-Leipzig 1686/87 (ND  
Hildesheim-New York 1972)
- Werckmeister, Andreas  
Cribrum Musicum oder musicalisches Sieb,  
Quedlinburg und Leipzig 1700 (ND  
Hildesheim-New York 1970)
- Werkschriften der Musikantengilde.  
Dokumentenreihe einer deutschen Jugend-  
und Volksmusik, hg. von F. Reusch, Heft 2:  
Wolfenbüttel 1926; Band 3: Wolfenbüttel-  
Berlin 1927
- Wichner, Ernest/  
Wiesner, Herbert  
Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im  
neuen Berliner Westen, ein  
Ausstellungsbuch, Berlin 1990
- Wicke, Peter  
Von Mozart zu Madonna. Eine  
Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig  
1998
- Winkler, Heinrich August  
Mittelstand, Demokratie und  
Nationalsozialismus. Die politische  
Entwicklung von Handwerk und Kleinhandel  
in der Weimarer Republik, Köln 1972
- Winkler, Heinrich August  
Weimar 1918-1933. Die Geschichte der er-  
sten deutschen Demokratie, München 1993
- Winneken, Andreas  
Ein Fall von Antisemitismus: zur Geschichte  
und Pathogenese der deutschen  
Jugendbewegung vor dem Ersten Weltkrieg,  
Köln 1991
- Winterfeld, Carl von  
Über Herstellung des Gemeine- und  
Chorgesanges in der evangelischen Kirche.  
Geschichtliches und Vorschläge, Leipzig  
1848
- Wiora, Walter (Hg.)  
Die Ausbreitung des Historismus über die  
Musik, Regensburg 1969
- Witkop, Philipp (Hg.)  
Kriegsbriefe gefallener Studenten, 4. Aufl.  
München 1928
- Witte, Bernd  
Walter Benjamin - Der Intellektuelle als  
Kritiker, Stuttgart 1976
- Wörsching, Joseph  
Die Kemper-Orgel in der Kirche des Evang.  
Johannes-Stiftes zu Berlin-Spandau, Mainz  
o. J. (ca. 1944)
- Wolff, Christoph  
Über die Wandlungen des Klangideals der  
Orgel in der Musikgeschichte, in: Acta  
Organologica 22, Kassel 1991, S. 155-166

- Wolgast, Johannes  
Karl Straube. Eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit anlässlich seiner 25jährigen Tätigkeit in Leipzig, Leipzig 1928
- Wucherpennig, Wolf  
Antworten auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen in der Literatur der Jahrhundertwende, in: Naturalismus-Fin de siècle-Expressionismus, hg. von Y.-G. Mix, München 2000, S. 155-174
- Wyneken, Gustav  
Die Freideutsche Jugend, in: Die Freie Schulgemeinde 4, 1914, S. 34-45
- Wyneken, Gustav  
Schule und Jugendkultur, Jena 1914
- Wyneken, Gustav  
Was ist Jugendkultur?, München 1914
- Wyneken, Gustav  
Der Krieg und die Jugend, München 1915
- Wyneken, Gustav  
Wickersdorf, Lauenburg 1922
- Zahn, Dieter  
Der Organist Evaristos Glassner in Berlin-Neukölln und die evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Bremen 1988
- Zarncke, Friedrich (Hg.)  
Sebastian Brants Narrenschiff, Hildesheim 1961 (ND der Ausgabe Leipzig 1854)
- Zedler, Johann Heinrich  
Großes Vollständiges Universallexikon, Band 10, Halle und Leipzig 1735 (ND Graz 1961)
- Zeitungsschau zum Fest der deutschen Kirchenmusik, in: Kirchenmusikalische Mitteilungen 2, 1936/37, S. 1011-1018
- Zenck, Hermann/  
Schultz, Helmut  
Die Musikwissenschaft in Leipzig und ihre Neuorganisation, I. Geschichte und Gegenwart des Musikwissenschaftlichen Instituts, in: Acta Musicologica 2, 1930, S. 56-61
- Zenck, Hermann  
Musikgeschichtliche Wirklichkeit (1932), in: H. Z., Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte, hg. von W. Gerstenberg, Kassel-Basel 1959, S. 9-18
- Zenck, Hermann  
Grundformen deutscher Musikanschauung (1941/42), in: H. Z., Numerus und Affectus, hg. von W. Gerstenberg, Kassel-Basel 1959, S. 19-36

- Zender, Hans  
 Freiheit und Systeme. Paul Hindemith und das kompositorische Denken unseres Jahrhunderts, in: Musikschule "Paul Hindemith" - 75 Jahre Musikschule Neukölln, hg. von H. Fricke u. W.-W. Sparrer, Saarbrücken 2002, S. 144-158
- Zepf, Markus  
 Die Freiburger Praetorius-Orgel - auf der Suche nach vergangenem Klang, Freiburg i. Br. 2005
- Ziegler, Charlotte  
 Die literarischen Quellen des Zupfgeigenhansl. Eine volkskundliche Untersuchung, Göttingen 1950
- Ziegler, Hermann  
 Noch etwas vom Zupfgeigenhansl. Der Hansl als Gefährte im Felde, in: Wandervogel. Eine Monatsschrift für deutsches Jugendwandern 11, 1916, S. 38-39
- Ziegler, Hans Severus  
 Entartete Musik. Eine Abrechnung, Düsseldorf o. J. (1938)
- Ziegler, Theobald  
 Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert bis zum Beginn des Weltkrieges, 7. Aufl. der Volksausgabe, Berlin 1921
- Ziemer, Gerhard/  
 Wolf, Hans (Hgg.)  
 Wandervogel und Freideutsche Jugend, Bad Godesberg 1961
- Zimmer, Friedrich  
 Der Kantor und der Organist im evangelischen Gottesdienst. Ein Handbuch für Prediger, Kantoren, Organisten, Gemeindeglieder, wie für alle, welche sich für den Kirchengesang interessieren, Quedlinburg 1886
- Zillinger, Erwin  
 Gegen die moderne Orgel, in: Zeitschrift für Musik 92, 1925, S. 65-71
- Zillinger, Erwin  
 Orgelspiel und Publikum, in: Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck / 6. bis 8. Juli 1925, hg. von G. Harms, Klecken 1925, S. 34-38
- Zillinger, Erwin  
 Aufgaben der heutigen Kirchenmusik, in: Zeitschrift für Musik 93, 1926, S. 546-552
- Zillinger, Erwin  
 Die neue Klopstock-Orgel zu Altona-Ottensen, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 33, 1928, S. 158-163
- Zöllner, Stefan  
 Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt a. M. 1999

- Zoltai, Dénes Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel, Budapest-Berlin 1970
- Zuckmayer, Eduard Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum "Deutschen Kammermusikfest" nach Baden-Baden gehen?, in: Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, hg. vom Archiv der Jugendmusikbewegung e. V. Hamburg, Wolfenbüttel-Zürich 1980, S. 407-412
- Zum Auszug. Ein Feldpostbrief, in: Wandervogel. Eine Monatsschrift für deutsches Jugendwandern 11, 1916, S. 33-37
- Zum Thema "Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik", in: Musik und Kirche 5, 1933, S. 3-36
- (Zupfgeigenhansl, Der) Vorworte zu den unterschiedlichen Auflagen, in: Hans Breuer - Wirken und Wirkungen, eine Monographie zusammengestellt von H. Speiser, Burg Ludwigstein 1977, S. 46-51
- Zweig, Stefan Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 1967

## Verzeichnis der benutzten Archive und Archivalien

### Archiv der Stiftung Akademie der Künste zu Berlin:

Dienstvertrag von Ernst Pepping vom 15.11.1935 als Kompositionslehrer an der Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift Spandau (Nachlaß Pepping)

### Archiv der Universität der Künste Berlin:

Georg Götsch, *Musische Erziehung im Leben unseres Volkes*, Festvortrag zum fünfjährigen Bestehen des Musikheims Fankfurt an der Oder, gehalten am 14.10.1934 (Bestand 2 Nr. 5a)

Schreiben vom 4.3.1942 betr. Übertragung der Leitung des Staats- und Domchores an Prof. Hugo Distler; Fritz Stein an Reichserziehungsminister (Bestand 1/ 2578, Bl. 56)

Schreiben vom 13.1.1937 betr. die Berufung von Hugo Distler an die Musikhochschule Stuttgart; NSDAP-Kreisleiter Gau Lübeck an Kultusministerium in Stuttgart (Bestand 1 Nr. 2577, Bl. 3)

Schreiben betr. die UK-Stellung Distlers vom 31.10.1941; Distler an Stein (Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 49)

Schreiben betr. die UK-Stellung Distlers vom 31.10.1941; Stein an den Präsidenten der Reichsmusikkammer (Bestand 1 Nr. 2579, Bl.50)

Schreiben betr. die UK-Stellung Distlers vom 5.11.1941; Reichsmusikkammer an Stein (Bestand 1 Nr. 2579 Bl. 52)

Schreiben vom 15.4.1942 betr. Wehrmatskonzerte; Distler an die Direktion der Staatl. Hochschule für Musik Berlin (Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 56)

Schreiben vom 9.5.1942; Distler an Stein (Bestand 1a, Akten des Staats- und Domchores)

Schreiben vom 18.5.1942; Distler an Stein (Bestand 1a, Akten des Staats- und Domchores)

Schreiben vom 4.7.1942; Distler an Stein (Bestand 1a, Akten des Staats- und Domchores)

Schreiben vom 25.7.1942; Distler an die Direktion der Staatlichen Hochschule für Musik, Prof. Dr. Rühlmann (Bestand 1a, Akten des Staats- und Domchores)

Schreiben vom 26.10.1942 betr. Distlers Einberufung zum Kriegsdienst; Distler an Stein (Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 67)

Notiz betr. ein Telefongespräch zwischen Oskar Söhngen und Stein vom 30.10.1942 (Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 69)

Schreiben betr. Distler vom 11.1.1943; Stein an Reichserziehungsminister (Bestand 1 Nr. 2579, Bl. 79)

### **Bundesarchiv Koblenz, Außenstelle Berlin-Lichterfelde:**

NSDAP-Mitgliederausweis von Hugo Distler (vormals im Berlin Document Center)

Beurteilung der Reichsmusikkammer betr. die politische Zuverlässigkeit von Fritz Jöde (BeKa 20121/14.5.40/24/RMK)

### **Deutsches Volksliedarchiv Freiburg im Breisgau:**

"Fragebogen zur Sammlung deutscher Volkslieder" des Deutschen Volks-Gesang-Vereins in Wien (Signatur: J 90)

"Plan einer Sammlung der Schweizerischen Volkslieder" (Signatur: J 92)

### **Evangelisches Zentralarchiv Berlin:**

Vermerk über eine Aussprache des Sachbearbeiters für Kirchenmusik mit dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe (7 Gen. VIII/45, I, Bl. 314 )

Gutachten zur Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker vom 3.7.1936 (1/C3131,I)

Vermerk von O. Söhngen zur Frage der "nicht-arischen" Kirchenmusiker vom 5.2.1941 (7 Gen. VIII/45,I, Bl. 314)