

Musik der Musikanten

Die Jugendmusikbewegung

Dr. Dorothea Kolland

Im ausgehenden 19. Jahrhundert war das Musikleben engstens eingewoben in die Kultur des deutschen Bürgertums, sowohl im öffentlichen wie im privaten Bereich. Alternativen schienen unmöglich. Selbst Richard Wagners Ausbruchsversuche wurden nach anfänglichen Skandalen integriert. Wagner blieb zwar Neuem und Anderem gegenüber bis an sein Lebensende aufgeschlossen - nicht nur in seinem ureigensten musikalischen und musikkulturellen Arbeitsfeld, er interessierte sich auch für Vegetarismus, den Kampf gegen die Vivisektion und fernöstliches Denken; sein musikalisches Reformmodell "Gesamtkunstwerk", sein institutionelles Experiment "Bayreuth" aber, als Alternativen zum zeitgenössischen bürgerlichen Musikleben gedacht, war konstituierender Bestandteil der etablierten deutschen Musikkultur geworden.

Ein unabhängiges, jedoch nicht neues musikkulturelles Netz schuf sich die Arbeiterbewegung. Sie wollte mit den Institutionen dieser bürgerlichen Kultur nichts zu tun haben und schuf sich eigene, die sich aber kaum in der Erscheinungsform - auf alten Fotos gleicht ein biertrinkender Männerchor auf Sängerfahrt zum Verwechseln einem biertrinkenden Arbeiterchor auf Ausflug - und nur wenig im Repertoire - vom Vermeiden von "Heil dir im Siegerkranz" und Hinzufügen von "Mann der Arbeit aufgewacht" abgesehen - von den bürgerlichen Pendants unterschieden.

Das Musikleben ernsthaft betreffende Alternativkonzepte waren nicht angesagt. Musikalische "Revolutionen" wie die Auflösung der Tonalität und die Entwicklung der Dodekaphonik waren keineswegs verbunden mit der Suche nach musikkulturellen Alternativen; für ihre Realisierung benötigten sie vielmehr die traditionellen Institutionen der bürgerlichen Musikkultur.

Anstöße für die Suche nach einer Alternative zu diesem Musikleben, dem der Mief plüschigen Samtes aus allen Poren zu strömen schien, kamen aus der Jugendbewegung. Mit der Gründung des "Wandervogel" 1896 in Berlin suchten Jungen und junge Männer eine andere Welt, in die sie zumindest am Wochenende und in den Ferien dem Moloch Großstadt, Schule, Familie, der Enge der kleinbürgerlichen Welt entfliehen, das gelobte Land Menschlichkeit erahnen konnten. Zunächst ging es den Wandervögeln ganz pragmatisch um den praktischen Nutzen von Musik: Es wandert sich gut mit einem Lied auf den Lippen, und Lagerfeuerromantik ist mit Liedern nochmal so schön. Gesungen wurde, was man für brauchbar hielt: Studenten-, Turner-, Soldatenlieder: Ästhetische oder ideologische Erwägungen trübten Sangesvorlieben der "Urbacchanten" nicht. Mit dem "Erwachsenwerden" der Jugendbewegung entstanden erste Liederbücher. Berühmt wurden insbesondere Des Wandervogels Liederbuch (1905, Hrsg. Wandervogel e.V.) und natürlich der Zupfgeigenhansl (1909, Hrsg. Hans Breuer), der unzählige Auflagen erlebte (z.B.: 143. Aufl. 1926, 787.-791. Tausend) und das Liederbuch der Jugendbewegung wurde. In der gleichen Phase der Jugendbewegung, in der sich die "Freideutsche Jugendbewegung" entwickelte und nach einem neuen Lebensstil suchte, der schließlich in der Meißnerformel seinen Ausdruck fand, bildeten sich erste musikalische Wertvorstellungen heraus. Diese Entwicklung spiegelt sich im Inhaltsverzeichnis und in den Vorworten zu den rasch aufeinander folgenden Neuauflagen des Zupfgeigenhansl. Hans Breuer, einst Steglitzer Wandervogel,

später Medizinstudent und Musiker, verwies auf das nicht näher bestimmte "alte deutsche Volkslied" und forderte zum Sammeln auf: "Noch lebt das alte Volkslied, noch wandelt frisch und lebensfroh in unserer Mitte, was unsere Väter geliebt, geträumt und gelitten. (...) Das Erbe ist groß und herrlich, aber die Erben können nichts mehr und wissen nicht, was sie besitzen...Hier gilt's, ein edles Gut zu bewahren." (Vorwort 1.Auflage).

Dieser Aufruf löste eine Sammelflut aus, die sich in Liedblättern der einzelnen Ortsgruppen der Wandervogel manifestierte. Die gesammelten Lieder veränderten sich; für die - neben dem Wandern - immer wichtiger werdenden "Nestabende" und für die Feiern waren auch andere Lieder als Wanderlieder möglich. Auch die teilweise Integration von Mädchen in die Jugendbewegung veränderte die Liedauswahl. Kriterien für das, was gesammelt werden sollte und schließlich in den "Katechismus", den Zupfgeigenhansl, aufgenommen wurde, gab es nicht - bis auf eine Projektion: "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 Herzenskundler zu werden...Ein einziges Mal in seinem Leben geht auch der neuzeitliche Mensch durch jenes glückliches Volksliedzeitalter hindurch: in seiner Jugend - denn der Einzelne geht den Werdegang des Ganzen...So soll es sein: Frühling zu Frühling, und Völkerfrühling zu Jugendfrühling und Wandervogel zu Volkslied." (Vorwort 10.Auflage) Mit dieser Übertragung begründet Hans Breuer aus dem Ideal der Jugendkultur (Gustav Wyneken, Hoher Meißner) als eigenständiger Lebenswelt mit eigenem Wertesystem ein Idealkonstrukt einer musikalischen Gegenwelt, die des alten deutschen Volksliedes, das durch keine Neuschöpfung zu ersetzen sei. Hans Breuer sah im Wiederbeleben des alten deutschen Volkslied jedoch auch einen Beitrag zum "inneren Streben der Nation" nach "Vollendung des Deutschtums" (Vorwort 9.Auflage, 1912), die bald ihre "Erfüllung" finden sollte: im 1. Weltkrieg. Viele junge Männer trugen den Zupfgeigenhansl in der Tasche: "Ein Stück Heimat ging mit uns, das Buch und seine Lieder ward uns Symbol. Das kleine graue Büchel wurde ein Wandervogelerzieher, ein Maßstab für alles Echte,...es ist eine nationale Tat." (Vorwort von Erich Matthes, 1918). Viele dieser jungen Männer starben; 1918 fiel Hans Breuer, eine der wichtigen Persönlichkeiten der Jugendbewegung.

Das für Europa so wichtige Jahr des Kriegsendes, 1918, kann auch als das Geburtsjahr der Jugendmusikbewegung angesehen werden: Sie begann nicht, was naheläge, in einer besonders auratischen Feierstunde junger, ernster Menschen in dem Erlebnis gemeinsamen Gesangs, sondern mit einem Buch, herausgegeben von dem 29-jährigen Volksschullehrer Fritz Jöde (1887 - 1970) unter dem Titel Musikalische Jugendkultur (Hamburg 1918). Zusammen mit einem Autorenkreis, der sich um den Pädagogen Gustav Wyneken scharte, versuchte diese Aufsatzsammlung den von Wyneken im Kontext der Freideutschen Jugend geprägten Begriff der Jugendkultur für eine - die Wandervogelkultur erweiternde - musikalische Gegenwelt zu etablieren.

Zunächst war das Konstrukt Musikalischer Jugendkultur eine Täuschung: Im Gegensatz zur Jugendkultur, die das Recht der Jugend auf Selbstbestimmung und Selbstverantwortung beinhaltete, sollte hier ein kluger musikalischer Querkopf, Gustav Wyneckens Schwager und Wickersdorfer Kollege August Halm mit seinem musikästhetischen Wertesystem installiert werden, das wiederum auf Gustav Wynekens Hegel-Derivat des "objektiven Geistes" fußte. Halms musikalische Götter Bach, Beethoven und Bruckner wurden inthronisiert, die Funktion der Musikpflege

war "gemeinsamer, tätiger Dienst an der Musik als an einer über den Menschen stehenden geistigen Macht" 1. Voraussetzung für diesen "Dienst" war nicht das Individuum, sondern die/eine Gemeinschaft der Menschen. Als diese Gemeinschaft bot sich die Jugendbewegung an, der jedoch der postulierte Schönheitsdienst, wie ihn Fritz Jöde in seinem Musikmanifest bedichtet, sehr fern lag: "gibt es nun eine Grundeinstellung zu Musik/ daß man in ihr das Schönheitsgesetz begreift/ in dem man als Mensch überall strebt/ jedenfalls solange man noch nicht verlernt hat/ aufs Ganze zu gehen/ daß man sich also mit Musik nicht mehr schmückt/ also sie für sich dienstbar macht/ sondern daß man ihr dient/ und das kann wieder nur auf einem Wege geschehen/ in ernstem Ringen um sie/... (Jöde, 1921, S.10).

Ernstes Ringen um Musik als Kunst, als Existenzform eines objektiven Geistes - dies war gewiß nicht die Musikpraxis der Jugendlichen der Jugendbewegung. Ihre Vorlieben waren im Zupfgeigenhansl zu finden, sie bedienten sich der Musik, die ihnen nützlich und passend erschien. Wenn überhaupt, so geben Versuche in Landerziehungsheimen, insbesondere in Wickersdorf eine Ahnung dieser Utopie, bei dem Hören von Musik eine ebenso große Bedeutung zugemessen wurde wie dem Bemühen um möglichst gutes Instrumentalspiel. In der sich entwickelnden Musikpraxis der Jugendmusikbewegung spielten diese Ideen kaum mehr eine Rolle, es sei denn als Zitat eines theoretischen Überbaus, von dem man einmal gehört hatte.

Und doch bedeutet dieses Buch einen wichtigen Anfang. Es ist - obwohl sich der Herausgeber genau von dieser Funktion im Vorwort distanziert - die programmatische Schrift zur Erarbeitung einer "neuen musikalischen Kultur", deren Praxis zwar sehr anders aussah als in diesem Buch erhofft, die aber tatsächlich zu einer musikalischen Gegenkultur wurde.

1918 übernahm Fritz Jöde die Schriftleitung der Zeitschrift *Laute*. Monatsschrift zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik. Diese Zeitschrift, die sehr praxisnah Lieder, Tonsätze, Grifftechniken usw. publizierte, wurde unter dem Namen *Die Musikantengilde* (ab 1922) zu einem Rückgrat der Jugendmusikbewegung. Einer ihrer beiden Flügel, die Musikantengilde, hatte sich damit konstituiert; der andere, der Finkensteiner Bund um Walter Hensel, sollte bald folgen.

Beide Flügel vereinten sich nie, es gab zwar keine offene Feindschaft, aber die beiden führenden Männer, Jöde und Hensel wie die sich jeweils um sie scharenden Anhänger, waren zu verschieden in ihrer Persönlichkeit wie in ihrem Arbeitsstil, um zu einer homogenen Gruppe zu verschmelzen. Und doch gab es im Kontrast zur herrschenden Musikkultur genügend Übereinstimmungen und gemeinsame Ziele, um sich als gemeinsame Bewegung zu verstehen. Die prägenden Jahre beschränken sich auf das Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930, danach waren viele der Leitfiguren der Jugendmusikbewegung so sehr in den Nischen des öffentlichen Musiklebens etabliert, daß sich das Bewußtsein einer gegenkulturellen Kraft fast verlor, zumal für viele das nationalsozialistische Musikleben deren Erfüllung darstellte.

Die Musikantengilde um Fritz Jöde wurde geprägt durch (Musik-)Pädagogen, die aus der Jugendbewegung und ihrem Umfeld stammten. Sie wollten eine neue Musikkultur aufbauen, trage die herrschende doch die Kainsmale des Kapitalismus: "Unsere Lebensanschauung ist die Ursache/ auch unseres würdelosen Musiklebens/ sie hat uns den Sinn des Lebens verdreht/ und das schmerzlicherweise zu recht/ denn Mißwirtschaft hat grausam gehaust/muß abgeschafft werden..." (Jöde, 1921, S.17f). Die kapitalistische Gesellschaft sollte verändert werden, indem man sie mit Inseln der Gemeinschaft durchsetzte, die die Basis für die neue Musikkultur abgeben konnten.

Damit könnte, so war die Zielstellung, der diagnostizierte "Riß zwischen Volk und Musik" (Jöde) beseitigt werden. Diese Inseln wurden systematisch entwickelt: Zunächst waren es die "Lautengruppen" die sich ab 1918 nach einem Aufruf in der Zeitschrift, bildeten: "Dort wollen wir uns gegenseitig und durch unsere selbstgewählten Führer erziehen. Dort wollen wir die geistfeindliche Genügsamkeit der Wandervogelmusik überwinden..."². Die Lautengruppen erweiterten sich bald zu anderen Melodieinstrumenten hin, die Führer dieser Gruppen schlossen sich 1919 zur Neudeutschen Musikergilde zusammen; die wichtigsten unter ihnen waren Karl Gofferje, Hilmar Höckner, Fritz Jöde, Hermann Reichenbach und Max Schlenzog. Zu ihnen stießen kurz darauf Georg Götsch, Willi Siegele und Georg Kallmeyer, der spätere Verleger der Musikantengilden. Unter ihnen befanden sich eine Reihe von Musikern, zumindest waren jedoch alle -meist als Volksschullehrer - musikalisch gebildet. Sie sahen ihre Funktion in der Beratung und Qualifizierung der musizierenden Jugendlichen. Es gab jedoch noch keine musikalischen Wertvorgaben für das Notenmaterial oder für die Instrumente. Zunächst war es selbstverständlich, neben "Volksliedern" "Neutöner" zu fördern, d.h. Gegenwarts Komponisten, die sich am Rande der Jugendbewegung bewegten und z.B. mit Vorliebe Hermann Löns vertonten, doch entbrannten um sie bzw. die Qualität ihrer Musik bald heiße Diskussionen. Die Musikantengilden - anders als die Finkensteiner - verschlossen sich jedoch nie völlig der Gegenwartsmusik.

Eine umfassende alternative Musikpraxis wurde angestrebt. Es galt, musikalische Lebensformen herauszubilden, in denen das alles bestimmende Gemeinschaftsbewußtsein gegeben war, um zu dem ersehnten neuen Musikgefühl zu gelangen. Dies war weniger im Alltag möglich als in der Freizeit, in den Musizierzirkeln, auf den Ferienfahrten, während der Schulungswochen. Doch gerade für die vielen jungen Volksschullehrer lag es nahe, ihre Lebensanschauung auch beruflich umzusetzen, wenn auch die herrschende Schul- und Lehrerausbildungspraxis ihnen nicht günstig gewogen war: Das herrschende Schulliederbuch auch nach 1918 war noch das "Kaiserliederbuch", die Hauptaufgabe des Musikunterrichts war das Absingen von patriotischen und geistlichen Liedern, was eine disziplinierende Wirkung haben sollte. Dagegen nahmen sich die Vorstellungen der neuen Musikpädagogen schier antiautoritär aus: Kinder sollten mit Lust und Freude Lieder singen, die kindlichem Fassungsvermögen entsprachen, und dies waren oft die aus den Liederbüchern der Jugendbewegung bekannten Volkslieder. Das Absingen von vaterländischen Chorälen unter obligatorischer Violinbegleitung durch den Lehrer wich langsam gemeinsamem Singen: "Das Erleben des Einheitsgefühls, das Lösen und Freimachen seelischer Spannungen, das Wecken aller aktiven Kräfte ist das Ziel dieser neuen Musikbetätigung."³ Damit sind die beiden sich ergänzenden Lernziele der neuen Musikpädagogik formuliert: Das Wecken von Gemeinschaftsbewußtsein und die Erziehung zu aktivem Musizieren. Diese Ziele stehen nicht im luftleeren Raum. Ist das Streben nach Gemeinschaft ein allumfassendes Bedürfnis der Jugendbewegung und ihres konservativen ideologischen Umfeldes, so ist das Erziehungsziel des aktiven Musizierens beeinflusst von der Reformpädagogik; es bestehen ferner konzeptionelle Gemeinsamkeiten mit der Kunsterziehungsbewegung - z.B. in dem Versuch, Kinder eigene Melodien erfinden zu lassen -, mit der Arbeitsschulbewegung - das Prinzip der Selbsttätigkeit -, und der Gemeinschaftspädagogik - Prinzip des gemeinsamen Lernens. Zum musikalischen Kern der Schule wurde das Schulorchester, insbesondere aber der Schulchor oder die Singschar. Über diese gegenüber der bisherigen Musikpädagogik wohlthuende Praxis wölbte sich ein verschrobener Horizont von Theorien, von neu geschriebener und bewerteter Musikgeschichte bis

zur alternativen Musiktheorie, der "Organik". Die Verabsolutierung des Selbermachens drohte Qualitätskategorien zu zerstören, gerade wenn sie von Pädagogen verkündet wurde, deren eigene musikalische Fähigkeiten begrenzt waren.

Daß die Musikpädagogik der Jugendmusikbewegung tatsächlich schulbildend wurde und bis heute in Lehrplänen aufzufinden ist, liegt in dem Umstand begründet, daß Bemühungen der alternativen (Musik-)Pädagogen auf Reformbestrebungen des Preußischen Kulturministeriums trafen. Die (sozialdemokratische) Forderung nach breiter Volksbildung, nach Brechung des Bildungsprivilegs gerade auch im Bereich der ästhetischen Erziehung wurde insbesondere unter dem Kultusminister Becker ernstgenommen und im Musikbereich mit Verve von dessen Musikreferenten, dem Pianisten und USPD-Politiker Leo Kestenberg, vorangetrieben. Die Basis für die Musikerziehungsreform gab die "Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk"(1923) ab, viele weitere Erlasse, die die Musiklandschaft gründlich veränderten, folgten. Der idealistische Sozialist Kestenberg, der durch "Veränderung der seelischen Haltung" gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen hoffte, sah in den Praktikern der Jugendmusikbewegung Verbündete: "Während Gefahren wirtschaftlicher und technischer Art das öffentliche Musikleben der Gegenwart bedrohen, um deren Bekämpfung alle verantwortlichen Stellen der Musikpflege bemüht sind, sammeln sich weite Kreise der Jugend in einer Musikbewegung, die unberührt von allen Krisenerscheinungen einen Weg zur Gesundung des Musikwesens weisen kann."⁴

Mit der Schulmusikreform, die mit einer Professionalisierung des Musikpädagogenberufs einherging, wurde in den 20er Jahren ein ganzes System von Institutionen der Musikpädagogik geschaffen, in denen stets jugendmusikbewegte Pädagogen an führender Stelle beteiligt waren: Musikschulen - als Alternativen zum Privat-Einzel-Instrumentalunterricht - entstanden, die an der Schließung des "Risses zwischen Musik und Volk" einen besonderen Anteil haben sollten, ferner Institutionen der Lehreraus- und Weiterbildung, die entsprechend personell besetzt wurden. So erhielt Fritz Jöde einen wichtigen Lehrauftrag (später Professur) an der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, wo die Musiklehrerausbildung zentralisiert war; Herman Reichenbach (einer der ganz wenigen Aktivisten der Jugendmusikbewegung jüdischer Herkunft) gründete 1925 die erste "neue" Musikschule in Charlottenburg und war bis 1933 deren Leiter; Georg Götsch wurde Leiter des 1927 gegründeten Musikheims Frankfurt/Oder, dessen Aufgabe sowohl Lehreraus- wie Fortbildung war, zugleich jedoch auf das "Deutschtum" jenseits der Oder stärkend einwirken sollte; an der Diesterweg-Hochschule für Lehrerfortbildung und am Zentralinstitut für Erziehung wurden die neuen Ziele und Methoden der Musikpädagogik verankert.

Von langfristig großer Bedeutung war die Herausgabe des Schul-Liederbuches "Der Musikant" (1925) durch Fritz Jöde im Musikantengilde-orientierten Zwißler-, später Kallmeyer- (heute Mösele-)Verlag.

Die Verzahnung der jugendmusikbewegten Ideale mit den praktischen Schritten einer sozialdemokratischen Bildungsreform führte zu spannenden Ergebnissen insbesondere dann, wenn Ideen der sozialistischen Arbeiterjugend jugendmusikbewegte Sektentendenzen verhinderten. An dem Schnittpunkt dieser Linien entstanden Institutionen und Produkte, die bis heute als beispielhaft gelten können, so die Zeitschrift "Musik und Gesellschaft", die nur ein Jahr, 1930 gemeinsam im Schott- und Kallmeyer-Verlag erschien⁵. Der Untertitel "Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik" war Programm für die Suche nach einer Neuorientierung der Musikantengilde: Eine Musikkultur sollte aufgebaut werden, an

der nicht nur eine kleine Elite teilhaben könne, sondern die alle Menschen umfasse. Dazu entwickelte die Jugendmusikbewegung eine vielfältige Musikpraxis; hier traf sie sich mit Bildungsreformern und Musikern, die gesellschaftliche und musikalische Alternativen suchten; hier trat sie in Dialog mit Neuer Musik, mit anderen Medien (auch Brecht war unter den Autoren), der Blick über deutsche Landesgrenzen ohne chauvinistischem Unterton wurde gewagt, erste Versuche von Musiksoziologie deuteten sich an. "Tatort" der Arbeit an dieser Zeitschrift war der Umkreis der Volksmusikschule in Berlin-Neukölln, wo unter günstigen politischen und bildungspolitischen Konstellationen die erste Musikschule entstand (1926), die sich als Verbindungsglied zwischen Schulreform, Arbeiterjugendbewegung und Jugendmusikbewegung verstand und auch so arbeitete. Offensiv der Arbeiterjugend entgegenkommend und mit den allgemeinbildenden Experimentierschulen zusammenarbeitend, die dort zeitgleich entstanden und ebenfalls bis heute beispielhaft sind, entfaltete diese Musikschule eine derartige Bandbreite von Kursen und Projekten, daß kaum eine der heutigen Musikschulen diese Qualität erreicht. Neben dem Instrumentalunterricht gab es als Kern natürlich die Ensembles, aber auch Kurse in Tonsatz (durchgeführt von Paul Hindemith, dem Schulleiter Ernst Lothar von Knorr und Harald Genzmer), Musiksoziologie und Musikgeschichte, die der Redakteur der Zeitschrift "Musik und Gesellschaft" und stellvertretende Schulleiter, Hans Boettcher, übernahm. Neben der Musikschule wurde eine Musikbibliothek und eine Musikberatungsstelle aufgebaut, zu der z.B. Chöre gehen konnten und sich hinsichtlich einer Repertoireveränderung (für die bei vielen Chören und Instrumentalensembles dringendes Bedürfnis entstanden war) beraten konnten. Ein umfassendes Reformkonzept wurde hier realisiert, das bis heute als vorbildliches Netz kommunaler Kulturarbeit gelten könnte.⁶

Die Mitarbeit von Paul Hindemith in dieser Musikschule ist kein Zufall. Es hatte immer wieder Versuche der gegenseitigen Kontaktaufnahme zwischen den Musikantengilden und einigen wichtigen Vertretern der Neuen Musik gegeben, denn das Problem des "Risses zwischen Volk und Musik" stellte sich nicht nur für die Jugendmusikbewegung; die junge Komponistengeneration der 20er Jahre war sich des Problems des Verlust einer breiteren gesellschaftlichen Basis für neue Musik bewußt. So sind die Musikfeste in Donaueschingen und Baden-Baden als Kristallisationspunkte der Neuen Musik geprägt von dieser Problemstellung. Eine Lösung schien in der Hinwendung zu "Gebrauchsmusik" zu liegen, wie Filmmusik, Rundfunkmusik, Lehrstücke, neue Chormusik, mechanische Musik. Namhafte junge Komponisten wie Weill, Krenek, Eisler, Hindemith waren an den Experimenten beteiligt. Auch die Jugendmusikbewegung suchte neue Musik - brauchbar für ihre Zwecke, für ihre Laienensembles, für ihr Gemeinschaftsmusizieren. 1927 und 1928 veranstaltete die Musikantengilde ihre "Reichsführerwoche" parallel zu den Musikfesten im nahegelegenen Lichtental, man besuchte sich gegenseitig. Böartige Beobachter sprachen von Besuchen der Avantgarde im "Lichtentaler Zoo", wo man die merkwürdige Spezies "Jugendmusikbewegte" in Augenschein nehmen und an einem echten "offenen Singen" teilnehmen konnte; die musikalischen Experimente in Baden-Baden wurden von der anderen Seite als "Laborvolksmusik" gewertet. Man konnte nicht zueinander kommen; Neugier und Experimentierfreude der Neuen Musik stießen auf festgezurrte musikkulturelle und ästhetische Erwartungen innerhalb der Jugendmusikbewegung, die von Vergangenheit geprägt waren und die letztendlich alle Befreiungsversuche aus den eigenen Reihen unmöglich machten. Ende der 20er Jahre hatte die Jugendmusikbewegung ihre Institutionen aufgebaut und - aus gesicherten Nischen heraus - ihren Einfluß auf die etablierte Musikkultur

vor allem im pädagogischen Bereich zur Wirkung gebracht. Für die Innenausstattung der Nischen eher zuständig als die Musikantengilde, die immer im Gespräch mit "draußen" blieb, war der andere Flügel, der Finkensteiner Bund mit seinem unumstrittener Führer Walter Hensel (urspr. Julius Janicek, 1885- 1956). Der Prager Wandervogel, Volksliedsammler, Philologe und Sprachforscher Hensel gehörte zu den Gründern der "Böhmerlandbewegung", die insbesondere deutsche Sprachinseln in der jungen Tschechoslowakei im Visier hatte und, den Versailler Vertrag heftig bekämpfend, die großdeutsche Nation lebendig halten wollte. Sammeln und Singen alter deutscher Lieder sollte die nationale wie die soziale "Zerrissenheit" des deutschen Volkes überwinden, die "gemeinschaftsbildende Kraft der Musik" sollte Gemeinschaft als Kern einer neuen deutschen Volksgemeinschaft entstehen lassen. Die Entfaltung dieser gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik, des Nucleus jugendmusikbewegten Glaubens, setzte einiges voraus, z.B. Gemeinschaftsmusik, der diese Kraft innewohnte, geeignete Musizierformen, doch auch gemeinschaftsfähige Instrumente, geeignete Institutionen und natürlich vor allem geeignete Menschen: Die bürgerlichen Öffentlichkeit, Konstituens des Musiklebens, war für die Jugendmusikbewegung bereits Verfallserscheinung, Publikum nur eine Versammlung von Individuen, aber keine Gemeinschaft. Zu den Finkensteinern stießen die Berufenen, die bereit waren, sich strenger Disziplin, "ernster Arbeit", moralischer Sauberkeit, kargem Lebensstil und großem Sendungsbewußtsein zu weihen. Es waren kaum Musiker, die sich Walter Hensel und seiner Frau, der Stimmbildnerin Olga Hensel-Pokorny anschlossen, sondern eher Studenten, Pfarrer, Ärzte, Selbständige, Handwerker, Bauern - Kleinbürger, oft christlich(-protestantisch) gesonnen. Das vielbeschworene Gemeinschaftserlebnis gelang den Schilderungen zufolge bereits 1923 bei der ersten Singwoche in Finkenstein bei Mährisch-Trübau (Tschechien). Die Singwochen sollten die Institution werden, in denen Gemeinschaftsleben und "Gemeinschaftsmusik" am innigsten miteinander verbunden waren. Schon für den Prototypus hieß es in der Einladung: "Finkenstein soll kein bloßer Versuch bleiben, es soll ein begeisterter Anfang sein zur Befreiung des Urdeutschen, des Göttlichen in uns, vom Schutte der Unkultur durch die schöpferische Gemeinschaftsarbeit der Musik."⁷ Das Finkensteiner Erlebnis wurde von den Anhängern missionarisch verkündet und fand viele Nachfolger: In den Folgejahren fanden jährlich etwa 30 Singwochen mit jeweils etwa 100 Teilnehmern statt. Viele von ihnen gründeten in ihren Heimatorten Singgemeinden, unterstützt vom Zentralorgan der Finkensteiner, der Singgemeinde (1924/25 - 1932/33) und mit dem Katechismus ausgestattet, dem von Walter Hensel herausgegebenen Liederbuch Finkensteiner Blätter (Loseblattsammlung, ab 1923), dem viele Liederbücher folgen sollten. Beides erschien im Bärenreiter-Verlag, von einem Finkenstein-Teilnehmer gegründet und heute einer der großen deutschen Musikverlage. Die Singgemeinde quillt über von Berichten über Singwochen: Fast immer habe sich das große Gemeinschaftserlebnis vollzogen, einem pietistischen Bekehrungsakt vergleichbar. Diese neuen "Gemeinschaften" sollten, sich ständig vergrößerend und vermehrend, Kerne einer neuen deutschen Volksgemeinschaft darstellen und "sozialistischen" Klassenkampf verhindern. Sie waren somit Teil der neokonservativen Bewegung der Weimarer Republik, auch wenn viele ihrer Anhänger sich als gänzlich unpolitisch verstanden; sie suchten ihre Heimat in ihrer musizierenden Gruppe, das Ideal der Volksgemeinschaft schwebte verschwommen in der Ferne. Umso leichter waren sie 1933 für die Nationalsozialisten integrierbar. Im Zentrum des Geschehens stand die Musik, die sich im Laufe der Jahre als wahre Gemeinschaftsmusik bewährt hatte: Sie mußte in einer Gemeinschaft produziert und sie muß von einer Gemeinschaft reproduzierbar sein. Die polyphone Chormusik des

16. Jahrhunderts erfüllte all diese Bedingungen ebenso wie das "echte" Volkslied. Dieser Idealisierung zugrunde liegen subjektives Erleben, mangelnde Geschichtskennntnisse und verquere Vorstellungen über die Funktion von Musik in der Gesellschaft; so gilt für die idealisierte historische Epoche das Bild einer übergeschichtlichen klassenlosen Ständegesellschaft, die gleichzeitig die ideale zukünftige Gesellschaft darstellen soll und in der der Komponist Mittler dieser Volksgemeinschaft sein konnte. Die ideale Reproduzierbarkeit war gegeben, wenn gemeinsam gesungen werden konnte: "Der Chorgesang ist mehr als jede andere Musikausübung von hohem gemeinschaftsbildendem Werte. Das Wesen einer von freien Individuen freiwillig gebildeten Gemeinschaft findet ein künstlerisches Ebenbild in der polyphonen Satzweise des Mittelalters oder des 16. Jahrhunderts."⁸ Für Instrumentalmusik bedeutsam war die Forderung nach Gleichrangigkeit aller Mitwirkenden, was für die spieltechnischen Anforderungen bedeutete, daß Gemeinschaftsmusik nicht über eine elementare Instrumentenbeherrschung hinausgehen durfte.

Das Repertoire der Jugendmusikbewegung gestaltete sich entsprechend: Neben der Suche nach dem echten, alten Volkslied (hierzu entwickelte Walter Hensel umfangreiche Theorien) setzte großes Interesse an alter Musik ein, die fast unbekannt war. Einige der jungen Jugendmusikbewegten wandten sich der Kirchenmusik und/oder Musikwissenschaft zu, insbesondere dem Lehrstuhl von Willibald Gurlitt in Freiburg, und versuchten sich an Transkriptionen und Editionen. Parallel dazu entwickelte sich das Interesse an Instrumenten, die nicht - wie Geige und Klavier - von der "individualistischen Konzertsalkultur" verdorben waren. Auch hier traf man sich mit Bestrebungen von Instrumentenbauern und Musikwissenschaftlern, wenn auch die Motive andere waren: Suchten die Forscher Authentizität, ging es der Jugendmusikbewegung um Alternativen, die man nicht in der Neuentwicklung suchte, sondern in Instrumenten, die den Gemeinschaftsgeist ihrer Entstehungszeit ausstrahlen sollten. Bei dem Lieblingsinstrument der Wandervögel, der Zupfgeige (= Laute) hatte man das Glück, ein historisches Pendant zu finden; andere Instrumente wie das Cembalo, die Blockflöte, die Gamben, die alte Orgel mußten erst wieder entwickelt werden. Nicht immer traf das Kriterium der leichten Spielbarkeit zu. Da entschied dann die Musizierpraxis, ob das Instrument gemeinschaftsfähig sei oder nicht - die Blockflöte errang langfristig den Sieg. Ohne die Jugendmusikbewegung hätte sich die Renaissance der alten Musik nicht auf so breiter Basis vollziehen können; insbesondere im Finkensteiner Bund fand sie eine breite, auch ökonomische, Basis.

Je weniger die Welt der Jugendmusikbewegung in der musikalischen Realität der späten Weimarer Jahre verankert war, vielmehr gut ausgestattete Enklaven und Nischen gefunden hatte, desto enger wurde sie in ihren Denkansätzen. Die Beziehungen "nach außen" nahmen ab, Auf- und Ausbruchsversuche aus den eigenen Reihen wie die Zeitschrift Musik und Gesellschaft wurden baldigst liquidiert. Nationalsozialistischer Ideologie nahestehende politische Positionen tauchen zunehmend in den Schriften auf; insbesondere in der Idealisierung einer Volksgemeinschaft als Hoffnungsträger trifft man sich. Doch auch die chauvinistische Verkündung der Überlegenheit deutscher Kultur über alle anderen Völker findet in breiten Kreisen der Jugendmusikbewegung Unterstützung. Der in der Analyse seiner Gegner deutlich formulierende Hanns Eisler bezeichnet die Jugendmusikbewegung eine "hochinteressante Strömung", charakterisiert sie jedoch bereit 1931 als den "neuen Musikfaschismus": "Diese Musikrichtung kommt zu der klaren politischen Formulierung: Sie will durch den Geist der wahren deutschen Volks- und Kunstmusik die Jugend entpolitisieren."⁹

Der Übergang in die Organisationen der Nationalsozialisten vollzog sich weitgehend bruchlos, zumal viele Führer der Jugendmusikbewegung in den Kulturapparaten des NS-Staates Posten und Aufstiegschancen erhielten. Kleine Probleme hatten manche, die ihre Positionen der Weimarer "Systemzeit" zu verdanken hatten, wie Fritz Jöde. Walter Hensel erlebte zwar mit der Besetzung des Sudetenlandes die Erfüllung seines Lebenstraumes, doch die Lieder der Nazis fand er - und dies sagte er öffentlich - ästhetisch entsetzlich schlecht. In den 50er Jahren versuchte man daraus Widerstandslegenden zu stricken.

Nach Kriegsende und einem kurzen Moment des Innehaltens setzte die einst jüngere Generation der Jugendmusikbewegung bruchlos ihre Arbeit fort, indem sie das ganze System der Musikerziehung der Bundesrepublik in die Hände nahm, im schulischen wie außerschulischen Bereich ("Junge Musik" und "Mussische Bildung"). Einer der wenigen, die sich mit dieser Tradition auseinandersetzten, war Theodor W. Adorno, zunächst in seiner "Kritik des Musikanten" (zuerst 1952), dann in dem Aufsatz "Zur Musikpädagogik" (zuerst 1954)¹⁰. Neben seiner Kritik an der Überbetonung des Musizierens gegenüber der Musik, ihrer antiintellektuellen Regression, ihrer qualitätskriterienloser Restauration, an der blinden Verehrung von Gebrauchsmusik, der "Entkunstung der Kunst", steht insbesondere der Vorwurf, daß die "objektive Tendenz der Bewegung ...dem Faschismus zuzurechnen" (Adorno 1963, S.81) sei. Sie habe "die Erbschaft des zugleich konservativen und scheinrevolutionären Flügels der deutschen Jugendbewegung angetreten" (ebda S.83) und sich zugleich zum Erfüllungsgehilfen der Nazis gemacht wie insbesondere in den Nazijugendorganisationen und ihrer Musikanschauung ihre eigene Erfüllung gefunden.

Die Unfähigkeit der meisten Apologeten wie Nachfahren der Jugendmusikbewegung, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen, gibt Adorno in seiner harten, bisweilen etwas zu generellen Kritik recht. Den Versuchen, die Traditionslinien fortzuführen, machten nicht zuletzt Jugendliche selbst ein Ende: Die musikalischen Alternativen Rock'nRoll und, später, Beat-Musik ließen das Interesse an lausichtigem Volksliedsingen dahinschwinden. Hinzu kam die Auseinandersetzung junger Menschen mit dem Faschismus und der Verstrickung der Väter(generation) in dessen Verbrechen, und, daraus folgend, der Abbruch von Kontinuität. Dies betraf auch die Auseinandersetzung mit und Verweigerung der tradierten Kultur. Volksliedsingen, Kern der Jugendmusikbewegung wie faschistischer "Musikpflege" wurde für viele deutsche junge Menschen unmöglich. Versuche einiger Liedermacher und versprengter Nachfahren der Bündischen Jugend, die sich in dem Kreis um Burg Waldeck trafen, "demokratische Volkslieder" wiederzuentdecken, blieben langfristig von geringem Erfolg, anders als die Adaption des "deutschen Liedgutes" durch die "Fischer-Chöre" und den "Musikantenstadl" und ihre Integration in die Massenmedienkultur, die jeden Anhänger der Jugendmusikbewegung zur Verzweiflung bringen würde.

Trotz ihrer Relevanz für die Musikpraxis der 50er und 60er Jahre und ihres prägenden Einflusses auf die gesamte Nachkriegsmusikpädagogik fanden nur wenige ernsthafte Auseinandersetzungen mit der Jugendmusikbewegung - meist durch Adorno angeregt - statt, so die Untersuchungen von Ulrich Günther, Hanns Hodek und Dorothea Kolland.

Besonders wichtig und ärgerlich zugleich ist die Dokumentation Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933 (1050 S., Wolfenbüttel/Zürich 1980), die von Ehemaligen und Nachfahren der Jugendmusikbewegung herausgegeben wurde.¹¹ Philologisch sorgfältig, aber gänzlich unanalytisch und unkritisch zeichnet sie ein Bild, wie es Erben eben gerne

haben. Die zeitliche Eingrenzung bis 1933 ist Eingeständnis der Unfähigkeit, Verantwortung zu übernehmen. Damit machen sie es schwer, die interessanten, vorwärtsweisenden, demokratischen Elemente dieses großen Reformversuchs des Musiklebens zu erkennen, die unter dem Schutt der eigenen Geschichte verborgen sind.

Liederbücher und Institutionen der Musikpädagogik tragen bis heute Spuren der Jugendmusikbewegung, obwohl die Öffnung hin zu einem internationalen Repertoire, zur U-Musik und zur Avantgarde nach 1968 gründliche Veränderungen nach sich zog. Viele der alten und neuen Lieder, die bis heute das Schulrepertoire prägen, tauchten erstmals in den Publikationen der Jugendmusikbewegung auf.

Die gesamtgesellschaftliche Dimension, die der Versuch einer Alternative aus selbstgeschaffenen Nischen heraus zumindest in den späten 20er Jahren dann erreichte, wenn Bündnisse mit anderen, ebenfalls Alternativen Suchenden eingegangen wurden, konnte in der Nachkriegs-Bundesrepublik nicht mehr erreicht werden, die DDR-Musikkultur bezog sich ausschließlich auf die Arbeitermusikbewegung. Die Internationalisierung der Musikkultur (wie auch ihrer Vermarktung) und die Auflösung einer verbindlichen Basis - wie sie einst die bürgerliche Musikkultur des 19. Jahrhunderts dargestellt hatte - erlaubt und provoziert zwar viele größere und kleinere Alternativkulturen gerade im Bereich der Jugendkultur, die allumfassende technische wie ökonomische Verfügbarkeit ermöglicht jedoch immer wieder ihre Domestizierung. Der große musikkulturelle Gegenentwurf, den die Jugendmusikbewegung einst versuchte, ist nicht in Sicht.

Literatur:

Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Göttingen 1973³

Archiv der Jugendmusikbewegung e.V. (Hrsg): Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933. (Wolfenbüttel/Zürich 1980)

Günther, Ulrich: Die Schulmusikbewegung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Neuwied und Berlin 1977

Hensel, Walter: Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied. Augsburg 1923

ders.: Musikpflege in Schule und Volk. Rudolstadt 1924

ders.: Im Zeichen des Volksliedes. Kassel 1936

Hodek, Johannes: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Weinheim/Basel 1977

Höckner, Hilmar: Musik der deutschen Jugendmusikbewegung. Wolfenbüttel 1927

Jöde, Fritz (Hrsg) Musikalische Jugendkultur. Hamburg 1918

ders.: Musikmanifest. Hartenstein 1921

ders. Das schaffende Kind in der Musik. Wolfenbüttel 1928

ders. Unser Musikleben, Absage und Beginn. Wolfenbüttel 1923

Kolland, Dorothea: Die Jugendmusikbewegung. "Gemeinschaftsmusik" - Theorie und Praxis. Stuttgart 1978.

Dies. (Hrsg): Musik und Gesellschaft. (Reprint). Berlin 1978

Dies. "Junge Musik" der 50er Jahre. In: Musik der 50er Jahre. Argument Sonderband AS 42, Berlin 1980.

Krützfeld-Junker, H. (Hrsg.): Fritz Jöde. Ein Beitrag zur Musikpädagogik des 20. Jahrhunderts. Regensburg 1988

Reinfandt, K.H. (Hrsg.): Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkung. Wolfenbüttel/Zürich 1987

(Veröffentlicht in: Diethart Kerbs/ Jürgen Reulecke (Hrsg.) Handbuch der Deutschen Reformbewegungen 1880 – 1933, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1998)