Werner J. Patzelt

Die Jugendmusikbewegung

I. Warum diese Notizen?

Wenn man – erwachsen und noch älter geworden – wissbegierig auf die Geschichte jenes Landes zurückblickt, in dessen Kultur man aufwuchs, dann geschieht oft etwas Unerwartetes. Immer deutlicher tritt nämlich hervor, wie eigene Wünsche und Züge, die man für sehr individuell hielt, eben nicht nur ganz unvermeidlich von persönlichen Erlebnissen und deren Zeitumständen geprägt wurden. Sondern man merkt obendrein, wie viele Generationen und auch Einzelne längst vorher alles das geschaffen haben, in was man wie in Selbstverständlichkeiten hineinwuchs. Alsbald erkennt man sich als Träger einer Tradition, die zuvor als solche allenfalls gefühlt, doch nicht mit dem Verstand umgriffen und bewusst angeeignet wurde. Anschließend mag das Verlangen einsetzen, endlich auch zu *wissen*, was einen da angezogen, geformt und recht unbemerkt in die Reihe der Übermittler von Vergangenem hineingestellt hat.

Gerade so ging es mir seit längerem mit der Jugendmusikbewegung. Nicht ausschließend, dass das letzte Dutzend der von mir seit 1978 geleiteten Musikwochen schon begonnen haben könnte, machte ich für 2025 die „Musik der Jugendmusikbewegung" zum Thema der Schmochtitzer Singwoche.[1] Längst war mir nämlich klar, dass mein eigenes Musizieren ganz aus dieser Tradition kam. In drei Texten hatte ich bereits beschrieben, was ich als wichtig empfand: 2005 in „Die Wirklichkeit beim Chorsingen", 2010 in „Gottfried Wolters als Chorleiter", und 2025 in „Die Geschichte hinter der Geschichte".[2] Nun aber wollte ich mich systematisch und auf einschlägiges Schrifttum gestützt dieser Geschichte vergewissern.

II. Der Anfang: Jugendbewegung und Wandervogel

Die Jugendmusikbewegung, in Deutschland aufblühend nach dem Ersten Weltkrieg, dann nationalsozialistisch ummantelt seit 1933, neu belebt nach 1945 und nachwirkend in den heutigen Musikwochen und Musikschulen, geht zurück auf die Jugendbewegung. In einem Lexikon von 1921 wurde sie so vorgestellt:

> *„Jugendbewegung: moderne, auf Selbsterziehung der Jugend gerichtete Bewegung (Gegensatz: Jugendpflege durch Erwachsene mit bestimmten Zielen), in vielfältigen Richtungen lebendig, teils frei aus der Jugend selbst erwachsen (Freideutsche Jugend Wandervogel und Jungdeutscher Bund; Freie sozialistische Jugend, seit 1919, mehrfach gespalten), teils von politischen oder religiösen Gemeinschaften (Parteien) organisiert: Deutschnationaler Jugendbund, Reichsbund der deutsch-demokratischen Jugendvereine, Arbeiterjugend; Katholische Jünglings- und Jungfrauenvereinigung Deutschlands, Christlicher Verein junge*

---

[1] Zu ihr und zu ihrer Vorgängersingwoche in Angath/Tirol siehe https://www.musikwoche-schmochtitz.de.
[2] Sie alle sind leicht greifbar über den folgenden Link: https://www.musikwoche-schmochtitz.de/jugend-musikbewegung/.

> *Männer, Bund deutscher Jugendvereine. Ferner Jungdeutschlandbund, Deutscher Pfadfinderbund, Weltlogenbund des Guttemplerordens u.v.a.“ (zitiert nach Funck 1987, S. 63)*.

Die Jugendbewegung entstand im späten 19. Jahrhundert aus dem Generationenkonflikt zwischen den – nach gut dreißig Friedensjahren – lebenszufrieden in der „belle époque“ eingerichteten Erwachsenengenerationen und einer nachrückenden Generation, die nach einer grundlegenden Lebensreform verlangte. Die Veränderungswünsche reichten von der Kritik an Verstädterung und mechanischer Fabrikarbeit über die Ablehnung bürgerlicher Verhaltensnormen bis hin zur Suche nach alternativen Ausdrucksformen in Kunst und Lebensstil. Im Grunde revoltierte man gegen eine „im Vergehen begriffene Welt, die, um ihr Dasein zu verlängern, so tun musste, als ob sie noch heil sei“ (75 Jahre Finkenstein, S. 39). Insgesamt wies die Jugendbewegung zwei Grundtendenzen auf, nämlich ...

> *„eine ‚humanistisch-kritische‘ und eine ‚messianisch-mythisierende‘ Tendenz. Beide Tendenzen lassen sich auch in der Jugendmusikbewegung wiederfinden. Die humanistisch-kritische Tendenz äußert sich in einem mehr pragmatisch orientierten Reformbemühen um eine kulturelle Erneuerung aus sozialer Verantwortung oder um eine neue Lernkultur vom Menschen und seinem Lebensraum her oder um eine Vermittlung von Musik an alle Menschen, vor allem auch an solche, die von ihrer sozialen Herkunft [her] der Musik fernerstehen. Hingegen äußert sich die messianisch-mythisierende Tendenz in eher spekulativen Reformeuphorien vom ‚neuen Menschen‘, vom Sieg des Geistes über den Ungeist der Zeit, von einer radikalen Gesellschafts- und Weltveränderung oder von einer alle gesellschaftlichen Schichten vereinigenden ‚neuen Musikkultur‘ anstelle des in Konventionen erstarrten Musikbetriebes (Horst Rumpf, zitiert nach Reinfandt 1987, S. 9)*.

Sowohl in den Reihen der Arbeiterbewegung als auch in denen von Gymnasiasten, Studenten und der angehenden Lehrerschaft wurde das Wandern an Sonntagen oder über die Feiertage zum Ausdruck einer an solchen Tendenzen ausgerichteten Suche nach Neuem. Allerdings war die damalige „Revolution der Jugend“, von heute her besehen, ziemlich harmlos:

> *„Man trug, statt der sonst üblichen Stehkragen, Schillerhemden, lehnte den Bier-Komment der studentischen Burschenschaften ab, wurde also Anti-Alkoholiker und Nichtraucher, suchte ‚die Heimat zu erwandern‘, schlief in Zelten und besann sich auf Zeiten und deren Kultur, die vermeintlich noch ‚in Ordnung‘ gewesen waren. Musikalisch äußerte sich diese Haltung derart, dass man die damals schon reichlich degenerierte Liedertafel, den Gesangverein[3] ebenso ablehnte wie den ‚Schlager‘ und auf das alte Volkslied und die Chormusik alter Zeiten, vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts, zurückgriff“ (75 Jahre Finkenstein, S. 39)*.

Sowohl das Wandern selbst als auch die geselligen Abende boten Anlass zum gemeinsamen Singen, begleitet von Laute (vielfach unter Mädchen), Gitarre (meist unter Jungs)

---

[3] Unter anderem die folgenden Merkmale zogen Kritik auf sich: „Jeder Gesangverein besaß ... eine ehrwürdige Fahne, deren Schaft oft mit vielen Fahnennägeln geziert war, und die Vitrinen im Vereinslokal waren gefüllt mit silberbeschlagenen Trinkhörnern und Ehrenhumpen, die bei gemeinsamen Sängerfesten und -jubiläen verliehen worden waren. Die Pflege gemütlich-bürgerlicher Geselligkeit – oft im Rahmen einer berufsständisch geordneten Zusammensetzung der Choristen – und die Vorbereitung auf Konzerte wurden als die tragenden Säulen des Vereinsleben empfunden“ (Ehrhorn 1987, S. 39).

oder – vor allem in Jungarbeiterkreisen – von der Mandoline.[4] Zusammenfassend nannte man diese Instrumente „Zupfgeigen".[5] Sie als Begleitinstrumente im Sinn, sammelte Hans Breuer (1883-1918, gefallen bei Verdun als Arzt) viele passende „Fahrtenlieder" und veröffentlichte sie 1909 im – als „Zupf" alsbald berühmten – Singbuch „Der Zupfgeigenhansel".[6] Mit der zehnten Auflage, schon vier Jahre nach dem Ersterscheinen herausgekommen, erhielt diese mit der Jugendbewegung und der aufkommenden Jugendmusikbewegung eng verbundene Liedersammlung ihre endgültige Form. Freilich entwickelte die sich auch weiter: Ursprünglich einstimmig notiert, gab es bald das Verlangen nach einer komplexeren Gitarrenbegleitung sowie nach mehrstimmigen Sätzen, letztere oft zusätzlich mit Lauten- oder Gitarrenstimme.[7] Wie daraus später die Jugendmusikbewegung erwuchs, lässt sich so umreißen:

> *„Es begann alles ganz naiv und pragmatisch: die Wandervögel sangen beim Wandern, am Lagerfeuer oder im ‚Nest', meistens mit Lauten- oder Geigenbegleitung, ganz im Sinne neuer Formen der Geselligkeit. Und die Musikfreunde unter ihnen … wählten Musik für ihren persönlichen Lebensweg, privat oder beruflich; sie hatten eben eine besondere Freude am Singen und Musizieren, vor allem von Volksmusik und Alter Musik. Damit drückten sie auch ihre Kritik am damaligen Musikbetrieb aus, der die Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bevorzugte, die bei den Wandervögeln verpönt war. … All dies wurde von einem romantischen Lebensideal mit einem Zug ins Schwärmerische bestimmt" (Günther 1987, S. 166).*

Die „Wandervogelbewegung" selbst entstand 1896 im heute zu Berlin gehörenden Steglitz um den Stenographielehrer Hermann Hoffmann.[8] Dessen Schüler Karl Fischer (1881-1941) gründete dann im November 1901 im Ratskeller des Steglitzer Rathauses den „Wandervogel-Ausschuß für Schülerfahrten e.V." Ähnliche Organisationen, regelmäßig mit „Wandervogel" im Namen,[9] gründeten sich rasch quer über den ganzen deutschen Sprachraum. Nach wenigen Jahren gab es bereits viel Tausende von „Wandervögeln". Natürlich kam es zu Spannungen und Spaltungen, letztere als Reaktion auf autoritäre Führungsstrukturen, erstere um Fragen wie die, ob auch Mädchen Wandervögel sein könnten, oder ob im Kreis der Wandervögel alkoholische Getränke statthaft wären. Jungs kleideten sich einfach mit Fahrtenhemd, kurzer Lederhose oder Bundhose, auf

---

[4] Zur Laute als Instrument der Jugendbewegung siehe Funck 1987, S. 65-69. Angemerkt sei, dass viele führende Leute der Jugendmusikbewegung, allen voran Walther Hensel, selbst vorzügliche Lautenisten waren.

[5] Nach dem ersten Weltkrieg kamen dann auch Blockflöten mit der von Peter Harlan (1898-1966) vereinfachten „deutschen Griffweise", Gamben sowie Geigen hinzu. Zum Instrumentarium und Instrumentenbau der Jugendmusikbewegung siehe Funk-Hennigs 1987 sowie Funck 1987, S. 71f und 82f. An der erstgenannten Stelle merkt Funck auch an, dass die Einbeziehung dieser Instrumente in vokal geprägte Musizierformate deren Spieler „zu einem neuen Musikerleben geführt" habe, dem gemäß Streichmusik „wie gesungen" zum Ausdruck gebracht werden müsse. Auch diese Zielvorstellung ließ in den späten 1950er Jahren Widerstand gegen Jödes Versuche aufkommen, Instrumente wie das Akkordeon oder die Melodica um der so erzielbaren Breitenwirkung willen in der Jugendmusikbewegung heimisch zu machen.

[6] Zu ihm Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 200-212.

[7] Hierzu Ehrhorn 1987, S. 44, Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 213-219, sowie – sehr ausführlich – Jöde 1969.

[8] Eine detaillierte Schilderung findet sich in Ganslandt 1997, S. 9-14; zur Vorgeschichte siehe mit weiteren Verweisen auch https://de.wikipedia.org/wiki/Wandervogel.

[9] Der Name „Wandervogel" für diese Bewegung scheint – nach Ganslandt 1997, S. 10 – auf Wolf Meyen zurückzugehen, inspiriert von folgender Grabinschrift auf dem Friedhof in Dahlem, die man beim Wandern gefunden hatte: „Wer hat euch Wandervögeln / die Wissenschaft geschenkt, / dass ihr auf Land und Meeren / nie falsch den Flügel lenkt?" Zur Herkunft der Selbstbezeichnung „Wandervogel" siehe auch https://www.scout-o-wiki.de/index.php/Wandervogel.

dem Kopf ein Barett. Mädchen hielten es mit der durchaus provokativ gemeinten Abkehr vom bürgerlichen Komment ähnlich. Schön geht das aus der folgenden Schilderung eines 1895 geborenen „Wandervogel-Mädchens“ hervor:

> *„Alle ersten Mädchen-Wandervogel-Gruppen wurden … an den Studienanstalten gegründet. … Wir Mädels gingen, als ich in der Studienanstalt kam, wie meine Mutter fast ständig mit einem Schnürleibchen. … Und da wandten wir uns sofort dagegen. Also kein Wandervogelmädchen trug mehr ein Korsett … man sah einem Wandervogel-Mädel auf hundert Kilometer [sic!] an, da kommt ein Wandervogel-Mädel. Das trägt ‘ne hübsche Bluse mit ‘ner schönen Kante, hat den Hals frei, man kann sehen, wie fröhlich da die Stimme rauskommt … Und die anderen, die gingen mit Sonnenschirmchen, damit sie ganz blass waren, und mit Handschuhen und mit Röcken; die mussten sie so tragen, damit sie nicht über die Erde schleiften“ (zitiert nach Ganslandt 1997, S. 13).*

Insgesamt legten die Wandervögel den Schwerpunkt ihrer Tätigkeiten auf die „Fahrt“[10] samt Naturerleben, aufs Eintauchen in eine – nicht immer nur imaginierte – romantische Volkskultur, desgleichen auf gemeinsames, elementares Musizieren. „Die Fahrt“ wurde zum Ausdruck eines letztlich ziellosen, sich gleichsam selbst erfüllenden Strebens. Insgesamt übte die Wandervogelbewegung, da sie weit mehr als nur die Elite einer ganzen Generation ansprach, auf viele deutsche Geistesströmungen einen großen Einfluss aus. Der reichte im Persönlichen vom Vegetarismus bis zur Nudismus, im Gesellschaftlichen hin in die Siedlungs- und Gartenbewegung, in der Bildungspolitik von der Jugendpflege bis zur Schulpädagogik und zur Gründung von Reform- und Landheimschulen.[11] Mit ihren Idealen von Freiheit, Romantik und selbstgemachter Musik stand die Wandervogelbewegung wohl gar noch Pate für die US-amerikanische Hippiebewegung der 1960er und 1970er Jahre.[12]

III. Leitideen der Jugendmusikbewegung

Die Jugendmusikbewegung ist allerdings nicht einfach eine Fortsetzung der Wandervogelbewegung, gleichsam bloß mit Schwerpunktverschiebung weg vom Wandern zum gemeinsamen Musizieren.[13] Erst gut zehn Jahre nach der zehnten Auflage des „Zupf“, außerdem nach dem Ersten Weltkrieg als der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ (George F. Kennan), in dem viele „Wandervögel“ den Tod fanden, begann aus solchen Wurzeln etwas Neues:

> *„Hatte der alte ‚Wandervogel‘ noch ein mehr oder weniger romantisches Lebensideal mit einem Zug ins Schwärmerische, so begannen die durch ihn geweckten Kräfte sich nun um*

---

[10] „Auf Fahrt gehen“ meinte ein bewusstes Durchwandern von Land und Natur. Das Ziel war, Neues zu „erfahren“, auch Fremdes und Ungewohntes. Nicht Bequemlichkeit und unbedingte Sicherheit waren gefragt, sondern die Chancen auf emotionale und geistige Abenteuer. Eben an diesen würde man – dank so mancher „Fahrt“ – persönlich wachsen.

[11] Zum Weiterwirken all dessen in der Jugendmusikbewegung: Günther 1987, Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 220-232, Ganslandt 1997, S. 25-38.

[12] Hierzu siehe etwa http://www.wandervogel.com/wandervogel_faq.html.

[13] Detailreich zur „Musik im Wandervogel“ siehe „Jugendbewegung und Musik. Die Volksliedzeit im Wandervogel und frühe Kritik an der Musikpraxis“, in: https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/ursprueng e, sowie Funck 1987, S. 63-69, und Ganslandt 1997, S. 15-19. Zur „klassischen Zeit“ der Jugendmusikbewegung zwischen 1918 und 1933 siehe „Die deutsche Jugendmusikbewegung“ 1980, ferner https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase sowie Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 194-199.

> *gewisse zentrale Orte und Persönlichkeiten zu kristallisieren. Allen diesen Bestrebungen ist nicht nur der Rückgriff auf das Musikgut der alten Zeiten gemeinsam, sondern auch die Ablehnung der rein ästhetischen, also genießerischen Einstellung gegenüber der Musik, dafür das Eintreten für Aktivität, Tun, Selbst-Singen, Selbst-Musizieren, wodurch in dem Singenden und Spielenden mehr in Bewegung gesetzt wird als beim reinen passiven Genuss etwa im Konzertsaal" (75 Jahre Finkenstein, S. 39).*

Sehr eindrücklich hat Karl Vötterle (1903-1975), späterer Gründer des Bärenreiter-Verlags und Teilnehmer der – unten noch zu beschreibenden – „Ursingwoche" vom Sommer 1923, jenen soziokulturellen Zusammenhang beschrieben, aus dem, über die Jugendbewegung und den Wandervogel hinaus, die Jugendmusikbewegung entstand:

> *„Vorausgegangen war das Suchen der Jugend nach einem eigenständigen Leben, das im Bürgertum der rasch gewachsenen Städte verkümmert war. Wohl gab es im dörflichen Gefüge noch den Stand der Burschen und Mädchen, aber in den Städten hatte sich noch keine eigene Gruppierung der Jugend gebildet. Die Schule war eine reine Lernanstalt, der Sport stand noch in den Anfängen. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg schuf der Wandervogel als erster einen freiwilligen, wenn auch nur einen ganz kleinen Teil der Jugend umfassenden Zusammenschluss, der auf ein eigengeprägtes Leben junger Menschen hinzielte.*
>
> *Scheel betrachtet von Kirche und Schule begannen sie ihr eigenes Leben zu gestalten. Dabei entdeckten sie auch das Volkslied wieder. Aus dem Glück dieser Entdeckung, nicht minder aber aus dem Protest gegen die mit roter Tinte geschriebenen Machwerke, die die Schulliederbücher bevölkerten, gegen das hohle Pathos der Vaterlandslieder und gegen das billige Kommerslied der Studenten, entstand der ‚Zupfgeigenhansel', ein Anfänger, ein Vorläufer dessen, was einmal Singbewegung genannt werden sollte, eine musikalische Erneuerungsbewegung, ausgelöst durch die Erschütterungen und Veränderungen des Krieges, in zwei Strömen, geführt und geprägt durch zwei Namen: Walther Hensel und Fritz Jöde" (75 Jahre Finkenstein, S. 33).*

Stark vereinfacht lässt sich sagen, dass der Deutschböhme Walther Hensel (1887-1956)[14] mit seinen „Finkensteinern" die Jugendmusikbewegung im Süden Deutschlands prägte, der Hamburger Fritz Jöde (1887-1970)[15] hingegen mit seiner „Musikantengilde" in Norddeutschland und obendrein reichsweit. Des Letzteren Rolle lässt sich so umreißen:

> *„Die eigentliche Jugendmusikbewegung entwickelt sich nach dem Ersten Weltkrieg und ist mit dem Namen Jöde eng verbunden. Am stärksten und nachhaltigsten war ihre Wirkung, verglichen mit anderen Richtungen, am Anfang mittels der Zeitschrift ‚Die Laute', die ab 1918 Jöde herausgab und die 1922 in ‚Musikantengilde' umbenannt wurde. Nachdem sich zunächst Hausmusikkreise gebildet hatten, erweiterte sich der Einfluss der ‚Musikantengilde', wie auch sie sich jetzt nannte, auf die gesamte Musikerziehung, einschließlich Schule und Lehrerbildung. Offene Singstunden dienten der Volksliedpflege (Kampf gegen den Schlager); Singtreffen, Schulungswochen und Lehrgänge ... trugen zur Verbreitung des Jugendmusikgedanken in weiteren Volkskreisen bei" (Günther 1987, 167).*

Vor allem Jöde, mit Abstrichen aber auch Hensel, erreichten mit ihrer Arbeit eine große Zahl vor allem junger Leute aus allen Schichten, und zwar weit über Deutschland hinaus. Dabei fanden sie, wie Karl Vötterle anmerkte, ...

---

[14] Zu ihm ausführlich Fuchs/Wagner/Zock 2018, https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/walther-hensel sowie https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/.
[15] Ausführlich zu Jöde: Reinfandt 1987a, Rauhe 1987 und https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/fritz-joede.

> *„eine Fülle von Helfern, Schülern, Anbietern und Eiferern. In beiden Strömen der Entwicklung aber gab es auch Persönlichkeiten, die das Gemeinsame, Verbindende sahen und sich darum bemühten. Ich will hier nur die Namen Konrad Ameln, Walter Blankenburg[16], Georg Götsch, Hans Grischkat, Herbert Just und Fritz Reusch nennen" (75 Jahre Finkenstein, S. 34).*

Das Nebeneinander dieser zwei Großströmungen der Jugendmusikbewegung konnte durchaus unfriedlich sein.[17] Hensel feindete immer wieder die Musikantengilde an, und in dieser bezweifelten etliche Hensels Absichten und Können als Chorleiter. Natürlich hatte das viel mit der jeweiligen Herkunft zu tun. Die „Musikantengilde" besaß ihre Wurzeln über Fritz Jöde in Großstädten, namentlich in Hamburg und Berlin. Die „Finkensteiner Bewegung"[18] hingegen entstand auf dem Land, wodurch sie sich nicht nur dem „Volkslied" gleichsam „ursprünglicher" verbunden fühlte. Außerdem legte die angefochtene Stellung der Sudetendeutschen auf nunmehr tschechoslowakischem Staatsgebiet der Rückbesinnung auf das *deutsche* Volkslied eine völkische Note bei.[19] Deshalb war den „Finkensteinern" Musik nie Selbstzweck, sondern auch – oder sogar vor allem – ein Mittel zur Bildung einer klar national verstandenen Gemeinschaft. Das ließ die „Finkensteiner" auch eine Volkstumsbewegung sein. Mit der – tschechischerseits „Abschub" genannten – Vertreibung der Deutschen aus Böhmen und Mähren endete dieser Weg, auch wenn es noch bis zur Gegenwart enge Beziehungen zwischen dem „Finkensteiner Bund" und Vereinigungen der Sudetendeutschen als nunmehr „viertem Volksstamm" Bayerns gibt.

Am Ende war es dann Gottfried Wolters (1910-1989),[20] der beide Ströme der Jugendmusikbewegung zusammenführte. Er leitete Singwochen, die sich ins Gedächtnis einbrannten und weiterhin in Jödes Tradition „Lehrgänge" genannt wurden, und bald stieg er über seine Editionen europäischen Liedguts sowie die Europa Cantat-Feste gemeinsam mit César Geoffray (1901-1972) zum charismatischen Mittelpunkt einer europaweiten Chorbewegung auf.[21] Allerdings musste die sich zu seinen Lebzeiten noch auf das nichtkommunistische Europa beschränken.

Folgenreich war eine Reihe von zeitgenössischen, doch auch grundsätzlichen Frontstellungen, in denen sich ausprägte, was die Jugendmusikbewegung sein wollte und wurde. Eine erste davon war die Abkehr vom vorherrschenden Liedgut,[22] nämlich vom Kinderlied, das von Erwachsenen geschrieben wurde, sodann vom pädagogisierenden Schullied, vom ausschweifenden Studentenlied, vom sentimentalen Volkslied und von den unglaubwürdigen patriotischen Liedern. Bei der Suche nach einem „echten" Liedgut brachten die Wandervögel nicht nur von ihren Fahrten abgelauschte Lieder mit, sondern suchte man auch – angeregt von Max Pohl (1869-1928), Musiklehrer am Steglitzer Gymnasium – systematisch in Publikationen mit deutschen, vermutlich quer über die

---

[16] Zu ihm siehe v.a. Ganslandt 1997.
[17] Die folgenden Passagen folgen teilweise eng dem Abschnitt „Die Finkensteiner Bewegung" in https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase.
[18] Hierzu siehe „Die Finkensteiner Bewegung" in https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase sowie Fuchs/Wagner/Zock 2018, v.a. S. 65f und 233-258.
[19] Hierzu Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 245-249.
[20] Zu ihm siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/gottfried-wolters sowie Krebber/Krebber 2014 und Arbeitskreis für Musik in der Jugend 1980, dort v.a. Fork 1980 und Rohwer 1980.
[21] Hierzu Krebber/Krebber 2014, S. 85-115.
[22] Hier wird eng Funck 1987, S. 64 gefolgt.

sozialen Schichten gesungenen Volksliedern des 15. und 16. Jahrhunderts.[23] Ein Sänger im Chor von Max Pohl war übrigens jener Hans Breuer, der Jahre später mit dem „Zupfgeigenhansel“ das gleichsam ikonische Liederbuch der Jugendbewegung herausgeben sollte.

Eine zweite Frontstellung lässt sich so beschreiben:

> *„Gegenüber der Zeit vor der Jahrhundertwende, die in erster Linie das Klavierlied und das chorische Vereinslied gepflegt hatte, wurde das Singen in der Jugendbewegung nicht mehr als eine Verschönerung der gesellschaftlichen Formen des bürgerlichen Lebens angesehen, sondern als unmittelbare musikalische Lebensäußerung. Das Lied, das jeder mitsang, erlangte dabei eine neue Bedeutung. Es wurde nicht mehr durch öffentliche konzertmäßige Veranstaltungen verbreitet, sondern war Ausdrucksform des Jugendlebens im Wandervogel. Lied und Gesang waren unmittelbar mit dem Leben der Jugendgruppen verknüpft. Die Lebensbezogenheit war bestimmend für alle Musikformen, die von der Jugendbewegung und der Jugendmusikbewegung übernommen wurden oder in ihnen neu entstanden (Jöde 1987, S. 56).*

Groß war außerdem der Gegensatz zwischen dem „neuen Chortypus“ der Jugendmusikbewegung und den traditionellen Gesangvereinen. Er erledigte sich erst, als immer mehr kleine Gesangvereine oder Liedertafeln in den 1980er Jahren abstarben, und als sich – umgekehrt – viele aus der Jugendmusikbewegung hervorgegangene Chorvereinigungen auch deshalb verstetigten, weil sie sich entlang der von Gottfried Wolters vorangetriebenen Professionalisierung nicht länger dem einst abgelehnten „bürgerlichen Konzertbetrieb“ und seinen Qualitätsanforderungen verschlossen. Diese Entwicklung fing bereits mit den „Fahrtenchören“ der Zwischenkriegszeit an.[24] Zumal für das Aufblühen der Jugendmusikbewegung nach dem Ersten Weltkrieg lässt sich festhalten:

> *„Äußeres und inneres Bild eines Chores mussten die übergeordnete neue Gesinnung glaubwürdig widerspiegeln, das hieß im Äußeren: keine traditionelle Vereinsstruktur mit der hierarchischen Organisationsform vom Vorsitzenden über den Liedervater und Kassenwart bis zum Sangesbruder, im Inneren: keine Leistungsbesessenheit mit dem einzigen Ziel, Konzerte zu geben. Unter den nun entstehenden neuen Namen wie ‚Sing- und Spielgemeinde‘, ‚Musikantengilde‘, ‚Spiel- und Singschar‘ und anderen zeigt der Name ‚Singkreis‘ am deutlichsten*

---

[23] Dabei zeigte sich ein systematisches Problem. Denn obwohl man als „Volkslied“ Lieder verstand, die „Jahrhunderte um Jahrhunderte im Volk fortgelebt“ hätten, lebten jene alten Lieder in ihrer Mehrzahl gar nicht mehr „im Volk“, sondern „schlummerten in Quellenwerken und Archiven“ (Ganslandt 1997, S. 15). Einesteils sollte dies zur Suche nach Kriterien für eine nicht-zufällige, nicht-dilettantische und nicht-experimentelle Auswahl des alten Liedguts führen, andernteils zum Verlangen nach der Schaffung eines *neuen* Volkslieds, das „die Ideale unserer Zeit wiedergibt“ (Ganslandt 1997, S. 17).

[24] Hierzu Ehrhorn 1987, S. 40-42. – Welche inneren Widerstände es zu überwinden galt, beschrieb der Musikwissenschaftler und Musikpädagoge Erich Doflein (1900-1977) im Jahr 1927 so: *„Das Konzert ist die Form der Musikübung im Rahmen einer gesellschaftlichen Kultur. Das Konzert aber widerspricht der Gemeinschaft! Es ist weder als Musizieren noch als Andacht möglich, es beteiligt den Hörer nicht an der Idee, es isoliert jeden, der gekommen ist, um zuzuhören. … Die Reproduktion wird zum Kernwert des Künstlerischen; der Reproduzierende nennt sich Künstler … kurz: Was wir heute ‚Romantik‘ nennen, die individualistischen Bekenntniskunst, die solistische Reproduktionskunst, das Diskussionsobjekt auf dem Podium, Genie- und Vergangenheitskult, dies charakterisiert die ungemeinschaftliche, gesellschaftliche Kunst“* (zitiert nach Ehrhorn 1987, S. 40). Genau das Gegenprogramm dazu war die zunächst einmal selbstbezügliche und *sodann* im „Offenen Singen“ möglichst viele andere *aktiv einbeziehende* Musizieridee der Jugendmusikbewegung. Der Berichterstatter eines längeren Auftritts des Bachkreises Göttinger Studenten merkte denn auch an: *„Nicht eigentlich um ein Konzert handelte es sich hierbei, sondern um eine Art Hausmusik vor größerem Kreise“*; zitiert nach Funck 1987, S. 75.

die vollzogene geistige Wende und zugleich den unverkennbaren Zug zum Introvertierten: Die im geschlossenen Kreis stehenden Choristen sind singend, hörend, agierend und reagierend – oft ohne Dirigenten – nur einander zugewendet. Mit ihrem Rücken schirmen sie mauergleich die Außenwelt ab" (Ehrhorn 1987, S. 40).

Ferner darf man nicht die Unterschiede zu den legitimerweise ganz anders gearteten und – notwendigerweise – gerade auf „Auftritte" ausgerichteten Kirchenchören oder Kantoreien übersehen. Weiterhin wie zur hohen Zeit der Jugendmusikbewegung sind sie wichtige Anlaufstellen für Leute, die auf Chormusik und auf die sie umgebenden Gemeinschaftserlebnisse ausgehen. Das aber machte sie von jeher – neben den Schulen – zu wichtigen Anlaufstellen für die Bewerbung von Singwochen. Andernteils konnten über die Teilnahme von im kirchlichen Bereich engagierten Choristen wichtige Impulse aus der Jugendmusikbewegung in die protestantische und katholische Kirchenmusik eingehen.[25]

Doch die Probleme des Verhältnisses zwischen der Jugendmusikbewegung und dieser lagen woanders, nämlich zwischen dem eigenen Anliegen und dem der geistlichen Musik als solcher. Diese Schwierigkeiten lassen sich so umreißen:

„Schon früh war die Kirche aufmerksam geworden auf die Verbundenheit von Wort und Melodie, wie sie sich im Volksliedsingen der Jugendmusikbewegung darstellte, sowie auf das Gemeinschaftsethos der Singbewegung. Sie war daran interessiert, Kräfte der ‚Bewegung' auch in der Kirche sesshaft zu machen. Die Möglichkeit nämlich, Gemeinde in Glaubens-‚Gemeinschaft' und geistliches Wort in Lebensmacht zu verwandeln, war bestechend in einer Zeit, in der die Kirche Sorge um den umgeschmälerten Bestand ihrer Glieder haben musste. ...

Altes Volkslied und protestantischer Choral entstammen [ohnehin] den gleichen melodischen Ursprüngen. Doch sehr bald musste sich unerbittlich die ureigenste Frage der Jugendmusikbewegung, die Frage nach dem Lebensbezug, stellen. Geistliche Musik ist an Zwecke gebunden. Sie erfüllt damit funktional als ‚Gebrauchsmusik' für die Gemeinde voll die Forderungen der Singbewegung, aber eben nur für den Gläubigen. Dieses Dilemma hat die Singbewegung nicht kollektiv verbindlich auflösen können. ...

Erst im Heinrich-Schütz-Kreis[26] wurde ... nach langen Diskussionen formuliert, was für die Chöre der Singbewegung noch längere Zeit danach gültig bleiben sollte:

‚Bereitschaft zum Hören des Wortes ist das, was von jedem gefordert werden muss und kann, der mit dem Singen alter Kirchenmusik ernst macht. Ob er dieses Wort gleichzeitig als Bekenntnis sprechen kann, das entscheidet sich nicht durch ihn, sondern an ihm. Es durch eigenen Willen erzwingen zu wollen, bleibt ebenso vermessen wie vergeblich'.

... Mit diesem Kompromiss konnte man leben: der Finkensteiner Bund[27] sicherlich weniger gut als die offenere Musikantengilde, und die aus dem Geist der Singbewegung tätigen

---

[25] Siehe dazu mit vielen Hinweisen auf die beteiligten Personen und mit wichtigen Details Ganslandt 1997, dort gerade auch S. 47-56, sowie Ausländer u.a. 1987.

[26] Zu ihm siehe Eckart-Bäcker 1987. Initiator und Leiter dieses 1926 gegründeten Kreises – und später weiterer Musikgruppen – der damals noch junge Student Wilhelm Kamlah (1905-1976), späterer Herausgeber wichtiger Sammlungen mit Werken von Heinrich Schütz (darunter im Bärenreiter-Verlag die „Geistliche Chormusik"), am Ende Ordinarius für Philosophie an der Universität Erlangen und als solcher, unter anderem, gemeinsam mit Paul Lorenzen Begründer des „methodischen Konstruktivismus".

[27] Auf den Singwochen von Walther Hensel, aus denen der „Finkensteiner Bund" hervorging, stand die Arbeit am Choral gleichrangig neben der am Volkslied. Auch wurden einige Kirchenmusiker zu wichtigen Anführern der „Finkensteiner"; siehe Funck 1987, S. 70. Bezeichnend für den „Finkensteiner Geist" ist, was an einem der Tage der ersten Finkensteiner Singwoche geschah: Man wanderte nach Mährisch Trübau

Kantoreien wahrscheinlich immer noch am besten. Er erlaubte den Verzicht auf die strenge Forderung nach unmittelbaren Lebensbezug durch ... vorhandenen Glauben. ...

Andererseits wurde [es] gerade durch diesen Kompromiss möglich, dass besonders die geistliche Musik des Frühbarock – an erster Stelle die von Heinrich Schütz – intensiv weiter gepflegt werden konnte. Sie erlaubte den Choristen durch die Wortbezogenheit, die über die Affekten- und Figurenlehre ein hohes Maß an einleuchtender objektivierender Deutungskraft erhalten hatte, eine umweglose Identifikation: zwar nicht unbedingt die mit der geistlichen Verkündigung, aber sicher die mit dem musikalischen Kunstwerk" (Ehrhorn 1987, S. 48f).

IV. Gründerväter und Verlage der Jugendmusikbewegung

Fritz Jöde wurde 1887 als Sohn eines Schuhmachermeisters in Hamburg geboren. Er wurde Volksschullehrer und 1923 – dank Unterstützung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht im Preußischen Kultusministerium, geleitet vom Pianisten Leo Kestenberg[28] – dann Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg. Jöde war ein begeisternder Pädagoge, ein vorzüglicher Organisator, gesprächsbereit, tolerant und aufs Praktische aus. Ihm lag daran, Großstadtmenschen mit dem Musizieren und, vor allem, dem Singen zusammenzubringen, wofür er die Gründung von heute selbstverständlichen Musikschulen initiierte, die damals oft „Musikschulen für Jugend und Volk" genannt wurden.[29] Er organisierte Lehrgänge für die Leiter der – unter seinem Einfluss – üppig aufsprießenden, nach dem Ersten Weltkrieg das ganze Reichsgebiet überziehenden „Singkreise" und „Musikantengilden", stellte die häufige Durchführung von „offenen Singstunden", Singtreffen sowie Schulungswochen sicher, und hielt alles organisatorisch zusammen. Auch veröffentlichte er nicht nur wegweisende Kanon-, Madrigal- und Liedersammlungen, sondern erfand auch die kollektive Musizierform des „Offenen Singens".[30] Bei ihm bescheren ein „Ansingechor" und eine rein aus Vorfreude hinzukommende Sängerschar, die Dutzende, Hunderte oder gar Tausende umfassen kann, einander wechselseitig schöne Musiziererlebnisse.

1935 wurde Jöde „bis auf weiteres" beurlaubt, wohl weil er von Gegnern als „Sozialdemokrat", auch als „Marxist" oder gar „Bolschewist" denunziert worden war.[31] Aufgrund

---

und sang auf dem großen Platz vor der Mariensäule nacheinander in alle Himmelsrichtungen die folgenden Lieder: nach Osten „Nun, Gottes Deutschland, wache auf"; nach Westen „Ein' feste Burg ist unser Gott"; nach Norden „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil", und nach Süden „Maria durch ein Dornwald ging"; siehe https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/.

[28] Zu ihm u.a. https://de.wikipedia.org/wiki/Leo_Kestenberg. Kestenberg erhoffte sich *„eine nachhaltige Unterstützung seiner Reformpläne durch die Jugendmusikbewegung, vor allem durch Jöde, der von Anfang an in die Ausbildung der künftigen Musikstudienräte nicht nur den Musikunterricht der Volksschule und seine Methodik, sondern auch und vor allem die Methodik und Praxis des Unterrichtens an der Jugendmusikschule einbezog, ein Ausbildungszweig, der 1930 durch die Einrichtung eines Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege innerhalb der Akademie eine besondere öffentliche Anerkennung erfuhr"* (Günther 1987, S. 167; siehe auch Stumme 1987, S. 249-251).

[29] Insgesamt zu den mit der Jugendmusikbewegung verbundenen Konzeptionen von Musikschulen: Stumme 1987.

[30] Siehe dazu „Stunden mit offener Tür für alle. Die Anfänge des Offenen Singens", in: https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase/offenes-singen sowie http://www.holgerkirleis.de/pdf/Offenes_Singen_als_Musik_in_Gesellschaft.pdf. Ferner siehe die Beiträge von Willi Gohl und Willi Träder in Arbeitskreis für Musik in der Jugend 1980, S. 16-18 und 21-26.

[31] So Reinfandt 1987a, S. 286; insgesamt zu „Jöde und die NSDAP" siehe ebenda S. 286-288. Im Wikipedia-Artikel über Fritz Jöde vom Juni 2025 findet sich die folgende Erklärung: *„Für diese Beurlaubung*

eines Disziplinarverfahrens fand er sich Ende Februar 1937 aller Ämter enthoben; auch wurden einige seiner Schriften verboten. Gleichwohl wurde er 1937 Leiter des Jugendfunks München und 1938 Leiter der dortigen HJ-Spielschar. Von 1939 bis 1945 wirkte er dann als Lehrer am Mozarteum in Salzburg. Um dieser Stelle willen distanzierte er sich öffentlich vom Marxismus und beantragte Ende 1939 die Aufnahme in die NSDAP. 1943 am Mozarteum gekündigt, trat er aus der Partei wieder aus, erhielt aber dennoch bis zum Kriegsende eine Anstellung an der Braunschweiger Staatsmusikschule. Nach einer Zeit in Reichenhall, in welcher er den dortigen evangelischen Kirchenchor übernahm, war er von 1947 bis 1952 Leiter des Amtes für Jugend- und Schulmusik seiner Vaterstadt Hamburg. Dort führte er auch von 1951 bis 1953 das Fach Musikpädagogik an der Musikhochschule. Anschließend ging er nach Trossingen, um das „Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik" zu leiten. 1957 mit dem Großen Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschlands ausgezeichnet, starb er 1970 in Hamburg.

Zu Jödes Zielen gehörte es, die Kluft zwischen Laien und Fachleuten zu überwinden, indem man wechselseitig auf die gemeinschaftsbildende Kraft gemeinsamen Musizierens setzte. Seine entsprechenden, in der Praxis bereits bewährte Leitgedanken fasste er schon in Schriften aus den Jahren 1919 bzw. 1921 so zusammen:

> *„Musik ist 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. … Musik ist Geborenes und will als solches nicht gewusst, gekannt und gekonnt sein, sondern will leben und gelebt werden. Wenn der Wille zur Musik nicht aus dem Willen zur Gesinnung, d.h. zur Gemeinschaft erwächst, so geht sie uns nichts an. … [Selbst] wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen sänge und trüge keine Musik in mir, so wäre ich ein tönend Erz und eine klingende Schelle" (zitiert nach Reinfandt 1987, S. 12 und 15).*[32]

Mehr Emphase oder höhere Idealisierung musikalischer Gemeinschaftsbildung geht kaum, wobei Jöde – wie es scheint – auch ohne sonderliche Kenntnisse entscheidender Vordenker wie Arthur Schopenhauer, Wilhelm Dilthey und Henri Bergson den geistigen Strömungen seiner frühen Jahre sehr hellhörig und einfühlsam zu folgen vermochte.[33] Konkret wird das alles aber nur als Praxis, die dann auch gut organisiert und gekonnt angeleitet sein muss. Hier liegt ein ganz besonderes, sich seiner persönlichen Führungsgabe verdankendes Verdienst Jödes. Ohne ihn als Organisator der reichsweiten „Musikantengilde" sowie als Inspirator zahlreicher Lehrgänge für die Leiter von Chören und

---

können ein Artikel des Pfitzner-Biographen Walter Abendroth im Berliner Lokal-Anzeiger sowie weitere in der Zeitschrift für Musik und der Allgemeinen Musikzeitung eine Rolle gespielt haben. Weiter gab es eine „Erklärung gegen Jöde" in letzteren beiden Zeitungen, die unter anderem von Hans Pfitzner, Paul Pretzsch, Heinz Pringsheim und Paul Schwers unterschrieben wurde"; siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Jöde.

[32] Im letzteren Zitat paraphrasiert Jöde eine berühmte Passage aus Paulus, 1 Korinther 13,2.

[33] Nicht wenige haben bemerkt, was Reinfandt 1987, S. 19, so ausdrückte: *„Es ist wahrscheinlich, dass Jöde nicht ahnte, was er sich [mit seinen emphatischen Aussagen zur musikalischen Gemeinschaftsbildung] auflud. Seine euphorisch-tatkräftige Arglosigkeit ließ ihn anpacken, wo es nottat. … Weder seine sprachlich-begriffliche Kraft noch seine analytischen Fähigkeiten reichten hin, um den – durchaus möglichen – Kontext seiner Schriften mit den philosophischen und anthropologisch-pädagogischen Entwürfen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts glaubhaft darzulegen. … Jöde hat diese Chance der Autorisierung durch die Väter und Zeitgenossen geradezu leichtfertig verspielt. Er verkündete sich selbst. Das war ein Irrtum"*.

Instrumentalgruppen wäre die Jugendmusikbewegung nie zu einer noch das heutige Laienmusizieren prägenden Kraft geworden.

Der im gleichen Jahr wie Jöde geborene Walther Hensel, bis zur um 1920 begonnenen Verwendung eines deutschen Aliasnamens Julius Janiczek heißend,[34] war der Sohn eines Seidenwebers und Nebenbei-Musikanten. Er stammte aus dem Landstädtchen Mährisch Trübau im „Schönhengstgau". Der war – mit vor dem Zweiten Weltkrieg rund 126.000 Bewohnern – die größte deutsche Sprachinsel in Böhmen und Mähren. In seiner Heimatstadt machte Janiczek auch sein Abitur und studierte anschließend in Wien, Freiburg/Schweiz und Prag Germanistik, Romanistik und Musikwissenschaft. 1911, dem Jahr seiner Promotion, wurde er Mitbegründer der böhmischen Sektion des „Österreichischen Wandervogels". Zunächst Lehrer an der Prager Handelsakademie, gab er diese Stellung 1919 auf und widmete sich ganz seiner musikalischen Arbeit. Die begann mit der Sammlung und Erforschung von Volksliedern aus der Zeit möglichst vor 1800. Neben der Publikation von Liedsammlungen und musikbezogener Texte gab er gemeinsam mit seiner ersten Frau Olga (geb. Pokorny, 1885-1977), einer ausgebildeten, von ihm auf der Laute begleiteten Konzertsängerin, in vielen sudetendeutschen Städten Liederabende im Rahmen der „Böhmerlandbewegung".[35]

Später zog er Musikbegeisterte auf „Singwochen" in seinen Bann und begründete so die – nach dem Ort der ersten Singwoche benannte – Bewegung der „Finkensteiner". Denen ging es, neben dem gemeinsamen Singen, ...

> *„um die Reinigung der Musik von Operetten- und Salonkitsch. Vorrangiges Interesse galt [dabei] der Pflege der Hausmusik. Cello-, Flöten- und Oboenspiel wurden dem Klavier vorgezogen. Den eigentlichen Grundstock der Hausmusik aber bildete der Gesang, Volkslied und Lautenbegleitung. Da sich die Finkensteiner Bewegung als Singbewegung vorwiegend mit der Volksliedpflege, dem Kirchenlied und dem Chorgesang beschäftigte, stand eine intensive Auseinandersetzung mit dem Instrument und seinen Klangmöglichkeiten nicht im Vordergrund. ... Der Tagesablauf der Singwochen war streng durchorganisiert und ließ den Teilnehmern kaum freie Zeit zum instrumentalen Musizieren. Deshalb veranstalteten die Finkensteiner ab und zu reine Instrumentalwochen. Das Repertoire erstreckte sich jedoch [gerade] nicht auf reine Instrumentalmusik, sondern auf die Übertragung vokaliter eingeübter Chorsätze auf die einzelnen Instrumente. .... [Entscheidend] ... war die Überzeugung, dass Instrumentalmusik auf diese Weise in den Dienst der Vokalmusik gestellt wurde. Dahinter verbarg sich die Anschauung, dass instrumentales Musizieren ein ‚Singen' auf Instrumenten verkörpere, eine Musiziervorstellung, die auch Jöde-Anhänger in Auseinandersetzung mit dem neuen Klangideal entwickelten" (Funk-Hennigs 1987, S. 224).*

Zwischen 1925 und 1927 leitete Hensel die Jugendmusikschule Dortmund. Ab 1930 lehrte er an der Stuttgarter Volkshochschule, und 1938 – nach dem Anschluss des Sudentenlands ans Deutsche Reich – ließ er sich in Teplitz nieder, von wo aus er seinen Tätigkeiten als Musikwissenschaftler und Leiter von Singwochen nachging. Zwar nie Parteimitglied, teilte er doch viele völkische Gedanken des NS-Staates. Ansonsten war er

---

[34] „Janiczek" ist die slawische Verkleinerungsform von Hans, was zur deutschen Übersetzung als „Hänsel" bzw. „Hensel" führte. Seinen Taufnamen „Julius" ersetzte Janiczek hingegen durch den Vornamen des von ihm, selbst ein tüchtiger Lautensänger, sehr verehrten Walther von der Vogelweide. Siehe dazu https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/.

[35] Zu ihr siehe etwa https://www.sdj-geschichte.de/Struktur/B-Vorgeschichte/b-Jugendbewegung/ub-Buende/Boehmerland.htm.

so sehr ein selbstbezogener Musiker, dass man später – gewiss zu fahrlässig – über ihn schreiben konnte: „An ihm rauschten die politischen Entwicklungen vorbei, ohne dass er sie in seinem wechselvollen Leben wahrgenommen hätte“.[36] Im Frühjahr 1945 ins niederbayerische Wasserburg bei Landshut zu einem Familientreffen mit den Eltern seiner 1939 geheirateten, zweiten Frau Paula Wimmer gereist, konnte er wegen der Zerstörung des Landshuter Bahnhofs nicht mehr in seine Heimat zurückkehren, verlor sein Teplitzer Haus samt allen Besitztümern, und fand 1946 Arbeit als wissenschaftlicher Berater an der Städtischen Bücherei in München. Weiterhin als Chorleiter und auf Singwochen tätig, verstarb er nach einem Schlaganfall im Jahr 1956.[37]

Zu den Zielen Hensels gehörte es, ...

> *„mithilfe von Singwochen, Lehrgängen und Jugendlagern, aber auch mit neueren Ausgaben alter Musik, das Musikleben auf der Grundlage der Laienmusik zu erneuern durch Volkslied, Volksmusik und Volkstanz. Großen Einfluss gewann die Singbewegung [Henselscher Art] auf die evangelische Kirchenmusik, weniger auf die Schulmusik und Musiklehrerausbildung“ (Günther 1987, S. 167).*

Letzteres blieb die Domäne von Jöde und seiner Musikantengilde.[38] An Hensels musikalischem Schaffen war zeitbezogen, dass er – als aus dem deutsch-slawischen Grenzland stammender Deutschböhme – die Pflege des ihm von Kindheit an vertrauten böhmischen und österreichischen Volkslieds als seinen ganz persönlichen Beitrag zur Bewahrung deutschen Volkstums im „Sudetenland“ verstand. Dieses war seit 1918 nicht mehr multinational-habsburgisch, sondern gehörte zur neu geschaffenen Tschechoslowakei, die sich trotz ihrer zahlenstarken deutschen und ungarischen Minderheiten weithin als ein slawischer Nationalstaat verstand. Vorgänger der von Hensel begründeten Singwochen in der Art „Finkensteins“ waren denn auch die „Böhmerlandwochen“. Sie richtete man nach dem Muster des Wirkens von Heimvolkshochschulen in Finnland und Norwegen ein:

> *„Volksbildner aller politischen Richtungen führen hier schulentwachsene junge Menschen geistig weiter mit dem Ziel, Heimatkunde zu vertiefen, Volkskultur und wertvolles Brauchtum zu erhalten. Walther Hensel übernimmt die Leitung des Singens und gibt diesen Veranstaltungen durch das gemeinsame Lied am Morgen und am Abend einen festen Rahmen“ (in: https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/).*

Während Hensels musikalische Bemühungen um die deutschböhmische Kulturpflege zeitbezogen sind, ist seine für die Eigenart der Jugendmusikbewegung so treffende Einschätzung der Rolle von Musik überzeitlich gültig: Die Musik ist es, die ...

> *„ins Seelenleben am tiefsten eingreift (sie hat etwas mit der Religion innig Verwandte), weil sie selbst Gestaltung und Ordnung im höchsten Maß ist, weil sie nicht etwas Bildhaftes,*

---

[36] So die sudentendeutsche Heimatforscherin Walli Richter in einem Beitrag zu Hensels 125. Geburtstag 2012 in der „Sudetendeutschen Zeitung“, zitiert nach Fuchs/Wager/Zock 2018, S. 87.

[37] Zur letzten Lebensphase Hensels siehe Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 117-133 sowie https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/. Nicht untypisch für Hensel ist die dort wiedergegebene Bemerkung zu seinen letzten Jahren: *„Hunger und die Kälte der ungeheizten Wohnung in München schwächen seinen Körper. Die Angebote von Freunden, die ihm helfen wollen, scheitern meist an seiner unnachgiebigen, immer mehr die Realitäten verkennenden Haltung. So wird es immer stiller um ihn“*.

[38] Mit Blick auf die Erwachsenenbildung und auf die Inhalte von Führertagungen und Lehrgängen der Musikantengilde siehe dazu auch Eckart-Bäcker 1987a.

> *Figürliches, sondern etwas wirklich Werdendes, Wesenhaftes ist, weil sie in hohem Grad versöhnend, verbindend und heilend ist, und weil sie auch unter allen Schwesterkünsten die sozialste ist. Jeder Mitsänger und Mitspieler ist zugleich Mitschöpfer … Doch eines behält sich die Kunst strenge vor, und jede frevelhafte Missachtung dieses Gesetzes rächt sich schwer: Die Musik dient nie und nimmer der bloßen Unterhaltung, der Geselligkeit im landläufigen Sinn, sondern der Erbauung und Läuterung. Das gilt von der Musik im Allgemeinen und von der Chormusik ganz besonders" (so Hensel, zitiert nach 75 Jahre Finkenstein, S. 20).*

Deshalb beschränkte Hensel seine Singwochen auf einen dafür aufgeschlossenen Personenkreis. Seine Einladungstexte konnten – wie der zur 6. Sudetendeutschen Singwoche des Finkensteiner Bundes im Oktober 1928 – geradezu abschreckend wirken:

> *„Musikalisches Interesse allein oder gar Neugierde geben keine innere Berechtigung, an der Singwoche teilzunehmen. Opferwilligkeit und strenge Selbstzucht sind dafür unerläßlich".*[39]

Formate wie die von Jöde initiierten „Offenen Singstunden", die darauf abzielten, weite Kreise zu erreichen, waren Hensel deshalb suspekt, und ebenso war das die schnelle Ausbreitung der Jugendmusikbewegung. Die wichtigsten Unterschiede zwischen dem „kompromisslosen Hensel" und dem „Kompromissler Jöde" beschrieb Hensels verlegerischer Verbündeter Karl Vötterle einst so: Hensel sei jemand, …

> *„der sich seinen Maßstab vom echten Volkslied her gesetzt hat, während Jöde der Kompromißbereite war, im Bestreben, so mehr Menschen zu erreichen. Walther Hensel hat das Wachsen der Singbewegung Sorge bereitet, Fritz Jöde hat es Freude gemacht. Walther Hensels größtes Hemmnis war seine Unfähigkeit zu organisieren. Fritz Jöde war ein hervorragender Organisator. Jöde hat sehr richtig angesetzt, indem er die Schule als den wichtigsten Ausgangspunkt für seine musikalische Erneuerungsarbeit erkannt hat. Walther Hensel hat zur Schule nie einen wirklichen Kontakt bekommen. Das war nicht sein Lebenskreis. Für Walther Hensel war das Volkslied die Grundlage, der Ausgangspunkt. Jöde kam aus der Situation der Großstadt, eigentlich vom Neutöner, von der neuen Komposition her. Bei Hensel hat es lange gedauert, bis er überhaupt für neue Musik der Gegenwart Verständnis hatte. … Im Gegensatz zu Jöde besaß er keineswegs die Gabe der Verbindlichkeit. Er war zu allen Zeiten ein einsamer Kämpfer für das Lied. … Leider haben wir damals diese beiden Ströme [Musikantengilde und Finkensteiner] nicht gesehen als Ströme, die sich ergänzen und gegenseitig befruchten, sondern wir haben uns als Konkurrenten gesehen".*[40]

An Hensel erinnern neben seinen Sätzen und Kompositionen[41] auch seine vielen Schriften und Musiksammlungen, darunter nicht zuletzt die zwei Bände seines „Finkensteiner Liederbuchs",[42] desgleichen die 1962 gegründete Walther-Hensel-Gesellschaft[43] sowie ein deutsch-tschechisches Begegnungszentrum in seiner Heimatstadt Mährisch

---

[39] Zitiert nach der ohne Seitenangaben auskommenden Datei https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase.

[40] Ebenfalls zitiert nach der ohne Seitenangaben auskommenden Datei https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/hauptphase.

[41] Zu Hensel als Komponisten siehe Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 314-328.

[42] Dessen meist nur bis zur Dreistimmigkeit gehenden Sätze („zwei hohe Stimmen, eine tiefe Stimme" bzw. „zwei Frauenstimmen, eine Männerstimme") machen es für heutige gemischte Chöre, die vierstimmig musizieren wollen, leider wenig attraktiv. Das ist umso bedauerlicher, als Hensel seinen Sätzen oft auch interessant-wohlklingende Instrumentalstimmen beifügte. Stilistisch lässt sich zu Hensels Chorschaffen anmerken: *„Seine Volksliedstudien hatten ihn zum altdeutschen Liedgut geführt, das für ihn in seiner größtenteils kirchentonartlichen Melodik zum Vorbild wurde. Unter dem Eindruck dieser Liedweise und der Sätze des 16. Jahrhunderts strebte er danach, zu einer nicht kadenzgebundenen, imitationslosen Polyphonie melodisch selbständiger Satzstimmen zu gelangen"* (Jöde 1987, S. 56).

[43] Siehe https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/erinnerungen-an-walther-hensel/.

Trübau.[44] Ohnehin hat der Bärenreiter-Verlag mit seinen vielen Noteneditionen und Musikbüchern sehr viel mit Hensel zu tun, war doch der damals zwanzigjährige Karl Vötterle, ein sich mit großen Plänen tragender Buchhändlergehilfe aus Augsburg, einer der zwei „reichsdeutschen“ Teilnehmer an Hensels „Ursingwoche“. Vom dort Erlebten war er dermaßen begeistert, dass sein wenig danach begründeter „Bärenreiter-Verlag“ zum verlegerischen Flaggschiff der später so genannten „Finkensteiner Bewegung“ wurde.

Fritz Jödes Hauptverleger war Georg Kallmeyer (1875-1945). Dessen nach ihm benannter Verlag ging ab 1947 in den Möseler-Verlag über. Dieser war bis 2017, als er im Mainzer „Schott Music“-Verlag aufging, der zentrale Publikationsort des aus der „Musikantengilde“ hervorgegangenen Zweigs der Jugendmusikbewegung. In beiden Verlagen – Bärenreiter und Möseler – herrschte einst ein nachgerade missionarischer Eifer im Dienst der von Jöde und Hensel auf ihre je eigene Weise vorangetriebenen Erneuerung des Chorwesens in Deutschland.[45] Alledem gesellte sich rasch ein enges Zusammenwirken der Musikbewegten mit der Musikwissenschaft hinzu, etwa mit August Halm (1869-1929) und Ernst Kurth (1886-1946), oder – im Fall gleich beider Verlage – mit dem Musikwissenschaftler Friedrich Blume (1893-1975). Das alles schlug sich in großen Editionsprojekten nieder, etwa in der Reihe „Das Chorwerk“ im Kallmeyer-Verlag und in der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ des Bärenreiter-Verlags. Beide Verlage, da eng mit den Gründervätern der Jugendmusikbewegung verbunden und jahrzehntelang eine neue Käuferschicht für Noten und Musikbücher erschließend, sicherten den Musiziervorstellungen und dem Klang der Jugendmusikbewegung nachhaltigen Einfluss.[46] In gewisser Weise stellen die im Möseler-Verlag von Gottfried Wolters herausgegebenen Bände der Reihe „Ars Musica“ eine Summe all dessen dar. In ihnen, gedacht für den Gebrauch an Schulen und von Laienchören, ist nämlich – neben weiterem Material und zumindest exemplarisch – alles das zu finden, was den sängerischen Kernbestand der Jugendmusikbewegung ausmacht.

V. Die „Ursingwoche“

Worin aber besteht, neben seinen Veröffentlichungen, gerade Hensels nachwirkender Beitrag zur Jugendmusikbewegung? Tatsächlich war er eher ein Einzelgänger, vielfach verschlossen, kompromisslos, ein Wissenschaftler und Künstler, der sich weder – wie Fritz Jöde – aufs Organisieren verstand noch es – wie Gottfried Wolters – schaffte, sein stürmisches Temperament als Chorleiter so im Zaum zu halten, dass seine natürliche Heiterkeit, persönliche Bescheidenheit und humorige Erklärungsgabe verlässlich im Vordergrund dessen gestanden hätten, wie man seine Chorproben erlebte. Auch war er „kein eleganter, routinierter Dirigent“, wenn auch „äußerst genau in Bezug auf Intonation und Rhythmus in Melos und Sprache. Außerdem war ihm die klare Vorstellung des Werkes lebendig; dem galt sein ganzer Einsatz“ (75 Jahre Finkenstein, S. 40).

---

[44] Siehe https://landesecho.cz/forum-der-deutschen/das-bgz-maehrisch-truebau-begegnungen-mit-der-deutschen-minderheit/001772/.
[45] Zu den Inhalten dieser Erneuerung siehe Ehrhorn 1987.
[46] Zur Rolle der Musikverlage für die Jugendmusikbewegung siehe Wöhler 1987 und Meyer 2022.

Genau auf ihn gehen die heutigen Singwochen zurück.[47] Vom 11. bis zum 18. Juli 1923, also von einem Mittwoch bis zum darauffolgenden Dienstag, fand deren erste in einem einsam gelegenen Forsthaus namens „Finkenstein“ bei Hensels Heimatort Mährisch Trübau statt.[48] Zu ihr eingeladen hatte Hensel gemeinsam mit seiner damaligen Frau Olga. Als weithin konzertierendes Paar hatten die beiden einen großen Bekanntenkreis aufgebaut, aus dem sich der Kern einer zusammenpassenden Teilnehmerschaft zusammenfinden konnte. Von der hatten die Hensels klare Vorstellungen: Es sollten jene kommen, „die es mit dem deutschen Volk und der deutschen Kunst ernst meinen“, sich keineswegs als Urlauber verstünden, sondern sich dem Gesamtwillen einer Veranstaltung unterordnen wollten, bei der es keinerlei „Rangunterschiede oder äußere gesellschaftliche Formeln geben werde“.[49]

Olga Hensel übernahm zweimal täglich die Stimmbildung der Teilnehmer und war gleichsam der „gute Geist“ dieser – und manch weiterer – Singwoche.[50] Über die Stimmung auf dieser „Ursingwoche“ wird berichtet:

> *„Alle Teilnehmer waren damals begeistert: vom einfachen Leben in der Abgeschiedenheit dieser Einöde, vom Gemeinschaftserlebnis beim Singen und Musizieren, von der mitreißenden, eindringlichen Art des Ehepaares Hensel“ (75 Jahre Finkenstein, S. 2).*

Dichte Eindrücke von den äußeren Umständen und vom gewollten Geist dieser Singwoche, die rund 80 Teilnehmer anzog und dann geschlechtergetrennt auf Strohlagern nächtigten ließ, gibt der folgende Auszug aus dem Einladungsschreiben:

> *„<u>Grundbedingungen</u>:*
>
> 1. *Unbedingte freiwillige Unterordnung alle Teilnehmer unter selbstauferlegte Gebote.*
> 2. *Ernstes Mitarbeiten, getragen von Bewusstsein gemeinsamer Verantwortung.*
> 3. *Selbstverständliche Enthaltsamkeit von Rauch- und Rauschgift.*
>
> *<u>Verpflegung</u>:*
>
> *Fleischlose Küche, gemeinsame Mahlzeiten bei gedeckten Tischen. Gemeinschaftsstörende Sonderwünsche werden nicht berücksichtigt. Essen einfach und gut.*
>
> *<u>Tagesordnung</u>:*
>
> *Früh ½ 6 Uhr Weckruf. Sofortiges Aufstehen Pflicht. Sodann Körperübungen und Bad. Jeder muss sich beteiligen. ½ 8 Uhr gemeinsames Frühstück nach kleiner Morgenandacht. Von 8 bis ½ 12 Uhr ernste Arbeit. Um 12 Uhr gemeinsames Mittagessen. Von drei bis 6 Uhr wieder ernste Arbeit. Um 7 Uhr gemeinsames Nachtmahl. Von 8 bis höchstens ½ 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.*
>
> ...

---

[47] Freilich lag die Idee zu Singwochen irgendwie „in der Luft“. 1924 kam es jedenfalls, unter Leitung von Fritz Jöde, auch zur ersten Jugendmusikwoche der Musikantengilde, nämlich auf der Jugendburg Lobeda bei Jena.

[48] Im Einzelnen siehe dazu die Schilderungen in „75 Jahre Finkenstein“ sowie Klein 1924.

[49] Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 61.

[50] Zur ihren stimmbildnerischen Leitgedanken siehe Hensel 1925, zur Praxis Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 241f.

> *<u>Unbedingt mitzubringen</u>: Decken, Leintuch, Taschenlampe, Eßschalen und Eßbesteck, Instrumente, brauchbare Noten und alles, was außer Verpflegung ein einfacher, bedürfnisloser Mensch unserer Art für eine Woche braucht" (75 Jahre Finkenstein, S. 3).*

Des weiteren berichtete Jahrzehnte später Karl Vötterle zum äußeren Rahmen dieser „Ursingwoche":

> *„Wer Finkenstein je gesehen hat, wird zugeben: Es war der bescheidenste Ort, den man sich für eine Tagung vorstellen konnte. Strohlager mit freiem Blick durch die Dachsparren, kein größerer Raum, um bei schlechtem Wetter zusammenzukommen, zum Waschen der Wasserstrahl einer Pumpe. Aber der Wald ringsum war voller Blaubeeren, und für uns ausgehungerte Reichsdeutsche ... hatte der Blick auf die in der Küche aufgestapelten Lebensmittel etwas Überwältigendes. Wir hatten das Gefühl, ins gelobte Land gekommen zu sein" (75 Jahre Finkenstein, S. 30).*

Einen weiteren Eindruck von solchen Anfängen der „Singwochenbewegung", einladend zum Vergleich des Wandervogel-Erbes mit heutigen Musikfreizeiten, vermittelt die folgende Schilderung von einem „Morgen in Finkenstein" durch einen damaligen Teilnehmer:

> *„'Wach auf, wach auf mit heller Stimm ...'. Beim ersten Trompetenton dieses schönen Weckrufes fahren wir alle in die Höh' beziehungsweise in die Schwimmhose, und beim Verklingen des letzten Tons müssen alle fertig sein ... Endlich sind alle da, kein einziger fehlt beim Männerturnen.*
>
> *Bei den Laufvorübungen ist allen bald der Schlaf vergangen. Dann geht es auf die nasse Wiese. Niederlegen! Hu, ist das kalt und stachlig. Und dann kommt eine wahre Schinderei mit Liegestützen und Beinkreisen. Doch alles hat ein End. Als Belohnung kommt ein schöner Dauerlauf und dann das göttliche Morgenbad. Nach dem Schwimmen im Tümpel muss man zwar noch ans Reinigen gehen. Da geht es toll her. ‚Hoch in Bogen spritzen Quellen Wasserwogen'. Alle drängen sich zum Schaffel ..." (75 Jahre Finkenstein, S. 4).*[51]

Warum aus so schlichten Umständen ein Feuer wurde, dessen Funken rasch übersprangen, erklärte Karl Vötterle später so:

> *„Das Entscheidende war, Olga Hensel als Stimmbildnerin und Walther Hensel in der ganzen Fülle seines Charismas zu erleben. ... Für uns Reichsdeutsche aber kam noch etwas hinzu, und das war ein entscheidendes Erlebnis von Finkenstein: Uns wurde bewusst, dass Sprechen und Singen und damit das Volkslied ein untrennbares Ganzes sind. Wir spürten, ohne dass darüber geredet wurde, dass es Walther Hensel nicht nur um die Musik ging, sondern um die Überlieferung, diesen Strom, der uns trägt, ob wir es wissen oder nicht" (75 Jahre Finkenstein, S. 30).*

Doch noch viel mehr wurde immer wieder erlebt, und zwar nicht nur in Finkenstein, sondern später auch bei den Singwochen etwa von Gottfried Wolters. Ein Zeitzeuge der Finkensteiner Singwoche von 1923 beschrieb nämlich die Höhepunkte des Musizierens so:

> *„Es war uns in manchen Augenblicken gemeinsamen Singens, als seien das gar nicht unsere eigenen Stimmen, die da aus unserem Kehlen quollen, als seien wir alle von einer geheimnisvollen Macht durchströmt, als erwüchse uns aus unserer Gemeinschaft eine Kraft, die uns hoch emportrüge über die Grenzen unseres engen Einzeldaseins ins Reich des Ewigen, des Schöpferischen, aus dem alles schaffende Leben und alle Kunst entspringt" (zitiert nach Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 236).*

---

[51] Eine weitere knappe Schilderung findet sich in Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 61-63.

Der zweite reichsdeutsche Teilnehmer der „Ursingwoche“ war der damalige Breslauer Bezirksjugendpfleger Richard Poppe (1884-1960). Schon im August 1923 organisierte er – als Finkensteiner Kopie für Lehrer, Kantoren, Pfarrer und Jugendpfleger – die erste „reichsdeutsche“ Singwoche im zwischen Schweidnitz und Neiße gelegenen, eulengebirgischen Ort Gnadenfrei (heute Pilawa Gorna). Auf diese folgten Hunderte von weiteren Singwochen im ganzen deutschen Gebiet sowie in der Schweiz, in Holland, Finnland, Dänemark und England. Sie zogen Lehrlinge, Gymnasiasten, Studenten, Lehrer aller möglichen Fächer, in der Jugendarbeit Tätige und auch Pfarrer an, und zwar mitunter bis zu 200 Teilnehmer. Anfangs waren es Olga und Walther Hensel allein, die 1924 sieben Singwochen, 1925 gar 23 gestalteten und zu ihnen oft ihren 1920 geborenen Sohn mitnahmen. Später teilten sich in die teils Organisations-, teils Leitungsaufgaben auch Leute wie Richard Poppe, Werner Gneist (1898-1980), Wilhelm Hopfmüller (1885-1951), Hans Klein, Oskar Fitz, Karl Vötterle, Alfred Rosenthal-Heinzel, Ernst Schieber, Adolf Seifert und Walter Sturm.

So wuchs aus der „Finkensteiner Wurzel“ der Jugendmusikbewegung über den gleich 1924 gegründeten „Finkensteiner Bund“ ein großer, wirklich dichter Busch. Seine Zweige, nämlich aus Singwochen erwachsene „Singgemeinden“ in vielen Orten, wirkten dann ebenfalls in die Erneuerungsbewegung der – zumal protestantischen – Kirchenmusik hinein,[52] doch auch – über den Quickborn-Arbeitskreis[53] – in den katholischen Bereich. Aus der Rückschau bereits des Februars 1926 konnte Richard Poppe feststellen:

> *„Seit mehreren Monaten geht es schon [mit der Organisationsarbeit] um das neue Jahr. Jede bisher besuchte Landschaft hält es für selbstverständlich, dass sie wieder [mit einer Singwoche] bedacht wird. Neue Besteller drängen. Hensels sind in Dortmund … vor Anker gegangen und haben neue ehrenvolle Pflichten übernommen. Die Bewegung ist im Fluss. Ich gedenke heute des Tages vor drei Jahren, als ich zum ersten Mal das Wort ‚Singwoche‘ hörte“ (zitiert nach Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 238).*

Wie Hensel selbst sein so erfolgreiches Wirken bilanzierte und weiterhin plante, formulierte er damals so:

> *„Die Bewegung ist in ein geistiges Stadium eingetreten. Wesen der Singbewegung ist Rückwendung und Besinnung auf das Wesen der Musik und auf das Wesen des Musikalischen … Das alte Lied ist zu pflegen, das neue sorgsam vorzubereiten … Die Gemeinschaft der Zukunft ist nur möglich, wenn der Mensch zuvor sich selber findet … Gesangs- und Musikschulung ist zugleich Lebensschulung“ (zit. nach Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 66).*

VI. Die Jugendmusikbewegung im Nationalsozialismus

Zu finden waren sowohl auf den Singwochen der Finkensteiner als auch bei den Lehrgängen der Musikantengilde, in den Singgemeinden und Singkreisen, Leute (fast) aller Schichten und Berufe, Konfessionen und Weltanschauungen oder Parteien. Dort ließ das durchs gemeinsame Singen und Spielen geschaffene Zusammengehörigkeitsgefühl immer wieder die „reale Utopie“ einer wirklichen „Volksgemeinschaft“ erleben, zumal die in Volksliedern geborgenen Erfahrungen – wenngleich thematisch wechselnd – der

---

[52] Dazu v.a. Ganslandt 1997.
[53] Zu ihm siehe Barbers 1988 und https://de.wikipedia.org/wiki/Quickborn-Arbeitskreis.

Teilnehmerschaft eng verbindende Sinnhorizonte verschafften. Auch in Verbindung mit dem Führerprinzip, das im Fall eines charismatischen Chorleiters gerade in seiner *bestmöglichen* Form erlebbar war, doch eben nicht in seiner *realpolitisch üblichen* Form, schuf das einen Resonanzraum für jenen besonderen Wirklichkeitsakzent, den der zeitspezifisch attraktive Zusammenklang von Nationalismus und Sozialismus setzte. Angesichts der wirren politischen Verhältnisse wollten sich außerdem viele in möglichst „politikfreie Komfortzonen“ begeben, um dort „bis auf weiteres“ zu verweilen. Das machte sie taub für Warnungen dahingehend, dass seinerseits unpolitisch zu sein nur jenen anderen eine ganz besondere Durchsetzungsmacht zuwachsen lässt, die unbedingt ihren politischen Gestaltungswünschen nachgehen wollen – und zwar nicht immer zum Vorteil des Gemeinwohls.

Gewiss wuchsen die nationalsozialistische Begeisterungslust und der Geist der Jugendmusikbewegung aus gleichen soziokulturellen Voraussetzungen. Trotzdem waren die Gefühlswelten von Singwochen und in Singkreisen nicht die notwendigen oder gar hinreichenden „Wegbereiter“ und gar „Vorläufer“ nationalsozialistischer Vergemeinschaftungsformen, wie etwa das Beispiel von Werner Gneist (1898-1980) zeigt.[54] Eben das aber stellte Theodor W. Adorno (1903-1969) später mit großem Echo und niederschmetternder Wirkung in den Mittelpunkt seines Radiovortrags zur „Kritik des Musikanten“ von 1956, in welcher er – seinem gleichnamigen Aufsatz von 1954 folgend – der ganzen Jugendmusikbewegung „Gemeinschaftsideologie“ und „Kryptofaschismus“ vorwarf.[55] Gewiss wuchsen manche Leute auch über die Jugendmusikbewegung in den Nationalsozialismus hinein, etwa Ekkehart Pfannenstiel (1896-1986),[56] Wolfgang Stumme (1910-1994),[57] Fritz Reusch (1896-1970)[58] oder der Komponist Heinrich Spitta (1902-1972), ja standen dem neuen System bereits offen gegenüber und waren von Anfang an aus ideologischer Überzeugung an ihm beteiligt.[59]

Dabei versuchten sie zweifellos, die ihnen wertvollen Musiziererfahrungen weiterzugeben, Wolfang Stumme etwa im Rahmen der Reichsjugendführung,[60] Fritz Reusch in der Lehrerbildung. Ähnliches unternahm Gottfried Wolters auf den von ihm als

---

[54] Hierzu siehe etwa https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/werner-gneist.

[55] Zur geistigen Verwandtschaft zwischen Jugendmusikbewegung und Nationalsozialismus siehe auch Günther 1987, S. 178. Außerdem kritisierte Adorno, seinerseits der Schönberg-Schule verbunden, den in den Reihen der Jugendmusikbewegung bevorzugten Tonsatz als Simplifikation musikalischer Komplexität, worin er eine Gefahr für die künstlerische Integrität und für die tiefere soziale Bedeutung von Musik sah.

[56] Zu ihm siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/ekkehart-pfannenstiel.

[57] Zu ihm siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/wolfgang-stumme.

[58] https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/fritz-reusch.

[59] Zur Jugendmusikbewegung im Nationalsozialismus siehe u.a. Günther 1987, S. 175-178, Funk-Hennigs 1987, S. 229-231, sowie https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945; speziell zu Walter Hensel: Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 83-98.

[60] Mit merklichem NS-Einschlag wird das deutlich in den Aufgaben, die er 1936 der Musikerziehung in der HJ setzen wollte: *„Unser Volk soll bis zum letzten Mann mit uns die neuen Lieder des Volkes singen. Wir wollen die musikalisch besonders begabten und interessierten Jungen und Mädel in Spielscharen zusammenfassen und mit ihrer Hilfe eine neue lebendige Pflege der Kammer- und Hausmusik erreichen. Wir wollen durch das Anhören der großen deutschen Meisterwerke aller Zeiten zur Ehrfurcht vor der großen Schöpfermacht führen“*, zitiert nach Funk-Hennigs 1987, S. 230

Marineoffizier abgehaltenen Singlehrgängen.[61] Willi Träder (1920-1981)[62] wiederum führte eine Rundfunkspielschar der Hitlerjugend, mit der er im deutsch besetzten Europa vielfach gastierte, auf ein bewundernswertes musikalisches Niveau.[63] Fritz Jöde hatte den Mitstreitern in der Musikantengilde ohnehin den Rat gegeben, die Sache der Jugendmusikbewegung im fortan vorgegebenen NS-Staat so gut wie möglich fortzusetzen.[64] Ohnehin wirkte vieles an der Musizierpraxis der Jugendmusikbewegung in der Kulturarbeit der HJ fort, zu deren Kern das „musische Prinzip" einer Bildung mit und durch Musik gehörte. Nun freilich fand sich derlei verbunden mit nationalsozialistischer Indoktrination sowie in veränderter Form:

> *„Unter dem Dach der Reichsjugendführung bzw. der Hitlerjugend entstanden zahlreiche Sing- und Spielscharen, offene Singstunden wurden an vielerlei Orten und auch im Rundfunk abgehalten, Hausmusik wurde gefördert, Musikschulen wurden neu gegründet, Schulungen, Feiern und Reichsmusiktage fanden statt; es wurden auch eigens für die Hitlerjugend bzw. die Gestaltung von Feiern und den allgemeinen musikalischen Gebrauch neue Werke komponiert. Berührungspunkte mit der Reichsmusikkammer bestanden vor allem zur Abteilung Jugend- und Volksmusik, in die später auch die Pflegschaft Sing- und Spielkreise eingegliedert wurde, und zu den Abteilungen für Laienmusik und Hausmusik. Durch Kooperationen mit der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude' erweiterte sich das Tätigkeitsspektrum auch in den Unterhaltungsbereich" (https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945).*

Die allermeisten aus der Jugendmusikbewegung arrangierten sich,[65] wenn auch nicht immer so kurvig wie Jöde, der – nunmehr in seinen späten Vierzigern – sein bisheriges Lebenswerk nicht zerstört haben wollte. Den eigenen musikalischen Anliegen grundsätzlich treu, wurde er – wie schon erwähnt – 1935 erst beurlaubt und dann aus dem öffentlichen Dienst entfernt. Später ...

> *„rehabilitierte sich selber Schritt für Schritt, indem er Parteigenosse wurde, für die Auslandsorganisation der NSDAP arbeitete und als Kulturabteilungsleiter und Musikbeauftragter das*

---

[61] Für Details siehe „Singeleiter bei der Marine" in Krebber/Krebber 2014, S. 33-43, sowie https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945/wehrmacht-und-kriegsmarine. Wolters war durchaus enttäuscht, dass in der ihm zum siebzigsten Geburtstag gewidmeten Festschrift (Arbeitskreis für Musik in der Jugend 1980) diese Tätigkeit beschwiegen wurde, da er sie als für seinen Lebensweg sehr wichtig empfand. Möglich wurde diese Art einer Fortsetzung seiner musikalischen Tätigkeit im Nationalsozialismus dadurch, dass für die Kriegsmarine ein weiträumiges Kulturprogramm aufgestellt worden war. Für die in dessen Rahmen beliebten Singveranstaltungen wurden eigene Singleiter-Schulungen eingerichtet, und unter der Leitung von Gottfried Wolters wurde sogar eine Singleiterschule der Marine in Berlin gegründet. Von nicht wenigen wurde solche Arbeit für Wehrmacht und Kriegsmarine als eine Art Freiraum wahrgenommen, der weniger von politischen Zwängen betroffen gewesen sei.

[62] Zu ihm siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/willi-traeder.

[63] Siehe hierzu die folgende Einschätzung: *„Als wichtige Gruppierungen der Musikausübung erfuhren die Sing- und Spielscharen weite Verbreitung, die ebenfalls auf Vorbilder aus der Jugendmusikbewegung zurückgingen. Sie praktizierten nicht nur Singen und Instrumentalspiel, sondern auch Laienspiel und Tanz. Zugeordnet waren sie Bereichen bzw. Gauen der HJ und des BDM oder auch Institutionen wie einzelnen Rundfunksendern. Besonders die Rundfunkspielscharen traten durch ein hohes musikalisches Niveau hervor, ihnen kam teilweise eine weiträumige Konzerttätigkeit zu. Eine wichtige Aufgabe der Spielscharen war ihre Reisetätigkeit: Sie wurden in ländliche Regionen und ins Grenz- und Ausland geschickt oder begleiteten Fahrten von Kreuzfahrtschiffen; in Kriegszeiten gehörten Reisen an die Front zum Alltag. So erfüllten sie als ‚Sendboten' eine wichtige Funktion innerhalb der nationalsozialistischen Musikarbeit"* (https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945).

[64] Zu den Versuchen, 1933 einen richtigen Kurs der Jugendmusikbewegung zu finden, siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945/positionsbestimmungen.

[65] Siehe dazu https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945/aktive-personen.

HJ-Gebiet 32 Salzburg betreute – neben seiner Dozentur am Mozarteum, dies alles öffentlich und keineswegs still" (Günther 1987, Seite 176).[66]

Jedenfalls blieb man, ob nun unter dem Einfluss nationalsozialistischer Rauschmittel oder nicht, eben doch den – in manchen Zügen durchaus NS-nahen – Leitideen der Jugendmusikbewegung verpflichtet. Jöde etwa suchte nach 1933 Verbindungen zu anderen europäischen Ländern mit musikalischen Einrichtungen, wie sie ihm aus seiner bisherigen Laufbahn bekannt waren. Zur Hilfe kam dabei, dass sich im Ausland die Jugendmusikbewegung recht ungehindert von politischen Zwängen weiterentwickeln konnte. Beispielsweise kam es auch während der NS-Zeit „in verschiedenen Volksbildungsheimen zu Veranstaltungen und Kontakten mit Dänemark, Schweden, der Schweiz und Österreich".[67] Manche längst vor der NS-Herrschaft angebahnten Entwicklungen konnten sich in deren ersten Jahren sogar voll entfalten, etwa „die Erforschung der deutschen musikalischen Vergangenheit, die Veröffentlichung wissenschaftlicher Erkenntnisse und Ausgaben für das praktische Musizieren".[68] Heute noch viel verwendete Editionen sind damals entstanden.

Obendrein war es so, dass für sehr viele junge Leute aus dem Bannkreis der Jugendmusikbewegung der Aufbau der NS-Diktatur in jene Zeit fiel, zu welcher sie – etwa als angehende Lehrer – an der Schwelle oder in den Anfangsjahren ihres Berufslebens standen. Ihre bisherigen nicht-nationalsozialistischen Bünde und Vereine waren aufgehoben bzw. verboten worden,[69] während sie selbst einen Neuaufschwung Deutschlands empfanden: endlich Ruhe und Ordnung, eine gute wirtschaftliche Entwicklung, Zukunftshoffnungen, neuerliche nationale Selbstachtung. Zugleich des Halts in ihren bisherigen Vereinigungen beraubt, wollten viele sich gerade in diesen Neuaufschwung einbringen sowie, zwischen Lebensklugheit und Opportunismus mäandernd, aus ihm biographischen Nutzen ziehen.[70] Außerdem trugen – wie heute – viele Musikbegeisterte ihr politisches Desinteresse wie eine Auszeichnung vor sich her. Also fehlte ihnen allzu lange jedes Sensorium dafür, dass die NS-Diktatur schon von Anfang an durch die rücksichtslose Verfolgung ihrer echten und imaginierten Gegner ihren kriminellen Charakter gezeigt hatte.

---

[66] Hinweisen ließe sich hier darauf, *„dass im Dritten Reich niemand gezwungen wurde, eine aktive Führungsrolle in irgendeinem Bereich zu übernehmen oder zu publizieren"* (Günther 1987, S. 177). Dem aber wäre anzufügen, wie naheliegend und verständlich der Versuch ist, auch unter schwierigen Umständen die eigenen Begabungen nicht verkümmern zu lassen, sondern mit ihnen Bestmögliches zu bewirken.

[67] Jöde 1987, S. 58.

[68] Funck 1987, S. 80, wo auch die wichtigsten Editionsprojekte aufgelistet werden.

[69] Die Musikantengilde und der Finkensteiner Bund wurden beispielsweise in den Reichsbund für Volkstum und Heimat überführt, der allerdings schon 1934 wieder aufgelöst wurde. Später lag die Zuständigkeit für das, was die Jugendmusikbewegung ausgemacht hatte, bei der Reichsjugendführung und konkret bei der HJ.

[70] Ganslandt 1997, S. 111, beschreibt das bestehende Dilemma so: *„Viele Musiker, die in dieser Zeit und kurz vorher ihre Ausbildung beendet hatten, übernahmen nun musikerzieherische Aufgaben in Schule, Kirche, Wehrmacht oder in anderen volksmusikalischen Bereichen. Wer hier wirken wollte, musste das im Rahmen des Staates tun, in dem er nun einmal lebte. Die oft genannte Alternative: entweder tätiger Widerstand oder begeistertes Mitmachen, ist falsch. Die häufigste Haltung war die der Anpassung, gepaart mit mehr oder weniger Einverständnis oder Skepsis. Im Hintergrund stand bei vielen die Erinnerung an die politischen und wirtschaftlichen Probleme der Weimarer Republik"*.

Derlei naiv oder bewusst übersehend und das Frühjahr von 1933 nicht als Umbruch, sondern als einen der vielen, zu Weimarer Zeiten üblichen Regierungswechsel empfindend, entwickelte sich dann auch kaum die Fähigkeit oder gar Bereitschaft, sich die möglichen Verbrechen der Nazis und ihrer Mitläufer als bald schon real vorzustellen. Vielmehr gab es Formen einer von Anpassungsbereitschaft schwer zu trennenden Selbstunterwerfung. Fritz Jöde etwa erläuterte in einer Publikation aus dem Jahr 1934,

> *„warum die ‚deutsche Revolution' und der Beginn des ‚neuen Deutschland(s)' eine Rettung für die ohnehin dem Untergang geweihte Jugendmusikbewegung*[71] *bedeutete, und er … [schloss] mit dem Satz: ‚Eine singende Jugend zog aus, ihr Volk zu suchen, und als sie es fand, ging sie in ihm unter und wurde mit ihm zum singenden Volk'" (zitiert nach Günther 1987, S. 176).*

Einmal mehr zeigt sich hier die – nicht nur – bei Jöde immer wieder aufzufindende Kluft zwischen gutwilliger Emphase und unzulänglicher Analyse, die zu fehlerhaften Urteilen und Handlungen führt.[72] Jedenfalls nahmen Mitschuld und Schuld auch unter den von der Jugendmusikbewegung Geprägten vielerlei Formen an. Nicht minder viele Formen gab es dann später dafür, sich von alledem freizusprechen. Am unaufwendigsten war es, Einzelheiten der eigenen Laufbahn im Dritten Reich möglichst zu beschweigen, zugleich für sich selbst Lehren zu ziehen – und sich fortan dem gesellschaftlichen und kulturellen Neuaufbau zu widmen.[73] Einige einst klar dem Nationalsozialismus verfallene Anführer der Jugendmusikbewegung wie Ekkehart Pfannenstiel und Wolfgang Stumme wagten hingegen eine warnend gemeinte Nachzeichnung und Erläuterung ihrer eigenen Verirrungen und Fehlwege.

VII. Neuer Anfang und Weiterwirken

Wie auch immer mit einstigen Verstrickungen zurechtkommend, empfanden viele das Ende des Nationalsozialismus als eine Befreiung und deuteten die übers Land gekommene Notzeit als unvermeidliches, womöglich in gewisser Weise auch gerechtes Ergebnis von dessen chauvinistischer und kriegslüsterner Diktatur. Mit diesen üblen

---

[71] Zur inneren Krise der Jugendmusikbewegung in den späten 1920er Jahren, auf die sich Jöde hier bezieht, siehe Ganslandt 1997, S. 95.

[72] Hierzu merkt Reinfandt 1987 auf S, 280 an: *„Selbst seine Mitarbeiter konnten ihm aufgrund unklarer und teilweise sogar widersprüchlicher Vorstellungen und Entscheidungen nicht immer folgen. Jöde äußerte im Alter mehrfach, dass er sich in dem, was er eigentlich wollte, nicht immer richtig verstanden gefühlt habe, dass manches von ihm ganz anders gedacht gewesen sei, als es sich schließlich entwickelt habe"*. Insgesamt zur Kritik an Jöde: ebenda, S. 280-282 und 286.

[73] Diesbezüglich lässt das Archiv der Jugendmusikbewegung auf seiner Webseite wissen: *„Die NS-Zeit ist im Archivbestand weniger dokumentiert als die Phasen vor 1933 und nach 1945. Aktennotizen deuten an, dass teilweise Akten unter Verschluss gehalten wurden; es ist unklar, ob auch Dokumente aussortiert wurden. Dennoch wurde in den Jahren des Archivaufbaus bewusst auch eine Sammeltätigkeit begonnen, um Material zur Zeit 1933-1945 bereitstellen zu können. Allerdings war sie oft von einer subjektiven Perspektive geleitet, wie u.a. aus Briefen hervorgeht. Abgesehen von personenbezogenen Dokumenten wie Briefen und rückblickenden Berichten sind Programme, Aufsätze, Liedsammlungen etc. vorhanden, auch wenige Fotos und Tondokumente. Wichtig sind in diesem Zusammenhang vor allem die Originalpublikationen in Zeitschriften und Textsammlungen jener Zeit. Als eine wichtige Quelle kann dabei die Dokumentation ‚Musik und Musikerziehung in der Hitlerjugend' von Wolfgang Stumme angesehen werden, in der er vorwiegend Zeitschriftenbeiträge der NS-Zeit zu verschiedenen Themen zusammenstellte"* (https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/1933-1945).

Umständen müsse man nun zurechtkommen, möglichst Gutes wieder aufbauen – und so schnell wie möglich aus dem gemeinsamen Musizieren neue Kraft schöpfen. Zwar wusste ...

> *„bei Kriegsende ... niemand, wie es weitergehen könnte. Jeder hatte mit seinem harten Alltag zu kämpfen. Beides aber, fehlende Perspektive und Kampf um Dasein, solidarisierte und rief eine heute unvorstellbar intensive, vor allem auch persönliche Aktivität hervor, auch und gerade im musikalischen Bereich. Auf dieser Weise machte man sich seine triste Gegenwart ein bisschen erträglicher. Tradierte Musik herrschte vor – denn so war man es gewohnt – und Musik zum Selbermachen, eine Praxis, die ... von der Jugendmusikbewegung initiiert und gepflegt worden war, auch während des Dritten Reiches: etwa im ‚Arbeitskreis für Hausmusik', vor allem jedoch privat" (Günther 1987, S. 179).*

Insgesamt kam es dann so:[74]

> *„Obwohl der Nationalsozialismus auf die musikalische Bewegung in Deutschland immensen Druck ausgeübt und die Jugendmusikbewegung einseitig für sich vereinnahmt hatte, gelang es den Anhängern Jödes nach 1945, Gedankengut, Inhalte, Instrumentengebrauch und Spielweise in anscheinend ungebrochener Tradition wieder aufleben zu lassen. Schon 1947/48 schlossen sich die noch übriggebliebenen Freunde der Jugendmusikbewegung organisatorisch zum ‚Bund der Jugend-, Sing- und Spielkreise – Die Musikantengilde' wieder zusammen, um [so Jöde im Jahr 1950] ... ‚in festerer Verbindung zum Zwecke noch stärkerer gegenseitiger Hilfe miteinander ans Werk gehen zu können'. Das Volksliedrepertoire aus den 20er Jahren wurde um Liedgut erweitert, das [so wiederum Jöde 1950] ‚vorwiegend von führenden jungen Komponisten herrührt(e) '. Dass sich unter ihnen etliche ehemalige Anhänger des Nationalsozialismus befanden, nahm man nicht wahr oder wurde einfach aus dem Bewusstsein verdrängt" (Funk-Hennigs 1987, S. 231).*

Gerade auf Initiative Jödes wurde sehr schnell wieder an die alten Strukturen der „Musikantengilde" angeknüpft. Letztlich wurden die Jahre zwischen 1947 und 1955 sogar zu einem Höhepunkt von Jödes Wirken und Einfluss.[75] Es rekrutierten sich nämlich auf allen Ebenen viele nunmehrige Mitarbeiter aus Leuten, die bereits die erste Phase der Jugendmusikbewegung mitgestaltet und miterlebt hatten, und die Jöde mehr oder weniger vertraut waren.[76] Auch bei den Arbeitsformen knüpfte man an die frühere Zeit an: Im Zentrum standen Sing- und Musizierwochen bzw. entsprechende Wochenenden, Offene Singstunden und Lehrgänge für Jugendgruppen- und Singleiter.

Vor allem für das gemeinsame und gemeinschaftsbildende Chorsingen, von jeher ein Kernanliegen der Jugendmusikbewegung, gab es eine nachgerade existentielle Nachfrage. Ein damaliger Schüler, 1946 in den Bannkreis von Gottfried Wolters geraten,[77] schilderte später so, worum es in der Lage jener Nachkriegsjahre ging: Man muss sich ...

---

[74] Zur Entwicklung der Jugendmusikbewegung nach 1945 (einschließlich des Musikschulwesens und überhaupt der Schulmusik) siehe https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de/nach-1945.

[75] Insgesamt zur Rolle Jödes nach 1945: Süß 1987.

[76] Hier ist anzufügen, dass die meisten Akteure der frühen Jugendmusikbewegung nun in den westlichen Besatzungszonen bzw. in der Bundesrepublik Deutschland lebten. Gemeinsam mit dem Aufbau des „real existierenden Sozialismus" in der sowjetischen Besatzungszone bzw. der DDR führte das zu einem jeweils anderen Weiterwirken der Jugendmusikbewegung im heutigen West- und Ostdeutschland.

[77] „Bannkreis" ist kein übertreibender Begriff, wie aus den Erlebnissen einer langjährigen Teilnehmerin an den frühen und späteren Singwochen von Gottfried Wolters hervorgeht: *„Alles, was Gottfried uns zu der Musik, zum Text, zum Singen sagte und erklärte, zeugte von einer derartigen schöpferischen, erlebnis- und blutvollen Intensität, dass viele von uns immer wieder in Tränen ausbrachen, rührte er doch all das an, was wir verloren hatten. Es war ein gleichsam heilendes Rühren in einer Wunde. Er hielt diese Wunde (um*

> *„in das Jahr 46 mit allen seinen Bedingungen zurückversetzen. Da sang eine Gruppe von zum Teil jungen Menschen, alle wie auch die älteren darunter ‚irgendwie aus dem Krieg gekommen', halb verhungert, manch einer beruflich vor einer ungewissen Zukunft, weil noch nicht eingegliedert in den ‚Neuaufbau', aber alle mit dem Willen, weiterzumachen, es zu schaffen, zu überwinden – davor ein Chorleiter, der in der Lage war, nicht nur die Noten zu vermitteln, sondern den Geist eines Stückes mit dem Titel ‚Jauchzet dem Tag' [von Hans-Joachim Weber, 1913-1942] zu wecken. … Und wir wollten begeistert sein und werden. Hier war eine Überzeugungskraft, der wir uns (ohne die heute bei solchen Anlässen übliche Kritisiererei) unterwarfen. Sie beruhte auf Eigenschaften, die wir nicht analysierten (das wollten und konnten wir auch gar nicht), sondern die in ihrer ganzheitlichen Wirkung das ausmachen, was man auch heute noch und immer bezeichnet mit dem Namen: Persönlichkeit" (Fork 1980, 33).*

So ungefähr hatte die Geschichte der Singwochen auch schon 1923 mit Walther Hensel begonnen. Bald jedenfalls standen die zwei Säulen der Jugendmusikbewegung erneut und erhielten im Lauf der Jahre bloß neue Namen.[78] Aus der Musikantengilde wurde 1952 der „Arbeitskreis Junge Musik" und ab 1968 der „Arbeitskreis für Musik in der Jugend" (AMJ), seit 1964 unter dem Vorsitz von Gottfried Wolters. Der „Arbeitskreis für Hausmusik"[79] wiederum, 1933 als getarnte Nachfolgeorganisation des gleichgeschalteten Finkensteiner Bundes im Umfeld des Kasseler Bärenreiter-Verlags gegründet und seit 1952 als „Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik" auftretend, nahm 1969 den Namen „Internationaler Arbeitskreis für Musik" an (IAM).

Schon im Sommer 1946 fand auf Initiative Jödes im Jagdschloss Göhrde in der Lüneburger Heide eine erste Tagung derer statt, die sich an einen Neuanfang machen wollten. Unter ihnen war auch Gottfried Wolters.[80] Der führte dann immer mehr eigene Lehrgänge in der Tradition der Jugendmusikbewegung durch, gründete 1949 den bald zu einem Aushängeschild werdenden „Norddeutschen Singkreis" und stellte das Weiterwirken von Liedgut und Stil der Jugendmusikbewegung mit vielerlei Editionsprojekten sicher: zunächst „Das Singende Jahr" und die „Losen Blätter" für offene Singstunden, später die fünf Bände von „Ars Musica". Während es dem deutlich älteren Jöde mit seinen Editionen – darunter mehrere Folgen der „Singstunde" – „mehr um ein abschließendes Ordnen und Bewahren ging, stand Wolters am Anfang seiner Tätigkeit, Vorangegangenes fortsetzend und auch neue Wege suchend".[81] Neue oder neuerliche Mitstreiter traten als Komponisten von „Jugendmusik" hinzu, etwa Willi Träder (1920-1981), Cesar Bresgen (1913-1988), Hans Baumann (1914-1988), Jens Rohwer (1914-1994), Wilhelm Keller (1920-2008), Heinz Lau (1925-1975) und Herbert Langhans (1920-2015), letztere

---

im Bild zu bleiben) so lange offen, bis sie ausgeblutet und rein war und dann zuheilen konnte. Mich selbst hat diese erste Begegnung tief erschüttert, und ich weiß heute, dass ich durch die Begegnung mit Gottfried Wolters wieder neuen Mut und neue Initiative bekam … Ich habe in den folgenden Monaten und Jahren jede Menge Singwochenenden und Chorleiterlehrgänge bei Gottfried Wolters mitgemacht, sie waren die wichtigsten Erlebnisse der ganzen Nachkriegszeit"; zitiert nach Krebber/Krebber 2014, S. 55.

[78] Siehe auch Krebber/Krebber 2014, S. 61f.

[79] Hierzu auch Fuchs/Wagner/Zock 2018, S. 99-106.

[80] In Fork 1980 findet sich ein berührender Bericht über die Weise, in der Jöde nach einer Probe von dessen seither berühmt gewordenem „O Musica"-Kanon den Teilnehmern Gottfried Wolters vorstellte, und dieser dann zur zentralen Persönlichkeit des Lehrgangs wurde.

[81] Jöde 1987, S. 58.

zwei auch Mitglieder in Wolters‘ Norddeutschem Singkreis, oder Felicitas Kukuck (1914-2001), die einst bei Paul Hindemith (1895-1963) studiert hatte.

Neben Gottfried Wolters popularisierte gerade auch Willi Träder die „Offenen Singen“ als typische Musizierform der Jugendmusikbewegung und setzte mit seinen Chören – dem „Niedersächsischen Singkreis“ und dem „Rupenhorner Singkreis“ – der sich professionalisierenden Chorarbeit ebenso hohe Maßstäbe wie der Norddeutsche Singkreis. Insgesamt wurden die 1950er und 1960er Jahre zur großen Zeit der Jugendmusikbewegung als *Chorbewegung*. Vom – durchaus auch gewollten – „Dilettantismus“ ihrer frühen Jahre rückte sie unter dem Einfluss von Wolters ab, wenn auch nicht zur ungeteilten Freude des mit diesem Ziel aber grundsätzlich übereinstimmenden Jöde. Tatsächlich ließ das fortan hohe Niveau der weiterhin vor allem aus Laien bestehenden Chöre es nun zu, die Absicht schon der „alten“ Musikantengilde nun wirklich umzusetzen, nämlich sich auch zeitgenössischen Komponisten zuzuwenden. Etwa wurden Namen wie Hugo Distler (1908-1942), Felicitas Kukuck, Günter Bialas (1907-1995) oder Ernst Pepping (1901-1981) in den Programmen der fortan – frühere innere Widerstände überwindend – selbstverständlichen Konzerte allgegenwärtig.

Glücklicherweise hatte das Werk der Alten Meister – anders als das Volkslied – die NS-Zeit unbeschadet überstanden. Es konnte unmittelbar zum inhaltlichen Mittelpunkt politisch befreiten Musizierens werden. Allerdings ließ sich an die einstigen Anfänge nicht in jeder Hinsicht anknüpfen. Kritiker eines einfachen „Wiederaufbaus“ wie Theodor W. Adorno und Theodor Warner (1903-1980), einst ein führendes Mitglied der Jugendmusikbewegung, hatten früh darauf hingewiesen, wurden aber zunächst nicht gern gehört. Bald zeigte sich aber allgemein, dass etwa ...

> *„Hensels Ausgangspunkt, die Bindung an das überlieferte geistige Erbe, das Bewusstsein des Lebens aus diesem Tiefenstrom ... weithin abhanden gekommen [war]. ... Begriffe wie Volk, Volkslied, Vaterland, im Nationalsozialismus überstrapaziert, sind in die Konkursmasse geraten. Gerade in der Musikerziehung wird heute oft jede Besinnung auf dieses Erbe verworfen. Eine menschlich vielleicht verständliche, sachlich jedoch gar nicht begründete Angst, damit ‚nationalsozialistisches Gedankengut‘ aufzugreifen, steht dahinter“ (75 Jahre Finkenstein, Seite 37).*

Eben deshalb wurden die veröffentlichten Liedsammlungen von Vertretern Jugendmusikbewegung, gerade auch von Wolters, mit Argusaugen darauf durchgesehen, ob nicht einst in NS-Liederbüchern enthaltene Werke dort neu abgedruckt würden. Wikipedia-Artikel über prominent hervorgetretene Leute aus der Jugendmusikbewegung weisen bis heute mit geradezu Finderstolz und selbstgerechter Kontextverweigerung auf jene Stücke hin, die einst für NS-Zwecke oder auf NS-nahe Texte komponiert oder gesetzt wurden.[82] Es gibt eben Vergangenheiten, die – aus guten Gründen – erst nach mehreren

---

[82] Wie unter einer Lupe kann man die Untiefen solcher Kontextualisierungsverweigerung an einem gerade aus üblen Gründen sehr berühmt gewordenen Lied von Hans Baumann erkennen, NSDAP-Mitglied seit 1933 und – als gelernter Volksschullehrer – jahrelang journalistisch für die HJ aktiv. Ganslandt 1997, S. 109, beschreibt das hier Einschlägige so: *„Hans Baumann war damals in seiner Heimat im Bayerischen Wald in der katholischen Jugendbewegung und hatte 1932 für eine Exerzitienwoche das Lied geschrieben und in einem katholischen Verlag veröffentlicht, das ihm später vor allem vorgeworfen wurde: ‚Es zittern die morschen Knochen der Welt vor dem roten Krieg. / Wir haben den Schrecken gebrochen, für uns war‘s ein großer Sieg. / Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt; / denn heute, da hört uns*

Generationen vergehen können. Für die Zeit bis dahin mag ein Zitat aus einem SPIEGEL-Interview von Adornos Mitstreiter Max Horkheimer (1895-1973) eine fruchtbare Perspektive zumindest erfühlen lassen:

> *„Wir können allenfalls hoffen, dass die künftige Menschheit etwas von Religion und Philosophie bewahrt – so wie der wahrhaft erwachsene Mensch ein Stück seiner Kindheit" (zitiert nach 75 Jahre Finkenstein, S. 37).*

Für das alles aber bieten Singwochen weiterhin einen guten, anschließend gern erinnerten und immer wieder voller Vorfreude aufgesuchten Ort.

Doch was ist nun im Vergleich zu früher neu?[83] Chortreffen haben nicht mehr einen Charakter von „lebensüberhöhenden Feierstunden". Mit zeitgenössischer Musik wird – auf einem professionalisierten Musizierniveau – ohne Vorbehalte, oft gar lustorientiert umgegangen. In Chorwettbewerben wird der einst abgelehnte Leistungsgedanke freudig gelebt. Dem Volkslied und seinem „zweiten Dasein" durch zeitgenössische Anverwandlung widmet man sich ohne ideologische Fracht. Gemeinschaft im Miteinandermusizieren wird weiterhin gesucht, doch ohne völkische Grenzen gewünscht und erlebt. Regelmäßige Stimmbildung erlaubt einen ...

> *„schlanken, nicht zu lauten, kultiviert lockeren, textverständlichen Chorton mit einer fast nüchternen Zeichnung der Stimme ..., der einerseits das Aufeinanderhören, andererseits die Durchsichtigkeit eines polyphonen Satzes ermöglicht. Sicher hat der objektive Klang der wiederentdeckten Blockflöten, Gamben oder der Praetorius-Orgel, deren Spiel sich fast jedem subjektiven Gefühlsdrang widersetzt, den neuen Chorklang wesentlich mitbeeinflusst" (Ehrhorn 1987, S. 52).*[84]

Und insgesamt gilt: Es hat sich ...

> *„aus der Jugendmusikbewegung ein eigenständiger Chortypus entwickelt, der sich deutlich vom ebenfalls bestehenden Nachfahren der Liedertafeln unterscheidet. Er gehört heute so*

Deutschland, morgen die ganze Welt'. Gemeint war die kommunistisch-bolschewistische Bedrohung, gegen die es sich zu behaupten galt, auch wenn – rundum! – alles in Scherben fiele. Nach 1933 wurde das Lied häufig anders aufgefasst, und der Verfasser erinnert sich, dass in der HJ oft gesungen wurde ‚heute gehört uns Deutschland ...'. Baumann hat wegen dieses Missverständnisses einen Vers angefügt: ‚Sie wollen das Lied nicht begreifen, sie denken an Knechtschaft und Krieg / derweil unsere Äcker reifen. Du Fahne der Freiheit, flieg!' Aber das half ebenso wenig wie Anordnung der Reichsjugendführung, das Lied – das übrigens nie in den offiziellen Liederbüchern der HJ und des BDM enthalten war – nur mit dem richtigen Text zu singen. Im Krieg wurde es für die HJ verboten, weil die englische Propaganda es als Beweis für die Welteroberungspläne Hitlers darstellte". Siehe auch die Darstellung dieses Gesamtvorgangs im Wikipedia-Artikel zu Hans Baumann: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Baumann.

[83] Hierzu siehe Ehrhorn 1987, S. 51-54.

[84] Den Zusammenhang zwischen dem erstrebten Chorklang der Jugendmusikbewegung und den eben deshalb bevorzugten Begleitinstrumenten beschreibt Funk-Hennigs 1987, S. 225f, wie folgt: *„Das neue Klangideal orientierte sich an den Streichinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts, deren Klang als gedeckt, trocken und zurückhaltend galt. Querflöte und Klarinette wurden wegen ihres massiven Konzerttones abgelehnt, während Oboe und Fagott als ideale Instrumente im Sinne der neuen Klangvorstellung hingestellt wurden. Um eine bessere Klangmischung mit der Blockflöte zu erzielen, empfahl ... [man], das Streichinstrument herabzustimmen. Die Gambe, 1918 schon ... wiederentdeckt, erfreute sich jetzt größerer Beliebtheit, da inzwischen Gambenchorliteratur zur Verfügung stand, die auch der musikliebende Laie von den technischen Anforderungen her bewältigen konnte. Die Instrumente der Barockzeit waren aufgrund ihres Klangcharakters für die neue Musikanschauung prädestiniert. Als Generalbassinstrument, das in diesem musikalischen Instrumentarium nicht fehlen durfte, kam das Klavier wegen seiner Lautstärke nicht in Frage, stattdessen trifft man auf das Cembalo zurück, das sich in homogene Weise mit Blockflöten und Gamben mischte"*.

> *selbstverständlich in den Kreis der musikalischen Laienkultur, er gestaltet das kulturelle Leben so kompetent mit, dass es der Dynamik einer Chorbewegung nicht mehr bedarf" (Ehrhorn 1987, S. 54).*

Und also konnte sich die „eigentliche" Jugendmusikbewegung „historisieren". Das konkretisierte sich im – wieder einmal von Fritz Jöde veranlassten – Aufbau des „Archivs der Jugendmusikbewegung" [85] und in dessen Nutzung für Fachpublikationen. Auch konnte sie „reflexiv werden" wie in den Büchern von Reinfandt und Fuchs/Wagner/Zock. Einerseits gehört die Jugendmusikbewegung nun der Vergangenheit an, während sie andererseits in dem lebendig bleibt, was dank ihres Wirkens geschaffen wurde und derzeit europaweit blüht. Ein Blick aufs Ganze zeigt aber auch:

> *„Es ist wieder, wie zu Beginn, ein abgegrenzter Kreis von Menschen, die diese Musik lieben und pflegen. So wie es ein eigenartiges Paradoxon ist, dass wohl noch nie so viele Kinder und Jugendliche qualifizierten Instrumentalunterricht bekommen haben wie heute an den Musikschulen, während gleichzeitig eine weitaus größere Gruppe Musik oft recht fragwürdiger Qualität rein rezeptiv konsumiert. Dazu kommt noch die Welle der Herzilein-Folklore in Funk und Fernsehen, bei deren Produkten sich den Gründern der Jugendmusikbewegung wohl alle Haare gesträubt hätten" (Ganslandt 1997, S. 37).*

Doch es hat nun einmal jede Zeit und jedes soziokulturelle Segment einer pluralistischen Gesellschaft das Recht auf jeweils eigene Ausdrucksformen und Sehnsuchtsorte. Wie damit fruchtbar umzugehen ist, sagten trefflich bereits zwei Sätze Walther Hensels:

> *„Die Tradition wird untergehen, aber wir müssen über den Abgrund weg zur Zukunft schauen. Es gilt, aus der Überlieferung das Zeitlos-Menschliche in die neuen Verhältnisse mitzunehmen" (siehe https://walther-hensel-gesellschaft.de/portfolio-item/walther-hensel-leben-werk-wirkung/).*

VIII. Was war die „Musik der Jugendmusikbewegung"?

Insgesamt kreiste die „Musik der Jugendmusikbewegung" um zwei Pole und hatte zwei Leitgedanken. Der eine Pol war das alte, aufs 15. und 16. Jh. zurückgehende deutsche Volkslied,[86] die Begeisterung wofür sich beim zweiten Aufblühen der Jugendmusikbewegung nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer fürs authentische Volkslied *aller* europäischen Länder weitete, und zwar ganz besonders im Wirken von Gottfried Wolters. Der andere Pol war die Musik der alten, polyphon komponierenden Meister, allen voran von Heinrich Schütz.[87]

Tatsächlich war schon 1917 klar geworden:

---

[85] Hierzu siehe Schumann 1987 und Rühl 1987.

[86] Walther Hensel betonte an ihm *„Ernst, Tiefe, Innerlichkeit, Treue und Stetigkeit, Frohsinn und Schalkhaftigkeit"* und meinte ferner: *„Die Gegenüberstellung Kunstlied-Volkslied erweckt in dem oberflächlichen Betrachter den Eindruck, als sei letzteres kunstlos ... Eine kunstlose Kunst gibt es nicht; es gibt nur eine unentfaltete, knospenhafte und eine vollentfaltete, aufgeblühte Kunst. Schuld an dieser Verwechslung trägt zum Teil die Überschätzung des Technischen, rein Äußerlichen, und die Unterschätzung des geistigen Gehaltes"* (75 Jahre Finkenstein, S. 21).

[87] Hierzu Funck 1987, S. 69f und – speziell zur Rolle von Heinrich Schütz – Eckart-Bäcker 1987.

> *„Auch in der großen Volksliederliteratur ist viel Minderwertiges. … Also darf die Entscheidung nicht auf den Gegensatz: Volkslied oder Nichtvolkslied gestellt sein, sondern gute oder schlechte Musik. [Daraus folgt:] Anerkennung jedweder guter Musik, wie und von wem sie uns geboten wird, [und] Betonung des Künstlerischen auch im Volkslied, so dass in dessen Pflege nicht mehr die Gefühlswerte die allein ausschlaggebende Bedeutung hätten" (Fritz v. Baußnern, Sohn des mit der Jugendbewegung verbundenen Komponisten Waldemar v. Baußnern, zitiert nach Funck 1987, S. 69).*

Fritz Jöde legte denn auch bereits 1921 eine Sammlung von „Alten Madrigalen" vor, deren viele sich später in den Ars Musica-Bänden von Gottfried Wolters wiederfinden sollten. Andernteils hatte die Zuwendung zur Polyphonie mit einem wichtigen Leitgedanken erst des Musizierens, dann des eigenen Liedschaffens der Jugendmusikbewegung zu tun: Ihre Musik sollte nicht „vertikal" sein, also alle Stimmen einer Führungsstimme und dem ihr dienenden harmonischen Zusammenklang unterordnen, sondern sie sollte „horizontal" sein, also das musizierende Gemeinschaftserlebnis auf melodische Gleichwertigkeit der zusammenwirkenden Stimmen gründen.[88] Obendrein sollte weder übersteigerte Chromatik oder Atonalität zur Nichtausführbarkeit von Musik durch Laien führen[89] noch die Farbigkeit des Klangs aufs bloß „Schulharmonische" beschränkt bleiben.

Das führte zu Setzweisen mit zwar kenntlich „nicht-alten" Klängen, die sich aber dem an Renaissance, Barock, Klassik und Romantik geschulten Hörverstehen ziemlich leicht erschließen.[90] Die dabei verwendeten kompositorischen Mittel lassen sich so charakterisieren:

- *„Wiederverwendung der modalen Tonarten und damit auch*
- *Abkehr von den abgegriffenen Harmonie- und Kadenzschemata der klassisch-romantischen Harmonielehre,*
- *Ausschluss einer subjektiv-romantisierenden Chromatik, d.h. klare Vorherrschaft diatonischer Ordnung,*
- *Bevorzugung stufenmelodischer Fortschreibung (große Intervallschritte müssen durch den Text begründet sein) und Verzicht auf Dreiklangsmelodik, sofern sie in zu starker Abhängigkeit vom Harmonieschemata entstanden wäre,*
- *Überwindung des stereotypen Taktschemas durch Wort-, Satz- und Sinndeklamation (Akzentmelodik) und damit*
- *Befreiung aus der Vorherrschaft vertikaler Klangordnung, d.h. Emanzipation eigenständiger Linearität auch im metrisch-rhythmischen Bereich: Polyrhythmik, Taktwechsel, Akzentverschiebungen, oft in Anlehnung an tänzerische Elemente, Polymetrik,*

---

[88] Unter Rückgriff auf Gedanken Fritz Jödes lässt sich das treffend so formulieren: *„In der Polyphonie wird jener Ordo menschlicher Gemeinschaft sinnbildlich, der das selbst- und doch ungewisse Subjekt autonomer Individualität noch nicht kennt. Jede Stimme ist gleichsam auf die andere angewiesen. Keine steht für sich. … [So] klingt der Traum an, dass Menschen nicht nur neben- und miteinander leben, sondern dass sie einst ‚alle eins seien'"* (Reinfandt 1987, S. 19). Im Kanon, dem Fritz Jöde 1925/26 eine drei Bände umfassende Edition widmete, findet sich die elementarste und zugleich am meisten „gleichberechtigte" Form der Polyphonie. Auch deshalb wurde der Kanon innerhalb der Jugendmusikbewegung immer sehr geschätzt.

[89] In der Tradition der Jugendmusikbewegung stehend, wird man bis heute Chorwerke auf Singwochen nicht allein nach musikimmanenten und stilkritischen Grundsätzen auswählen, sondern auch *„nach dem Grad ihrer Verwendbarkeit für Zwecke der Gemeinschaftsbildung und Lebensganzheit"* (Ehrhorn 1987, S. 42). Es anders zu halten, geleitet in die – ganz legitime und heute mehr denn je aufblühende – Welt der professionellen Chormusik.

[90] Hierzu im Detail Jöde 1987.

– *Ablehnung konflikthafter Formspannungen, wie sie zum Beispiel durch die Zweithematigkeit in Sonate oder Sinfonie entstehen; stattdessen Vorliebe für die Reihung kleiner Formteile, zum Beispiel Kleine Kantaten, ‚Liederwerke', ‚Liederspiele' in Suitenform" (Ehrhorn 1987, S. 45).*

Obendrein kam es schon seit den 1930er Jahren zur Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten, allen voran mit Paul Hindemith und Hugo Distler.[91] An weiteren zeitgenössischen Komponisten, die freilich nicht Hindemiths oder Distlers Bekanntheit erreichten, wären zu nennen Hermann Erdlen (1893-1972), Hermann Erpf (1891-1969), Heinrich Kaminski (1886-1946), Armin Knab (1881-1961), Ernst Lothar v. Knorr (1896-1973), Christian Lahusen (1886-1975), Gerhard Maasz (1906-1984), Erwin Lendvai (1882-1949), Wilhelm Maler (1902-1976), Karl Marx (1897-1985), Walter Rein (1893-1955), Heinrich Spitta (1902-1972), Martin Schlensog (1897-1987), Ludwig Weber (1891-1947) und Kurt Thomas (1904-1973). Der letztere hat durch sein 1935 erstmals erschienenes dreibändiges, 1991 von Alexander Wagner ergänztes „Lehrbuch der Chorleitung" viel dazu beigetragen, die Rolle des Chordirigenten zu professionalisieren. Abgelehnt wurden in den Reihen der Jugendmusikbewegung, nicht zuletzt aus soziokulturellen Gründen und bis weit in die Nachkriegsjahrzehnte hinein, die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten von Operette, Schlager und Jazz.

Was also war „die Musik" der Jugendmusikbewegung? Erstens war es das Volkslied, gleich ob übermittelt durch den „Zupfgeigenhansel" von 1909 oder „im Stil der Jugendmusikbewegung" neu gesetzt.[92] Tatsächlich ...

> *„verlor der Liedsatz in der Musikpflege wie im kompositorischen Schaffen seine untergeordnete Stellung. Er trat in der Jugendmusikbewegung in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt der Musikausübung, wobei er aber nicht so sehr als ein für sich allein stehendes Kunstwerk anzusehen ist, sondern in erster Linie Gebrauchsmusik war. Die Entwicklung vollzog sich vom volkstümlichen Lied der Jugendbewegung bis zum kunstvollen Liedsatz der Jugendmusikbewegung, der schließlich zu einem neuen Zweig der Kunstmusik wurde, indem er bis zur Liedkantate hinführte" (Jöde 1987, S. 56).*[93]

Im Kern ging es um praxisbezogene, oft auf oder für Singwochen komponierte kleinere Werke.[94] So war es schon zur Zeit von Walther Hensel mit jenen vielen, oft auch

---

[91] Hindemith hatte 1926 als Mitverantwortlicher für die „Donaueschinger Kammermusiktage" von sich aus das Gespräch mit Jöde gesucht. Hierzu und zu den Folgen siehe Ehrhorn 1987, S. 45-48, anekdotisch auch Funck 1987, S. 78f.

[92] Allerdings bestehen Grenzen für die Adaptierung des Volkslieds für die Chorpraxis: *„Es gibt Volkslieder, die so sehr an den gewachsenen Dialekt sowie an die persönliche Stimmfärbung und Intonation eines einzelnen gebunden sind, dass ihnen jede wohltemperierte Chor- und phonetisch einheitliche Textfassung statt einer verkrampft gewollten Wiederbelebung die gründliche ‚Wiedervernichtung' beschert. Es gibt Ich-Lieder, die in Text und Melodie von so verletzbar Intimität sind, dass jede chorische Realisation ... einem musikalischen Totschlag gleichkommt. Es gibt Wir-Lieder, die trotz ihres Wir-Charakters überhaupt nicht den in der Jugendbewegung oft bemühten Lebensbezug viele Gleichgesinnter meinen, sondern empfindsame Ich-Du-Beziehungen. Die kollektive Aneignung solcher Lieder zeigt darum weder die notwendige Sensibilität im Umgang mit Musik, noch ist sie überhaupt statthaft"* (Wilhelm Keller, zitiert nach Ehrhorn 1987, S. 43).

[93] Ausführlich zur Entwicklung des Liedsatzes in der Jugendmusikbewegung: Jöde 1969.

[94] Die entsprechenden, freilich das Singwochenwesen weit übersteigenden Leitgedanken drückte Paul Hindemith im Vorwort zu seiner „Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde" von 1927 wie folgt aus: *„Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff*

instrumental begleiteten Sätzen gewesen, die sich nun in den zwei Bänden des „Finkensteiner Liederbuchs“ finden. Nicht anders war es bei den Chorwochen und Chorwochenenden, die Gottfried Wolters abhielt, gerade mit seinem Norddeutschen Singkreis. Dort wurde „vieles von Jens Rohwer, Willi Träder, später von Heinz Lau, Herbert Langhans, Gerhard Grimpe und von GW selbst ‚aus der Taufe gehoben‘“.[95] Entsprechend ...

> *„zeigt sich in den Liedsätzen des ‚Singenden Jahres‘ und der Chorbände von ‚Ars Musica‘ von Gottfried Wolters eine vielfältige Reihe unterschiedlicher Satzformen, die aus der Praxis der Singkreis- und Singstundenarbeit erwachsen sind. Es sind meist Werkstattsätze, die eine Verbindung zwischen dem Ansingechor und dem Kreis der Singstundenbesucher herstellen sollten. Das melodisch-rhythmische Geschehen stand im Vordergrund, wobei oft der Unterstimme als Plenumsstimme der Cantus firmus übertragen wurde. Der Chor übernahm die mehrstimmige Ausschmückung. Ähnliche Kennzeichen finden sich auch in den Singstundenveröffentlichungen von Willi Träder (‚Heimat im Lied‘) und Willi Gohl [1925-2010] (‚Der Singkreis‘). Vieles, was die Jugendmusikbewegung begonnen hatte, fand in der Tätigkeit der genannten Chorleiter seine Fortsetzung. Der Liedsatz kann so exemplarische Merkmale einer sozial, für den praktischen Gebrauch ausgerichteten Musikpflege deutlich machen“ (Jöde, 1987, S. 62).*

Ferner gehörte zur „Musik der Jugendmusikbewegung“ das Motetten- und Madrigalwerk der Alten Meister aus den Zeiten vor Schütz bis hin zu Bach. Erst spät, und gefördert gerade von Gottfried Wolters, schloss auch noch die Musik der Romantik die letzte Lücke zwischen den Alten Meistern und der allerersten Entstehungszeit der Jugend(musik)bewegung. Außerdem bleibt anzufügen, dass mit der – ebenfalls von Gottfried Wolters betriebenen – „Professionalisierung“ der Chorarbeit hin zum Konzertbetrieb die „Offenen Singen“ als einstige Kernform des öffentlichen Musizierens der Jugendmusikbewegung qualitativ weit überstiegen wurden, wodurch sich eine „Neu-Verbürgerlichung“ des Laienmusizierens vollzog. In deren Verlauf erweiterte sich das Repertoire über Jazz, Spiritual, Pop und Folk bis dorthin, wo aufgrund der technischen Anforderungen und künstlerischen Ansprüche notwendigerweise der professionelle Musikbetrieb einsetzt.

Ist wohl erneut ein Ausgangspunkt jener Revolte gegen die etablierte Kunstkultur erreicht, welche die Jugend- und spätere Jugendmusikbewegung nach ihrem Selbstverständnis war? Fritz Jöde formulierte den entsprechenden Drang in den 1920er Jahren so: „Man muss etwas haben, wogegen man sich empört, um seiner Jugendlichkeit willen; sonst geht es rückwärts“ (75 Jahre Finkenstein, S. 19). Zugleich führt eine gelingende Synthese nach dem Durchschreiten der Dialektik von These und Antithese auf ein neues Niveau. Wie eine Antithese zum jetzigen chorischen Musizieren aussehen und welche weitere Synthese sich dann ergeben mag, werden erst die nächste und die übernächste Generation erkennen. Die aber könnten sich schon gar nicht ans Werk machen, würden sie nicht auf jenem Grund stehen, der von ihren Vorgängergenerationen geschaffen und gefestigt wurde.

---

sein. Diesem Zwecke entsprechend werden an alle Ausführenden keine großen, technischen Anforderungen gestellt: von den Streichern wird nur das Beherrschen der ersten Lage verlangt, der Chor und die Solosingstimmen sind nach Möglichkeit mit leicht singbaren Linien bedacht. Trotzdem wird man von einer heute und für heutige Bedürfnisse geschriebenen Musik nicht verlangen, dass sie von jedermann vom Blatt zu spielen ist. Dem Liebhaber werden hier einige Nüsse zu knacken gegeben“; zitiert nach Ehrhorn 1987, S. 46.

[95] Fork 1980, S. 35.

Literaturhinweise

75 Jahre Finkenstein, 1923-1998. Jahresgabe 1998 der Walther-Hensel-Gesellschaft, Winnenden: Selbstverlag

Arbeitskreis für Musik in der Jugend / Karl Heinrich Möseler Verlag, Hrsg., 1980: Gottfried Wolters. Freundesgabe zu seinem vollendeten siebzigsten Lebensjahr, Wolfenbüttel: Möseler Verlag

Ausländer, Peter u.a., 1987: Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung, in: Reinfandt 1987, S. 112-133

Barbers, Meinulf, 1988: Quickborn-Arbeitskreis, in: Günter Biemer, Hrsg., Handbuch kirchlicher Jugendarbeit, Band 4, Feiburg: Herder, S. 172-186

Die deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933, 1980: Wolfenbüttel: Möseler Verlag

Eckart-Bäcker, Ursula, 1987: Schütz-Renaissance aus dem Geist der Jugendbewegung. Ein Beitrag zur Geschichte der Singebewegung, in: Reinfandt 1987, S. 92-101

Eckart-Bäcker, Ursula, 1987a: Musikalische Erwachsenenbildung und Jugendmusikbewegung. Aspekte der Erneuerung in den 20er Jahren, in: Reinfandt 1987, S. 185-196

Ehrhorn, Manfred, 1987: Das chorische Singen in der Jugendmusikbewegung. Erneuerungsbestrebungen nach 1900, in: Reinfandt 1987, S. 37-55

Fork, Günter, 1980: Musikalische Aufbauarbeit nach dem Zusammenbruch. Lehrgänge in Göhrde und Barsbüttel, in: Arbeitskreis für Musik in der Jugend 1980, S. 32-35

Fuchs, Torsten / Wagner, Undine / Zock, Michael, 2018: Der mit den Bäumen sprach. Walther Hensel – Singmeister und Linguist zwischen Tradition und Erneuerung, Regensburg: ConBrio

Funck, Eike, 1987: Alte Musik und Jugendmusikbewegung, in: Reinfandt 1987, S. 63-91

Funk-Hennigs, Erika, 1987: Über die instrumentale Praxis der Jugendmusikbewegung. Voraussetzungen und Auswirkungen, in: Reinfandt 1987, S. 221-234

Ganslandt, Franz, 1997: Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung. Impulse, Einflüsse, Wirkungen – dargestellt in Verbindung mit Leben und Werk Walter Blankenburgs, München: Strube Verlag

Günther, Ulrich, 1987: Jugendmusikbewegung und reformpädagogische Bewegung, in: Reinfandt 1987, S. 160-184

Hensel, Olga, 1925: Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildung, Augsburg: Bärenreiter

Hensel, Olga, 1952: Die geistigen Grundlagen des Gesanges, Kassel: Bärenreiter

Jöde, Ulf, 1969: Die Entwicklung des Liedsatzes in der deutschen Jugendmusikbewegung, Wolfenbüttel/Zürich: Möseler

Jöde, Ulf, 1987: Liedsatzbeiträge in der deutschen Jugendbewegung und späteren Veröffentlichungen im Rahmen dieser Tradition, in: Reinfandt 1987, S. 56-62

Jugendmusikbewegung. Quellen und Hintergründe, https://www.adjb-jugendmusikbewegung.de

Klein, Hans, 1924: Die Finkensteiner Singwoche, Augsburg: Bärenreiter

Krebber-Hedke, Gertrud / Krebber, Klaus, Hrsg., 2014: Gottfried Wolters (1910-1989). Ein bedeutender europäischer Chorleiter und Musikpädagoge aus Emmerich, Emmerich: Emmericher Geschichtsverein

Meyer, Franziska, 2022: Ein „bündischer Kulturmarkt" entsteht. Die deutsche Jugendbewegung und Jugendmusikbewegung als Katalysator für den Aufbau von Kulturmarktunternehmen 1918-1933, Stuttgart: Franz Steiner

Rauhe, Hermann, 1987: Begegnungen mit Fritz Jöde, in: Reinfandt 1987, S. 297-301

Reinfandt, Karl-Heinz, Hrsg., 1987: Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen. Im Auftrag des Arbeitskreises Musik in der Jugend – Deutsche Föderation Junger Chöre und Instrumentalgruppen in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendmusikbewegung, Wolfenbüttel/Zürich: Möseler

Reinfandt, Karl-Heinz, 1987a: Fritz Jödes Schaffen zwischen Idee und Wirklichkeit, in: Reinfandt 1987, S. 277-296

Rohwer, Jens, 1980: Führungskraft und Charisma. Singen mit Gottfried Wolters, in: Arbeitskreis für Musik in der Jugend 1980, S. 39-42

Rühl, Herbert, 1987: Zukunftsaufgaben des Archivs der Jugendmusikbewegung, in: Reinfandt 1987, S. 334-338

Saß, Herbert, 1987: Fritz Jödes kulturpolitischer Beitrag nach 1945, in: Reinfandt 1987, S. 302-317

Stumme, Wolfgang, 1987: Die Musikschule im 20. Jahrhundert. Bericht eines Zeitzeugen, in: Reinfandt 1987, S. 245-270

Wöhler, Willi, 1987: Jugendmusik und Musikverlage, in: Reinfandt 1987, S. 318-333