

Diese Arbeit wurde im Rahmen des Formats CampusPublik der Landeszentrale für politische Bildung Sachsen-Anhalt auf der Website www.lpb.sachsen-anhalt.de im Dezember 2022 veröffentlicht.

Die Rolle der Hausmusik im Nationalsozialismus anhand des *Tags der deutschen Hausmusik*

Bachelorarbeit

Von Vincenz von Roda

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften
Abteilung Musikwissenschaft

Erstgutachterin: Anna Schaefer
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Katrin Eberl-Ruf

22. September 2021

Inhaltsverzeichnis

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 Einleitung | 1 |
| 2 Die Geschichte der Hausmusik und ihres Begriffs | 4 |
| 2.1 Die Hausmusik bis zum frühen 20. Jahrhundert | 4 |
| 2.2 Der Hausmusikbegriff in 100 Jahren | 8 |
| 3 Die Hausmusik in direkter Vorzeit des Nationalsozialismus | 13 |
| 4 Die Hausmusik im Nationalsozialismus | 21 |
| 4.1 Literatur/Lieder/Werke | 26 |
| 4.2 Instrumente | 34 |
| 4.3 Die Nutzung der Hausmusik durch das nationalsozialistische Regime | 38 |
| 5 Der <i>Tag der deutschen Hausmusik</i> | 41 |
| 5.1 Die Entwicklung des <i>Tags der deutschen Hausmusik</i> im Nationalsozialismus | 41 |
| 5.2 Der Ablauf und die Organisation des <i>Tags der deutschen Hausmusik</i> | 46 |
| 6 Fazit | 54 |
| 7 Anhang | 57 |
| 7.1 Abkürzungsverzeichnis | 57 |
| 7.2 Quellenverzeichnis | 57 |
| 7.3 Literaturverzeichnis | 60 |

1 Einleitung

„Und wer möchte nicht dabei mithelfen, daß die deutsche Familie eine Stätte gemeinsamen Musizierens werde, daß sie immer wieder aus dem Born deutschen Lied- und Spielgutes schöpfen möge und damit ihre Kräfte für den Alltag immer wieder erneue!“¹

Mit diesen Worten beendet Karl Görischk seine persönlichen Ausführungen zur *Schul- und Hausmusik* in der *Zeitschrift für Hausmusik* im Jahr 1936. Ja, wer wollte schon außen vor sein, wenn viele andere dabei waren, ein deutsches Kulturgut zurückzugewinnen? Diese Frage stellten sich zwischen 1933 und 1945 vermutlich einige Menschen in Deutschland, wenn sie an die Wiederentdeckung der *deutschen* Hausmusik dachten. Und so folgten sie dem Ruf der Nationalsozialisten und versammelten sich in HausmusikerInnengruppen, erlernten Instrumente, gaben ihr Wissen über die Instrumente und ihren Bau weiter, hörten bei den vielen, am *Tag der deutschen Hausmusik* aufgeführten, Konzerten oder Vorträgen zu oder unterstützten das Unterfangen durch ihre Eintrittsgelder und freie Spenden.

So oder so ähnlich könnte es abgelaufen sein, als die Nationalsozialisten dazu aufriefen, wieder mehr Musik im Haus zu spielen. Doch wie geschah dies *genau*? Darüber gibt es bis heute kaum Untersuchungen. Nur einige wenige MusikwissenschaftlerInnen haben sich bisher die Mühe gemacht, die Rolle der Hausmusik in der Zeit des Nationalsozialismus genauer zu betrachten. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass meist konkrete Zahlen, Daten und Fakten dazu fehlen. So finden sich kaum genaue Informationen über die sozialen Hintergründe der Musizierenden, die Wohnungsgrößen, in denen gespielt wurden, aber auch über Verkaufszahlen von Musikinstrumenten, Notenausgaben oder Eintrittskarten zu den Veranstaltungen der Hausmusik.² Auch fehlen, bis auf wenige Ausnahmen, ausführliche Berichte zur Durchführung der Hausmusik und ganz besonders des *Tages der deutschen Hausmusik*. Wohl deshalb spielt die Hausmusik des Nationalsozialismus bisher nur eine Nebenrolle in der musikwissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit soll dabei helfen, diese Lücke etwas zu schließen. Sie stellt die Frage, welche Rolle die Hausmusik im Nationalsozialismus spielte. Welchen Platz dabei der *Tag der deutschen Hausmusik* einnahm und ob die Hausmusik zum Zweck der Propaganda benutzt wurde und wenn dem so war, wie diese Nutzung aussah. Die Leitfragen sollen strukturgebend durch die gesamte Arbeit führen, um sie nach Möglichkeit im abschließenden Fazit zu beantworten. Um sich den Antworten Schritt für Schritt zu nähern, ist die Arbeit grob trichterförmig aufgebaut. Von der weitläufigen, allgemeinen Geschichte der Hausmusik an sich bis zum Ablauf eines Schultages am *Tag der deutschen Hausmusik*, soll der Blick vom großen Ganzen auf kleine Details gelenkt und zu einer Beantwortung der Leitfragen hingeführt werden.

¹ GÖRISCHK, Karl; „Schul- und Hausmusik“, 1936; S. 112.

² Vgl. VON SCHOENEBECK, Mechthild; „Hausmusik als ideologisches Konstrukt“, 1998; S. 254.

Begonnen wird direkt im Anschluss an die Einleitung mit einem groben Überblick der Geschichte der Hausmusik vom Mittelalter bis in das frühe 20. Jahrhundert. Hierbei lag dem Abschnitt primär Sekundärliteratur zugrunde. Anschließend soll ein etwaiger Wandel des Begriffs *Hausmusik* anhand vier verschiedener Lexikaeinträge beleuchtet werden. Um diesen Wandel möglichst deutlich darzustellen, decken diese Artikel nahezu 100 Jahre ab. Hier sei für die beiden Kapitel noch ein weiterer Begriff in aller Kürze genauer erläutert, der des *Dilettanten*. Dieser hatte früher, begonnen im 18. Jahrhundert, eine andere Bedeutung, als wir ihn heute kennen. Er bezeichnete vielmehr eine/-n LiebhaberIn der Musik, welche/-r das Pendant zum/-r KennerIn darstellte, gegenüber der heutigen Bedeutung eines Laien.³ Im darauffolgenden dritten Kapitel soll mit Hilfe mehrerer Ausführungen von ZeitgenossenInnen ein Blick auf die gesellschaftliche Sichtweise zur Hausmusik in direkter Vorzeit zum Nationalsozialismus geworfen werden. Dabei wurden primär verschiedenste Artikel aus musikalischen Zeitschriften der Zeit genauer betrachtet. Die Bedeutung dieses Kapitel liegt darin, dass es beleuchten soll, welche Ideen zum Wiederaufleben der Hausmusik es bereits vor 1933 gegeben haben könnte und welche Gedanken sich die AutorInnen dazu gemacht hatten.

Nach der Betrachtung der unmittelbaren Vorzeit soll anschließend der Blick auf die Hausmusik zwischen 1933 und 1945 gelenkt werden. So wird sich zu Beginn des Kapitels der nationalsozialistischen Sichtweise auf die Hausmusik gewidmet. Wie sahen die Nationalsozialisten die Hausmusik im historischen Kontext? Warum schien es ihnen wichtig, sie zu fördern? Welche Gedanken machten sie sich zu ihrer Ausübung? Anschließend werden die Lieder und Werke der Zeit genauer betrachtet. Welche Lieder wurden gespielt/gesungen? Wieso wurden gerade diese Werke musiziert? Welche Stücke durften nicht erklingen? Im Anschluss soll der Fokus auf die Instrumente der Hausmusik gelegt werden. Welche Instrumente wurden gespielt, welche außen vorgelassen und welche wiederentdeckt? Das Kapitel beschließen soll eine kurze Betrachtung zur Nutzung der Hausmusik durch das NS-Regime. Dabei liegen dem gesamten Kapitel ebenfalls Artikel aus verschiedenen Publikationen, primär jedoch aus einigen Ausgaben der *Zeitschrift für Hausmusik*, zugrunde. Da es auch für dieses Kapitel utopisch wäre, jegliche veröffentlichten Artikel zu betrachten, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass zur Recherche dieser Arbeit nur einige Ausgaben dieser Zeitschrift physisch zur Verfügung standen. So kam eine Beschränkung auf diese Drucke zustande. Dass durch die Betrachtung weiterer Veröffentlichungen jedoch ein gänzlich konträres Bild gezeichnet werden könnte, ist kaum vorstellbar.

Das abschließende Kapitel des Hauptteils widmet sich dem *Tag der deutschen Hausmusik*. Im ersten Unterkapitel wird die Entwicklung des Tages von seiner ersten Ausführung im Jahr 1932

³ Vgl. BÜCKEN, Ernst; „Wörterbuch der Musik“, 1940; S. 99.

bis zu seinem letztmaligen Stattfinden in der Zeit des Nationalsozialismus im Jahre 1943 untersucht. Dabei wird auf verschiedene Erlasse als Quellen aus diesen Jahren zurückgegriffen, welche einen scheinbar gesteigerten Einfluss auf dessen Durchführung im Verlauf der Jahre dokumentieren können. Anschließend soll der Fokus auf den Ablauf und die Organisation dieses Tages gelegt werden. Hierbei wird angeführt, welche Gruppen und Organisationen für die reibungslose Ausrichtung und Durchführung der Festlichkeiten verantwortlich waren. Ebenso sei der Blick auf die einzelnen, unterschiedlichen Veranstaltungen gelegt, die an und um diesen Tag durchgeführt wurden. Das Kapitel beschließt ein kurzer Blick auf eine Quelle, welche die Durchführung einer Feierstunde dieses Tages an einer Bielefelder Schule genau dokumentiert. Hier wird die Spitze des eingangs beschriebenen Trichters erreicht, denn ein viel detailreicher Eindruck von einer einzelnen Veranstaltung des *Tags der deutschen Hausmusik* zur NS-Zeit ist auch aufgrund der recht spärlichen Quellenlage kaum denkbar. Nichtsdestoweniger sei darauf hingewiesen, dass sich eine bedeutend ausführlichere Betrachtung dieses Zeitdokuments lohnen würde, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich war. Andere hausmusikähnliche Strömungen wie die sog. Salonmusik sind in der gesamten Arbeit nicht betrachtet worden.

2 Die Geschichte der Hausmusik und ihres Begriffs

Wie bereits einleitend beschrieben, sollen die folgenden Kapitel einen groben Überblick über die Ursprünge und Geschichte der Hausmusik geben. Aus diesem Grund besteht in keinem Fall der Anspruch auf Vollständigkeit, welcher zugunsten ausführlicherer Betrachtungen in den nachfolgenden Kapiteln an dieser Stelle zurückstehen muss.

2.1 Die Hausmusik bis zum frühen 20. Jahrhundert

Wird die Hausmusik ungeachtet ihrer heutigen begrifflichen Definition⁴ anhand der einzelnen Substantive des Wortes betrachtet, so reicht die „Musik im Haus“ bis weit vor Christi Geburt zurück. Bereits die Griechen und Römer hielten sich Sklaven zur musikalischen Untermalung ihrer Festessen oder anderer Zusammenkünfte im Haus. An dieser Stelle wird jedoch auf einen genaueren Blick in diese weite Vergangenheit verzichtet. Vielmehr soll der Fokus auf die verhältnismäßig jüngere Historie gelenkt werden. So lassen sich auch im Mittelalter in vielen Teilen Europas hausmusikähnliche Bewegungen verzeichnen. In diesem geschützten, intimen Bereich des gesellschaftlichen Lebens war es möglich, abseits der Öffentlichkeit die eigenen musikalischen Fähigkeiten auszuprobieren und zu präsentieren. Da dies recht früh auch Frauen möglich war, (sie wurden außerhalb des Hauses von jeglichen musikalischen Vereinigungen ausgeschlossen) konnte sich eine gewisse Art musikalischer Subkultur entwickeln.⁵

Bereits Martin Luther erkannte die Wichtigkeit des Singens im Haus, vor allem im Zusammenhang mit dem Gebet, und übte nach Zeitzeugenberichten auch jene Musik mit vollem Herzen aus. In der Symbiose geistlicher Texte mit dem weltlichen Kontext des häuslichen Raums kam es durchaus dazu, dass auch anspruchsvollere Literatur im Haus gesungen wurde. „1661 setzte der Organist Tobias Zeutschner geistliche Konzerte für 4 bis 6 Vokalstimmen, Violinen und Bläser ausdrücklich zur ‚Musikalischen Kirchen- und Haus-Freude‘.“⁶ Von diesem besonderen Beispiel für Hausmusik im 17. Jahrhundert sollte jedoch nicht auf eine generell anspruchsvolle Literatur geschlossen werden. In erster Linie wurden einfache Lieder und Choräle während der häuslichen Andacht gesungen, die in dafür vorgesehenen Liederbüchern festgehalten wurden. „Blickt man nun auf die gleichzeitigen und spätern [sic!] Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts, so wird man immer die einfachste Form des Liedes – eine Melodie mit Begleitung des Basses – gewahr.“⁷ Also eines verhältnismäßig recht schlichten musikalischen Werkes, welches von allen Familienmitgliedern ohne allzu großen Aufwand einstudiert und mitgesungen werden konnte. Die Liederbücher enthielten jedoch keinesfalls ausschließlich geistliche Werke. So

⁴ Siehe dazu auch 2.2.

⁵ Vgl. SALMEN, Walter; „Haus- und Kammermusik“, 1982; S. 7.

⁶ Ebd. S. 9.

⁷ BECKER, Carl Ferdinand; „Die Hausmusik in Deutschland“, 1840; S. 16.

finden sich in einer Sammlung des Dichters und Predigers Johann Rist Gesänge, die über den kirchlichen Kontext hinaus gingen und für verschiedene Anlässe und Personengruppen bestimmt waren. Weltliche Musik also, die den Zweck hatte, alltägliche Situationen und Gelegenheiten künstlerisch zu ergänzen.⁸ So entstanden Sammlungen wie: „Ein ausszug guter alter vnn newer Teutscher Liedlein, einer rechten Teutschen art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, auserlesen [...]“⁹, mit welchen vorgeblich auch Luther selbst in Berührung gekommen sein soll. „Privates Musizieren war für weite Teile der bürgerlichen Stadtbevölkerung der Frühen Neuzeit ein fester Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens.“¹⁰ So wurde es immer dringlicher, dass die Liedersammlungen in höherer Stückzahl produziert werden konnten, was durch die Verbesserung des Notentypendrucks gelang. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf konnte in den 1750er Jahren diesen Fortschritt erreichen und ermöglichte somit eine regelmäßige und ausreichende Produktion von Musikdrucken. Der Terminus *Hausmusik* war zu dieser Zeit nahezu vollständig aus der Umgangssprache verlorengegangen und tauchte „erst gegen Ende des [18.] Jahrhunderts, als eine Blütezeit für das Musizieren der Dilettanten einsetzte und eine Überfülle von Musik für den häuslichen Gebrauch angeboten wurde“¹¹ wieder häufiger auf. Dass Frauen zu dieser Zeit weiterhin eine prägende Rolle beim häuslichen Musizieren einnahmen, zeigt das Beispiel des Komponisten Johann Friedrich Gräfe, welcher ab 1729 Lieder komponierte und in verschiedenen Sammlungen veröffentlichte. Teile seiner Zusammenstellungen waren einzig für Frauen geschrieben, was darauf schließen lässt, dass es eine gewisse Nachfrage in diesem Bereich der Hausmusik gegeben haben muss.¹² Diese Werke erklangen unter anderem in den gut situierten Villen Leipzigs von Gräfe selber und auch den Töchtern des Mäzens Christoph von Manteuffel, der die Treffen zur Hausmusik (mit-)finanzierte und veranstaltete.¹³ Um die starre Ernsthaftigkeit dieser Veranstaltungen aufzulockern, wurden zur Mitte des 18. Jahrhunderts immer häufiger weltliche Lieder mit in die Programme einbezogen. Dass diese durchaus frivolen Charakter hatten, zeigt die Musikwissenschaftlerin Katharina Hottmann am Beispiel Hamburgs, für welches sie einen gewissen „Balanceakt“ der Lieder „in Bezug auf Sexualität [...] auf der Grenze der gesellschaftlichen Normen“¹⁴ feststellen konnte. Ganz nach den antiken Vorbildern seien die unterschiedlichsten, nach außen hin wohl eher verpönten Themen der Gesellschaft aufgearbeitet und vorgetragen worden. Dabei wurden oft Texte des Dichters Friedrich von Hagedorn vertont.

„Diese Melodien wurden bei ihrer Herkunft und einige Zeit nachher, wo man noch nicht, wie nur zu oft itzt [sic!], [...] in den deutschen Mädchen und Frauen lauter Virtuosinnen im Singen zu verlangen, sondern wo man, [...] zufrieden war, wenn jede durch

⁸ Vgl. DREMEL, Erik; „Aufmunterung des inwendigen Menschen“, 2016; S. 49.

⁹ BECKER, 1840; S. 4.

¹⁰ BÄRWALD, Manuel; „*Oden und Schäfergedichte*“, 2016; S. 203.

¹¹ SALMEN, 1982; S. 9.

¹² Vgl. BÄRWALD, 2016; S. 206-211.

¹³ Vgl. Ebd. S. 211f.

¹⁴ HOTTMANN, Katharina; „Umkreisen einer Leerstelle“, 2016; S. 216.

ihren Gesang etwas zum gemeinschaftlichen gesellschaftlichen Vergnügen beitrug, häufig bei Tische und oft in dem Zirkel, wo Hagedorn selbst gegenwärtig war, gesungen.“¹⁵

Es lässt sich auch hier vermuten, dass Frauen (oft) für die Klänge der Hausmusik verantwortlich waren. Dies wird unterstrichen von Selbstzeugnissen, die Hottmann für ihren Text sammelte, in welchen beschrieben wird, dass vor allem die intimen Situationen außerhalb der Öffentlichkeit für viele Frauen die Gelegenheit boten, sich musikalisch zu betätigen.

Die emotionale Komponente der Musik fand im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert immer weiter Einzug in die Hausmusik. „Musizieren betrieb man daher nicht mehr so sehr aus Gründen der Repräsentation oder zwecks Unterhaltung und Amusement, vielmehr bedurfte man dessen nunmehr auch vermehrt als Mittel des Ausgleichs und des Trosts.“¹⁶ Hausmusik gab es nun an fast *jeder Straßenecke* und bekannte KomponistInnen wie Robert Schumann sahen sich zeitweilig sogar genötigt, Werke explizit für den häuslichen Gebrauch zu komponieren. Die Musikbegeisterung der Menschen ging so weit, dass einzelne Verlage Bücher veröffentlichten, die grundlegende Anleitungen zum eigenen Komponieren im Haus enthielten. Die Musik wurde somit immer mehr zum massentauglichen Produkt umgeformt. Die Grenze zwischen der intimen und privaten Musik im Haus und dem öffentlichen Musikleben wurde im 19. Jahrhundert immer flüider und spätestens mit dem Auftreten Arnold Schönbergs komplett gesprengt. Er brachte die Kammer- und Hausmusik in die großen Konzertsäle, da eine Realisierung dieser teils komplexen Kunstwerke im Haus kaum mehr möglich war.¹⁷

Die Begrifflichkeit der Hausmusik hatte sich über die Zeit immer weiter von ihrer religiösen Komponente gelöst und stand im ausgehenden 19. Jahrhundert kaum noch für ihren Ursprung. Die weltliche Musik hatte die geistliche großflächig aus den Häusern verdrängt. Einige kleinere Strömungen versuchten, den Hausmusikbegriff wieder zu seinem Ursprung zurückzuführen, doch die sozialen Veränderungen waren „mächtiger als das Wollen einiger Enthusiasten, [...] die den Hausmusikbegriff des 17. Jahrhunderts wiederzubeleben trachteten und die Kirche als eigentliche ‚Heimat der Musik‘, das Haus daneben als ‚eine Adoptivheimat‘ aufwerten wollten.“¹⁸

So rasant der Aufstieg der Hausmusik im 18. und 19. Jahrhundert auch war, so schnell ging sie auch wieder verloren. Die fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung ließ sie gesellschaftlich immer weiter zurücktreten. Die Lautstärke der Straßen stieg an und erste Massenmedien wie das Radio hielten Einzug in viele Haushalte. Es war nun nicht mehr notwendig,

¹⁵ HEROLD, Johann Henrich; „Versuch eines Beitrages zu Friederichs von Hagedorns Leben und Charakteristik“, in: „Hamburgische Adreß=Comptoir=Nachrichten“ 1800; S. 354, zit. nach: Hottmann, Katharina; „Umkreisen einer Leerstelle: Quellen zur Aufführungsgeschichte weltlicher Lieder im 18. Jahrhundert am Beispiel Hamburgs“, in: Philipsen, Christian; Omonsky, Ute [Hrsg.] „Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert. XXXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. November 2012“ (=Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 81), Augsburg 2016; S. 217.

¹⁶ SALMEN, 1982; S. 27.

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 37.

¹⁸ SALMEN, 1982; S. 10.

selber Musik zu machen, wenn es möglich war sie automatisiert und ohne Anstrengung und Übung von elektrischen Instrumenten abspielen zu lassen. Musik jedes Stils konnte an fast jedem Ort und zu jeder Zeit erklingen. Die persönlich-instrumentale Hausmusik entwickelte sich zunehmend zu einer Rarität und „wurde daher ein Objekt der Pflege, der rückwärtsgewandten ‚Besinnung‘, der schulischen ‚Erarbeitung‘.“¹⁹ Während sie im 16. Jahrhundert noch als Zeichen der Renaissance von Dilettanten freudig gedieh, verebbte ihre Reputation im frühen 20. Jahrhundert zusehends.

Abschließend sei an dieser Stelle noch ein Blick auf die instrumentale Entwicklung der Hausmusik geworfen, welche nachfolgend auch für die Zeit des Nationalsozialismus beleuchtet werden soll. Bereits im 16. Jahrhundert waren Werksammlungen für Klavier und kleine Orgel nicht ungewöhnlich und durchaus gefragt. Das lässt auf die Existenz dieser Instrumente in den Räumlichkeiten der gut situierten Häuser schließen.²⁰ Auch im 17. Jahrhundert finden wir eine ähnliche Instrumentation in den privaten Räumlichkeiten wieder. Neben Virginal und Spinett gesellten sich Blasinstrumente wie Zinken, Fagott, Flöte und Posaune und Streichinstrumente wie Violine, Viola da Gamba und Violoncello. Auch die Laute, quasi als Vorgängerin unserer heutigen Gitarre, erfreute sich großer Beliebtheit. Tasteninstrumente, welche heutzutage vor allem durch das Klavier in der Hausmusik präsent sind, waren im 18. Jahrhundert in erster Linie durch Cembalo, Hammerklavier und Orgelclavichord vertreten. Zu den Blasinstrumenten gesellte sich das Waldhorn und die Zupfinstrumente wurden Mandoline und Mandora ergänzt. Letztgenannte wurden im 19. Jahrhundert durch die Gitarre und Harfe abgelöst und modernere Instrumente wie Akkordeon und Mundharmonika wurden ebenso populär wie Automophone, die eine Vielzahl von Klängen und Werken mechanisch erzeugen konnten.²¹ Am beliebtesten schienen aber stets die Tasteninstrumente zu sein. Vor allem aufgrund ihrer meist großen Tonumfänge und vergleichsweise einfachen Tonerzeugung waren sie für jede*n spielbar. Dies zeigt sich auch in der Vielzahl an Klavierstücken, die über die Jahrhunderte komponiert wurden. Erhärten lässt sich diese Annahme durch einen Blick in das Inhaltsverzeichnis Carl Ferdinand Beckers, der als Musikforscher 1840 einen Überblick über die Hausmusik im 16., 17. und 18. Jahrhundert verfasste.²² Dort finden sich primär Kapitel, welche genauer auf eben jene Tasteninstrumente eingehen. Wird die „Einleitung“ außen vor gelassen, so widmen sich allein vier von neun Kapiteln direkt dem Klavier oder Tasteninstrumenten. Nur eines ist für die Laute verfasst und die weiteren beziehen sich vorzugsweise auf den Gesang. Von anderen Instrumenten ist kaum die Rede und so liegt der Gedanke nahe, dass vor allem zur Zeit der Entstehung seines Buches das Klavier und der Gesang eine wichtige Rolle im häuslichen Musizieren einnahmen.

¹⁹ Vgl. Ebd.

²⁰ Vgl. BECKER, 1840; S. 18-28.

²¹ Vgl. SALMEN, 1982; S. 18+27+34ff.

²² Vgl. BECKER, 1840.

2.2 Der Hausmusikbegriff in 100 Jahren

Nachdem im vorangegangenen Kapitel ein flüchtiger Blick auf die Veränderung der Hausmusik geworfen wurde, soll nun der Wandel der Begrifflichkeit „Hausmusik“ in fast 100 Jahren, genauer zwischen 1916 und 2012, betrachtet werden. Dafür wurden verschiedene Musiklexika herangezogen, welche diese Veränderungen deutlich machen sollen. Eines dieser Lexika ist Hugo Riemanns Musiklexikon, das bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts existiert und bis zu seiner bisher letzten Auflage 2012 stetig aktualisiert wird, genauer: dessen achte Auflage von 1916 und die 13. von 2012. In der Zeit des NS erschien nur eine unvollständige Auflage dieses Lexikons. So wird für diesen Zeitraum auf die Ausführungen von Hans Joachim Moser in seinem *Musiklexikon* von 1943 und auf jene des Musikwissenschaftlers Ernst Bücken in seinem *Wörterbuch der Musik* von 1940 zurückgegriffen. Durch diese Artikel lässt sich ein nahezu 100 Jahre umspannender Blick auf die Entwicklung des Hausmusikbegriffs richten.

Damit die Entwicklung des Begriffs deutlich wird, erfolgt eine chronologische Herangehensweise, beginnend mit den Darstellungen Riemanns von 1916. Diese setzen mit einer recht kurzen und nüchternen Definition ein, welche besagt, dass Hausmusik eine Musik sei, „die zur privaten Aufführung im häuslichen Raume und engen Kreise bestimmt ist.“²³ Bevor er jedoch diesen erläuternden Satz beendet, schickt er im anschließenden Nebensatz hinterher, dass dies „ein leider heute fast unverständlich gewordener Begriff“ sei, „den derjenige der fragwürdigen 'Salonmusik' verdrängt“²⁴ habe. Riemann beschreibt demzufolge recht emotional eine, wie in den vorherigen Kapiteln angedeutet, bereits stattgefundene Veränderung der Begrifflichkeit in den vorangegangenen Jahren. So führt er aus, dass verschiedene Liedtypen aus dem Haus in den Konzertsaal übertragen worden seien und es kaum mehr Raum für die eigentliche Hausmusik gäbe. Seit dem Beginn des öffentlichen Konzertlebens im Jahre 1800 und bis zuletzt hätten sich BerufsmusikerInnen und DilettantenInnen zusammengefunden, um gemeinsam bei Hauskonzerten zu spielen. Während „der eine die größere Sachkenntnis, der andere die wärmere Begeisterung zu einem fruchtbaren Zusammenarbeiten“²⁵ beisteuerte. Vor allem an der Größe „der ausführenden Instrumentalkörper“ und „der Verstärkung der Chormassen“²⁶ störte sich Riemann. Auch die Konzerträume seien mit der Zeit zu groß geworden. Diese Erweiterungen hätten den in Deutschland „hoch wertvollen Zweig der musikalischen Literatur stark abgestumpft.“²⁷ Dass eine Vergrößerung auch anders möglich sei, beschreibt er anhand der Beispiele von Italien und England, welche trotz der Ausweitungen den privaten Charakter erhalten

²³ RIEMANN, Hugo; „Hausmusik“, 1916; S. 446.

²⁴ Ebd.

²⁵ RIEMANN, 1916; S. 446.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

hätten. Es sei nun an der Zeit, „Einkehr bei uns selbst zu halten, und uns wieder ein wenig zu verinnerlichen.“²⁸

Es lässt sich eine gewisse Sorge des Autors über die Entwicklung der Hausmusik herauslesen. Der Fakt, dass er der eigentlichen Definition des Terminus nicht einmal einen ganzen Satz widmet, zeigt, dass der Artikel scheinbar einen eher (be)lehrenden und anklagenden Charakter haben sollte. Es zeigt sich aber auch eine gewisse Betroffenheit über die gesellschaftliche Entwicklung. Musik wurde wohl immer mehr als Massenprodukt wahrgenommen und verkauft, worunter auch die Praxis des häuslichen Musizierens litt. Gerade die BerufsmusikerInnen hatten eine breitere Auswahl und mehr Möglichkeiten, in großen Orten zu spielen und so blieben die DilettantInnen vermutlich alleine im Haus zurück. Und das, obwohl gerade das beschriebene Miteinander von professionellen und laienhaften Musizierenden den Reiz der Hausmusik auszumachen schien. Es lässt sich ein gewisses Verlangen Riemanns nach den *alten* Zeiten, in denen eine *echte* Hausmusik noch bestand, herauslesen. Gerade mit seinem abschließenden Appell zur Einkehr und zum *wieder*Verinnerlichen scheint er auf ein Zurück zur ursprünglichen Form der Hauskonzerte zu drängen. Eine Position, mit welcher er in dieser Zeit nicht alleine dastand. Viele sehnten sich nach einer Rückkehr zu alten, traditionellen Werten und Grundsätzen vergangener Tage.²⁹

Im Gegensatz zu Riemann begnügt sich Ernst Bücken im *Wörterbuch der Musik* von 1940 nicht mit einem Nebensatz zur Definition der Hausmusik. Er beschreibt sie als einen „durch die soziologische Struktur und die besonderen Aufgaben des Hauses und der Familie bestimmte[n] Kreis der Tonkunst.“³⁰ Also eher als eine soziale Gruppenzusammenstellung im häuslichen Kontext und weniger als das Musizieren an sich. Direkt anschließend erläutert er, dass die Hausmusik zwar schon beim Kinderlied beginne, ihr nach oben jedoch keine Grenzen gesetzt seien. Denn ohne eine gewisse technische und geistige Grundlage sei „wahre H. nicht denkbar“³¹. Als HausmusikerIn sei es erstrebenswert „wieder im alten trefflichen Sinne Kenner und Liebhaber der Tonkunst [zu] sein, genährt von der Urkraft des dtsh. Gemüts.“³² Denn es gebe, ähnlich wie auch Riemann beschreibt, Gefahren für die Hausmusik. Diese kämen jedoch für Bücken weniger von zu großen Orchestern oder Chören, sondern „von einer entseelten Mode- und Schlagermusik her, vor der Musikerziehung und Musikpolitik Haus und Volk warnen und schützen müssen.“³³ Trotzdem gebe es immer neue Musik, welche durch Ausgaben und Neudrucke älterer Musik der Hausmusik zur Verfügung stünden.

²⁸ Ebd.

²⁹ Zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema der Grundsätze und Werte: ILLE, Gerhard; KÖHLER, Günter [Hrsg.]; „Der Wandervogel. Es begann in Steglitz“; Berlin 1987.

³⁰ BÜCKEN, Ernst; „Wörterbuch der Musik“, 1940; S. 176.

³¹ BÜCKEN, 1940; S. 176.

³² Ebd.

³³ Ebd. S. 177.

Bücken erläutert im Gegensatz zu Riemann den eigentlichen Hausmusikbegriff deutlicher, wenn auch wohl kaum wissenschaftlicher. Dennoch lassen sich einige weitreichende Schlüsse ziehen. So beschreibt er die Hausmusik durchaus als eine Art des Rezipierens, nicht jedoch von gänzlich ungelerten MusikerInnen. Erst mit einem gewissen Grundstock an Übung könne sie also ausgeführt werden. Interessant hierbei ist, dass es scheinbar einer gewissen gesellschaftlichen Qualifikation brauche, um (instrumentale) Hausmusik spielen zu können. Ähnlich wie Riemann bemerkt auch Bücken, dass das Praktizieren von Hausmusik immer weniger geworden sei und macht dafür, kaum überraschend, die neuen Musikstile wie z.B. den Schlager verantwortlich. Es wurde keine Möglichkeit ausgelassen, die Abneigung gegen diese neue und damit fremde, ungewollte Richtung auszudrücken. Bücken tut dies sogar mit einer gewissen Scheinunterstützung der Musikerziehung und -politik, welche vor dem Schlager warnen würde. Den längsten Beitrag zur Hausmusik schreibt der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser in seinem Lexikonartikel aus dem Jahr 1943. Er beschreibt sie als die dritte Erscheinungsform der Laienmusik neben dem ländlichen Volksliedgesang und der Kirchen- und Schulmusik. Damit sei sie eine der Grundlagen der volkstümlichen Musikkultur, auch weil mit ihr ein gewisser Wohlstand einher ginge. Insgesamt gehe es ihm bei der Hausmusik aber weniger um die Professionalität, sondern um das Klangerlebnis in dem Zimmer, in dem sie gespielt werde und um die Freude an jenem Spiel. Als Gegenstück zur Konzertmusik solle sie auch nicht ein möglichst großes Publikum, sondern nur einige wenige beglücken und müsse ebenso wenig fehlerfrei sein. Dabei sei es gleichgültig, ob sie Vokal- oder Instrumentalmusik oder auch eine Mischung aus beidem sei. Ihr Repertoire reiche von der *ars antiqua* über die Kammermusik bis hin zu Klaversonaten. Auch Moser sieht im 19. Jahrhundert eine Krise der Hausmusik, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts „durch den steilen Anstieg der mechanischen u. elektrischen Musik, des Tonfilms, der Schallplatte und vor allem des Rundfunks“³⁴ verschärft worden war. Auch sei die Ablenkung durch den Sport dafür verantwortlich, dass die Jugend keine Musik mehr spiele. Dennoch gebe es Hoffnung durch den Rundfunk und die Schallplatte, welche sich „in den Dienst einer Neubelebung der H. zu stellen versucht haben (Musizieren mit unsichtbarem Partner, H. -Programme, Vortragswerbung für H.)“³⁵ Auch die Singbewegung(en) und die private Musikerziehung hätten ihren Anteil an einem Aufschwung der vokalen Hausmusik gehabt. Ebenso erwähnt Moser den „Cäcilientag der deutschen H.“³⁶ und Preisausschreiben, die dafür sorgen sollten, dass es mehr Kompositionen von Laienliteratur für Hausmusik gebe.³⁷ Dies

³⁴MOSER, Hans Joachim; „Hausmusik“, 1943; S. 356.

³⁵Ebd.

³⁶Ebd.

³⁷ Beispielhaft sei hier ein Hausmusikwettbewerb genannt, welcher von der Abteilung für Musik der Preußischen Akademie der Künste ausgetragen wurde. Unter angeblich über 200 Einsendungen für neue Werke, wurde abschließend auf 4 Preisträger (tatsächlich nur Männer) eine Summe von 2000RM aufgeteilt. (Vgl.: „Die Preisträger des Hausmusikwettbewerbs der Akademie der Künste“ in: *Die Musik* 1935/11; S. 847.)

zeigt, dass es durchaus Bestrebungen gegeben haben muss, die Wiederbelebung der Hausmusik voranzutreiben. Abschließend nennt er den „Arbeitskreis für Hausmusik“, welcher bereits 1933 gegründet wurde und dessen zentrales Organ die „Zeitschrift für Hausmusik“ sei.

Nachdem die beiden erstgenannten Artikel recht emotional und unwissenschaftlich wirkten, ist bei Moser ein gewisses Bestreben zur wissenschaftlichen Nüchternheit zu erkennen. Er erläutert die scheinbaren Ursprünge der Hausmusik und nennt ihre zugehörige Literatur. Bei der Beschreibung der Hausmusik als Grundlage aller volkstümlichen Musikkultur war wohl der (konstruierte) Grundtenor der NS-Zeit als wissenschaftlicher Fakt, welcher die Hausmusik aus ihrem Tief herausheben sollte, treibend. Dies sollte scheinbar ein Gefühl bei den Lesenden erzeugen, dass es besonders wichtig sei, diese Ursprünge zu erhalten. Weniger anklagend als seine Vorgänger beschreibt Moser auch das Zusammenspiel von BerufsmusikerIn und Laien, welche sich wohl wieder auf Augenhöhe begegneten, so wie es auch in den Ursprüngen der Hausmusik gewesen sein sollte. Auch nennt er die Technisierung der Musik zwar als Problem, jedoch zeigt er ebenso die Bemühungen, mit ihr die Hausmusik nicht gänzlich untergehen zu lassen. Auf den ersten Blick etwas befremdlich wirkt die Beschreibung, dass aufgrund des Sports die Jugendlichen weniger Musik machten. Hier scheint ein subjektiv empfundenes Missverhältnis zwischen Musik- und Sporterziehung die Grundlage der Aussage zu sein, wobei sich später noch zeigen wird, dass er diese Meinung nicht exklusiv besaß. Zum Ende findet Moser jedoch seine wissenschaftliche Linie wieder und beschreibt wichtige Institutionen, Feiertage (wie den *Tag der deutschen Hausmusik*) und Zeitschriften im Zusammenhang mit der Hausmusik. Wichtig zu erwähnen scheint, dass er ganz auf einen diffamierenden Hinweis zur neuen Musik und zum Schlager verzichtet. Ob dies an einem propagierten Konsens der Bevölkerung zum Schlager lag oder doch der erzwungenen wissenschaftlichen Nüchternheit zu verdanken ist, bleibt spekulativ.

Der letzte und neueste Lexikonartikel, auf den an dieser Stelle eingegangen wird, definiert die Hausmusik als „die Musikausübung im familiären oder privaten Kreis sowie das dafür bestimmte oder geeignete mus. Repertoire.“³⁸ Weiterführend wird die Geschichte der Hausmusik erläutert und die bereits bei Moser genannten Musikstile aufgeführt. Zusätzlich werden noch Bearbeitungen jeglicher Art erwähnt, welche große Werke in den kleinen Rahmen des Wohnhauses bringen. Ebenso erkennen die Herausgeber einen Bruch in der Geschichte der Hausmusik nach dem Ersten Weltkrieg, welcher eine Reform in den 1920er Jahren zur Folge hatte, vollzogen durch die Volksbildungsbewegung, aber auch durch die von Moser bereits erwähnte Singbewegung. Auch findet der *Tag der deutschen Hausmusik* und der *Arbeitskreis für Hausmusik* Erwähnung, welche in den frühen 1930er Jahren aufkamen. Nachdem die Hausmusik anschließend durch die nationalsozialistische Kulturpolitik genutzt wurde, habe es nach dem

³⁸RUF, Wolfgang, VAN DYK-HEMMING, Anette; „Hausmusik“, 2012; S. 345.

Zweiten Weltkrieg Bemühungen um eine nicht unumstrittene Aufarbeitung und Erneuerung des Bildes der Hausmusik gegeben.

Ganz im Stile eines klassischen wissenschaftlichen Lexikonartikels beschreiben die beiden HerausgeberInnen die Entwicklung der Hausmusik über die Jahrhunderte. Ohne Emotion und dem Schüren von Feindbildern werden Geschichte und Definition dargelegt. Ins Auge fällt vor allem die einzige Erwähnung von Bearbeitungen zum Spielen im Haus und freilich die kurze, aber durchaus kritische Betrachtung der Hausmusik zur Zeit des Nationalsozialismus.

Zum Abschluss dieses Kapitels soll die Entwicklung der reinen Begrifflichkeit „Hausmusik“ Beachtung finden. So lässt sich feststellen, dass es diesbezüglich keinen allzu großen Wandel gab. Während Riemann sie 1916 als eine „Musik, die zur privaten Aufführung im häuslichen Raume und engen Kreise bestimmt ist“ beschreibt und sich auch 100 Jahre später in der 2012er Ausgabe seines Lexikons eine nahezu identische Zeichnung findet, betrachtet Bücken sie mehr aus einer soziologischen Perspektive, jedoch grundsätzlich auch sehr ähnlich. Einzig Moser weicht von diesen drei, sich sehr gleichenden Formulierungen etwas ab und beschreibt sie als eine der drei Säulen der Laienmusik, ohne definitorisch direkt auf den Ort und die äußeren Umstände des Musizierens einzugehen. Es lässt sich nur zwischen den Zeilen herauslesen, dass sie vorzüglich im Haus bzw. einem kleineren Raum gespielt werde und für einen kleineren Kreis bestimmt sei. Wird sich bei der Betrachtung der verschiedenen Artikel jedoch von der reinen Begriffsdefinition gelöst, wird deutlich, dass in den (chronologisch) ersten drei Artikeln vor allem eine politische Aussage zu finden ist. So beanstandet Riemann, dass die Hausmusik weniger Beachtung fand und durch eine professionell gewordene Konzertlandschaft abgelöst wurde. Auch Bücken bemängelt ihren Rückgang, erklärt sich diesen jedoch durch die neu aufgekommenen Musikstile. Zusätzlich meint Moser in der mechanischen und elektrischen Musik den Grund für ihren Rückgang gefunden zu haben, ebenso trage die sportliche Betätigung der Jugend eine gewisse Mitschuld daran. Alle drei mahnen also, dass die Hausmusik in den vorangegangenen Jahren nahezu aus dem Blick verschwunden sei und das, obwohl sie doch so eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen Leben einnehme. Interessant ist hier vor allem das Narrativ der verloren gegangenen *deutschen* Hausmusik, die durch den Zusatz *deutsch* ein gewisses Alleinstellungsmerkmal bekam, welches sie wohl als besonders schützenswert darstellen sollte. Dieses etablierte sich jedoch nicht erst mit dem Beginn der NS-Zeit, sondern wurde bereits 17 Jahre vor ihrem Beginn beanstandet. Dass diese kritischen Töne auch wenige Jahre vor 1933 noch stärker wurden, zeigt das folgende, dritte Kapitel.

3 Die Hausmusik in direkter Vorzeit des Nationalsozialismus

Um die Situation der Hausmusik in den Jahren vor dem Nationalsozialismus abzubilden, werden in diesem Kapitel verschiedenste Zeitschriftenartikel betrachtet, welche sich diesem Thema annahmen. Um eine gewisse Stringenz weiterzuführen, werden die Artikel in chronologischer Reihenfolge behandelt, auch um mögliche Veränderungen in dieser politisch doch sehr instabilen Zeit beobachten zu können. Eine Ausnahme bildet der das Kapitel beschließende Abschnitt, welcher drei Ausführungen über Instrumente der Hausmusik der Vorzeit in ebenfalls chronologischer Reihenfolge vorstellt.

Begonnen werden soll mit einem Artikel von Karl Storck, der 1927 in der Zeitschrift *Die Musikerziehung zur Musikalische[n] Verarmung unseres Volkes* publizierte. Bereits der Titel des Textes lässt auf eine Art Abrechnung mit der musikalischen Ausbildung und Pflege des deutschen Volkes schließen. Storck legt dar, dass die Konzerte in seinen Augen nur einen Teil der Musikpflege darstellen und diese auch noch die unwichtigere der beiden Seiten seien. Sie seien nur eine passive Pflege, welche nichts mit dem zu tun habe, was in der häuslichen Stube praktiziert würde. „Denn je weniger die Gelegenheit, bei der wir Musik hören, mit dem Leben verwachsen ist, je mehr das Musikmachen an sich Selbstzweck ist, umso weniger kann es für das Volksempfinden fruchtbar werden.“³⁹ Diese Form der Pflege sei den Menschen jedoch vollständig verloren gegangen und es sei uneingeschränkte Neuarbeit vonnöten. Storck fordert also eine Neuausrichtung der sogenannten Musikpflege; weg von den Konzerten, hin zur Hausmusik. „Die musikalische Armut unseres Volkes äußert sich zweifach. Erstens ist es nicht mehr selber musikalisch tätig, zweitens bekommt es heute viel weniger Musik zu hören wie früher.“⁴⁰ Die erste Behauptung ergänzt Storck in seiner Erläuterung durch das Adjektiv *schöpferisch* und spielt so auf die immer weniger werdenden Kompositionen von Volksliedern an. Er bemängelt, dass keine Komponisten dieser Musik nachkämen. Die zweite These unterstützt er mit dem Beispiel der Stadtpfeifer, welche früher nicht aus dem Stadtbild wegzudenken waren und nun kaum noch eine Rolle spielten. Dadurch seien die Momente begrenzt, in welchen die Möglichkeit bestünde, Musik zu hören.⁴¹ Der Artikel kommt tatsächlich einer Abrechnung mit der damaligen Musikpolitik gleich. Auch bemängelt der Autor, wie bereits angesprochen, eine kaum praktizierte Hausmusikpflege, die in seinen Augen jedoch wesentlich wichtiger sei, als die Pflege in Konzerten und großen Veranstaltungen. Er sieht also diese Ausübung als den großen Gegner der häuslichen Musizierpraxis. Ein anderes, bereits bekanntes, Feindbild zeichnet der Autor Hartmann⁴² in seinem Text *Musik und Volk, Schule und Kirche*, welcher im gleichen Jahr in der *Musikerziehung* erschien. Er benennt den „Schund und Kitsch“ der modernen Schlager und „die

³⁹ STORCK, Karl; „Musikalische Verarmung unseres Volkes“, 1927; S. 9f.

⁴⁰ Ebd. S. 10.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Ein Vorname war der Ausgabe der Zeitschrift bedauerlicherweise nicht zu entnehmen.

Ausländerei mit ihren Auswüchsen“⁴³ als Widersacher der Hausmusik. Diese Musikformen würden die hiesige Musik vertreiben und dem dürfe nicht kampflos gegenübergestellt werden. „Dieser Kampf wird jedoch nicht mit großen Worten, sondern einfach damit geführt, daß der größte musikalische Schatz unseres Volkes, ein Schatz, dem kein anderes Volk etwas Gleichartiges entgegenzustellen vermag, *unser deutsches Volkslied*, [...] ist.“⁴⁴ Hartmann benennt also nicht nur den Feind, sondern liefert, um im Bilde zu bleiben, direkt eine Strategie, diesen zu besiegen. Das *deutsche Volkslied* sei etwas so Einmaliges, das es zu schützen und zu bewahren gelte, es benötige keine neue Musik von außen, wenn doch schon alles vorhanden sei, was gebraucht werde.

1928 veröffentlichte der Komponist Ekkehart Pfannenstiel in der von Fritz Jöde und Fritz Reusch herausgegebenen *Musikantengilde, Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk* einen Text mit dem Titel *Neue Hausmusik*. Darin beschreibt er, dass das Bedürfnis nach Hausmusik immer größer werde und dass einige nach [Lied-]Heften greifen würden, in der Hoffnung, dass sie dort Werke finden könnten, „die auf dem Boden unseres deutschen häuslichen Musizierens gewachsen sind.“⁴⁵ Da diese jedoch in Pfannenstiels Augen kaum zu finden sind, bedürfe es nach seiner Auffassung einer Restaurierung der Hausmusik:

„Von einer Erneuerung der Hausmusik erwarten wir Bodenständigkeit im Sinne eines Musizierens, das im Haus und in der Familie selbst wurzelt und den Charakter von Häuslichkeit und Heim sichtbar werden läßt. Ein derartiges Musizieren kann etwa im Zusammenhang stehen mit dem Volksliedsingen, dem Choralgesang oder mit kleinen Instrumentalformen, wie sie z. B. in letzter Zeit Paul Hindemith geschaffen hat. Auch fordern die [aktuellen] Werke teilweise eine Technik, die in den wenigsten Fällen von Dilettanten erwartet werden kann.“⁴⁶

Auch könne Pfannenstiel nicht verstehen, weshalb Übertragungen von Triosonaten oder Orgelwerken für das Klavier stattfänden. Es sei viel mehr die Aufgabe der Hausmusikpflege, die Klavierkultur dieser Zeit wieder aufleben zu lassen. Es gab jedoch in der Zeit des NS, wie sich später zeigt, Personen, die eben jene Übertragungen befürworteten und für einen essenziellen Bestandteil der Musikpflege hielten. Neben weiterer Kritik an neu komponierten Kinderliedern, welche auf Texte geschrieben wurden, die dem Kind „unkindliche Gedanken und Handlungen [...] voragieren“⁴⁷ würden und deshalb ungeeignet seien, gibt er jedoch auch Beispiele an die Hand, welche sich gut für die Hausmusik eigneten. Als ein Beispiel nennt er die Kantate „Die Nacht ist Kommen“ von Karl Kraft, welche zwar für die Kirche gedacht, jedoch dem Haus innerlich nicht fern sei. In ihr bediene sich „eine schlichte musikalische Sprache [...] schlichter Mittel und paßt sich den heutigen äußeren und inneren Gegebenheiten zwanglos an.“⁴⁸ Auch wenn

⁴³ HARTMANN; „Musik in Volk, Schule und Kirche“, 1927; S. 299f.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ PFANNENSTIEL, Ekkehart; „Neue Musik“, 1928; S. 65.

⁴⁶ Ebd. 65f.

⁴⁷ Ebd. S. 68.

⁴⁸ PFANNENSTIEL, 1928; S. 69.

Pfannenstiel nicht mit Kritik an der *alten* Hausmusik spart und dabei ebenso wenig neuere Kompositionen, welche von vielen seiner Kollegen dringlich gefordert wurden, auslässt, so sollte ihm wohl zugutehalten werden, dass er konkrete Beispiele für seine Interpretation der erneuerten Hausmusik nennt.

Ebenfalls in der bereits zu Beginn angesprochenen *Musikerziehung* erschien 1930 unter der Überschrift „Gemeinschaftsmusik einst und jetzt!“ ein Text des Komponisten Ernst Schliepe. Bevor es jedoch um diesen gehen soll, ist es noch wichtig zu erwähnen, dass am Ende einer jeden Ausgabe der *Musikerziehung* ein Werk für die Hausmusik abgedruckt wurde, von einfacheren Werken für BeginnerInnen bis hin zu den von Pfannenstiel so sehr verpönten Bearbeitungen alter Werke von Bach und Händel für Klavier und/oder zwei Geigen. Somit wurde versucht, nicht nur über den textlichen Inhalt der Hefte zur richtigen Musikerziehung hinzuleiten, sondern auch jeder die Zeitschrift beziehenden Person eine eigene, der Hausmusik zuträgliche Werkauswahl zur Verfügung zu stellen. Es wurde so die Möglichkeit geboten, sich abseits der theoretischen Texte auch direkt mit der Praxis zu beschäftigen. Zu dieser Strategie gehört auch, dass Schliepe gleich zu Beginn seiner Ausführungen das gemeinsame Musizieren, unabhängig des öffentlichen Konzertbetriebs, als eine der „bemerkenswertesten Strömungen in der Musikausübung unserer Zeit“⁴⁹ beschreibt. Weiter führt er aus, dass sich durch die Belebung privater Musikinteressen und auch persönlicher Musikausübung eine natürliche Reaktion gebildet habe, entgegen der Musikentwicklung im vorangegangenen Jahrhundert. Zum einen nennt er an dieser Stelle, ähnlich wie Karl Storck, „die zunehmende Exklusivität unseres Konzertwesens, dann aber auch gegen die wachsende Komplizierung der Musik an sich und ihre Schwerverständlichkeit.“⁵⁰ Für diese aus seiner Sicht positive Entwicklung des Musiklebens machte er unter anderem die Wandervogelbewegung verantwortlich, welche durch ihre rasche Ausbreitung gezeigt habe, dass in den Kindern der natürliche Trieb stecke, „sich in einfacher Form musikalisch auszuleben.“⁵¹ Auch Fritz Jöde, welcher 1932 in der Zeitschrift *Die Musik* einen ganzen Artikel dem Thema *Jugendmusikbewegung und Hausmusik* widmete, war der Auffassung, dass diese Bewegungen einen Großteil zum Wiederaufleben der Hausmusik beigetragen hätten. Denn nur, wenn die Jugend bereits musikalisch ausgebildet würde, könne sie die Musik auch mit ins Haus tragen und dort die Hausmusikpflege vorantreiben.⁵² Darüber hinaus sei es laut Schliepe nicht zu verleugnen, dass unabhängig des „musikalischen Bildungszwang[s] und dem Prinzip, die Kunst um der Kunst willen auszuüben, eine spontane Flucht zum *Volkslied* stattgefunden hat, das ja zweifellos der Urgrund aller Musik“⁵³ sei. Mit dieser, doch recht krude anmutenden Theorie scheint Schliepe das sogenannte Volkslied auf ein Level heben zu wollen,

⁴⁹ SCHLIEPE, Ernst; „Gemeinschaftsmusik einst und jetzt!“, 1930; S. 256.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd. S. 257.

⁵² Vgl. JÖDE, Fritz; „Jugendmusikbewegung und Hausmusik“, 1932; S. 564-569.

⁵³ SCHLIEPE, 1930; S. 257.

auf welchem es zum Fundament und damit gleichzeitig auch zum alles umspannenden Element stilisiert wird. Es wirkt wie eine bewusste künstliche Erhöhung seines Ansehens in der Bevölkerung.

Einzig die Jugendbewegung macht Schliepe jedoch nicht für den Aufschwung des gemeinschaftlichen Musizierens verantwortlich, zusätzlich bedankt er sich bei privaten Orchestervereinigungen, welche auch ihren Anteil daran hätten. Durch sie sei zudem die Notwendigkeit entstanden, Blasinstrumente zu besetzen und somit zu erlernen. Damit gehe auch von dieser Stelle eine Erneuerung der Hausmusik aus, welche von der bisher fast alleinigen Beschäftigung mit dem Klavier abbrächte.⁵⁴ Er hoffte wohl auf eine Erweiterung des instrumentalen Spektrums in der Hausmusik, welche scheinbar um 1930 nahezu auf das Klavier beschränkt gewesen sein muss. Dass durchaus auch andere Zeitgenossen diese Meinung vertraten, wird im dieses Kapitel beschließenden Abschnitt zu einigen Instrumenten in der vornationalsozialistischen Zeit aufgezeigt. Doch nicht nur das Klavier macht Schliepe als Ursache für die geringe Vielfalt und Ausübung der Hausmusik verantwortlich, vielmehr sieht er, wie auch andere Vordenker, die modernen mechanischen Instrumente in Konkurrenz zu ihr.⁵⁵

Ebenso wie Ernst Schliepe machte sich auch der Musikwissenschaftler Georg Schünemann Gedanken über *Die Lage der Hausmusik*. In seinem gleichnamigen Artikel in *Die Musik* bemängelt er 1932 die immer weiter voranschreitende Separierung von Hausmusik und professioneller Musik bzw. von LiebhaberInnen und FachmusikerInnen. Es gebe kaum noch LiebhaberInnen in den Orchestern und deswegen müsse die Orchestermusik auf *Liebhaberniveau* zurechtgestutzt werden, damit das Gehörte zuhause nachgespielt werden könne. Eine im ersten Moment sehr ungewöhnliche Aussage eines Musikwissenschaftlers, welcher doch häufig an der Historischen Aufführungspraxis interessiert ist. Jedoch sieht er wohl in dieser Vereinfachung der großen Werke das geringere Übel zum landesweiten Hören von ausschließlich aufgenommener Musik. Die Einfachheit, mit welcher zu dieser Zeit Musik über Schallplatte und Rundfunk konsumiert werden konnte, spiele eine Rolle für das gelockerte Bündnis zwischen Hausmusik und öffentlicher Musikkpflege. Menschen, die früher das Klavier nach der Arbeit zum Ausgleich spielten, seien nun schon mit „Lautsprecherkunst“⁵⁶ zufrieden.⁵⁷ Doch neben diesem eher glanzlosen Bild zur Lage der Hausmusik, zeichnet Schünemann auch ein freundlicheres.

„Musiksinn und Musizierfreude haben nicht nachgelassen, sie sind stärker geworden und haben sich von Jahr zu Jahr verbreitert. Das beweisen die Millionen, die in die Proben zu ihren Chorvereinen und Liebhabervereinigungen gehen, das beweist unserer Jugend, die für sich das deutsche Volkslied wiedergefunden und damit den Anstoß zu einem Wiederaufblühen alten deutschen Musikgutes gegeben hat. [...] Wir müssen

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 258.

⁵⁵ „Die zur Gemeinschaftsmusik aller Art drängende Aktivität des einzelnen musikalischen Menschen bildet ein natürliches Gegengewicht gegen die Ausbreitung der mechanischen Musik und, wie wir hoffen wollen, eine neue Wurzel kommender Musikkultur.“ Schliepe, 1930; S. 258.

⁵⁶ SCHÜNEMANN, Georg; „Die Lage der Hausmusik“, 1932; S. 563.

⁵⁷ Vgl. Ebd.

deshalb mehr denn je auf eine gute Erziehung zur Musik achten und vom Anfang an mit allen Mitteln und auf allen Wegen die Hausmusik wieder in alter Art beleben: sie muß ein Teil unseres Musiklebens werden, nicht ein Nachhall des Konzerts, sondern ein Stück unseres eigenen Musikstrebens und -wirkens.“⁵⁸

Es zeigt sich also durchaus, dass bereits ein Anstoß zum Wiederbeleben der Hausmusik gegeben wurde und diesbezüglich ein Prozess im Gange war. Auch er benennt die Jugend, vermutlich implizit vor allem die Jugendmusikbewegung und die Wandervögel, als einen Treiber dieser Entwicklung und kürt sie sogar zu den Ausgräbern des sogenannten *deutschen Volksliedes*. Ebenso macht er später die bereits angesprochene (Wieder-)Belebung der alten Literatur für das Aufleben der Hausmusik verantwortlich. Es gebe immer mehr Werke, welche für verschiedenste Besetzungen transkribiert worden seien und somit eine einfache Aufführbarkeit und Grundhaltung ermöglichten, die dem aktuellen Empfinden entgegenkämen und sich ebenfalls positiv auf die Aufnahme neuer Werke auswirke.⁵⁹

Mit dem Thema zur „Wiederbelebung der Hausmusik“ beschäftigt sich der jüdische Musiker und Musikwissenschaftler Ludwig Misch in seinem ebenfalls gleichnamigen Artikel in der *Musik*.⁶⁰ Dort beschreibt er, dass es vor dem Krieg, trotz einer fortschreitenden Konzentration auf das Klavier, eine blühende Hausmusik gegeben habe. Zwar sei die häusliche Praxis bis auf einzelne Ausnahmen wie Geige, Gesang, Violoncello und vereinzelt Flöte auf eben jenes Klavier beschränkt gewesen, doch die Rolle dessen könne gar nicht hoch genug bewertet werden. „Denn das Klavier ist das einzige Hausinstrument, das dem auf sich allein Angewiesenen ermöglicht, sich ein vollständiges Bild musikalischer Kunstwerke zu verschaffen.“⁶¹ Auch sei es weiterhin nützlich für die Begleitung von Gesangsstücken, welche jedoch eine neue Rolle zuteilt bekommen hätten. „Der Unterschied gegen die Vorkriegszeit liegt [...] darin, daß die Ausübung nicht mehr um ihrer selbst willen erfolgt, sondern meist nur in Fällen, wo irgendeine Hoffnung auf berufliche Ausnützung begründet scheint.“⁶² Hier lässt sich also ein neuer Zweck der Hausmusik entdecken. Weniger zur eigenen oder familiären Belustigung, wurde sie scheinbar vermehrt für geschäftliche und repräsentative Zwecke eingesetzt. Diese Wandlung führt Misch auf mehrere Faktoren zurück. Zum einen sei das neue Arbeitstempo der Industrialisierung mit nur kurzen Erholungspausen dafür verantwortlich. Letztere würden vermehrt für die körperliche und geistige Erholung genutzt, welche kaum beim Erlernen und Üben eines Instrumentes eintritt. Zum anderen sei der Musikunterricht für viele Menschen finanziell nicht mehr zu leisten, ganz zu schweigen von der Anschaffung eines Instrumentes. Jedoch habe er von der bevorstehenden Einführung eines kleineren Klaviertyps gehört, welcher zwar mit einer geringeren Klangstärke daherkomme, diese dagegen einen günstigeren Preis ermögliche. Es gebe

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Ebd. 563f.

⁶⁰ Vgl. MISCH, Ludwig; „Wiederbelebung der Hausmusik“, 1932; S. 575-579.

⁶¹ Ebd. S. 575.

⁶² Ebd. S. 576.

also durchaus die Bestrebungen, die Instrumente den finanziellen Gegebenheiten der Menschen anzupassen.⁶³

Doch scheint das Dilemma der Hausmusik so groß zu sein, dass Misch von Anzeichen einer Kulturkrise spricht, bei welcher „auch die Schätzung geistiger Werte [...] mehr und mehr verloren“⁶⁴ ginge. Dabei weist er, ähnlich wie Hans Joachim Moser, auf die gesonderte Rolle des Sports und billige Ablenkungen durch beispielsweise das Kino hin.⁶⁵ Wie Schönemann stellt auch Misch fest, dass es bereits Bestrebungen gebe, diesen negativen Strömungen entgegenzuwirken. Staatliche Maßnahmen wie die preußische Schulmusikreform und auch die Verordnung zur Beaufsichtigung oder Regelung des privaten Musikunterrichts, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll, seien durchaus ein Schritt in die richtige Richtung. Im Gegensatz zu seinem Vorredner Schönemann und auch dem später verfassten Lexikonartikel Mosers, macht Misch den Rundfunk *nicht* für den Rückgang der Hausmusik verantwortlich. Dieser sei vielmehr in einer Zeit aufgekommen, in der wirtschaftliche Katastrophen große Auswirkungen auf die Musikpflege gehabt hätten und so der Eindruck entstehen konnte, dass der Rundfunk daran Schuld habe. „Richtiger urteilt man wohl, wenn man das Erscheinen des Rundfunks in dieser Situation als eine Art Nothilfe zur Vertretung der abgedrosselten Hausmusik anspricht.“⁶⁶ Auch könne dessen Bedeutung für die Erhaltung und Verbreitung der musikalischen Kultur noch gar nicht abgeschätzt werden. Immerhin sei durch ihn eine gewisse Art der Verbreitung von Musik sichergestellt worden, ebenso habe er wohl ganz uneigennützig mit einer Propaganda zugunsten der Hausmusik begonnen.⁶⁷ Jedoch muss auch Misch feststellen: „So wertvoll Musikhören ist, *unvergleichlich wertvoller bleibt die eigene musikalische Betätigung*.“⁶⁸ Und genau für diese gebe es große Hoffnung. Denn er beschreibt die eigene Lust am Musizieren, genau wie Ernst Schliepe, als so triebhaft natürlich, „daß sie nur durch so starken Zwang, wie ihn etwa die augenblickliche Wirtschaftsnot ausübt, unterbunden werden kann. Man dürfte also voraussagen: Sobald die wirtschaftliche Lage sich bessert, wird die Hausmusik von selbst wieder aufleben.“⁶⁹ Eine wohl recht gewagte These, welche jedoch erkennen lässt, dass Ludwig Misch der Auffassung ist, dass es nicht zwanghaft eine staatliche Regelung der Hausmusik bräuchte, um diese wieder zu alter Stärke zurückzuführen. Im Gegensatz zu Fritz Jöde sieht er jedoch die Jugendbewegung *nicht* als Treiber zur Rückkehr der Haus- und Volksmusik. Jöde war der Auffassung, dass durch die Jugend die Musik ihren Weg zurück in die Häuser finden würde. Misch widerspricht dem zwar nicht, stört sich aber an der Art der musikalischen

⁶³ Vgl. Misch, 1932; 576f+579.

⁶⁴ Ebd. S. 577.

⁶⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁶ Ebd. S. 578.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 579.

⁶⁸ Ebd. S. 578.

⁶⁹ Misch, 1932; S. 579.

schen Literatur und prangert an, dass diese ihre Arbeit maßlos überschätze und ihre „Laienmusik“⁷⁰ keinerlei künstlerischen Anspruch habe, welchen die Hausmusik sehr wohl für sich in Anspruch nehme. „Solange Lieder mit Lautengeklimper und Kanon-Singen in breitesten Volkskreisen als das A und O neuzeitlicher Musikpflege gelten, fehlt ein Teil der geistigen Voraussetzung für eine Wiederbelebung der abgedrosselten Hausmusik“⁷¹ An dieser Stelle müsse von Seiten des Staates Einhalt geboten und die Musikpflege zu ihrem alten Niveau zurückgebracht werden.

Zum Abschluss dieses Kapitels soll noch ein kurzer Blick auf einige Instrumente der Hausmusik vor 1933 geworfen werden. Den Anfang macht ein Artikel von H. W. Draber⁷² über die *Blasinstrumente in der Hausmusik*⁷³. Der 1928 in der *Musikerziehung* erschienene Artikel beschreibt ähnlich wie die bereits oben beschriebenen einen Rückgang der Hausmusik. Besonders die jungen Menschen würden diese nicht mehr pflegen und lieber an der frischen Luft ihre Freizeit verbringen. Ebenso sei die einseitige hausmusikalische Praxis von Klavier, Violine, Gesang und Violoncello geprägt. Eine Beobachtung, die Ludwig Misch bereits beanstandet hatte. Draber zieht daraus die Erkenntnis, dass mancher es nicht als notwendig ansähe, ebenfalls noch eines dieser Instrumente spielen zu müssen. Es scheine jedoch an der weit verbreiteten Mär vom schwer zu erlernenden Blasinstrument zu liegen, dass dieses nicht mehr gespielt würde. Nach Draber mache es keinen großen Unterschied, ob ein Blasinstrument oder eines der Streichinstrumente oder das Klavier erlernt würden. Zusätzlich mache es für den Hausgebrauch „wirklich nichts aus, ob nun das Quartett für Oboe, Violine, Bratsche und Cello von Mozart auch mal auf einer Flöte oder Klarinette gespielt wird: es bleibt die gleiche gute Musik wie in der Originalbesetzung.“⁷⁴ Es schien demzufolge nur wenige Personen gegeben zu haben, welche Blasinstrumente in der Hausmusik spielten bzw. neu erlernten.

Über ein bereits mehrfach erwähntes Instrument der Hausmusik schrieb der Pianist, Cembalist, Musikwissenschaftler und Komponist Erwin Bodky. In seinem Beitrag *Hat das Klavier in der Hausmusik noch eine Zukunft?* beschreibt er 1932 die bereits von Misch erkannte Problematik des zu teuren Klaviers und Musikunterrichts und den im Vergleich dazu recht günstigen mechanischen und elektrischen Musikquellen.⁷⁵ Diese sollen im Zusammenhang mit einem falschen Repertoire der Konzertpianisten zum Niedergang geführt haben. Im Konzertsaal hätten Dilettanten nur noch die schwierigsten Werke der großen Komponisten gehört, was zu einer Ernüchterung während des Übens häuslicher Literatur geführt habe. Die Pianisten müssten die

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Auch hier ließ sich der volle Vorname des Autors nicht aus der Quelle ermitteln. Externe Recherchen erbrachten ebenfalls kein zweifelsfreies Ergebnis.

⁷³ DRABER, H.W.; „Blasinstrumente in der Hausmusik“, 1928; S. 20-23.

⁷⁴ Ebd. S. 22.

⁷⁵ Vgl. BODKY, Erwin; „Hat das Klavier in der Hausmusik noch eine Zukunft?“, 1932; S. 569.

einfachen Werke wieder mehr in ihre Programme integrieren, damit das Klavier in der Hausmusik tatsächlich noch eine Zukunft haben könne. Der Staat habe durch die Umwandlung des Gesangsunterrichts in einen Musikunterricht an den Schulen bereits seinen Beitrag dazu geleistet.⁷⁶ Abschließend regt Bodky an, es sollten kleinere und günstigere Klaviere hergestellt werden, um die Instrumente für jede*n erschwinglicher zu gestalten und so die Hausmusik wieder zurück ins Haus zu holen. Es ergebe in seinen Augen keinen Sinn, ein Klavier, welches für einen Konzertsaal konstruiert sei, in den Wohnraum eines Hauses zu stellen. Eine Anregung, die nach den Angaben Ludwig Mischs bereits Gehör gefunden hatte. Bodky scheint eine recht exklusive Meinung zum Klavier in der Hausmusik seiner Zeit zu haben. Werden die anderen Texte betrachtet, so weisen diese meist auf das Klavier als einziges großflächig verbliebenes Instrument der Hausmusik hin. Seine Annahme könnte jedoch daher kommen, dass, wie in nahezu allen Beiträgen zu erkennen, ein allgemeiner Rückgang der Hausmusik auch einen Rückgang der nicht-professionellen Klaviermusik zur Folge hatte.

Eine letzte Betrachtung gilt der Blockflöte, welche in Waldemar Woehls Text zur *Blockflöte in der Hausmusik* beleuchtet wird. Dieser definiert sie aufgrund der Leichtigkeit des Anblasens und der vergleichweisen Einfachheit der Intonation als vorzüglich für den Liebhaber und damit für den Hausmusikgebrauch geeignet.⁷⁷ Als Beispiel für die praktische Ausführung nennt Woehl das Volkslied des 16. Jahrhunderts, welches bis dato kaum gespielt werde. Dabei sei seine Konzeption doch ideal geeignet. „Diese Sätze sind ja zum ‚Singen und Spielen‘ eingerichtet, das heißt Sänger und Spieler betätigen sich gemeinsam daran [...]. Überdies sind diese alten Liedsätze oftmals unsere wichtigsten Quellen für die Lieder, denen wir im Zupf, Musikant usw. erstmalig begegneten.“⁷⁸ Ein weiteres Beispiel dessen, was bereits Georg Schünemann angemerkt hatte. Es müsste die ältere Musik der Hausmusik zugänglich gemacht werden, um sie so zu erhalten. Dass dies in Teilen zu einer recht abenteuerlichen Aufführungspraxis führte, zeigt dieser musikpraktische Vorschlag Woehls: „Nehmen wir eine häusliche Musiziergruppe an, bei welcher eine oder einige Frauenstimmen einen ‚Cantus firmus‘ oder ‚Tenor‘ [...] singen wollen, während ein oder zwei Flötenspieler sich instrumental betätigen möchten.“⁷⁹ Jedoch sollte wohl aus heutiger Perspektive dem Willen zur Hausmusik Beachtung geschenkt werden und weniger der Aufführungspraxis, sie war wohl nur ein Mittel zur Verbreitung der Hausmusik.

⁷⁶ Vgl. Ebd. 572f.

⁷⁷ WOEHL, Waldemar; „Die Blockflöte in der Hausmusik“, 1932; S. 588.

⁷⁸ Ebd. S. 589.

⁷⁹ WOEHL, 1932; S. 589.

4 Die Hausmusik im Nationalsozialismus

Nachdem im vorhergehenden Kapitel ein Blick auf die Hausmusik in direkter Vorzeit zum NS geworfen wurde, soll nun die Hausmusik während dieser Zeit genauer beleuchtet werden. Dafür werden erneut Zeitschriftenartikel als direkte Quellen herangezogen und durch Sekundärliteratur aus dem überschaubaren Kreis des wissenschaftlichen Diskurses ergänzt. Begonnen werden soll dieses Kapitel mit einem groben Überblick über das Verständnis und die Rolle der Hausmusik im NS, welcher durch die darauffolgenden Kapitel zur Literatur und den Werken sowie zu den Instrumenten der Hausmusik abgerundet wird. Ein abschließender Blick auf die Nutzung der Hausmusik durch das NS-Regime soll vor allem ihre propagandistische Zwecke zur NS-Zeit beleuchten.

Wie bereits gezeigt, war die *deutsche Hausmusik* keine neue Erfindung der Nationalsozialisten, sie konnten vielmehr die bereits vorhandenen Strukturen weiter aus- und aufbauen. Die nationalistische Gesinnung der Bevölkerung war vor dem Ersten Weltkrieg gewachsen, weshalb nicht einmal eine ideologische Neuausrichtung erfolgen musste. „Die nationalsozialistische Musikpolitik konnte auf [...] Errungenschaften der Singe-, Jugend- und Schulmusikbewegung aufbauen, zumal deren Ansätze bestens in das Konzept einer das ganze Volk umfassenden Musikpflege hineinpassten.“⁸⁰ Auch wenn nicht alle ZeitgenossInnen, wie das vorherige Kapitel zeigte, diese Bewegungen als den Ursprung der Renaissance der Hausmusik betrachteten, so lässt sich doch ein gewisser Konsens darin finden, dass diese Form des häuslichen Musizierens zwischenzeitlich nahezu ausgestorben schien. Noch im Jahre 1941 schreibt Hans Polack in einem Aufsatz in der Zeitschrift *Die Musik*: „Den höchsten Gipfel erreichte die Pflege der Hausmusik gegen das Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vielleicht ist das deutsche Volk zu keiner Zeit musikseliger, musikliebender, aber auch kaum musikalischer gewesen als in jener Zeit.“⁸¹ Er schließt somit auch die Entstehungszeit seines Textes als neuerliche Hochzeit der Hausmusik aus. Für ihren anschließenden Rückgang macht er vor allem das „Aufkommen einer materialistischen Lebensauffassung“⁸² verantwortlich. „Die Konzerte seien zum Reizmittel, zur Eitelkeitsbefriedung oder zur Kleiderschau geworden.“⁸³ Er beschreibt somit auch zu der schon vor 1933 viel kritisierten Industrialisierung und Technisierung einen elitären, selbstdarstellerischen Aspekt für den Rückgang der Hausmusik. Zusätzlich sei die durch versierte Spekulanten entwickelte Operette als Ersatzmittel zur ernsten Musik entstanden, welche der Kunst ihren letzten Funken Seriosität nahm. „Wäre das deutsche Volk arm an musikalischen Kunstwerken, so könnten manche Auswüchse unseres musikalischen Lebens verständlich sein. Aber kein Volk der Erde besitzt eine solche Fülle, einen solch wundervollen

⁸⁰ JUNGSMANN, Irmgard; „Hitlers Hausmusik“, 2017; S. 4.

⁸¹ POLACK, Hans; „Die Hausmusik als Weg zur Musikkultur“, 1941; S. 231.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

Reichtum an Meisterwerken, wie wir Deutschen.“⁸⁴ Aus diesem Grund sei es eine Verpflichtung, hier schließt sich erneut der Kreis, diese neue Musik zu verbieten und die alte zu pflegen. Dabei gehe es ihm weniger um das reine Spielen dieser alten Werke, sondern „die Hauptsache wird doch darin bestehen, daß sich die Erkenntnis um die Bedeutung und den Kulturwert der Hausmusik selbst immer mächtiger im Bewusstsein des deutschen Volkes ausbreite.“⁸⁵ Denn die Musik sei nicht einfach nur ein Spiel, sondern vielmehr eine Kraft, die im Stande sei, einen ganzen Menschen zu bilden und zu formen. Polack erhebt sie sogar zur nächsten Verwandten der Religion, welche den Menschen mit dem Göttlichen verbinde. Es sei daher eine heilige Aufgabe, die Werke der deutschen Meister zu pflegen.⁸⁶ Ein doch recht Größenwahnsinnig anmutender Vergleich, wird der parallel geführte Krieg mitbetrachtet. Freilich gehört wohl eine gewisse Polemik in Texte einer solchen Zeitschrift, jedoch lässt sich vermuten, dass viele Familien wichtigere Dinge zu tun hatten, als Bach oder Händel im Haus zu spielen. Es zeigt sich in diesen Zeilen auch jener Größenwahn der Nationalsozialisten und ihr Selbstverständnis, bereits vor ihrer Herrschaft herausgebildete Traditionen als die eigenen zu verkaufen. Denn im Grundsatz sind Polacks Argumente die gleichen, wie sie schon Schünemann, Misch und Schliepe angemerkt hatten.

Einigkeit herrschte wohl auch beim Blick in die Vergangenheit. In der Renaissancezeit habe eine Pflege der Hausmusik existiert, welche aufgrund ihrer Simplizität eine Musik für jedermann gewesen sein musste. Erst mit einer aufkommenden Komplexität in der Musik, durch die KomponistInnen der Klassik, sei jedoch dieser Ursprungsgedanke verlorengegangen.⁸⁷ Dazu schrieb bereits 1935 Hans Stephan:

„Die Hausmusik mußte naturgemäß zu solchen Zeiten zur Geltung und zur blütenreichen Entfaltung kommen, in denen es im deutschen Vaterlande traditionsgefestigte Familienformen gab. Wir können solche Zeiten wieder erwecken, wenn wir in die Bürgerhäuser des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, der Reformation und nach dem Dreißigjährigen Kriege des Barock und Rokoko hineinschauen.“⁸⁸

Je stärker nun also dieses Idealbild der Vergangenheit gezeichnet wurde, umso schwerer und dunkler zeigte sich folgerichtig das Bild der Gegenwart. Um diese Entwicklung zu begründen, wurden Ursachen und Schuldige gesucht. Diese wurden recht schnell in den oben beschriebenen Feindbildern wie der Operette, dem Kitsch oder der Industrialisierung, gleichzeitig aber auch in der gesellschaftlichen Entwicklung gefunden. „[...] angesichts der Bewusstwerdung der sozialen Unterschiede konnte man die imaginierte heile Welt nicht mehr entdecken und nahm die sich sozialgesellschaftlich wandelnde Ausübung der Hausmusik als Symptom eines allgemein gesellschaftlichen Niedergangs.“⁸⁹

⁸⁴ POLACK, 1941; S. 231.

⁸⁵ Ebd. S. 232.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. JUNGSMANN, 2017; S. 7.

⁸⁸ STEPHAN, Hans; „Ein Vorkämpfer deutscher Hausmusik“, 1935; S. 667.

⁸⁹ JUNGSMANN, 2017; S. 9.

Von Beginn an sah das NS-Staatskonzept eine überaus wichtige Rolle für Kunst und Kultur vor. Nur ein Volk, welches seinen kulturellen Besitz im Bewusstsein habe, sei auch fähig „Nationalstolz und Identität mit seinem Land [zu] entwickeln.“⁹⁰ Somit war es vonnöten, ideologisch und auch bürokratisch Grundlagen zur Schaffung dieses Stolzes zu entwickeln.

„Es hat sich nun schon wieder eine ganze Reihe von Institutionen dem Aufgabengebiet der Hausmusik zugewendet, allen voran die Organisation der Reichsmusikkammer mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln. Auch von der Seite der Familie aus sind Anstöße gegeben worden, nachdem einmal der Nationalsozialismus die weltanschauliche Grundlage dazu geboten hatte. Noch aber ist der Kreis der Wissenden und Beteiligten sehr klein, noch werden dieser wichtigsten musikalischen Grundlage des Volkes nicht genügend Raum und Zeit gegeben. Manche innere Umorganisation wird noch vor sich gehen müssen, bis das Leben der Familie und damit die Hausmusik wieder an Auftrieb gewinnen wird.“⁹¹

Die Hausmusik wurde somit weniger als Bereicherung für das Individuum und schon gar nicht als privates Vergnügen verstanden, „sondern sie galt durch ihre Zuschreibung, sie sei die Vermittlerin höherer Werte, als eine Voraussetzung der Entwicklung zu allgemeiner deutsch-national-kultureller Stärke. Damit wurde die Privatheit des häuslichen Musizierens zu einem öffentlichen Interesse erklärt“⁹², aus Privatem wurde Staatsinteresse. Es sollten nebeneinander „die große und außerordentlich reichhaltige Gruppe des Volksmusizierens, ihr direkt entgegengesetzt die Arbeit der Berufs-, Konzert- und Podiumsmusik, und dazwischen die vermittelnde Gruppe der deutschen Hausmusik.“⁹³ stehen.

Wie dieses Interesse in der Folge praktiziert und organisiert, sowie im Kleinen ausgeführt wurde, soll nun anhand einiger Zeitschriftenartikel beispielhaft dargestellt werden. Begonnen wird mit einem Artikel von Bernhard von Peinen, welcher 1937 einen Text über die Hausmusik *in Nordostdeutschland* veröffentlichte. Dieser beschreibt, dass im Dezember 1936 von der NS Gemeinschaft *Kraft durch Freude* Hausmusiktage im Rahmen einer Haus- und Volksmusikwoche in der mittelgroßen Stadt Schneidemühl (heutiges Piła in Polen) veranstaltet worden seien. Diese sollten zum Zweck haben, bei den bisher noch uninteressierten BürgerInnen das Interesse an *guter* Musik zu wecken. „Eine wesentliche Aufgabe hatten hierbei die *Hausmusiken* zu erfüllen. Die persönliche Stimmung einer Privatwohnung schaffte schnell eine unoffizielle, zwanglose Verbundenheit zwischen Ausübenden und Hörenden.“⁹⁴ Außerdem wurde so das Nachbarschaftsverhältnis weiter positiv gefördert. Denn, wenn den Berichten von Peinens Glauben geschenkt werden kann, so waren bis zu 60 Gäste bei den jeweiligen Veranstaltungen anwesend, welche auch auf den ausgeliehenen Stühlen der Nachbarschaft Platz nahmen. Die einzige Problematik schien darin bestanden zu haben, dass in erster Linie Personen aus der

⁹⁰ Ebd. S. 14.

⁹¹ STEPHAN, 1935; S. 667f.

⁹² JUNGSMANN, 2017; S. 15.

⁹³ STEPHAN, 1935; S. 667.

⁹⁴ VON PEINEN, Bernhard; „... in Nordostdeutschland“, 1937; S. 52.

sozial gehobenen Schicht ihre Räume für jene Veranstaltungen anboten, da nur sie über genügend Platz und Interesse an den Konzerten verfügten. Eine ähnliche Beobachtung machte auch die Musikwissenschaftlerin Ulrike Gruner bei ihrer Studie zum Musikleben in Marburg zwischen 1933 und 1945.⁹⁵ Jedoch konnte in Schneidemühl wohl durch die Einladung jeglicher Einwohner der Stadt und durch ein besonderes Konzept der persönlichen Auswahl der Veranstaltungen diese Problematik in Ansätzen umgangen werden.⁹⁶ Die Ausführenden der Konzerte waren meist KünstlerInnen des hiesigen Landestheaters, welche zusätzlich in vielen Fällen privaten Musikunterricht gaben sowie deren SchülerInnen und verschiedensten LaienmusikerInnen und -musikgruppen der Stadt. So gelang es scheinbar, Personen aus mehreren sozialen Schichten der Bevölkerung als Gäste für die Konzerte zu gewinnen. Auch hierzu konnte Ulrike Gruner gleichende Entdeckungen in Marburg machen.⁹⁷

Was bei diesen Konzerten gespielt wurde, folgte wohl einem festen Prinzip: „sie mußten strengen Maßstäben hinsichtlich Güter der ausgewählten Werke und Untadeligkeit der Ausführung genügen. Kitsch und Dilettantismus wurden nicht zugelassen.“⁹⁸ Programmatisch schien es ähnlich vielfältig zuzugehen wie bei der Gruppe der Musizierenden. Von Gesang über Streichmusik bis hin zu einer Mischung von beidem, war wohl verschiedenste Literatur vertreten.

„Erfreulich viel Flöten- und Klarinettenmusik wurde geboten – allem Anscheine nach wacht auch hier die alte deutsche Blasmusiküberlieferung unserer Stadtpfeifereien wieder auf! [...] Man konnte [...] mit Freude feststellen, daß die [...] gehobenen Schätze unserer herrlichen vorklassischen Musik mehr und mehr bekannt werden.“⁹⁹

Einen weiteren Vorteil brachten diese Konzerte in von Peinens Augen auch im Hinblick auf die Auffassung der Begrifflichkeit Hausmusik.

„Mancher verbindet mit dem Begriff Hausmusik die Vorstellung, daß bei ihr nur Laien musizieren und schließt dabei gleich den Gedanken ein: Laien müssen aus technischen Gründen einfache Werke musizieren. Nein, [...] der Grad der Entfaltung bei den Werken [...] ist ziemlich unbegrenzt. Ausschlaggebend ist das wirkliche Können des Musizierenden.“¹⁰⁰

Dabei komme bei der Pflege der Hausmusik den Lehrenden eine besonders wichtige Rolle zu. Sie sollten nicht nur den unpersönlichen Kontakt über die Zeitungen suchen, sondern ähnlich eines Arztes „der Hüter der Gesundheit einer Familie und nicht nur Behandler der Krankheiten“¹⁰¹ sein. Darum sollten sie als FreundInnen des Hauses nicht nur von außen auf das Musizieren im Haus einwirken, sondern ein Teil dessen sein.

⁹⁵ „Das Hausmusikwesen, das von musizierfreudigen Akademiker-Familien getragen wurde, funktionierte seit Jahrzehnten hervorragend und hatte schon einige Berufsmusiker hervorgebracht.“ (GRUNER, Ulrike; „Musikleben in der Provinz 1933-45“, 1990; S. 157).

⁹⁶ Vgl. VON PEINEN, 1937; S. 52ff.

⁹⁷ „Mit schöner Regelmäßigkeit veranstaltete die Ortsmusikerschaft zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ ein Schülerkonzert [...]“ (GRUNER, 1990; S. 157.).

⁹⁸ VON PEINEN, 1937; S. 54.

⁹⁹ Ebd. S. 55.

¹⁰⁰ VON PEINEN, 1937; S. 55f.

¹⁰¹ Ebd. S. 56.

Ein weiteres Beispiel für das institutionelle Vorantreiben der Hausmusikpflege stammt aus Leipzig. Dort veranstaltete die hiesige *Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer* verschiedenste Programme zur tieferen Beschäftigung mit ihr.

„Anfangen von den einfachsten Beispielen praktischen Musizierens, die durch die Art der Vorführung (Kinder unter sich; Musik im Familienkreis; Musizieren mit Volksinstrumenten) zu Nachahmen anregen sollten, konnte man sich dann in den Vorträgen 'Musik-Instrumentenbauer erzählen von ihrem Handwerk' über das Entstehen und die Behandlung der Hausmusik-Instrumente unterrichten. Eine Aufführung von 'Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Hausmusik', ein Lichtbilder-Vortrag mit Musik 'Hausmusik in der bildenden Kunst' und der Aufbau einer 'Ausstellung' (Noten und Instrumente) vervollständigten den Plan der Veranstaltungen.“¹⁰²

Als Exempel für eine dieser Veranstaltungen sei an dieser Stelle kurz auf die *offenen Hausmusikstunden* eingegangen: „Wir haben im Laufe der Jahre festgestellt, daß den sogenannten 'offenen Hausmusikstunden' (nachmittags musizieren Kinder miteinander, abends Musikfreunde) und der 'Musik um Familien- und Freundeskreis' das weitaus größte Interesse entgegengebracht wird.“¹⁰³ Diese hätten immer einen Tag vor dem Bußtag in verschiedenen Stadtteilen stattgefunden. Um möglichst viele Kinder in sie mit einzubeziehen, sei darauf geachtet worden, dass ein möglichst breites Spektrum an Literatur dabei musiziert wurde. „Es kommt uns darauf an, den Kindern die Mitwirkung in einer der Aufführungen zum Hausmusiktag als erstrebenswertes Ziel hinzustellen. Und es ist wirklich eine Freude zu erleben, mit welchem Eifer schon lange vor der Zeit für diesen Tag gearbeitet wird.“¹⁰⁴ Dabei stehe das gemeinsame Musizieren immer im Vordergrund und es solle durch Spaß an der Musik die Begeisterung auch an Verwandte, Bekannte und KlassenkameradInnen herangetragen werden. Was bei dem wettbewerbsmäßigen Inhalt des vorher genannten Zitats jedoch illusionär erscheint.

„Im Zusammenhang mit diesen 'offenen Hausmusikstunden' sind an die Beratungsstelle für Hausmusik in der Ortsmusikerschaft Leipzig eine große Anzahl Anfragen ergangen nach Spielpartnern, nach Literatur und nicht zuletzt nach Lehrkräften; ein Zeichen, daß die Anregung von Nutzen war.“¹⁰⁵

Die große Organisation schien also ihre Wirkung nicht zu verfehlen. Hierbei springt vor allem die Anfrage für SpielpartnerInnen ins Auge, welche naturgemäß ein gewisses musikalisches Können voraussetzt. Es schien also bereits eine gewisse Gruppe an geübten MusikerInnen in Leipzig gegeben zu haben, die durch die oben beschriebenen Veranstaltungen das Interesse am gemeinsamen Spiel (wieder-) entdeckt hatten.

Dass Leipzig dahingehend kein Einzelfall war, zeigt ein abschließendes Beispiel aus Berlin Charlottenburg. Die dortige Bezirksverwaltung hatte veranlasst, an die städtische Musikvolksbücherei eine *Vermittlungsstelle für Hausmusikpartner* anzugliedern. Dort wurden Gemeinschaftssuchende nach der Angabe von Anschrift, Alter, Geschlecht und arischer Abkunft mit

¹⁰² KLENGEL, Eva; „... in Mitteldeutschland“, 1937; S. 56f.

¹⁰³ Ebd. S. 57.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ KLENGEL, 1937; S. 58.

anderen Interessierten zusammengeführt. So gelang es wohl in den ersten Monaten, ca. 100 MusikpartnerInnen zu vermitteln.¹⁰⁶ Ebenso „entstanden die [...], in der Tagespresse scherzhaft als ‚Musikantenbörsen‘ bezeichneten Zusammenkünfte, zu denen sich bei der letzten Veranstaltung beispielsweise fast 200 Teilnehmer zusammenfanden.“¹⁰⁷ Dabei stand, wie bereits weiter oben beschrieben, schlussendlich weniger das individuelle Können im Vordergrund, sondern das gemeinsame Musizieren. Denn der Einzelne, konnte er auch noch so gut sein Instrument spielen, musste sich der Masse oder der/dem PartnerIn anpassen. „Die Vermittlungsstelle betrachtet es überhaupt als eine wesentliche Aufgabe ihrer Tätigkeit, daß sie nicht nur geeignete Partner zusammenführt, sondern *aus ihnen eine Gemeinschaft bildet*, die den Gedanken der Hausmusik weiterträgt [...]“¹⁰⁸ Hier wurde das Ideal der Volksgemeinschaft im Kleinen vollzogen, oder um es etwas polemisch zu formulieren: Gleichschaltung auf kommunaler musikalischer Ebene.

4.1 Literatur/Lieder/Werke

Wie bereits auf den vorhergehenden Seiten anklang, wurde für die Ausübung der Hausmusik vor allem alte/ältere Literatur empfohlen. Somit konnte die Hausmusikpflege mit der allgemeinen Musikpflege einhergehen und beide sich gegenseitig unterstützen. Da die Zeitschriftenartikel der *Zeitschrift für Hausmusik*, welche den folgenden beiden Kapiteln zugrunde liegen, oft sowohl die Werke und Lieder als auch spezielle Instrumente- und Instrumentengruppen behandeln, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass thematische Überschneidungen zwischen den Kapiteln teilweise nicht vermeidbar waren. Da es ebenfalls den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, jeden dieser Artikel zu betrachten, sei im Folgenden eine Auflistung dargestellt, welche die Artikel, die sich direkt mit dem Thema dieses Unterkapitels beschäftigen, aufzeigt. Im Anschluss wird auf einige ausgewählte Artikel in chronologischer Reihenfolge eingegangen.

Zeitschrift für Hausmusik, Vierter Jahrgang 1935, Heft 3 (Mai/Juni)

Die Flötenkompositionen G. F. Händels

Die Blockflöte bei Bach (Schluß)

Der Choral in der Hausmusik

Über die Möglichkeit, Orgelmusik mit verschiedenen Instrumenten zu spielen

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 2 (März/April)

Johann Sebastian Bach in der Hausmusik

Neue Blockflötenliteratur (II)

Alte Haus- und Kammermusik mit alten Instrumenten

¹⁰⁶ Vgl. JANSEN, Carl; „Hausmusikpartner finden sich“, 1937; S. 271.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. 272.

Notenbeilage: Altenglische Weisen für eine Blockflöte

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 3 (Mai/Juni)

Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts

Johann Sebastian Bach in der Hausmusik (Schluß)

Schul- und Hausmusik

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 4 (Juli/August)

Zeitgenössische Blockflötenmusik

Neuere Blockflötenliteratur (III)

Die Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts für Querflöte

Unbekannte vierhändige Klaviermusik der klassischen Zeit

Notenbeilage: Drei Volkslieder in Sätzen für Gesang und Melodieinstrumente

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 5/6 (Sept./Dezember)

Die Liederstunde des Volkes

Die lothringische Volksliedlandschaft

Georg Phillip Telemann (Fortsetzung)

Zeitschrift für Hausmusik, Sechster Jahrgang 1937, Heft 1 (Januar/Februar)

Georg Phillip Telemann (Fortsetzung)

Notenbeilage: Lieder und Kanons von Karl Marx

Zeitschrift für Hausmusik, Elfter Jahrgang 1942, Heft 1 (Januar/Februar)

Musikbücher und Noten

Es lässt sich festhalten, dass durchschnittlich etwa drei Artikel pro Ausgabe direkt der Literatur und ihrer Ausübung gewidmet wurden. Ebenso ist auffällig, dass tatsächlich ein gewisser Fokus auf der alten bzw. älteren Musik lag. Sich über mehrere Ausgaben streckende Ausführungen zu Bach, Händel und Telemann sollten wohl ebenso zum Spielen ihrer Werke anleiten, wie auch Beschäftigungen mit *Alter Haus- und Kammermusik, Meisterwerken des 16. und 17. Jahrhunderts* und *Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts für Querflöte*. Ergänzt wurden diese Ausführungen mit Artikeln, welche einerseits die Wichtigkeit dieser alten Werke betonten und andererseits die alte mit der neuen Musik verbanden. Dass neue Literatur vorgestellt bzw. behandelt wurde, ist in den hier aufgeführten Ausgaben nur an vier Stellen zu beobachten. Gleichwohl fallen zwei davon auf *Neuere Blockflötenliteratur II+III* und einer beschäftigt sich mit *Zeitgenössischer Blockflötenliteratur*, sie befassen sich also mehr oder minder mit einem ähnlichen Themengebiet.

Der erste Artikel, auf welchen in diesem Kapitel genauer eingegangen werden soll, beschäftigt sich mit dem *Choral in der Hausmusik*. Dieser „müßte das Fundament sein für eine sinnvoll mit

dem Leben verbundene Hausmusik; das, was in ihm Ausdruck geworden ist, ist für alle verbindlich und für alle verbindend.“¹⁰⁹ So zitiert Walter Blankenburg einleitend seinen Kollegen Richard Baum, welcher sich bereits ein Jahr vorher dem gleichen Thema gewidmet und für einen vermehrten Einsatz des Chorals in der Hausmusik plädiert hatte. Es scheint sich seit Baums Beitrag einiges getan zu haben, denn Blankenburg fühlte sich zum Verfassen seines Textes, wohl durch das Erscheinen eines neuen Choralbuchs für den häuslichen Gebrauch bzw. die häusliche Andacht, genötigt. Dieses käme nämlich mit einigen Neuerungen daher: „Die Bearbeitungen sind nicht, wie üblich, vierstimmig harmonisch gesetzt, sondern durchweg dreistimmig polyphon, dem lebendigen Sprachfluß unserer alten Choralweisen entsprechend (die einzig für eine solche Sammlung in Frage kommen).“¹¹⁰ Hier scheint eine Rückbesinnung auf die ursprünglichen, lutherischen Ansätze der Hausmusik Ursprung des Gedankens zu sein. Es lässt sich also durchaus festhalten, dass einiges unternommen wurde, um zurück zu jener grundlegenden Form der Hausmusik zu gelangen. Über die Qualität dieser Ausgabe und ihres Inhalts lässt sich an dieser Stelle nichts sagen. Jedoch einige Hinweise zur angedachten praktischen Spielweise lassen sich finden: „Die Bearbeitungen sind leicht genug, um auch dem anfangenden Spieler die ganz ernsthafte Beschäftigung mit ihnen zu ermöglichen; dazu können wir gar nicht dringend genug auffordern.“¹¹¹ Ebenso waren die Bearbeitungen wohl dem aktuellen Bild der Hausmusik angepasst und einer multifunktionalen Neusetzung unterzogen worden. Es „ist noch zu bemerken, daß sich durch die Wiedergabe mit mehreren Melodieinstrumenten die Eigenart der Satzweise besonders gut und schnell erschließt. Die beiden Oberstimmen können z. B. mit Geigen oder Flöten besetzt werden, der Baß mit Violoncell bzw. Gambe.“¹¹² Das Doppeln der Oktaven wird bei weiteren MitspielerInnen angeregt. Genau wie für eine mögliche Begleitung mit dem Klavier. „Hierbei kann etwa beim *Cantus firmus* die obere, beim Baß die untere Oktave mitgegriffen werden.“¹¹³ Es schien also durchaus Bestrebungen gegeben zu haben, die alte Musik in das neu gestaltete Bild der Hausmusik zu zwängen. MusikwissenschaftlerInnen, welche es mit der Historischen Aufführungspraxis halten, hätten vermutlich keine Freude an solcherlei Veränderungen des Ursprungswerkes. Doch diese Sichtweisen spielten in der NS-Zeit wohl eine untergeordnete Rolle. „Den Anspruch, den wir aus der alten Musik heraushören, trifft [...] mitten hinein in den kulturellen Aufbauwillen unserer Zeit, der die Zurückführung auch des Musiklebens zu den Quellen der Kraft, zur Verwurzelung in Volkstum und nationaler Geschichte erstrebt.“¹¹⁴ Die alten Werke hätten mittlerweile nahezu eine kanonische Bedeutung für die Bevölkerung, welche ihnen wegweisende Kraft gebe „und

¹⁰⁹ BAUM, Richard; „Der Choral in der Hausmusik“, in *Zeitschrift für Hausmusik* 1934/5, zit. nach: BLANKENBURG, Walter; „Der Choral in der Hausmusik“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1935/3 (Mai/Juni); S. 83.

¹¹⁰ BLANKENBURG, Walter; „Der Choral in der Hausmusik“, 1935; S. 84.

¹¹¹ Ebd. S. 85.

¹¹² Ebd.

¹¹³ BLANKENBURG, 1935; S. 85.

¹¹⁴ BLANKENBURG, Walter; „Die Musiktage 1936 in Kassel“, 1936; S. 197.

damit zugleich für uns nicht nur die Berechtigung, sondern sogar die Verpflichtung [bestehe], sie in unserer Zeit wieder auferstehen zu lassen.“¹¹⁵ Eine doch recht esoterisch anmutenden Aussage, die jedoch eine scheinbar schlüssige Legitimierung der Bearbeitungen und Anpassungen alter Werke erreicht haben wird.

Der zweite Artikel, welcher an dieser Stelle eine kurze Erwähnung finden soll, sinniert *über die Möglichkeit, Orgelmusik mit verschiedenen Instrumenten zu spielen*. Auch hier sind der Anlass neu herausgekommene Sammlungen für Orgel, in denen vom Autor zweckentfremdete Werke angeführt wurden, um sie in der Hausmusik, soweit keine Heimorgel vorhanden war, erklingen lassen zu können.

„Die Stimmführung ist eine so klare, daß diese Fantasien wie geschaffen zu sein scheinen zu einer solchen Wiedergabe. Und es glückte über Erwarten: unser 14jähriges Töchterlein saß bald mit glühenden Wangen am Cembalo, und wir spielten die einzelnen Stimmen mit unseren Flöten mit, auch eine Bratsche fand sich dazu, und die Baß-Stimme gab der köstlichen Gambe Anlaß, nicht untätig an der Wand zu lehnen. [...] Eine daraufhin unternommene Durchsicht der Sammlung ergab eine erfreuliche Ernte: es gibt da so Vieles, das in häuslichem Kreise mit Blockflöten Fideln oder Gamben, auch mit Streichern – und mit Tasteninstrumenten darzustellen geht und dargestellt werden kann, ohne den Geist dieser Musik zu vergewaltigen, daß sie warm für diesen Zweck empfohlen werden kann.“¹¹⁶

An diesem kurzen Abschnitt des Textes ist vor allem der persönliche Aspekt des Autors interessant. Scheinbar vollkommen natürlich spielt die Familie die neuen Werke. Vermeintlich mühelos hantiert jedes Mitglied mit mehreren Instrumenten und zwar so gut, dass es keine größeren Probleme bereitet, mit der ganzen Familie die Stücke zu spielen. So schön diese Vorstellung auch klingen mag, so utopisch wirkt sie letztendlich für nahezu jede andere Familie. Wer konnte es sich schon leisten, so viele Instrumente zu besitzen und zusätzlich eine solche musikalische Ausbildung zu genießen, dass solch ein Spielen möglich war? Außerhalb von MusikerInnenfamilien war dies wohl kaum zu erreichen. Gerade wenn die oben genannten Berichte bedacht werden, nach denen es kaum mehr möglich war, sich Instrumente, geschweige denn den zugehörigen Unterricht, zu finanzieren. Eine Lösung für dieses Problem schien in folgendem Modell gefunden: „Es wäre [...] vom Standpunkt der Hausmusikpflege [...] aus wesentlich, wenn die Privatmusikerzieher, mehr als es bis jetzt üblich und vielleicht auch von ihnen erwünscht ist, zu einem Gruppenunterricht übergingen.“¹¹⁷ So bestünde die Möglichkeit, neben der finanziellen Erleichterung für viele Familien auch direkt die Kinder an das gemeinsame und mehrstimmige Spiel zu gewöhnen und sie noch mehr für die Hausmusik und ihre Pflege zu begeistern. Um diese Begeisterung direkt mit Notenmaterial zu unterstützen, stellt Waldemar Broda in seinem Text abschließend verschiedenste Ausgaben von Orgelmusiken vor, welche sich für den Hausgebrauch in unterschiedlichsten Besetzungen eignen sollten.¹¹⁸

¹¹⁵ Ebd. S. 197f.

¹¹⁶ BRODA, Waldemar; „Über die Möglichkeit“, 1935; S. 95.

¹¹⁷ GÖRISCHK, Karl; „Schul- und Hausmusik“, 1936; S. 111.

¹¹⁸ Vgl. BRODA, 1935; S. 95f.

Ähnliches lässt sich auch für die Texte von Manfred RuëtZ und Walter Müllenberg beschreiben. Auf über fünf Seiten benennt RuëtZ neueste Ausgaben für Blockflöten. Von einer Blockflöte mit Begleitung, über ein Blockflötenduo, -trio und -quartett, bis hin zu Duo und Trio mit Begleitung führt RuëtZ verschiedenste Literatur an. Dabei werden sowohl modernere Werke wie auch Bearbeitungen barocker Kompositionen von Händel und Telemann genannt.¹¹⁹ Müllenberg führt ähnlich wie RuëtZ verschiedenste Werke in den unterschiedlichsten Besetzungen an, jedoch nicht für die Flöte als Hauptinstrument, sondern für allerlei Kombinationen. Als Beispiel seien hier genannt: Gesang und Laute mit Blockflöten; Gesang, Gambe, Blockflöte und Fiedel; Cembalo, Laute und Blockflöten; Gesang, zwei Lauten, Violen und Gambe. Dabei werden Werke aufgeführt von John Dowland und Neithart von Reuenthal über Guillaume de Machaut bis hin zu Ludwig Senfl.¹²⁰ Es schien also durchaus einen Markt für die neue Interpretation alter Werke zu geben, ansonsten wären sie wohl nicht in einer solchen Vielzahl an möglichen Besetzungen beworben worden. Es lässt sich also nicht absprechen, dass einiges getan wurde, um die Zustände des vergangenen Zeitalters der Hausmusik wiederherzustellen.

Dass jedoch nicht alle neuen Interpretationen und Notenausgaben ein so positives Echo genossen, zeigt sich an dem folgenden kürzeren Beispiel, welches sich ebenfalls mit Veröffentlichungen für die Hausmusik beschäftigt. In dem kurzen Text verrißt der/die unbekannte AutorIn eine neue Sammlung mit dem Namen: „I. Festprogramm deutscher Hausmusik. 28 Welterfolge für Klavier“. Darin werden verschiedenste Werke aufgeführt, wie das *Intermezzo* aus der *Cavalleria rusticana*, *O Sole Mio* oder ein *Japanischer Laternentanz* von Yoshitomo. Sie/Er könne nicht verstehen, weshalb solche Literatur auf dem deutschen Hausmusikmarkt angeboten würde, sei sie doch jenseits jeglicher hausmusikalischer Grundlage. Außerdem sei es „nicht zum Lachen, sondern eine traurige Tatsache, daß es ein deutscher Verlag heute wagt, mit chinesischen Straßenseraden, japanischen Laternentänzen und anderem exotischem Schund Reklame zu machen für eine angeblich deutsche Hausmusik des Jahres 1936.“¹²¹ Hier ist weniger der harsche und nationalistische Unterton interessant, sondern viel mehr der Fakt, dass die größten Werke ausländischer Komponisten für einige Zeitgenossen scheinbar nicht zur musikalischen Bildung beitrugen. War es doch das ursprüngliche Andenken gewesen, durch die Hausmusik zur *großen* Konzertmusik zurückzufinden. Der Blick scheint sich an dieser Stelle vollkommen verengt zu haben.

Um einiges differenzierter behandelt Erich Doflein *Johann Sebastian Bach in der Hausmusik*, es dürfe nämlich in seinen Augen kein allzu kritischer Blick auf die neuesten Bearbeitungen geworfen werden. „Unvermeidlich ist es jedoch, immer wieder die Bearbeitungsweise der Herausgeber kritisch zu betrachten. Es gibt für den gewissenhaften Bachspieler, soweit zunächst

¹¹⁹ Vgl. RUËTZ, Manfred; „Neue Blockflötenliteratur (II)“, 1936; S. 61-66.

¹²⁰ Vgl. MÜLLENBERG, Walter; „Alte Haus- und Kammermusik mit alten Instrumenten“, 1936; S. 75f.

¹²¹ L. S.; „Ist denn kein Stuhl da?“, 1936; S. 116.

originale Besetzung in Frage kommen, nur eine Möglichkeit: Bach muss aus dem Urtext gespielt werden.“¹²² Doflein stört sich vor allem an den bearbeiteten Dynamikbezeichnungen der neusten Ausgaben. Seiner Auffassung nach seien dies Dinge, die SpielerInnen nach einem langen Bachstudium von selbst erkennen müssten oder sich guten Musikunterricht suchen sollten, der ihnen dies beibrächte. Dennoch sei das „Spielen von Tasteninstrumenten [...] von Bach am reichsten bedacht worden. Man kann fast das ganze Bachische [sic!] Klavierwerk als 'Hausmusik' auffassen [...] In unserem Zusammenhang seien jedoch nur die leichteren Werke genannt.“¹²³ Denn nur über das Spielen der leichteren Werke könnten Fortgeschrittene und AnfängerInnen zum gemeinsamen Spielen gelangen. Doflein führt für das Klavier unter anderem das *Wohltemperierte Klavier*, einige Präludien, und auch Tanz- und Suitensätze Bachs an. Abschließend nennt er einige Ausgaben, welche mehr oder weniger seinen Ansprüchen einer möglichst urtextnahen Veröffentlichung entsprächen. Es zeigt sich also, dass durchaus ein Markt für die unterschiedlichsten Ausgaben von Klavierwerken Bachs vorhanden war und sich auch die Nachfrage dementsprechend gestaltete.¹²⁴ Bedeutend knapper sind seine Ausführungen zu Geigenstücken, was anscheinend auf die Komplexität von Bachs Werken zurückzuführen ist. „Der Violinspieler findet bei Bach nur anspruchsvolle Werke, die sowohl technisch, wie musikalisch eine gründliche Schule voraussetzen.“¹²⁵ Somit eignen sie sich nicht für den Gebrauch in der Hausmusik. Komplexität und technische Schwierigkeiten widersprachen dem verbindenden Charakter des Idealbilds der NS-Hausmusik. Nur einfache Werke konnten Menschen zusammenbringen, die schweren waren für SolistInnen gedacht, die aus dem Schema der Volksgemeinschaft herausfielen. Doch auch für dieses komplexe Violinen-Problem fand Doflein eine Lösung, es müssten lediglich Suiten Bachs, welche für das Cello gedacht waren „durch Transposition in geigengemäße Tonarten und Hochrückung der Klanglage diese Stücke für den Geiger spielbar“¹²⁶ gemacht werden. So würden Stücke gewonnen, welche technisch etwas leichter zu meistern wären. Oft mussten also kreative Mittel und Wege gefunden werden, um möglichst allen Idealen der NS-Hausmusik, wie alte Musik, einfache Spielweise und von deutschen Komponisten, zu entsprechen.

Dass durchaus auf noch einige weitere Texte hätte genauer eingegangen werden können, steht außer Frage. Jedoch muss dies wohl an anderer Stelle geschehen, da Umfang und Platz in dieser Arbeit beschränkt sind. Nichtsdestotrotz muss zum Ende dieses Unterkapitels noch ein Blick auf die vermeintliche Koryphäe der NS-Hausmusik gewagt werden. „Über das politische Lied der Gegenwart führt uns der Weg [...] weiter zu dem deutschen Volksliede, dem Urquell deutschen Volkstums, dem Quell auch alles dessen, was heute im Musikalischen neu wird.“¹²⁷ Das

¹²² DOFLEIN, Erich; „Johann Sebastian Bach in der Hausmusik“, 1936; S. 55.

¹²³ Ebd. S. 56.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 56-58.

¹²⁵ Ebd. S. 58.

¹²⁶ DOFLEIN, 1936; S. 59.

¹²⁷ GÖRISCHK, 1936; S. 109.

sogenannte *Volkslied* bildete den Kern dessen, was sich die Nationalsozialisten unter der Pflege der Hausmusik vorstellten. „Das Lied bildet die Grundform der deutschen Musik [...] Der Franzose hat seine 'Chanson', der Engländer seinen 'Song', der Italiener seine 'Aria'. Diese fremden Worte vermögen jedoch nicht auszuschöpfen, was der Deutsche in seinem Lied besitzt.“¹²⁸ Wilhelm Ehmanns Artikel, aus welchem diese Worte stammen, wurde vor seiner Veröffentlichung in der *Zeitschrift für Hausmusik* bereits mehrfach publiziert, jedoch sah ihn die Redaktion als so wichtig an, dass er weitmöglichst verbreitet werden sollte. Es lässt sich also durchaus darauf schließen, dass er einen gewissen Einfluss auf das Denken vieler LeserInnen und ihre Sichtweise auf das *deutsche Volkslied* gehabt hatte. Ehmann beginnt mit einer recht konstruiert wirkenden geschichtlichen Ausführung über das Lied als allgegenwärtiges Element des Tagesablaufs. „Das Lied stellte in vielfachen künstlerischen Bearbeitungen und Erweiterungen eine organische Verbindung zur sogenannten 'hohen Kunst' her, band diese an das Volk und sicherte ihr Verständnis und Aufnahme im Volke“¹²⁹ Es sei also das Verbindungsstück zwischen der einfachen Bevölkerung und den nicht genauer definierten höheren Schichten gewesen. Jedoch sei es dadurch auch zerstört worden, weil das Volk es kaum mehr gesungen habe.

„Das Volkslied fiel aus dem wirkenden Lebenszusammenhang heraus und wurde von zwei Gruppen aufgefangen: den Gesangsvereinen und den Wissenschaftlern. Die Gesangsvereine kapselten das Volkslied vom Leben ab, bauschten es vielstimmig auf und machten daraus ein wirkungssicheres Konzertstück. Man sprach zwar oft und gern von 'Volksliedpflege'; jedoch schon dieser Ausdruck deutet an, damit unserm Volkslied etwas nicht in Ordnung ist. [...] In den Wissenschaftsarchiven machte man das Lied zum Gegenstand 'rein wissenschaftlicher Forschung'. Das Volkslied wurde nicht mehr gesungen, sondern nur noch vorgesungen; [...] es steht nicht mehr im Lebenstag der Volksgemeinschaft, sondern in den Katalogen der Wissenschaftler.“¹³⁰

Erst durch die Wandervogelbewegung und anschließend durch die Jugendmusikbewegung sei das Lied wiederbelebt worden. Daraufhin hätten die neu organisierten Singbewegungen wie das *Volkssingen* oder die *Offene Singstunde* diesen Neustart weitergeführt und vergrößert.¹³¹ Abschließend referiert Ehmann über die Wichtigkeit des sog. Volkssingens, welches in der Pflege des Liedes eine vereinende Rolle einnehmen sollte. Auf diese Umstände kann an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden, dennoch empfiehlt es sich mit Sicherheit, die Rolle dieser *Liederstunden des Volkes* an anderer Stelle genauer zu betrachten.

Es wird also eine Mär vom *deutschen Volkslied* erzählt, welches zwischenzeitlich verlorengegangen war und endlich durch die nun gebührende Betrachtung zu neuem Leben erweckt werden konnte. Eine konstruierte Samariter-Geschichte entsteht, die schlussendlich die Nationalsozialisten als Retter deutschen Kulturgutes dastehen lässt oder zumindest als die Rückführer zu seinen Wurzeln. Dabei waren es in erster Linie die Jugend- und Singebewegungen, die das

¹²⁸ EHMANN, Wilhelm; „Die Liederstunde des Volkes“, 1936; S. 161.

¹²⁹ Ebd. S. 162.

¹³⁰ EHMANN, 1936; S. 162f.

¹³¹ Vgl. Ebd. S. 162.

Volkslied als Gegenpol zur Kunstmusikentwicklung der Oberschichten etabliert hatten. Als Lied, welches aus dem Volk heraus entstanden war, von allen Schichten gesungen wurde und nicht von undefinierten Eliten eingebracht wurde.¹³² Der bereits weiter oben mit seinem Lexikonartikel zitierte Hans Joachim Moser „imaginierte eine ehemals bestehende nationale musikalische Gemeinschaft, in der die Kunst des Volksliedes eine die Gesellschaftsschichten ‚sozial versöhnende‘ und damit zur ‚nationalen Einheit erlösende‘ Funktion gehabt hätte.“¹³³ Somit konnte in ihm der ideale Partner zur Durchsetzung des eigenen Staatsbildes gefunden werden. Von nun an musste dieses *deutsche Volkslied* nur noch möglichst nah in die Volksgemeinschaft gebracht werden. Wie war dies leichter möglich als durch die Hausmusik? Gesungen wurde vor allem „eine Fülle neuer Kompositionen von Liedern, deren Einfachheit die angebliche Ursprünglichkeit des deutschen Liedes imitierte“¹³⁴, welche von der Jugend- und Singbewegung erhalten worden war. Seit 1933 zählte dann auch eine große Anzahl neuer HJ- und SA-Lieder zum neuen Volksliedrepertoire. Wolfgang Stumme, Musikreferent der Reichsjugendführung, „vertrat tatsächlich die illusorische Hoffnung, aus dem Singen und Spielen [von] angeblich qualitativ hoch stehenden HJ- Lieder und Spielstückchen könne sich die Musikpflege, d.h. der Zugang zu einer hoch stehenden deutschen Musikkultur entwickeln.“¹³⁵ Es scheint als wurde sich an jeden Strohhalm geklammert, um das *Volkslied* in jeglicher Hinsicht zu legitimieren bzw. es als idealen Zugang zu aller Form von Musik zu verkaufen.

„Nur da wo sich das Volkslied zu dem Dasein des Menschen und der Volksgemeinschaft gesellt, sei es im Tages- oder Jahreslauf, bei Fest und Feier, verbunden mit den Lebenden oder den Toten, wird es selbst Leben haben, wird es mehr sein als die bekannte ‚Volksliedpflege‘.“¹³⁶

Diese Gelegenheiten kamen im Laufe des Jahres immer wieder. „Lieder vom Frühling, Sonnwend- und Sommerlieder, Lieder zum Erntetag sind die Angelpunkte.“¹³⁷ Es wurde sogar zeitweilig gefordert, dass einige der einschlägigen neuen Liederkomponisten¹³⁸ „das neue Volkslied als Ausdruck eines neuen nationalsozialistischen Volksgeistes komponieren sollten.“¹³⁹ Somit wurde das Singen zu einem der zentralen Elemente der Hausmusik. „Wer den Liedschatz der älteren Generation auf seinen Bestand durchprüft, wird erfahren, wie gering er – abgesehen von dem, was etwa in den letzten Jahren neu erworben wurde – an sich ist.“¹⁴⁰

„Die Hausmusik in unserem Sinne wird das Singen als neues, allgemein gewordenenes Zeichen der Volksgemeinschaft in starkem Maße aufnehmen und ausüben. Daneben werden Instrumente stehen, die schon mit geringem Können ein Zusammenmusizieren

¹³² Vgl. JUNGSMANN, 2017; S. 11f.

¹³³ Ebd. S. 8f.

¹³⁴ JUNGSMANN, 2017; S. 13.

¹³⁵ JUNGSMANN, 2017; S. 14.

¹³⁶ GÖRISCHK, 1936; S. 109.

¹³⁷ Ebd. S. 110.

¹³⁸ Bspw. Heinrich Spitta, Gerhard Maaß, Walter Rein und Georg Blumensaat.

¹³⁹ JUNGSMANN, 2017; S. 13.

¹⁴⁰ GÖRISCHK, 1936; S. 111.

ermöglichen, die aber auch mit vorhandenen Geldmitteln beschafft und erlernt werden können. Seien wir uns klar, ob Singen oder Instrumentenspiel allein oder ob beide vereint erklingen, darauf kommt es letzten Endes nicht an, die Tätigkeit in der Gemeinschaft ist daran das wesentliche.“¹⁴¹

Der Volksliedbegriff verschwamm weiter und der Begriff der Hausmusik wurde immer häufiger mit den Vorstellungen von Laienmusik, welche für alle ausführbar war und auch von allen im Haus, der Familie und der Gemeinschaft ausgeführt werden sollte, assoziiert.¹⁴² Mit welchen Instrumenten dies idealerweise ausgeführt werden sollte, wird im folgenden Unterkapitel erörtert.

4.2 Instrumente

Genau wie im vorangegangenen Unterkapitel soll an dieser Stelle ein Überblick über die Beiträge zu Instrumenten in der Hausmusik des NS in den dem Kapitel zugrundeliegenden Ausgaben der *Zeitschrift für Hausmusik* gegeben werden. Anschließend werden einige dieser Texte genauer betrachtet. Einige thematische und inhaltliche Überschneidungen mit dem vorgestellten Kapitel sind inhaltlich unvermeidlich und sollen der Abbildung eines möglichst breiten Bildes der Instrumente in der Hausmusik dienen. Ebenso sollen in diesem Kapitel die ausgewählten Texte in der chronologischen Reihenfolge ihres Erscheinens betrachtet werden. Dass in diesem Zusammenhang zeitweilig ein direkter Vergleich von zwei Ausführungen mit weit unterschiedlichen Erscheinungszeiträumen angebracht und sinnvoll ist, soll der Stringenz keinen Abbruch tun.

Zeitschrift für Hausmusik, Vierter Jahrgang 1935, Heft 3 (Mai/Juni)

Die Flötenkompositionen G. F. Händels
Die Blockflöte bei Bach (Schluß)
Über alte Mensuren in der Geigenfamilie
Zweistimmigkeit und Doppelblockflöte

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 2 (März/April)

Neue Blockflötenliteratur (II)
Lautenspiel. Betrachtungen eines Laien
August Wenzinger, Gambenübungen

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 3 (Mai/Juni)

-

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 4 (Juli/August)

Die Geige alter Mensur

¹⁴¹ Ebd. S. 110.

¹⁴² Vgl. JUNGSMANN, 2017; S. 13.

Zeitgenössische Blockflötenmusik
Neuere Blockflötenliteratur (III)
Die Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts für Querflöte
Unbekannte vierhändige Klaviermusik der klassischen Zeit

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 5/6 (Sept./Dezember)

-

Zeitschrift für Hausmusik, Sechster Jahrgang 1937, Heft 1 (Januar/Februar)

Über die Artikulation insbesondere beim Blockflötenspiel

Zum Thema „Anfängerunterricht auf der Geige“

Neues Lautenspiel

Blockflöte und Mundharmonika

Zeitschrift für Hausmusik, Elfter Jahrgang 1942, Heft 1 (Januar/Februar)

Über das Spielen nach Gehör auf dem Klavier

Es fällt auf, dass auch trotz der doppelten Aufführung einiger Texte die Anzahl um einiges geringer ist als bei jenen, die sich mit Werken bzw. Liedern beschäftigen. Ebenso ist augenfällig, dass zwei Ausgaben der Zeitschrift gänzlich ohne Ausführungen zu Instrumenten auskommen bzw. ohne Texte, die sich explizit mit diesem Thema beschäftigen. Geschuldet ist dies wohl dem Umstand, dass die menschliche Stimme an dieser Stelle nicht als Instrument angeführt wird und deshalb Ausführungen, welche sich mit Liedern für Gesang beschäftigen, bereits im vorhergehenden Kapitel behandelt wurden.

Wenig überraschend nimmt über die Hälfte (neun von 17) des schriftlichen Raumes die Blockflöte oder die ihr verwandte Querflöte ein. *Das Hausmusikinstrument* schlechthin der NS-Zeit findet auch in den Zeitschriften die meiste Betrachtung. Aufgrund ihrer bereits beschriebenen vergleichsweise einfachen Spielweise für AnfängerInnen und ihrer verhältnismäßig günstigen Anschaffungskosten bildet sie die ideale Grundlage für häusliches Musizieren. Einzig die menschliche Stimme war noch preisgünstiger zu erwerben. Die zweithäufigsten Erwähnungen teilen sich die heutzutage scheinbar wesentlich weiter verbreiteten Instrumente Geige, Klavier und Laute, welche wohl mit unserer heutigen Gitarre verglichen werden kann¹⁴³, mit jeweils zwei Erwähnungen. Nicht weit dahinter mit je einer Ausführung finden sich Mundharmonika und Gambe ein, die wohl auch heutzutage nicht mehr allzu oft in den Haushalten anzutreffen sind. Nach einer Umfrage aus dem Jahr 2016¹⁴⁴ hat sich bis zum heutigen Tag einiges in der häuslichen Instrumentierung gewandelt. Die Kosten für die Anschaffung einer Gitarre/Laute

¹⁴³ Dieser Vergleich von Laute und Gitarre sollte jedoch nur im Hinblick auf Zupfinstrumente im Haushalt betrachtet werden. Es war den Vertretern der Hausmusik im NS wichtig die Laute an Stelle der Gitarre zu verwenden, da diese für das Spiel der alten Werke geeigneter schien: „Die Gitarre [...] ist ungleich weniger als die *doppelchörige Laute* geeignet, dem objektiven Stil der vorklassischen Musik gerecht zu werden.“ (Bacher, Josef; „Neues Lautenspiel“, 1937; S. 33f.).

¹⁴⁴<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/umfrage-die-deutschen-spielen-am-liebsten-gitarre/13400544.html> (letzter Aufruf: 07.09.2021).

sind heutzutage für viele wohl wesentlich einfacher realisierbar, dennoch ist die scheinbar uneinholbare Vorreiterrolle der Blockflöte vorbei. Gleichwohl sollte eine mögliche Täuschung der NS Propaganda an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden. Nicht ohne Grund erschienen derart viele Artikel zur Blockflöte in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit. Nichtsdestoweniger schien die Kampagne ihre Wirkung kaum verfehlt zu haben, werden die vielen Ausführungen zu neueren Blockflötenausgaben und -literatur bedacht. Da diese jedoch bereits erwähnt und besprochen wurde und bis auf einige Aufzählungen keinen weiteren Mehrwert für diesen Abschnitt der Arbeit bieten würde, soll später einzig der Artikel zu *Blockflöte und Mundharmonika* betrachtet werden.

Begonnen wird mit einer knappen Zusammenfassung über „*Lautenspiel. Betrachtungen eines Laien*“ von Ernst Molzberger. Dieser beschreibt in seinem Beitrag, wie er sich anhand verschiedenster Schulen das Lautenspiel selber beigebracht habe. Anfangs mit zwei Bänden einer nicht weiter genannten Lautenschule und später mit einer von Brugger, welche in seinen Augen die beste der drei gewesen sei. Interessanterweise erwähnt er zu Beginn, dass er sich das Spielen von einem Musiklehrer hatte beibringen lassen wollen, der Musikunterricht für ihn jedoch nicht bezahlbar gewesen sei. Ähnlich wie in einigen anderen oben genannten Quellen spielten also auch noch *im* NS wirtschaftliche Gründe eine Rolle, weshalb ein Instrument nicht erlernt werden konnte.¹⁴⁵ Ähnlich wie Molzberger betrachtet auch Josef Bacher die neuesten Ausführungen zum Gambenspiel von August Wenzinger. Da die ersten Anregungen aus den Kreisen der Jugendmusikbewegung zum Gambenspiel [...] nun schon fast 20 Jahre“¹⁴⁶ zurücklägen, sei es an der Zeit gewesen, diese endlich weiter zu vertiefen. Die bisher herausgegebenen Werke (aus 1918 und 1922) zum Erlernen des Gambenspiels seien nur unzureichend brauchbar gewesen. Es könne von Glück gesprochen werden, dass deren Wiederhall derzeit recht gering war „und zehn Jahre später, als die Wiedereinführung des Gambenspiels abermals und mit mehr Erfolg versucht wurde, ganz von vorne begonnen werden konnte und nicht [...] Irrtümer und Vorurteile aufgenommen werden mußte[n].“¹⁴⁷ Bacher lobt Wenzingers neues Buch ausdrücklich und beschreibt, was es anderen Werken voraus hat. Es schien also durchaus auch ein neues Interesse an der Gambe entstanden zu sein, ansonsten hätte sich wohl eine Veröffentlichung dieser Gambenübungen und auch eine Besprechung der einzelnen Gambenschulen kaum gelohnt. Dies zeigt auch ein Apell aus dem Jahre 1937, welcher alle GambenspielerInnen, -lehrerInnen, -bauerInnen und Persönlichkeiten, Einrichtungen oder Firmen aufruft, sich beim *Arbeitskreis für*

¹⁴⁵ Vgl. MOLZBERGER, Ernst; „Lautenspiel“, 1936; S. 67f.

¹⁴⁶ BACHER, Josef; „August Wenzinger, Gambenübungen“, 1936; S. 73.

¹⁴⁷ Ebd.

Hausmusik zu melden. Dieser wolle eine Kartei anfertigen, um in der Zukunft jene GambenspielerInnen und -interessentInnen besser miteinander vernetzen zu können.¹⁴⁸ Ohne ein merkbar gestiegenes Interesse am Erlernen der Gambe wäre eine solche Liste wohl reichlich zwecklos gewesen.

In eine vollständig neue Richtung reicht der Text Hans Grumbts, welcher die *Erfahrungen mit Geigen alter Mensur in der „Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik“* beschreibt. Er führt aus, dass in seiner Vereinigung die neuen Geigen die anderen Instrumente überstrahlt hätten und sie dafür keine Lösung finden konnten. Erst durch die Anschaffung von „Geigen alter Mensur aus der Hell-Werkstatt“¹⁴⁹ konnte dieses Problem behoben werden, da diese sich besser an die anderen Instrumente angepasst hätten. Nur so könne alte Musik von vor 1800 möglichst originalgetreu wiedergegeben werden. „Die Geige alter Mensur ist nach unseren Erfahrungen die Hausmusikgeige schlechthin; jeder wird Freude erleben, der sich ihrer bedient.“¹⁵⁰ Es schien also tatsächlich vereinzelt MusikerInnen bzw. Musikinteressierte gegeben zu haben, welche an der Historischen Aufführungspraxis interessiert waren. Eine gewisse Gegenströmung also zu der verbreiteten Auffassung des Spielens von bearbeiteten alten Kompositionen. Jedoch lässt sich vermuten, dass sie sich, ähnlich wie heutzutage, in der Minderheit der praktizierenden MusikerInnen wiederfanden.

Abschließend soll sich dem bereits eingangs erwähnten Artikel über die *Blockflöte und Mundharmonika* zugewandt werden. „Bei der Frage welches von diesen beiden Instrumenten als echtes und brauchbares Volksmusikinstrument anzusehen ist, scheiden sich nach wie vor die Geister.“¹⁵¹ Und dies wohl nicht ohne zeitweilig böses Blut zu säen. In dem Text einer/eines unbekanntem Autors/Autorin wird der Aufsatz eines Felix Messerschmidts zitiert, in welchem davon gesprochen wurde, dass die Blockflöte deswegen das ideale Instrument sei, weil sie dem Gesang und damit dem Lied am nächsten wäre. Am nächsten deswegen, weil sie, wie weiter oben bereits angedeutet, quasi mühelos gespielt werden könne, da der Luftstrom wie beim Singen direkt aus dem Mund ohne allzu große Veränderung herausfließe. Außerdem sei es einfacher, mit ihr eine Einheit zu bilden, da sie sehr nah am Körper gehalten werde. Da Messerschmidt explizit die Mundharmonika als Gegenstück zur Blockflöte genannt hatte, erreichten die Redaktion der Zeitschrift mehrere Gegendarstellungen, welche die Mundharmonika als die Stimme der Natur darstellten. Auch sei eine orchestrale Atmosphäre mit einigen Blockflöten kaum darzustellen und sogar schon Bismarck habe sie gemocht. Es zeigen sich also einige Auseinandersetzungen zwischen den AnhängerInnen der beiden Instrumente, welche wohl gefahr-

¹⁴⁸ Vgl. „An alle Gambenspieler“, 1937; S. 39.

¹⁴⁹ GRUMBT, Hans; „Erfahrungen mit Geigen alter Mensur“, 1936; S. 124.

¹⁵⁰ GRUMBT, 1936; S. 124.

¹⁵¹ „Blockflöte und Mundharmonika“, 1937; S. 34.

los unabhängig voneinander ihren Markt und InteressentInnen in der Gesellschaft gehabt hätten.¹⁵² Doch schien es diese Diskussion nicht nur auf lokaler Ebene gegeben zu haben. Auch die HJ habe sich um das Jahr 1937 für eines der beiden Instrumente entscheiden müssen. Wenig überraschend fiel diese Entscheidung auf die Blockflöte, welcher ein höherer musikalischer und erzieherischer Wert zugesprochen wurde als der Mundharmonika, die als ungeeignet galt.¹⁵³

„Ja der Reichsjugendführer selbst betont den Wert der Blockflöte als einen für viele gangbaren Weg zur Musik, wenn er schreibt: 'In der Gemeinschaft gesungene Volkslieder können in einer gewissen Altersstufe, wenn sie nämlich erlebt werden, für die Entwicklung des Einzelnen förderlicher sein, als das Anhören polyphoner Orchestermusik, wenn für die letztere keine Voraussetzungen bestehen. [...] unsere Musikerziehung will [jedoch] das Erlebnis dieser hohen Offenbarung als Ziel. [...] die Blockflöte, dieses unscheinbare und wohl auch feine Instrument kann die Lust zum Musizieren wecken, und mancher, der mit ihr begonnen hat, streicht heute tapfer seine Geige.“¹⁵⁴

Unabhängig des vermeintlich auch propagandistischen Wertes dieser Entscheidung, ist der Wille der Fürsprecher für die Blockflöte gut erkennbar. Sie hatten wohl die Auffassung, durch sie die Menschen an die anderen Instrumente und an das Musizieren leichter heranzuführen zu können. Die Blockflöte spielte anscheinend nicht nur eine wichtige Rolle aufgrund ihrer vergleichsweise einfach zu erlernenden Spielweise und den monetären Aspekten ihrer Anschaffung, sondern auch aus pädagogisch-didaktischer Sicht. Sie bildete also ein Ideal für die NS-Hausmusik, sozusagen das instrumentale Pendant zum Volkslied. Einzig eine glorifizierte Entstehungsgeschichte fehlte ihr noch.

4.3 Die Nutzung der Hausmusik durch das nationalsozialistische Regime

Um das im letzten Kapitel vereinzelt angesprochene Thema der Propaganda oder der Nutzung der Hausmusik für eigene Zwecke durch das NS-Regime noch einmal detailliert zu betrachten, sei an dieser Stelle mithilfe einiger Sekundärliteratur genauer darauf eingegangen. Wie bereits mehrfach angerissen, förderten die Nationalsozialisten „die Hausmusik unter anderem ‚als unbedingte Voraussetzung des großen Erbes unserer musikalischen Vergangenheit‘.“¹⁵⁵ Nicht nur, weil Hitlers musikalischer Held Richard Wagner „den Begriff *Hausmusik* zum Ausdruck eines nationalen Spezifikums [...] (deutsche Familie, deutsche Innerlichkeit, deutsche Musik)“¹⁵⁶ gemacht hatte, sondern auch, weil sie selber Gegner alles Neuen in der Musik waren. Dies unterstützen die oben genannten Berichte und Lexikonartikel, genau wie mehrere Zeitungsartikel

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 34f.

¹⁵³ Vgl. Ebd. S. 35f.

¹⁵⁴ „Blockflöte und Mundharmonika“, 1937; S. 36.

¹⁵⁵ VON SCHOENEBECK, 1998; S. 263.

¹⁵⁶ Ebd. S. 264.

der Oberhessischen Zeitung, welche Ulrike Gruner genauer betrachtete. In diesen wurde die Hausmusik als „Bollwerk gegen die Gefährdung der Musik durch mechanischen Ersatz, sprich: Schallplatten und den ansonsten für propagandistische Zwecke ja unentbehrlichen Rundfunk“¹⁵⁷ gepriesen. Ebenso war sie immens wichtig als Vorstufe und Vorbereitung zur *höheren* Musik. Der Musikwissenschaftler Joseph Müller-Blattau betonte in seiner Ansprache zu den Musiktagen in Kassel 1936, dass „die Hausmusik Bindeglied zwischen dem Volkslied und der großen Kunstmusik sein müsse [...]“¹⁵⁸ Somit sollte über die Hausmusik das Erschließen weiterer Musik erfolgen.

Diese Phrase war jedoch allgemein gesehen wohl nur ein weiterer Pfad zum Ziel der Gleichschaltung bis in die Wohnungen der Menschen. Dies wird laut Gruner vor allem dadurch deutlich, dass diese Parolen, wie sie auch Müller-Blattau aussprach, jährlich aufs Neue artikuliert wurden, es aber an klaren, sachbezogenen Gedanken zwischen diesen Aussprüchen mangelte.¹⁵⁹ Es gab demzufolge

„eine Schwarz-Weiß-Malerei zugunsten der Hausmusik, die an den tatsächlichen, zeitbezogenen Problemen musikalischer Bildung vorbeiging, weil eben diese Probleme gar nicht im Zentrum der Propaganda standen, sondern das Bestreben, möglichst viel emotional gesteuerte Gemeinschafts-Aktivität zu entfachen unter dem Motto ‚Musizieren für Deutschland‘.“¹⁶⁰

Dabei konnte sehr gut auf der musikhistorischen Vorarbeit u.a. der Jugend- und Singbewegung aufgebaut werden, da diese zwei bedeutsame Bestandteile des Begriffs Nationalsozialismus verbunden hatten:

„die nationale Bedeutung zeigte sich in der angeblich ehemals blühenden deutschen Hausmusiklandschaft als Zeichen ehemaliger kultureller Stärke und Überlegenheit, die Vorstellung von einem ehemals über alle Schichten hinweg musizierenden Hausmusik-Volk nährte die Forderung nach einer Hausmusik für alle und entsprach dem Sozialismus Hitler'scher Prägung: dem Staat als völkische Einheit.“¹⁶¹

Erst durch den Zweiten Weltkrieg, so scheint es, habe diese beharrliche Beeinflussung des eigenen Volkes der vorangegangenen Jahre ihren Zweck gefunden. Schlagartig schien wichtig, die Propaganda von „inhaltsvolle[r] Häuslichkeit als Kraftquelle für einen bedrückenden Alltag, Gemeinschaftsgefühl und Gemeinschafts-Aktivität –, zu pflegen und zu schützen vor einer feindlichen Umwelt.“¹⁶² Endlich konnte ein Bild eines vorher noch abstrakten Gegners der scheinbaren (Volks-) Gemeinschaft gezeichnet werden. Dass die Hausmusik bei der Formung dieser Einheit zwar keine tragende Rolle gespielt haben wird, lässt sich aufgrund ihrer allgemeinen Nebenrolle im Vergleich zu anderen gemeinschaftsbildenden Maßnahmen wohl be-

¹⁵⁷ GRUNER, 1990; S. 155.

¹⁵⁸ BLANKENBURG, 1936; S. 197.

¹⁵⁹ Vgl. GRUNER, 1990; S. 156.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ JUNGSMANN, 2017; S. 9f.

¹⁶² GRUNER, 1990; S. 159.

haupten. Dennoch war sie mutmaßlich ein Teil, auf welches in der Gesamtheit nicht hätte verzichtet werden können. Im Speziellen nicht auf die gemeinschaftsgefühlstiftende Wirkung des *Tags der deutschen Hausmusik*.

5 Der Tag der deutschen Hausmusik

Ein zentraler und wichtiger Punkt in der Hausmusikpolitik der Nationalsozialisten war der *Tag der deutschen Hausmusik* (TddH). Dieser konstruierte Feiertag im November eines jeden Jahres sollte die Bevölkerung an die Bedeutsamkeit der Hausmusik und ihren vermeintlichen Wert für das *deutsche Volk* erinnern. Mit der Unterstützung verschiedenster Verbände wurden Konzerte, Veranstaltungen, Ausstellungen und Vorträge organisiert und festlich begangen. Dieses Kapitel soll die Entwicklung dieses Tages anhand verschiedener Erlasse erläutern und damit auch den politischen Einfluss der Partei und der Staatsoberen dokumentieren. Anschließend soll anhand der vorliegenden Quellen ein Einblick in die Abläufe am und um den TddH aufgezeigt werden.

5.1 Die Entwicklung des Tags der deutschen Hausmusik im Nationalsozialismus

Heutzutage ist der 22. November, Tag der heiligen Cäcilia von Rom, der offizielle Tag der Hausmusik. Auch bei seiner erstmaligen Durchführung im Jahre 1932 wurde er auf dieses Datum gelegt. Diese genaue Datierung ignorierten die Nationalsozialisten wohl und legten ihn vermeintlich beliebig auf einen Tag vor diesem 22. November. Nicht ein einziges Mal fanden die Feierlichkeiten in der Zeit zwischen 1933 und 1943 nach den der Arbeit zugrundeliegenden Quellen an diesem Tag statt. Die größte Häufung fällt dabei noch auf den 21. November mit drei Festlegungen. Meist an einem Dienstag, was sich in der Folge noch als durchaus sinnvoll herausstellen wird. Einzig die zwei letzten Tage in den Jahren 1942 und 1943 wurden samstags begangen.

Schon bei seiner ersten Durchführung basierte der Tag der Hausmusik (da noch ohne den Zusatz „deutsche“) auf der Annahme, „die Hausmusikpflege gehe in den Familien zurück und müsse daher staatlich gefördert werden.“¹⁶³ Eine weit verbreitete Auffassung, die bereits im dritten Kapitel deutlich wurde. Der erste TddH nach dem Regierungswechsel fand am 21. November 1933 statt. Im *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen* wurde damals im amtlichen Teil auf ihn hingewiesen. Darin heißt es, dass die *Arbeitsgemeinschaft der Berufsverbände zur Förderung der deutschen Musikpflege* diesen Tag veranstalte und dass er wie schon im Vorjahr auf die Dringlichkeit der Hausmusikpflege hinweise. Presse und Rundfunk würden an diesem Tag gesonderte Programme drucken bzw. senden und Schulen eine größere Anzahl an Veranstaltungen zu diesem Tage durchführen. Die Musikerziehung in der Schule sei

¹⁶³ JUNGMANN, 2017; S. 9.

essenziell für die Pflege der Hausmusik und müsse deshalb auf die Bedeutung des Tages verweisen und die geplanten Veranstaltungen unterstützen.¹⁶⁴ Unterzeichnet ist dieser Erlass am 8. September 1933 im Auftrag des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels. Hier zeigt sich, dass schon früh der Fokus von höchster Ebene auf diesem Tag lag. Zwar gab es noch keine konkreten Anweisungen, wie dieser Tag durchzuführen sei, dennoch wurde in der amtlichen Erwähnung schon Einfluss auf dessen Weiterführung genommen. Es konnte also auf dem bereits ein Jahr zuvor gestalteten Fundament des Festtages aufgebaut werden.

Der zweite Erlass, der an dieser Stelle aufgeführt werden soll, stammt genau wie ein Großteil der folgenden vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Genau wie 1933 fand der TddH am 21. November statt und sollte Werbung für die Hausmusik machen. Trotz dessen, dass die Begeisterung für die Hausmusik immer weiter wachse, wurde noch eine Problematik darin gesehen, dass die Jugend noch nicht weit genug mit eingebunden sei. Und das obwohl gerade aus ihr heraus eine neuerliche Pflege zur Hausmusik kommen und später weitergetragen werden müsse. So sollte nun an diesem Tag die Schul- und Privatmusiklehrerschaft zusammenarbeiten und durch die gebündelten Kräfte der Hausmusik zu neuer alter Stärke verhelfen. Aus diesem Grund sei die Bitte des Ministeriums, diesen Tag zur Pflicht zu machen. In welchem Rahmen dies geschehen sollte, war jedoch weiterhin freigestellt.¹⁶⁵ Ebenso machte der bereits mehrfach zitierte Hans Joachim Moser auf den TddH aufmerksam. Dieser schreibt in der *Mittelschule* im gleichen Jahr, dass es das Ziel sei, „das deutsche Haus wieder singend und klingend zu machen, und zwar nicht bloß durch das Anstellen des Radio und allerlei Musikmaschinen, sondern durch das Selbermusizieren seiner Bewohner.“¹⁶⁶ In fast poetischer Art und Weise breitet er aus wie schön es doch sei, Hausmusik zu machen und zu hören und was dafür getan werden müsste. Da auf derlei ähnliche Ausführungen bereits in den vorangegangenen Kapiteln eingegangen worden war, müssen Mosers Ausführungen an dieser Stelle zurücktreten. Einzig sei noch erwähnt, dass scheinbar bewusst durch Größen der NS-Musik, wie Moser eine war, Werbung für diesen Tag gemacht wurde.

Die folgenden zwei Quellen zu den TddH in den Jahren 1937 und 1938 seien an dieser Stelle nur kurz zusammengefasst, da eine ausführliche Betrachtung viele der bereits oben benannten Aspekte wiederholen würde. Am Dienstag, den 16. November wurde der TddH im Jahr 1937 begangen, was durch einen nahezu wortgleichen Erlass zum Jahr 1935 verkündet wurde. Bis auf den Zusatz, dass in einer folgenden Ausgabe der *Völkischen Musikerziehung* praktische Ratschläge zu dessen Durchführung enthalten seien.¹⁶⁷ Es zeigt sich also, dass zwar immer noch

¹⁶⁴ Vgl. Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen, 1933; S. 255f.

¹⁶⁵ Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1935; S. 433f.

¹⁶⁶ Moser, Hans Joachim; „Alle Mann an die Pulte – fanget an!“, 1935; S. 487.

¹⁶⁷ Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1937; S. 378.

kein Zwang zur Ausführung des Tages, jedoch bereits eine Art Anleitung mit Gedanken zu dessen Begehen formuliert wurden. Der Einfluss von außen wuchs insgesamt an, blieb aber im folgenden Jahr gleich stark, denn 1938 wurde nahezu der gesamte Erlass von 1937 kopiert und neu versendet, mit einem aktualisierten Datum auf die Durchführung des Tages am Dienstag, den 15. November.¹⁶⁸

Für das folgende Jahr 1939 liegen weit mehr nutzbare Quellen vor. Dank der Veröffentlichung von fünf verschiedenen Erlassen in dem später noch häufiger zitierten Heft *Die Förderung der Hausmusik und die Durchführung des „Tages der deutschen Hausmusik“, Vorschläge, Erfahrungen und Arbeitstitel*, kann für dieses Jahr ein umfassenderes Bild über die Entwicklung des TddH gezeichnet werden. Es sei jedoch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich bei den aufgeführten Erlassen vermutlich um Abschriften der Originale handelt und demnach einzelne Passagen aus den ursprünglichen Texten gekürzt sein könnten. Da die unmittelbaren Drucke dieser Bekanntmachungen nur an einer Stelle vorliegen, kann dieser Umstand nicht immer genau überprüft werden, somit wird in der Folge meist auf diese Abschriften Bezug genommen.¹⁶⁹ Da zumindest ein Erlass auch im Original vorhanden ist und dieser nahezu wörtlich übernommen wurde, kann wohl jedoch auch bei den weiteren auf eine zumindest inhaltliche Vollständigkeit geschlossen werden. Begonnen werden soll genau mit diesem doppelt vorliegenden Erlass des Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Dieser datiert die Festlichkeiten zum TddH auf den 21. November 1939 und versendet die Bitte, dass der Reichserziehungsminister „den Schulen wie in den Vorjahren durch einen Erlaß die würdige Ausgestaltung des Tages der deutschen Hausmusik [...] zur Pflicht zu machen.“¹⁷⁰ Dieser Bitte kommt der Minister nach und bestätigt am 13. Oktober des Jahres den TddH „wie bisher eindrucksvoll zu gestalten, soweit es unter den gegebenen Verhältnissen möglich“¹⁷¹ sei. Hier zeigt sich, dass ein erstes Mal auf die äußeren Umstände, in diesem Fall wohl den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, eingegangen wird.

Nun zu den bereits oben angekündigten Erlassen, welche vom Präsidenten der Reichsmusikkammer, dem oben zitierten Reichserziehungsminister, dem Reichsministern des Inneren, der Reichsjugendführung und der *Kraft durch Freude* (KdF) stammen. Erstgenannter erkennt auch, dass sich durch den begonnenen Krieg neue Umstände gebildet und diese auch Einfluss auf die Ausführung der Berufe der/des MusikerIn und MusikerzieherIn gehabt hätten. „Diese Auswirkung wird aber, wie der Weltkrieg gelehrt hat, nur ein Übergang sein.“¹⁷² Es herrschte eine allgemeine Sicherheit, dass der Krieg nur von kurzer Dauer sein würde und anschließend die Geschäfte und das Leben wie zuvor weiterlaufen könnten. Dennoch sei es gerade jetzt wichtig,

¹⁶⁸ Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1938; S. 430.

¹⁶⁹ Vgl. „Erlasse zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ 1939“, in: „Die Förderung der Hausmusik und die Durchführung des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘, Vorschläge, Erfahrungen und Arbeitstitel“ 1939; S. 37-39.

¹⁷⁰ Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1939; S. 540.

¹⁷¹ Ebd. S. 541.

¹⁷² „Erlasse zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ 1939“; S. 37.

die Pflege der Hausmusik nicht auszusetzen, sondern „als Quelle seelischer Beruhigung und als eine wertvolle Beschäftigung“¹⁷³ weiterzuführen. Dennoch konnte aufgrund der veränderten Lage im Land eine staatliche Finanzierung des Tages nicht mehr gewährleistet werden,¹⁷⁴ so sollten nun nur noch Veranstaltungen geplant werden, welche sich selber trügen. Eine bereitwillige Vorauszahlung von der Ortsmusikerschaft war sogar durch den Erlass verboten worden, auch müsse von einer Ausdehnung der Festlichkeiten auf mehrere Tage abgeraten werden. Dennoch würde von allen eine „zielbewusste Durchführung des ‚Tages der deutschen Hausmusik 1939‘ erwartet.“¹⁷⁵

Der Erlass der Reichsjugendführung erklärt, dass die HJ die Durchführung des Tages mit ihren örtlichen Musiziergruppierungen unterstütze. Vor allem in solchen Orten, in denen noch keine Musikschulen bestünden, würden sie bei den sog. Elternabenden aushelfen. Dabei müsse vor allem auf gemeinsames Musizieren und Singen geachtet werden und auch die Werbung für das Erlernen von Musikinstrumenten sollte immer präsent sein.¹⁷⁶ Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, stand also das einende Element der Hausmusik im Vordergrund des Tages, was durch die HJ als bereits *geeinte* Organisation unterstützt wurde. In dieser waren durch gleiche Uniformierung und gemeinsame Unternehmungen soziale Ungleichheiten nahezu aufgelöst worden, dies sollte wohl auch mithilfe der Hausmusik erreicht werden. Dabei unterstützen sollte auch das Amt *Feierabend* der KdF, welche die Aufgabe hatte, „die Freude an der Musik im deutschen Volk noch mehr zu wecken, und wird dies mit allen Mitteln tun, die ihr zur Verfügung stehen.“¹⁷⁷ Vorrangig die gemeinschaftseigenen *Sing- und Musikgemeinschaften* sollten dafür herangezogen werden. Dafür wurde jeweils ein Vertreter in die örtlichen Ausschüsse für die Vorbereitung des Tages berufen.¹⁷⁸ Es schien also wichtig, dass die Organisation auch von Gemeinschaften des NS-Regimes mit durchgeführt, geplant und somit auch überwacht wurde. So konnte sichergestellt werden, dass alles getreu der eigenen Richtlinie vollzogen werden konnte. Dass diese Einflussnahme auch schon vor 1939 erfolgte, ist sehr wahrscheinlich, kann aber aufgrund der dünnen Quellenlage nicht zweifelsfrei bestätigt werden.

Für die nun folgenden Jahre 1940, 1941, 1942 und 1943 wird erneut auf die Erlasse des Ministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zurückgegriffen. Am 19. November sollte 1940 unter eindrucksvoller Gestaltung der Schulen der TddH begangen werden, wiederholt unter der Berücksichtigung der gegebenen Umstände.¹⁷⁹ Gleiches galt für den Erlass aus dem Jahre 1941 als die Feierlichkeiten am 18. November ausgerichtet werden sollten. Da dieses Datum in der Nähe des 150. Todestages Wolfgang Amadeus Mozarts läge, wurde der Wunsche

¹⁷³ „Erlasse zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ 1939“; S. 37.

¹⁷⁴ Zur Finanzierung und anderen organisatorischen Punkten des TddH, siehe 5.2.

¹⁷⁵ „Erlasse zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ 1939“; S. 37.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 38.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1940; S. 478.

geäußert, zu seinen Ehren „bei der diesjährigen Hausmusikwerbung besonders das Haus- und Kammermusikschaffen Mozarts zu berücksichtigen.“¹⁸⁰ Dass diesem Wunsch nachgegangen wurde, zeigt ein Beispiel aus der Stadt Glogau, in welcher bei einer Veranstaltung zum TddH ein gesamter Nachmittag für Kinder dem Komponisten gewidmet wurde. „Zwischen den einzelnen Stücken erzählten Kinder kleine Geschichten aus Mozarts Leben. [...] Größten Beifall fand das Auftreten eines kleinen Mozart, der mit seinem Vater und seiner Schwester Nannerl vor uns musizierte.“¹⁸¹ Auch bei diesem verhältnismäßig kurzen Erlass wird zum Ende um eine eindrucksvolle Gestaltung des Tages gebeten. Es ist auffällig, dass diese beiden letztgenannten Anordnungen sich sehr stark von den vorherigen in ihrer Kürze, Knappheit und Dringlichkeit unterscheiden. Es wurde nun scheinbar auf andere politische Instrumente gesetzt, um die Menschen bei Laune zu halten. Dabei fielen die Hausmusik und ihr Ehrentag scheinbar in ihrer Bedeutung ab.

Wieder wesentlich länger stellt sich der Erlass für die Durchführung des TddH am Samstag den 14. November 1942 dar. Dies hängt vermutlich mit seinem zehnjährigen Jubiläum zusammen. Entsprechend dieses Festtages sind auch die Worte emotionaler gewählt. „Was vor zehn Jahren noch unvorstellbar war, ist heute Wirklichkeit: Die Hausmusik ist zur Angelegenheit des ganzen Volkes geworden.“¹⁸² Während die ersten Jahre noch der Verbreitung der Hausmusik gewidmet waren, sollte nun eine vertiefte Beschäftigung mit ihr der Mittelpunkt des Tages stehen. Das Jubiläum sollte im Zeichen Johann Sebastian Bachs stehen und seine Werke in das Zentrum der Festlichkeiten rücken. Jedoch waren die Musizierenden weiterhin angehalten, sich nicht nur auf seine Werke zu beschränken, sondern auch andere, leichtere Werke erklingen zu lassen. Dabei sollten vor allem die Streichinstrumente und die Stadt Leipzig im Mittelpunkt stehen. Es scheint, als habe man sich bei jedem Festtag auf einen Komponisten, eine Instrumentengruppe und eine Stadt geeinigt, welche in diesem Jahr im Mittelpunkt des TddH stehen sollte. So geht aus diesem Erlass hervor, dass vor Mozart und Salzburg 1941, der Tag im Jahr 1940 Franz Schubert und der Stadt Wien gewidmet war.^{183 184} Es wurde also Einfluss von außen auf die Programmgestaltung genommen und der Kurs fortgesetzt, alte Werke deutscher Komponisten des Barocks und der Klassik zu verbreiten. Dabei scheint die Auswahl der Städte und ihrer Komponisten nicht rein zufällig. Betrachtet man die erst wenige Jahre vorher geschehene Annexion Österreichs, so konnten die Städte und ihre Komponisten zugleich das neue, vereinte Deutschland darstellen und nach außen präsentieren.

¹⁸⁰ Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1941; S. 293.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1942; S. 320f.

¹⁸³ Vgl. Ebd. S. 321.

¹⁸⁴ Vgl. Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1943; S. 266.

Die letzte Anordnung aus dem Jahr 1943 ist zugleich auch die längste. Am 13. November, einem Samstag, sollten die Feierlichkeiten stattfinden. Im Mittelpunkt sollten nun Max Reger und aktuelle Komponisten stehen und die Feiern unter dem Motto „Max Reger und Schaffende der Gegenwart“¹⁸⁵ durchgeführt werden. Es gab also erstmals zusätzlich zur Vorgabe eines Komponisten und einer Instrumentengruppe auch ein allgemein vorgegebenes Thema, zu welchem die Veranstaltungen geplant werden sollten. Ebenso stand die Stadt Straßburg im Mittelpunkt des Tages. Zudem sollte das vierhändige Klavierspiel in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Es sei „ein hervorragend geeignetes Mittel, in das symphonische Schaffen der großen Meister aller Zeiten einzudringen. Hierbei handelt es sich um Hausmusik, die [...] das Verständnis für die im Konzert gehörten Werke vertieft.“¹⁸⁶ Ein Ausspruch, der sehr ähnlich schon weiter oben zu lesen war. Es wurde scheinbar nun versucht, alle Register zu ziehen, um von außen auf den Festakt zum TddH einzuwirken. Dennoch sollten außerhalb der Vorgaben auch Stücke anderer deutscher Meister auf verschiedensten Instrumenten vorgestellt werden, um wirklich für jede und jeden ein passendes Beispiel der Hausmusik zu bieten. Mit der abermaligen Bitte um eine eindrucksvolle Gestaltung des Tages schließt dieser letzte Erlass.¹⁸⁷ Es lässt sich allgemein an den aufgeführten Erlassen eine wohl immer weiter fortschreitende Einflussnahme auf die Gestaltung des Feiertages erkennen. War die Gestaltung anfangs noch recht frei und ohne große Vorgaben in den Erlassen, so wurden zum Ende zentrale Punkte des Programmes vorgegeben. Dass dies auch mit dem wachsenden Umfang der Festlichkeiten im ganzen Land zusammenhängen könnte, lässt sich nicht abstreiten. Jedoch kann nicht außer Acht gelassen werden, dass durch die bewusste Einflussnahme ein Programm, welches nicht den Vorstellungen des Regimes entsprach, quasi unmöglich wurde durchzuführen.

5.2 Der Ablauf und die Organisation des *Tags der deutschen Hausmusik*

Wie schlussendlich die Programmgestaltung für den TddH aussah, soll im nun folgenden Kapitel erläutert werden. Dies kann nur andeutungsweise geschehen, da eine generelle Aussage über landesweite Festlichkeiten kaum möglich ist. Auch wirken sich regionale Unterschiede und Gegebenheiten, finanzielle und materielle Unterstützung und auch persönliches Engagement der durchführenden Personenkreise auf die Ausführung des Tages aus. Dennoch lassen sich einige Grundelemente einer jeden Feierlichkeit feststellen, welche vor allem durch Zeitschriften und Hefte landesweit verbreitet wurden. Auch konnte im vorangegangenen Kapitel festgestellt werden, dass der Einfluss und eine damit einsetzende zentralisierte Organisation

¹⁸⁵ Vgl. Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. 1943; S. 266.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 267.

des Tages in den Jahren zwischen 1933 und 1945 immer stärker wurde. So wurde ein sich immer weiter gleichender Ablauf an verschiedenen Orten generiert. Dies zeigt sich auch daran, dass eine zentrale Quelle dieses Kapitels, welche eine „Anregung zu einer Schulmusikstunde in der Kriegszeit“¹⁸⁸ darstellen soll, im Kriegsjahr 1941 veröffentlicht wurde. Die andere zentrale Quelle ist ebenfalls aus diesem Zeitraum, sie stammt aus dem Jahr 1939. An diesem Quellenvakuum, bezüglich des Inhalts dieses Kapitels, zeigt sich erneut, dass der Einfluss auf die Gestaltung und den Ablauf des TddH und somit auch auf eine heutige Quellenlage scheinbar immer weiter anstieg. Denn während es in den Jahren zuvor, wie oben angedeutet, noch eine Vielzahl von einzelnen, individuellen Berichten zu verzeichnen gibt, finden sie sich kaum noch in den später veröffentlichten Zeitschriften wieder. Für die von Mechthild von Schoenebeck beschriebene „Flut von Erlassen bis in die Veranstaltungsinhalte und -abläufe hinein“¹⁸⁹, welche diese „minutiös“¹⁹⁰ geregelt hätten, konnten bei der Recherche für diese Arbeit keine genaueren Hinweise gefunden werden. Vorstellbar ist es nur für die zentralen Veranstaltungen in den im Mittelpunkt stehenden Städten des jeweiligen Jahres. Dass der kleine Ortsverband seine Festlichkeiten dementsprechend exakt taktete, lässt sich nicht weiter nachverfolgen und entzieht sich der Vorstellungskraft, auch weil sich die örtlichen Gegebenheiten, wie bereits angedeutet, wohl sehr unterschieden haben müssten.

Organisiert wurden die Veranstaltungen des Tages primär von der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer. Jedoch wurden die verschiedensten örtlichen Gremien, Verbände und Gemeinschaften zusätzlich herangezogen. Hierbei übernahmen verschiedenste Gruppen unterschiedliche Aufgaben, welche an dieser Stelle nicht alle aufgezählt werden können, und sich vermutlich auch sehr von Ort zu Ort unterschieden. Um die Dimension des Aufwandes dennoch annähernd begreifbar machen zu können sind nachfolgend die in der Originalquelle aufgeführten Gruppen angegeben: die Fachschaft Musikerziehung der Ortsmusikerschaft, die Gemeindeverwaltung, die örtliche Dienststelle der NSDAP, die Ortsdienststelle von KdF, der Standort der HJ, die Schule(n) und ihre Behörde(n), die NS-Frauenschaft, Musikhandel und Musikinstrumentengewerbe. All jene wurden aufgefordert, ihren Beitrag zum Gelingen und der sicheren Durchführung des TddH zu leisten.¹⁹¹ Ebenso war die Presse und der Rundfunk angehalten, „laufend mit Notizen, kurzen Aufsätzen, Berichten [...] die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit immer wieder auf die Hausmusik und den Wert des eigenen Musizierens [zu] lenken [...]“¹⁹² und durch „eine Reihe von Hausmusikprogrammen der verschiedenen Art“¹⁹³ für den Tag zu werben.

¹⁸⁸ LEHMKÜLER, Wilhelm; „Der ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ in einer Mittelschule“ 1941; S. 233.

¹⁸⁹ VON SCHOENEBECK, 1998; S. 259.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 6-10.

¹⁹² „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 16.

¹⁹³ Ebd. S. 17.

Finanziert wurden die Veranstaltungen quasi durch sich selbst. „Bei richtiger Vorbereitung können alle Veranstaltungen zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ auf so starkes Interesse rechnen, daß sie sich durch Erhebung eines kleinen Eintrittsgeldes selbst tragen können, kostenlose Mitwirkung aller Beteiligten vorausgesetzt.“¹⁹⁴ Es habe jedoch auch Städte gegeben, welche durch einen Zuschuss oder Garantiefonds die Durchführung des Tages ermöglichten. Gleichfalls sei eine Trägerschaft durch Großorganisationen wie KdF möglich gewesen. Sollte am Ende der Festlichkeiten ein Überschuss entstanden sein, so war dieser *sozial* zu verwenden, bspw. für das Winterhilfswerk oder für Kinder, die sich keinen Musikunterricht leisten konnten.¹⁹⁵ „Die Veranstaltungen [...] die von der Reichsmusikkammer und ihre Untergliederungen durchgeführt werden, sind durch einen Erlaß des Reichsministers des Innern [...] von der Vergnügungssteuer befreit, wenn ein Eintrittsgeld nur zur Deckung der Unkosten erhoben wird.“¹⁹⁶ Gleiches galt für die Gebühren bei der Stagma, welche für den/die Tag(e) der Feierlichkeiten entfielen. In erster Linie war der TddH dafür da, um für die Hausmusik zu werben. Dafür sollten die OrganisatorInnen vorzugsweise viele kleinere Gelegenheiten bieten, dies sei „zwar meist mühsamer, dafür aber auch wirksamer, als eine große Veranstaltung durchzuführen. Es liegt nun einmal im Wesen der Hausmusik, daß sie im kleinen Kreis ihre besten Kräfte entfaltet.“¹⁹⁷

Neben der oben beschriebenen Vielzahl an Veranstaltungen, die es zum TddH geben sollte, war ebenso gewünscht, dass es eine gewisse Diversität innerhalb der Veranstaltungen gebe. So sollte es repräsentative Veranstaltungen geben, welche bspw. als Hausmusikabend bei einer wichtigen Persönlichkeit des Ortes abgehalten werden sollten und deshalb meist nur für geladene Gäste gedacht waren. Über diese wohl eher gehobenen Veranstaltungen hinaus sollte bei den öffentlichen Hausmusikabenden die Musik in Privaträumen erklingen, ähnlich wie bereits im vierten Kapitel über das Beispiel der Stadt Schneidemühl berichtet wurde. Bei diesen Konzerten kehrte die Hausmusik in ihre ursprüngliche Umgebung zurück und wurde somit direkt exemplarisch aufgeführt. Ein weiteres Beispiel stammt aus der Stadt Königsberg: „15 Königsberger Familien hatten ihre Räume zur Verfügung gestellt, in denen Künstler und Musikliebhaber jeweils ein geschlossenes Programm wertvoller Hausmusik spielten (z. B. alte ostpreußische Lautenmusik [...], Werke von Bach, Mozart, Beethoven u.a.).“¹⁹⁸ Auch Ulrike Gruner beschreibt diese Abende für Marburg, welche dort stattgefunden hätten. In einem von ihr zitierten Briefwechsel wird beschreiben, welche (musikalische) Form diese Abende haben sollten:

„Es ist anzustreben, daß die Abende nicht den Charakter eines Konzertes im Hause bekommen, in dem die Künstler nur auftreten und wieder verschwinden. Es wird ei-

¹⁹⁴ Ebd. S. 15.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁹⁶ Ebd. S. 16.

¹⁹⁷ Ebd. S. 11.

¹⁹⁸ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 29.

nerseits Sache der gesellschaftlichen Gewandtheit der Gastgeber sein, die Musizierenden wirklich in den Kreis der Gäste einzubeziehen; auf der anderen Seite muß die gespielte Musik die rechte Atmosphäre schaffen helfen. Es sollen deswegen nur Werke wirklich hausmusikalischen, intimen Charakters musiziert werden, nicht technisch zu anspruchsvolle und virtuose Werke, die nur in den Konzertsaal gehören. [...]“¹⁹⁹

Durch den Aufruf zum nicht Herausstechen bei der Hausmusik eines/einer Einzelnen konnte „die ns-spezifische Wertschätzung des Individuums, das einzig und allein der Gemeinschaft zu dienen habe“²⁰⁰, erreicht werden. Diese Sichtweise Gruners wird unterstützt durch ein Zitat aus einem der Durchführung der Veranstaltungen gewidmeten Textabschnitt aus dem Heft zur *Förderung der Hausmusik*:

„Musikalische Veranstaltungen zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ können nur dann ihren Zweck richtig erfüllen, wenn ihre Vortragsfolge auf echte Hausmusik eingestellt ist. Es wäre verfehlt, in ihnen solistische Virtuosenleistungen zu bringen. [...] Da die Hausmusik Angelegenheit einer Hausmusikgemeinschaft ist, soll nach Möglichkeit die Gemeinschaftsleistung im Vordergrund stehen. Dieser Grundsatz schließt Einzeldarbietungen nicht aus, doch dürfen diese im Programm nicht überwiegen.“²⁰¹

Wie bereits weiter oben festgestellt, war das gemeinsame und nicht das einzelne Musizieren ein zentraler Punkt des NS-Hausmusikpolitik. Deswegen schien es wichtig, dass bei diesen Hausmusikabenden neben der Fachschaft Musikerziehung und anderen Gemeinschaftsveranstaltungen vor allem die MusikerzieherInnen ein Programm auf die Beine stellten. Unterstützt durch einige SchülerInnen war es wohl besonders belangvoll, ein positives Bild der Hausmusik zu zeichnen.²⁰² Die Berufsgruppe der MusikerzieherInnen war insgesamt sehr eingespannt in die Organisation rund um den TddH. Vermutlich auch, weil sie davon schlussendlich mit am meisten profitierten. So zeigt ein Beispiel aus Cottbus, dass sie sogar in die dortigen öffentlichen Werbemaßnahmen mit einbezogen wurden. „Vom 7.-21. November las man an Anschlagssäulen das Plakat mit dem Bachkopf ‚Pfleget deutsche Hausmusik‘. Am 18. November 1936 erscheinen in beiden Zeitungen eine Sammelanzeige der Musikerzieher.“²⁰³ Hier erhärtet sich der Eindruck, als sei die eigentliche häusliche Musikpflege immer weiter in den Hintergrund gerückt worden und propagandistischer Beeinflussung zum Opfer gefallen.

Neben der Einflussnahme auf die Art der Programme sollte auch auf die Inhalte der Hauskonzerte eingewirkt werden. Unerwünscht waren Programme, welche sich nur einem Instrument widmen, sogenannte *Nummernprogramme*. Eine gewünschte Alternative soll das *vielfarbige Nummernprogramm* darstellen, welches sich nicht auf ein einzelnes Instrument konzentriert, sondern bei welchem mehrere Instrumentengruppen erklingen. Somit würde den Zuhörenden

¹⁹⁹ Akten der Stadt Marburg, Bestand 330 Nr. 4092, S. 81-93; zit. nach GRUNER, Ulrike; „Musikleben in der Provinz 1933-45 Beispiel: Marburg. Eine Studie anhand der Musikberichterstattung in der Lokalpresse“ (=Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur, Bd. 30), Marburg 1990; S. 158.

²⁰⁰ GRUNER, 1990; S. 157.

²⁰¹ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 10.

²⁰² Vgl. Ebd. S. 10f.

²⁰³ Ebd. S. 28.

eine größere Vielfalt an Instrumenten angeboten und präsentiert. Vorzugsweise sollten diese verschiedensten Instrumente nach der Meinung des Autors der Quelle Kurt Sydow im Raum verteilt spielen und teils auch ihren Standort wechseln, um so den Hörenden ein ganz besonderes Klangerlebnis zu bieten. Ergänzt durch einzelne Wortbeiträge soll der Abend abgerundet werden. „Das ideale Programm verschmilzt nun Bewegung, Musik, Raumaufteilung, verbindende erläuternde und symbolisierende Sprache, getragen von einem Leitgedanken, der den Darbietungen den Sinnzusammenhang gibt, ja der die Formung geradezu herausfordert.“²⁰⁴ Jeder Musiker hätte gelernt, den Vortrag seines Stückes im Aufbau zu gliedern. Aber nicht nur das einzelne Stück sollte sinnhaft dargeboten sein, der ganze Abend müsse in seinem Ablauf eine echte Dynamik haben.²⁰⁵ In seiner idealisierten Form eines solchen Abends wünscht sich Sydow zusätzlich spielerische Elemente. In Anlehnung an sogenannte Fastnachtsspiele sollen die verschiedenen MusikerInnen und Instrumente vorgestellt werden und gemeinsam die „den Grammophon spielenden Bachfisch, den johlenden Gassenjungen, den erstarrten Materialisten, den quäkenden Teufel“²⁰⁶ vertreiben. Doch wer hatte in seinen privaten Zimmern schon so viel Platz? Wohl nur die höheren Gesellschaftsschichten, welche also ihre Räumlichkeiten für alle anderen öffneten. So konnte, zumindest kurzweilig, eine Annäherung der sonst starken sozialen Unterschiede erreicht werden.

Neben Hausmusikabenden in Betrieben und Ortsgruppen-, Zellen-, und Heimabenden sollte auch bei sogenannten *klingenden Schauen* auf die Hausmusik aufmerksam gemacht werden. „Darunter ist zu verstehen eine Ausstellung von Instrumenten, Noten und allerlei fesselnden musikalischen Dokumenten [...], in der regelmäßig musikalische Vorführungen stattfinden.“²⁰⁷ Dadurch ließe sich erreichen, dass die Veranstaltungen von verschiedensten Kreisen der Bevölkerung besucht würden. Mithilfe von Führungen, gerade für Schulklassen, sollte auf die einzelnen Exponate genauer aufmerksam gemacht werden. Ein Exempel hierfür kommt aus der Stadt Essen, wo in der Stadtbücherei in einer Ausstellung Noten, Musikbücher und Instrumente gezeigt wurden, die von verschiedensten musikalischen Programmpunkten umrahmt wurden. Neben Werken aus Barock und Klassik wurde dabei natürlich auch das Volkslied gesungen, „wobei die Zuhörer wie selbstverständlich mitsangen; ein echter Beweis für die verbindende Kraft guter Hausmusik.“²⁰⁸

Obwohl großes Virtuosität, wie oben beschrieben, primär nicht gewollt bzw. nahezu verboten war, fanden dennoch musikalische Wettbewerbe im Rahmen des TddH statt. Es wurde sich davon eine Förderung der Musizierfreudigkeit der Kinder und Jugendlichen versprochen. „Der

²⁰⁴ Sydow, Kurt; „Grundsätze der Programm-Gestaltung“, 1939; S. 23f.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 24.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 14.

²⁰⁸ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 28.

Gau Sachsen veranstaltete in Mitarbeit der Reichsmusikkammer [...] eine ‚Instrumental-Wertungsveranstaltung‘ [...] Den Preisträgern wurden Stipendien von 250 bis 1200 RM. bewilligt. Auch kamen Bücher und Noten zur Verteilung.“²⁰⁹ Ebenso sollte die Möglichkeit des Auftritts bei einem größeren Konzert zum TddH ausgelobt werden. „So konnten auch in diesem Jahre die Musizier-*Wertungsveranstaltungen* (Musizier-*Wettbewerb* darf es [...] nicht mehr heißen) trotz der sich aus dem gegenwärtigen Kriege ergebenden Schwierigkeiten mit recht gutem Erfolg durchsetzen.“²¹⁰

Eine gleichfalls nicht weniger wichtige Veranstaltungsart war der Vortrag. „Die Durchführung von Vorträgen ist oft bei Gelegenheiten möglich, wo Raumschwierigkeiten, das Fehlen von geeigneten Mitwirkenden oder andere Umstände ein musikalisches Programm nicht erlauben.“²¹¹ Sie sollten auf nicht musikalische Weise auf das Thema der Hausmusik aufmerksam machen und dafür werben. Oder aber auch eine Einführung geben und Menschen mit bisher geringem musikalischen Wissen an die Musik heranzuführen. Auch die partiell angebotenen kostenfreien Musikunterrichtsstunden sollten zum Spielen und Erlernen eines Instrumentes anregen. So zeigt ein Beispiel aus Weimar, dass in der „Hausmusikwoche“²¹² (vermutlich der Woche um den Tag der Hausmusik) jener kostenloser Probeunterricht angeboten wurde. „Er wurde von 19 Interessenten besucht, die Unterricht in Klavier, Gesang, Handharmonika, Blockflöte und Laute wünschten. [...] Das Ergebnis des Probeunterrichts war praktisch folgendes: Zwei Schüler wurden zum Privatmusikunterricht angemeldet.“²¹³ Dieser *Erfolg* wurde als eine Bestätigung der Sinnhaftigkeit des kostenfreien Probeunterrichts aufgefasst und der wolle Ansatz weiter verfolgt werden.

Als direkte, am Kind vorgetragene Werbung für die Hausmusik waren große Schulveranstaltungen gedacht. Mit der Unterstützung von (örtlichen) KünstlerInnen sollte bei ihrer Durchführung das Musizieren angepriesen werden. Ebenso bei Elternabenden, welche sich wohl mit der Zeit als werbewirksam herausgestellt hatten. Hier löst sich die Frage auf, wieso der Tag fast immer innerhalb einer Woche begangen wurde. Nur so konnte großflächig Werbung für die Hausmusik an den Schulen gemacht werden und es konnte sichergestellt werden, dass auch wirklich alle Kinder mit ihr in Berührung kamen. Der Schultag sollte mit einem Flursingen einer Kindergruppe begonnen werden, so dass alle auf den Tag eingestimmt waren. Gleich in der ersten Stunde stand die Hausmusik im Mittelpunkt und in den Stunden des Musikunterrichts sei der Fokus auf Singen, Tanzen und Instrumentalspiel gelegt, wobei die jüngeren Klassen von den älteren unterstützt und animiert wurden. Besondere musikalische Leistungen sollten durch die Schulleitung gewürdigt werden und somit einen weiteren Anreiz zum regelmäßigen Spielen

²⁰⁹ VAN HELDEN, Wilhelm; Vom Verlauf des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘ 1941; S. 104f.

²¹⁰ Ebd. S. 105.

²¹¹ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 15.

²¹² Ebd. S. 29.

²¹³ Ebd. S. 29f.

bieten. Abgeschlossen wurde der Tag durch einen Elternabend, welcher „die musikalische Leistungsschau der Schule mit einem gemeinsamen Singen und Spielen von Eltern, Lehrern und Kindern verbindet.“²¹⁴ Als roter Faden sollte sich das Volkslied durch den ganzen Tag ziehen.

„Bei den Kleinen wird es im Reigen gesungen und getanzt, bei unsern Zehnjährigen etwa in szenisches Spiel gebracht und von den Größeren im mehrstimmigen Satz geboten.“²¹⁵

Diesen noch recht groben Anleitungen zur Begehung des TddH in der Schule von Fritz Kauschke steht die folgende Quelle mit den bereits oben genannten Ausführungen Wilhelm Lehmkuhlers gegenüber. Wird letztere genauer betrachtet, so lässt sich erahnen, was Mechtild von Schoenebeck mit ihren *minutiös* geplanten Abläufen gemeint haben könnte. Dennoch sind sie an dieser Stelle nicht auf amtliche Erlasse, sondern auf Anregungen zu einer Schulmusikstunde zurückzuführen. Nach einführenden Worten zur Wichtigkeit der Hausmusik und zum Mozart Jubiläum beginnt der Autor mit seinen genauen Ausführungen zur „Feierstunde zum ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ am 18. November 1941 in der Luise-Mittelschule zu Bielefeld.“²¹⁶ An dieser Stelle soll nur teilweise auf die Worte Lehmkuhlers eingegangen werden, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu weit zu spannen. Dennoch erscheint es wichtig, diesen Programmablauf zu erwähnen und zur genaueren Betrachtung an anderer Stelle anzuregen. Im Ablauf der Feierstunde wechselten sich meist gesprochenes Wort und klingende Musik ab. Neben einstimmigen Liedern wurden auch zwei- bis vierstimmige Chorwerke gemeinsam oder von einer Sing- und Spielschar gesungen. Begleitet wurden die Stücke zeitweilig von mehreren Flöten oder einem Klavier. Diese Instrumente hatten auch einzelne solistische Programmpunkte inne, zum Beispiel der „alte Hessenmarsch“²¹⁷ als vierhändiges Klavierstück. Die Sprachanteile der Stunde werden entweder in gemeinsam gesprochenen Sprüchen oder Gedichten, vorgetragen von der Klasse IVb, rezitiert oder in Ansprachen, z. B. zur Bedeutung der Hausmusik und zur Ehrung Mozarts.²¹⁸

So wurden die Kinder auch in der Schule mit der Pflege der Hausmusik betraut und brachten diese wohl auch mit in das elterliche Haus. Oder sie wurden zu einer der vielen stattfindenden Veranstaltungen angeregt, denn die Ausmaße der Feierlichkeiten zum TddH wuchsen stetig weiter an. „Auch während des Krieges konnten wir eine erfreuliche Aktivierung und Zusammenballung aller zuständigen musikalischen und gewerblichen Kräfte [...] feststellen.“²¹⁹ So passten die Veranstaltungen alsbald nicht mehr in einen Tag und sie wurden, wie in Marburg auf zwei Tage, oder auf eine ganze Woche ausgeweitet.²²⁰ Ein Extrembeispiel stellt in dieser Hinsicht die Stadt Plön dar. Dort reichte es OrganisatorInnen vor 1939 nicht, nur einen Tag oder

²¹⁴ KAUSCHKE, Fritz; „Die Schule am ‚Tag der deutschen Hausmusik‘“, 1939; S. 27.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ LEHMKÜHLER, 1941; S. 233.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. Ebd.

²¹⁹ VAN HELDEN, 1941; S. 104.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 105.

eine Woche zu feiern und so wurden ganze zweieinhalb Wochen der Hausmusik gewidmet. Anstatt auf große Veranstaltungen zu setzen, gingen die MusikerzieherInnen der Stadt. „Abend für Abend in Plöner Häuser und veranstalteten dort vor einem geladenen Freundeskreis Hausmusikabende, die eine starke Anregung für das eigene Weitermusizieren geben konnten.“²²¹ In fünf unterschiedlichen instrumentalen Besetzungen wurde jeden Abend ein anderes Programm aufgeführt.

Alle Veranstaltungen zum TddH hätten schlussendlich den Zweck gehabt, „anregend, begeisternd und anfeuernd zu wirken, Menschen auf die Schönheit der Hausmusik hinzuweisen und sie zu eigenem Tun anzuregen. Bei diesem einmaligen Anstoß darf die Arbeit aber nicht stehenbleiben.“²²² Deswegen müssten Einrichtungen geschaffen werden, welche neu gewonnenen LiebhaberInnen der Hausmusik weiterhelfen könnten. An dieser Stelle sei eine Hausmusikberatungsstelle genannt, welche sich jeder Ort schaffen sollte. Diese sollten Laien bei wichtigen Fragen zur Hausmusik zur Seite stehen können, einen Nachweis über Lehrkräfte führen, Veranstaltungen wie Hausmusikabende oder Musizierstunden organisieren oder auch MusikpartnerInnen vermitteln können. Letzteres vorzugsweise so, wie das oben beschriebene Beispiel aus Berlin Charlottenburg zeigt. Ebenso sei es wichtig gewesen, Musikbüchereien zu eröffnen, diese könnten als Ort der Begegnung der Hausmusik die Möglichkeit bieten, für einen geringen Preis Notenmaterial auszuleihen.²²³ So konnte die Bevölkerung über den TddH zur Hausmusik und somit auch zu den mit ihr einhergehenden Mechanismen geführt werden. Er war wohl nur ein Mittel, welches bei der Gleichschaltung des ganzen Volkes unterstützen sollte.

²²¹ „Die Förderung der Hausmusik“, 1939; S. 29.

²²² Ebd. S. 17.

²²³ Vgl. Ebd.

6 Fazit

Im nun folgenden, die Arbeit beschließenden Fazit sollen die einleitend genannten Leitfragen beantwortet werden: Welche Rolle spielte die Hausmusik im NS-Staat? Welchen Platz nahm dabei der *Tag der deutschen Hausmusik* ein? Wurde die Hausmusik für Zwecke der Propaganda benutzt und wenn dem so war, wie sah der Nutzen aus? Dass die Hausmusik im NS mit ihren in 2.1 beschriebenen spätmittelalterlichen Ursprüngen kaum mehr etwas zu tun gehabt hatte, wird anhand der Quellen deutlich. Das verbindende Element zwischen Mittelalter und der NS-Zeit ist jedoch, dass die zum Text komponierte Melodie den Ausdruck und die Aussagekraft des geschriebenen Wortes ver- und bestärken sollte. Während damit zur Zeit Martin Luthers die Frömmigkeit verstärkt werden sollte, stand zwischen 1933 und 1945 der Gedanke der Gleichheit und die Verbindung aller Musizierenden im Mittelpunkt. Jedoch lässt sich auch hier eine gewisse Gemeinsamkeit erkennen, eine Unterwürfigkeit und Unterordnung unter dem großen Ganzen war in beiden Fällen Sinn und Zweck der Ausführung. So offen wie zu ihrer Entstehungszeit wurde der eigentliche Grund der Hausmusik im NS freilich nicht propagiert. Einfache Werke bestimmten die Hausmusik seit jeher. Seien es die genannten ein- oder zweistimmigen Vertonungen von Bibeltexten oder das später gemeinsam gesungene sogenannte *Volkslied*. Wichtig war, dass sich alle beim Ausführen verbunden fühlten. Und genau dies machten sich die Nationalsozialisten zu Nutze. Das einende Element der Hausmusik kam ihnen für die Bildung einer gleichgeschalteten *Volksgemeinschaft* gelegen. Ebenso konnte die exzellent passende Geschichte der verlorenen Hausmusik so umgedeutet werden, dass mit ihr ein deutsches Kulturgut in den letzten Jahren vor der NS-Herrschaft nahezu verlorengegangen war und die Nationalsozialisten nun die Retter dieses Schatzes waren. Dabei wurde, wie bei so vielen Themen, die für die eigene Sache genutzt und umgedeutet wurden²²⁴, nur auf den bereits fahrenden Zug aufgesprungen, denn es waren bereits Prozesse im Gange, welche der Hausmusik zu altem Glanz verhelfen sollten. Dabei war ihr Rückgang vor allem auf die Industrialisierung zurückzuführen, durch welche die Städte immer größer und lauter und die Arbeitstage immer länger und unausgeglichener geworden waren. Die Menschen fühlten sich nicht mehr in der Lage, in den wenigen Pausen zwischen zwei Schichten auch noch ein Musikinstrument zu erlernen, ganz zu schweigen von den nicht vorhandenen finanziellen Möglichkeiten zur Anschaffung eines solchen. Doch waren die letztgenannten Hürden vorher niedriger? Wohl kaum konnte sich im Mittelalter ein/-e Bauer/Bäuerin oder HandwerkerIn die Anschaffung eines größeren Instrumentes leisten. Mehr als die eigene Stimme blieb vermutlich nur selten zum Musizieren. Die Formen der Hausmusik, welche nach den Nationalsozialisten als Weg zur großen klassischen Musik führen sollten, waren schon früher eher den wohlhabenderen Personen in

²²⁴ Beispielhaft seien hier die Runen der Germanen und die erste Strophe des Deutschlandliedes genannt.

der Gesellschaft vergönnt gewesen. Ungeachtet dessen wurde eine Mär der verlorengegangenen Hausmusik geschaffen, bei welcher auch auf die Vorarbeit verschiedener WissenschaftlerInnen aufgebaut werden konnte, denn bereits 1916 beanstandete Hugo Riemann ihren Rückgang und die Größe der Konzerte. Diese würden durch ihren elitären Charakter die gemeine Bevölkerung ausschließen. Auch das konnte sich die NSDAP als namentliche Arbeiterpartei zunutze machen und die Exklusivität der Aufführungen beanstanden und zur eigenen Propaganda verdrehen.

Auch in direkter Vorzeit zum Nationalsozialismus gab es Stimmen, welche eine Wiederbelebung und Erneuerung der Hausmusik forderten. So greift Hans Joachim Moser in seinem Lexikonartikel einen bereits einige Jahre vorher von Ernst Schliepe genannten Gedanken auf, der die Hausmusik als Grundstein jeglicher Musik betrachtete. Ebenso die vermeintlichen Feindbilder wie mechanische und elektronische Instrumente wurden bereits mehrfach in Texten genannt, bevor die Zeit des NS begann. Und auch das Drängen zum Spielen vornehmlich deutscher Komponisten aus der Zeit des Barocks und der Klassik war keine neue Erfindung. Schon vor 1933 waren diese Stimmen vereinzelt laut geworden. Diese dienten dazu, Komponisten wie Bach, Händel und Mozart, welchen ein wichtiger Erhaltungswert zugeschrieben wurde, für die eigene Politik zu nutzen. Begonnen mit der Bildungspolitik, die durch den Fokus auf die deutschen Komponisten die Legende von der herausragenden deutschen Kultur implizierte, bis hin zur Propaganda, die die Komponisten als ein unbedingt zu pflegendes Eigentum des deutschen Volkes darstellte, auf welches sich jederzeit berufen werden konnte. Vor allem Richard Wagner spielte dahingehend eine wichtige Rolle, welcher mit seinen teils antisemitischen Ansichten ein spezielles Bild prägte²²⁵.

All diese Gedanken und Vorstellungen kumulierten im *deutschen Volkslied*, das eine symbolische Rolle einnehmen sollte. Scheinbar entstanden aus dem Volk, als Gegenentwurf zur *klassisch-elitären* Musik, war es zum Kulturgut stilisiert worden. Mit teils propagandistischen Texten und einfachen Melodien konnte der NS-Gedanke im Volk verbreitet werden. Das häufige Wiederholen der Worte und das gemeinsame Singen konnte ein Bild der Zugehörigkeit prägen und so das Gedankengut weitertragen, womit schon in den Schulen begonnen wurde. Durch den TddH konnte direkt bei den Jüngsten der Bevölkerung angesetzt werden, was sich zunächst einmal durch den stetig wachsenden Einfluss durch Erlasse und Vorgaben zu dessen Durchführung bemerkbar lässt. Vor allem bei den großen Schulveranstaltungen an diesem Tag und den immer weiter festgelegten Programmen konnte den Kindern ein nationalsozialistisches Bild der Hausmusik suggeriert werden, welches sie mit in die Familien brachten. Vor allem die Legendenbildung vom wiederbelebten Kulturgut schien hierbei eine besondere Rolle

²²⁵ dazu: FRIEDLÄNDER, Saul; RÜSEN, Jörn (Hrsg); „Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium“, München 2000.

zu spielen. Dabei war es schlussendlich unwichtig, aus welcher sozialen Schicht die SchülerInnen stammten. Der Inhalt, der transportiert wurde, war überall nahezu der gleiche. Es konnte schon in der Schule mit der Gleichschaltung und Erzählung der eigenen Version der Geschichte des Volkes und seiner Kultur begonnen werden, wozu der TddH eine ideale Gelegenheit bot. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die IdeengeberInnen und führenden Persönlichkeiten des Nationalsozialismus, wie auch in anderen Bereichen des Lebens, in der Hausmusik auf bereits fruchtbaren Boden stießen. Die Erzählung der verlorenen Hausmusik war bereits entstanden und musste nur noch in eine *deutsche* konvertiert werden. Dabei kam ihnen ebenfalls zugute, dass sie als augenscheinliche Gegner alles Neuen, eine Rückbesinnung zur *alten Hausmusik* ideal mit in ihre gesamte Programmatik und Propaganda integrieren konnten. Hierfür wurde eine Geschichte des sogenannten *deutschen Volksliedes* konstruiert, welche sie ideal als Retter verlorenen Kulturgutes darstellen konnte. Dabei waren bereits nach dem ersten Weltkrieg Vordenker wie Fritz Jöde und seine Jugendmusikbewegung, die Singbewegung und die Wandervögel für die Grundlagen der Rückbesinnung und vermeintlichen Rettung zu verzeichnen. In ihnen bildete die Hausmusik eine zentrale Rolle, welche von den Nationalsozialisten dankend weitergeführt und zu ihren Zwecken angepasst wurde. Denn schon Jahre vorher war das Spielen einfacher Werke in der Hausmusik geboten, was den Zweck eines gesteigerten Interesses breiterer HörerInnenschaft zufolge haben sollte. Dies wurde zwar auch im NS weiter so propagiert, jedoch konnten dadurch freie schöpferische Talente kleingehalten und die nachahmenden Teile der Bevölkerung in der Gemeinschaft aufgefangen werden. Auch die Vorgabe zum nicht zu virtuosen Spiel sollte das Individuum innerhalb der Gesellschaft zurückdrängen und das Empfinden der Gemeinschaft stärken. So konnte ein Gefühl durch die Hausmusik entstehen, welches sonst meist durch die gleiche Uniformierung der HJ erreicht wurde.

All diese Ausführungen sollen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Hausmusik nur ein kleines Rad in der Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten darstellte. Auch wenn sich diese Arbeit dem Thema widmet und sich vermutlich noch einige weitere Erkenntnisse aus den Quellen gewinnen lassen, so muss konstatiert werden, dass die Hausmusik nur eine Nebenrolle einnahm. Sie war schlussendlich nur ein kleiner Baustein auf den, auch aufgrund der bereits vorhandenen Vorarbeit, gerne aufgebaut wurde. Sie wurde zur Gleichschaltung des Volkes, der Bildung einer Volksgemeinschaft und zum Schüren von Feindbildern außerhalb dieser genutzt. Als mehr lässt sich auch der *Tag der deutschen Hausmusik* nicht beschreiben. Er sollte die Menschen zur Hausmusik führen, welche sie anschließend in die gleichgeschaltete Volksgemeinschaft integrierte.

7 Anhang

7.1 Abkürzungsverzeichnis

| | |
|-------|------------------------------------------------|
| HJ | Hitler-Jugend |
| KdF | Kraft durch Freude |
| NS | Nationalsozialismus |
| NSDAP | Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei |
| TddH | Tag der deutschen Hausmusik |

7.2 Quellenverzeichnis

„An alle Gambenspieler, Gambenbauer, Herausgeber und Verleger von Gambenliteratur“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/1 (Januar/Februar); S. 39.

BACHER, Josef; „Arbeitskreis für Hausmusik in Österreich“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/1 (Januar/Februar); S. 37.

BACHER, Josef; „August Wenzinger, Gambenübung“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 73+74.

BACHER, Josef; „Neues Lautenspiel“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/1 (Januar/Februar); S. 33-34.

BARTENSTEIN, H.; „...und in Südwestdeutschland“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/2 (März/April); S. 60+61.

BLANKENBURG, Walter; „Der Choral in der Hausmusik“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1935/3 (Mai/Juni); S. 83-86.

BLANKENBURG, Walter; „Die Musiktage 1936 in Kassel“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/5/6 (Sept./Dezember); S. 196-203.

„Blockflöte oder Mundharmonika“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/1 (Januar/Februar), S. 34-36.

BODKY, Erwin; „Hat das Klavier in der Hausmusik noch eine Zukunft?“ in: „Die Musik“ Jg. 24, Heft 8 „Hausmusik und Instrumentenbau“, 1932; S. 569-575.

BREITHAUPT, Rudolf Maria; „Zum Tag der Hausmusik“ in: *Die Musik* 1933/2; S. 81-84.

Broda, Waldemar; „Über die Möglichkeit, Orgelmusik mit verschiedenen Instrumenten zu spielen“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1935/3 (Mai/Juni); S. 94-96.

BÜCKEN, Ernst; „Wörterbuch der Musik“ (=Sammlung Dieterich, Bd. 20); Leipzig 1940.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1935; S. 433+434.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1937; S. 378.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1938; S. 430.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1939; S. 540+541.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1940; S. 478.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1941; S. 292+293.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1942; S. 320+321.

Deutsche Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Amtsblatt des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und der Unterrichtsverwaltung der Länder, 1943; S. 266+267.

„Die Förderung der Hausmusik und die Durchführung des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘. Vorschläge, Erfahrungen und Arbeitsmittel“, Berlin 1939.

DOFLEIN, Erich; „Johann Sebastian Bach in der Hausmusik“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 55-61.

DRABER, H.W.; „Blasinstrumente in der Hausmusik“ in: „Die Musikerziehung“, Jg. 5, Nr. 1; 1928; S. 20-23.

EHMANN, Wilhelm; „Die Liederstunde des Volkes“ *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/5/6 (Sept./Dezember); S.161-172.

GÖRISCHK, Karl; „Schul- und Hausmusik“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/3 (Mai/Juni); S. 108-112.

GRUMBT, Hans; „Erfahrungen mit Geigen alter Mensur in der 'Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik'“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/4 (Juli/August); S. 123-124.

HARTMANN; „Musik in Volk, Schule und Kirche“ in: „Die Musikerziehung“, Jg. 4, Nr. 9; 1927; S. 299-301.

VAN HELDEN, Wilhelm; „Vom Verlauf des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘“ in: *Die Musik* 1941/3; S. 104-106.

JANSEN, Carl; „Hausmusikpartner finden sich“ in: *Die Musik* 1937/4; S. 270-272.

JÖDE, Fritz; „Jugendmusikbewegung und Hausmusik“ in: „Die Musik“ Jg. 24, Heft 8 „Hausmusik und Instrumentenbau“, 1932; S. 564-569.

JUNG, Adolf; „Freiburger Hausmusiktag 1935“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 71-73.

KANDLER, Günther; „Orgelinstrumente in der Hausmusik“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/2 (März/April); S. 71-74.

KAUSCHKE, Fritz; „Die Schule am ‚Tag der deutschen Hausmusik‘“ in: „Die Förderung der Hausmusik und die Durchführung des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘. Vorschläge, Erfahrungen und Arbeitsmittel“, Berlin 1939; S. 25-27.

KLENGEL, Eva; „...in Mitteldeutschland“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/2 (März/April); S. 56-60.

KÜSTER, Albert; „Wegweiser durch die Hausmusik“, in: Jöde, Fritz; Reusch, Fritz [Hrsg.]; „Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk“, Jg. 7, Nr. 3; 1929; S. 64-66.

L. S.; „Ist denn kein Stuhl da?“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/3 (Mai/Juni); S. 115-116.

LEHMKÜLER, Wilhelm; „Der ‚Tag der deutschen Hausmusik‘ in einer Mittelschule. Anregung zu einer Schulmusikstunde in der Kriegszeit“ in: *Die Mittelschule* 1941/22; S. 233-234.

MISCH, Ludwig; „Wiederbelebung der Hausmusik“ in: „Die Musik“ Jg. 24, Heft 8 „Hausmusik und Instrumentenbau“, 1932; S. 575-579.

MOLZBERGER, Ernst; „Lautenspiel. Betrachtungen eines Laien“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 67-70.

MOSER, Hans Joachim; „Musiklexikon“, Berlin ²1943.

MOSER, Hans Joachim; „Alle Mann an die Pulte – fangt an! Zum Tag der deutschen Hausmusik“ in: *Die Mittelschule* 1938/88; S. 478+488.

MÜLLENBERG, Walter; „Alte Haus- und Kammermusik mit alten Instrumenten“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 74-76.

VON PEINEN, Bernhard; „...in Nordostdeutschland“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1937/2 (März/April); S. 52-56.

PFANNENSTIEL, Ekkehart; „Neue Hausmusik“, in: Jöde, Fritz; Reusch, Fritz [Hrsg.]; „Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk“, Jg. 6, Nr. 4; 1928; S. 64-69.

POLACK, Hans; „Die Hausmusik als Weg zur Musikkultur“ in: *Die Musik* 1941/7; S. 231-232.

RIEMANN, Hugo; „Musik-Lexikon“, 8. Auflage; Berlin, Leipzig 1916.

RUËTZ, Manfred; „Neue Blockflötenliteratur (II)“, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/2 (März/April); S. 61-66.

RUËTZ, Manfred; „Zeitgenössische Blockflötenliteratur“ in: *Zeitschrift für Hausmusik* 1936/4 (Juli/August); S. 138-142.

RUF, Wolfgang, VAN DYCK-HEMMING, Anette; „Riemann-Musik-Lexikon“, Mainz 2012.

SCHLIEPE, Ernst; „Gemeinschaftsmusik einst und jetzt!“, in: „Die Musikerziehung“, Jg. 7, Nr. 8; 1930; S. 256-258.

SCHROTT, Ludwig; „Von dem Beruf des Musikliebhabers. Zum Tag der Hausmusik am 17. November“ in: *Die Musik* 1941/1; S. 14-15.

SCHÜNEMANN, Georg; „Die Lage der Hausmusik“ in: „Die Musik“ Jg. 24, Heft 8 „Hausmusik und Instrumentenbau“, 1932; S. 561-564.

STEPHAN, Hans; „Ein Vorkämpfer deutscher Hausmusik“ in: *Die Musik* 1935/9; S. 667+668.

STORCK, Karl; „Musikalische Verarmung unseres Volkes“, in: „Die Musikerziehung“, Jg. 4, Nr. 1; 1927; S. 9-11.

SYDOW, Kurt; „Grundsätze der Programm-Gestaltung“ in: „Die Förderung der Hausmusik und die Durchführung des ‚Tages der deutschen Hausmusik‘. Vorschläge, Erfahrungen und Arbeitsmittel“, Berlin 1939; S. 21-24.

WOEHL, Waldemar; „Die Blockflöte in der Hausmusik“ in: „Die Musik“ Jg. 24, Heft 8 „Hausmusik und Instrumentenbau“, 1932; S. 587-591.

Zeitschrift für Hausmusik, Vierter Jahrgang 1935, Heft 3 (Mai/Juni).

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 2 (März/April).

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 3 (Mai/Juni).

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 4 (Juli/August).

Zeitschrift für Hausmusik, Fünfter Jahrgang 1936, Heft 5/6 (Sept./Dezember).

Zeitschrift für Hausmusik, Sechster Jahrgang 1937, Heft 1 (Januar/Februar).

Zeitschrift für Hausmusik, Elfter Jahrgang 1942, Heft 1 (Januar/Februar).

Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen, 1933.

Internetquelle:

<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/umfrage-die-deutschen-spielen-am-liebsten-gitarre/13400544.html> (letzter Aufruf: 07.09.2021).

7.3 Literaturverzeichnis

BÄRWALD, Manuel; „*Oden und Schäfergedichte* und die Leipziger Salonkultur zur Bach-Zeit“, in: Philipsen, Christian; Omonsky, Ute [Hrsg.] „Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert. XXXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. November 2012“ (=Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 81), Augsburg 2016; S. 203-213.

BECKER, Carl Ferdinand; „Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17., und 18. Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte derselben, nebst einer Reihe Vocal. und Instrumental-Compositionen von H. Isaac, L. Senfl, L. Lemlin, W. Heintz, H. L. Haßler, J. H. Schein, H. Albert u. A. zur näheren Erläuterung“, Leipzig 1840, Reprint: Hildesheim, New York 1973.

DREMEL, Erik; „„Aufmunterung des inwendigen Menschen‘. Andacht, häusliches Singen und Gesangbuchkultur im 17. Jahrhundert“, in: Philipsen, Christian; Omonsky, Ute [Hrsg.] „Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert. XXXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. November 2012“ (=Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 81), Augsburg 2016; S. 31-50.

GRUNER, Ulrike; „Musikleben in der Provinz 1933-45 Beispiel: Marburg. Eine Studie anhand der Musikberichterstattung in der Lokalpresse“ (=Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur, Bd. 30), Marburg 1990.

HOTTMANN, Katharina; „Umkreisen einer Leerstelle: Quellen zur Aufführungsgeschichte weltlicher Lieder im 18. Jahrhundert am Beispiel Hamburgs“, in: Philipsen, Christian; Omonsky, Ute [Hrsg.] „Hausmusik im 17. und 18. Jahrhundert. XXXIX. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 23. bis 25. November 2012“ (=Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 81), Augsburg 2016; S. 215-231.

ILLE, Gerhard; KÖHLER, Günter [Hrsg.]; „Der Wandervogel. Es begann in Steglitz“, Berlin 1987.

JUNGMANN, Irmgard; „Hitlers Hausmusik“, Norderstedt 2017.

VON SCHOENEBECK, Mechthild; „Hausmusik als ideologisches Konstrukt“ in: Pfeffer, Martin; Vogt, Jürgen; Eckhart-Bäcker, Ursula; Nolte, Eckhard; (Hrsg.) „Systematische Musikpädagogik. oder: Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken“ (= Forum Musikpädagogik, Bd. 34), Augsburg 1998; S. 253-271.

SALMEN, Walter; „Haus- und Kammermusik. Privates musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900“ (=Musikgeschichte in Bildern; Bd. 4, Musik der Neuzeit), Leipzig 1982.