

Die Mär von den zwei Wiederentdeckungen in einem Jahrhundert

Warum die Blockflöte 1945 nicht »wiederentdeckt« wurde

Im Jahr 2021 hat die Blockflötistin und Musikwissenschaftlerin Dr. Cornelia Stelzer ihre umfangreiche Doktorarbeit über »Die Bedeutung der Blockflöte während der Zeit des Nationalsozialismus« veröffentlicht. Damit hat sie sich an ein Thema herangewagt, dass seit nunmehr 70 Jahren kaum in seiner ganzen Komplexität erfasst worden ist – abgesehen von Robert Ehrlichs im selben Jahr auf Englisch veröffentlichtem Buch »The Great German Recorder Epidemic–Reinventing the Recorder, 1925–1950. Instant Harmony Essay Series no. 1 (Portland/Oregon, 2021).

*In den vielen Jahren ihrer Forschungsarbeit hat Cornelia Stelzer Unmengen von bisher nicht gesichteten Dokumenten, Zeitschriften und Kompositionen gelesen und untersucht. Dabei ist ein Bild der Blockflötenaktivitäten während der 12 Jahre Herrschaft der Nationalsozialisten entstanden, das erheblich von dem abweicht, was bisher kolportiert wurde. Zudem stellt die Autorin in ihrem Buch viele Komponisten und Interpreten vor, die heute in Vergessenheit geraten sind. Anlass genug, genauer nachzufragen. **Mirjam Schadendorf** hat mit der in Wien lebenden Wissenschaftlerin gesprochen.*

Frau Stelzer, mit Ihrer Dissertation zum Thema »Die Blockflöte in der Zeit des Nationalsozialismus« haben Sie sich einem Phänomen zugewandt, über das in Deutschland und Österreich nicht gerne gesprochen wird. Ich kann mir vorstellen, dass auch die Forschung in der Regel einen Bogen um diesen Themenkomplex macht. Was hat Sie zu Ihrer Entscheidung bewogen?

Ich habe ja bei Helge Stiegler in Wien Blockflöten-Instrumentalpädagogik studiert. Mir ist dann gegen Ende meines Studiums aufgefallen, dass ich über die gesamte Geschichte der Blockflöte sehr viel gelernt habe und sehr viel weiß. Dass ich

auch Stücke aus jeder Epoche gespielt habe, außer aus dieser Zeit der 30er-Jahre bis 1945. Diese Zeit wurde nie thematisiert. Ich habe dann Lexikonartikel zu Rate gezogen, und da ist diese Zeitspanne auch mehr oder weniger ausgespart. Es ist immer die Rede von der »Wiederentdeckung« der Blockflöte zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dann kommt so ein Bruch und nach 1945 ist sie dann in der Instrumentalpädagogik wieder von Bedeutung. Die Zeit dazwischen wird einfach nicht erwähnt. Ich habe dann mit meinem Professor Helge Stiegler darüber gesprochen. Das war das erste Mal, dass ich ihn relativ ratlos gesehen habe. Auch er wusste nicht, wie sich das Blockflötenspiel

in dieser Zeit entwickelt hat. Für mich war dann klar: Es kann ja nicht sein, dass dieses Instrument um 1900 mit großem Pomp wiederentdeckt wird, eine große Massenproduktion von Instrumenten einsetzt – und es dann nach 12 Jahren noch einmal »wiederentdeckt« wird. Meine Frage war also: Wo hat die Blockflöte diese Zeit überdauert? Was war da? Ich hätte allerdings nicht vermutet, dass es so war, wie es sich dann in den Quellen dargestellt hat.

Sie meinen also, dass die Blockflötenpädagogik auch während des Nationalsozialismus eine wichtige Rolle gespielt hat? Genau. Ich hatte erwartet, dass ich eini- ▶



Illustration und Bildtexte: Redaktion Windkanal

ge Blockflötenlehrer finde, die sich in den 30er-Jahren zurückgezogen haben und dann Ende der 40er-Jahre wieder an die alte Tradition anknüpften. Aber dass dieses Instrument eigentlich die ganze Zeit über eingesetzt wurde und auch mit großem Erfolg, das war mir nicht bewusst und ich glaube, das war kaum jemandem bewusst. Ich fand es dann sehr spannend, herauszufinden, welche Rolle die Blockflötenszene in dieser Zeit gespielt hat. Ich hätte nicht erwartet, dass ich so viel finde. Ich hatte anfangs die Befürchtung, dass ich kein oder nur wenig Material finde. Tatsächlich waren es dann Unmengen.

Ja, wenn man sich Ihre Dissertation ansieht, ist das wirklich ein voluminöses Werk. Hat Helge Stiegler Ihre Arbeit dann auch betreut?

Nein, das war Birgit Lodes von der musikwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Ich wollte keine musikpädagogische Arbeit schreiben, sondern eine musikhistorische. Sie war dann auch wirklich gleich begeistert, obwohl sie sich bisher kaum mit der Blockflöte befasst hatte.

Wie haben Sie Zugang zu den Quellen bekommen? Das waren ja meistens Zeitschriften oder Zeitdokumente.

Das war teilweise gar nicht leicht. Anfangs waren es eher so Zufallsfunde, auf die ich gestoßen bin. Das waren einzelne Artikel, quasi »Glückstreffer«. Deswegen bin ich

dann dazu übergegangen, alle relevanten Zeitschriften dieser Zeit systematisch anzusehen. Dazu gehörten etwa die »Musikanten-Gilde«, die »Zeitschrift für Hausmusik«, die »Allgemeine Musikzeitung« und »Musik in Jugend und Volk«. Natürlich war mir in den deutschsprachigen Bibliotheken nicht alles zugänglich. Manche Materialien gab es gar nicht mehr, etwa verschiedene Ausgaben des »Blockflöten-Spiegels«. Ich hatte dann das Glück, dass Sabine Haase-Moeck vom Verlag Moeck mir behilflich war. Sie hat mir das entsprechende Material eingescannt.

Gab es auch mal negative Reaktionen auf der Suche nach diesen Dokumenten?

Im Prinzip nicht. Wenn ich bei Bärenreiter oder einem anderen Verlag angerufen habe, hatte ich allerdings manchmal die Befürchtung, dass man dort glaubt, ich suche explizit nach einer »nationalsozialistischen Vergangenheit«. Also, dass ich etwas anprangern möchte. Tatsächlich waren aber alle sehr offen und auch selbst interessiert. Mir selbst ging und geht es nicht darum, jemanden zu verurteilen.

In diesem Zusammenhang finde ich auch Ihre Methodik sehr interessant. Sie schreiben im Vorwort, dass Sie sich gegen persönliche Gespräche mit Zeitzeugen entschieden haben. Als Grund nennen Sie, dass diese »Oral History« oft in der Rückschau ungenau ist und solche Quel-

len dann wieder ganz anders behandelt werden müssen.

Tatsächlich haben sich nach Erscheinen des Buches einige Zeitzeugen bei mir gemeldet, die ihre Sicht der Dinge schildern wollten. Viele sagen, dass sie sich kaum noch erinnern können oder ein Kind waren und viele Zusammenhänge nicht verstanden haben. Solche Aussagen würde ich dann ungerne für eine wissenschaftliche Auswertung heranziehen.

Ich war selbst überrascht, wie viele Leute dieses Buch mit persönlichem Interesse gelesen haben. Kürzlich hat mir eine Schülerin von Hans Ulrich Staeps geschrieben, die in Wien in diesen Blockflötenkursen war. Durch die Lektüre ist ihr diese Zeit wieder in Erinnerung gekommen. Sie beurteilt gerade deswegen meine Arbeit sehr positiv und war sehr dankbar, dass ich so neutral an die Quellenauswertung herangegangen bin. Für sie als Zeitzeugin wäre es wohl nicht möglich, objektiv darüber zu berichten.

Sie haben Ihr Buch ja auf verschiedene Bereiche konzentriert: den Blockflöten-



Schwarz-Weiß-Wiedergabe eines Gemäldes mit dem Titel »Musizierende Kinder« von Eduard Bischoff (1890–1974) aus dem Jahr 1935. Das Bild stellt vier Geschwister dar. Abgebildet auf Seite 70 im Artikel »Welche Instrumente sollen unsere Kinder lernen?« von Arndt von Lüpke, aus der »Zeitschrift für Hausmusik«, 9. Jahrgang, 1940, Heft 1 (Januar/Februar).



Auf der Blockflöte musiziert wurde oftmals nach Geschlechtern getrennt. Aufnahmen von Jungen und Mädchen an der Blockflöte aus Publikationen der Musiktage 1936 in Kassel.



bau, Lehrer, Interpreten und Komponisten der Zeit, die entstandenen Kompositionen und den historischen Ablauf während der 12 Jahre. Können Sie dennoch sagen, was für Sie das wichtigste Ergebnis aus Ihren Forschungen ist?

Zunächst einmal war entscheidend, dass die Blockflöte eben nicht verschwunden ist mit dem Beginn dieser Zeit. Vielmehr wurde sie einerseits vereinnahmt von den nationalsozialistischen Herrschern, etwa im »Bund deutscher Mädel« und im Schulunterricht. Als Masseninstrument, was es damals ja war, diente es dem großen Ziel der »Gleichschaltung« bereits im Kindesalter. Zum anderen gibt es wirklich sehr viele Kompositionen aus dieser Zeit. Natürlich sind die meisten lediglich Spielmusik, also keine besonders herausragenden Stücke. Aber wenn man sich wirklich mit diesem Instrument befasst, dann kann man diese Werke nicht einfach aussparen. Daneben finden sich auch einige wirklich gute Kompositionen, die man natürlich erstmal aus diesen großen Konvoluten von Marschmusik, Kinderliedern und Ähnlichem herausfiltern muss. Insgesamt kann ich sagen, dass diese Kontinuität für mich sehr spannend ist. Wenn man diese vielen verschiedenen Stränge betrachtet, kann man feststellen, dass es eine klare Entwicklung gibt von der Wiederentdeckung der Blockflöte durch die Jugendmusikbewegung bis nach 1945. Das

zeigt sich in der Musikpädagogik genauso wie im Instrumentenbau. Also dieses Narrativ vom »Neuanfang« nach Kriegsende ist nicht haltbar.

Können Sie uns vielleicht einige der interessanteren Werke nennen?

Die Solosuiten von Helmut Bornefeld sind sehr schöne Stücke. Allerdings hat er sie bereits 1930 geschrieben. Auch das Blockflötentrio aus dem »Plöner Musiktage« von Hindemith ist vor der Machtergreifung entstanden. Daran kann man schon so ein

bisschen sehen, dass mit dem Jahr 1933 ein Rückzug der »ernsthafteren« Kompositionstätigkeit einsetzt. Auch das »Blockflötenwerk« von Wolfgang Fortner finde ich sehr interessant. Bis heute bekannt ist natürlich das Orff-Schulwerk oder die Stücke von Johann Nepomuk David. Hier finden sich spezielle Besetzungen, auch eine Erweiterung der Spieltechnik – vieles, was ich so nicht erwartet hätte. Aber es gab eben auch Komponisten, die für die »Hitlerjugend« geschrieben haben. Es entstand eine regelrechte Flut einfachster Spielmusik für Schüler, die dann in Massenaufführungen vorgetragen wurden. Durch diese Werke hat man eben bis heute den Eindruck, dass dies die Blockflötenmusik der 30er-Jahre ist. Aber es gab eben auch die anderen Stücke.

Mit einer Kernfrage Ihres Buches ist sicherlich die Rolle der Jugendbewegung im Nationalsozialismus. Sie haben ja vorhin ausgeführt, dass sie mit für die wichtige Rolle der Blockflöte in den 20er-Jahren verantwortlich war. Den Nationalsozialisten war sie allerdings mit ihrem freiheitlichen Menschenbild ein Dorn im Auge. Auch hier schweigt sich die deutsche Geschichtsschreibung gerne darüber aus, inwiefern die Protagonisten dieser Bewegung sich in die Gleichschaltung der Kultur mit hineinbegeben haben. Nach dem Krieg hat man sich dann ja wieder, etwa in der »Freischar«, getroffen und die alten Ideale mit Volkstanz, ►



Der Komponist Helmut Bornefeld (1906–1990) war einer der Ersten, der für die Blockflöte über einen

längeren Zeitraum bedeutende moderne Werke schrieb. Obwohl gewiss kein Sympathisant des Dritten Reiches, wurde er zum Kriegsdienst eingezogen – zunächst zum Wetterdienst (Foto mit zwei Kameraden in Hessental, 1939). Später musste er in Friedrichshafen

dienen (Foto: Sommer 1940); 1941 scheint er zur Luftwaffe nach Prag versetzt worden zu sein.

Gamben, Knickhalslauten und Blockflöten wieder aufleben lassen. Können Sie hierzu etwas sagen? Hatte sich diese Bewegung den Idealen Hitlers ergeben oder ist sie in einen wie auch immer gearbeteten Widerstand gegangen?

Die Beantwortung dieser Frage ist mir bis zum Schluss sehr schwergefallen. Wenn man sich die Blockflötenbewegung nach 1945 ansieht, ist es fast unmöglich, deren Haltung zum Nationalsozialismus zu differenzieren. Ein Beispiel ist etwa Orff, der eine Zeit lang mit der Günther-Schule in München versucht hat, sich herauszuhalten. Später verhielt er sich aber recht opportunistisch.

Grundsätzlich kann man vielleicht sagen: Es war wie in allen Lebensbereichen in dieser Zeit. Es gab Personen, die sich mit den Idealen des Nationalsozialismus nicht identifiziert haben und irgendwie das alles mehr oder weniger überstehen wollten. Und dann gab es Figuren wie Cesar Bresgen, bei denen die Sachlage eindeutig ist. Er hat für die »Hitlerjugend« komponiert und als ihr Funktionär maßgeblichen Einfluss auf die musikalischen Aktivitäten der Jugendlichen gehabt. Ein anderes Beispiel ist Fritz Jöde, dessen leitende Funktion über die Machtergreifung fortbestand. Man kann schon sagen, dass die Führungsriege mehr oder weniger gleichgeblieben ist. Personen wie Dietz Degen, Walter Kolneder, Wilhelm Twittenhoff oder Karl Gofferje sind zu Funktionären aufgestiegen. Und 1944 versucht Jöde, seine Position ungeachtet des nahenden Endes des Regimes beizubehalten. So schreibt er in der letzten Ausgabe des »Celler Spielmanns«, man hoffe, die Arbeit »im Neuaufbau wieder aufnehmen zu können«.

Gleichzeitig gab es hier auch viele überzeugte Musikpädagogen, die ungeachtet der Umstände ihre Arbeit fortsetzen wollten.

Für Künstler wie Konrad Lechner etwa konnte ich keinerlei Verbindungen zum Regime finden. Dazu zählen auch Gustav Scheck, Franz Julius Giesbert, oder Linde von Winterfeld, die teilweise unter Auftrittsverboten zu leiden hatten. Im Prinzip ist es hier wie in der Gesamtgesellschaft der Zeit, in der es vom Mitläufer bis zum Verehrer der neuen Machthaber alles gab, bis hin zur inneren und tatsächlichen Emigration.

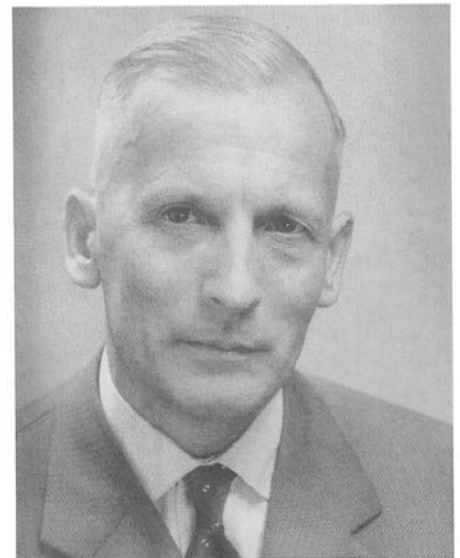
Und natürlich liegt es mir fern, jemanden zu verurteilen oder wertend vorzugehen. Aus diesem Grund habe ich dann versucht, möglichst viel über einzelne Protagonisten herauszufinden und diese Informationen im Kapitel über die Komponisten und Künstler dieser Zeit vorzustellen. Nach so langer Zeit haben wir eben oft nur noch vereinzelte Quellen und können oft kein komplettes Bild einer Person mehr zeichnen.

Auch die Differenzierung des Gedankenguts von Jugendbewegung und Nationalsozialismus ist kaum durchführbar. Es gab einerseits sicherlich Überschneidungen, andererseits agierten die neuen Herrscher äußerst manipulativ. Jeder, der einmal Texte und Propagandaschriften aus den ersten Jahren des Nationalsozialismus gelesen



Altersbild des Musikpädagogen Karl Gofferje (1893–1966), der sich Zeit seines Lebens hingebungsvoll-opportunistisch für die Blockflöte in einer sogenannten »Neuen Gemeinschaftsmusik« einsetzte. Stilprägend waren seine eigenständigen und populären Gofferje-Merzdorf-König-Blockflötenmodelle sowie seine Blockflötenschule, deren erster Teil 1932 veröffentlicht wurde.

hat, wird schnell merken, dass klare Aussagen vermieden werden. Stattdessen gibt es neue Ideen. Diese wurden dann durch krude Metaphern und Herleitungen »untermauert«. So etwa die Aussage, dass die Blockflöte ein »Mädcheninstrument« sei. Tatsächlich war man aber in den 20er-Jahren der Meinung, dass die Blockflöte ein typisches »Jungeninstrument« ist. Das hing auch damit zusammen, dass handwerkliche Aspekte mit einfließen. Es gab diese Selbstbauseätze, sodass die kleinen Anfänger auch manuell gefordert wurden. Mädchen waren



Der Komponist Karl Marx (1897–1985) war den Nationalsozialisten schon durch seinen Namen verdächtig und wurde schnell zu einer »persona ingrata«. Durch seine Verbindung zum »Arbeitskreis Hausmusik« ab 1936 entstanden Blockflötenwerke, die beim Bärenreiter-Verlag verlegt wurden. Nach dem Krieg schrieb er für den 2. Teil von Gerhard Brauns »Schule für Altblockflöte« »Drei kleine Stücke«, die neben der Quartenharmonik auch zwölftonale Elemente beinhalten.

hier gar nicht erwünscht. Plötzlich gibt es diese Verschiebung, die den massenhaften Einsatz der Blockflöte im BdM rechtfertigt. Auch die Mütter werden in die Pflicht genommen und angehalten, ihren Kindern etwas vorzuspielen. Genauso wurde der Nimbus des »Anfängerinstruments« verstärkt in den Blick genommen und aggressiv mit ihm geworben. »Schon nach wenigen Stunden« hieß es da etwa, sei man in der Lage zu musizieren. Tatsächlich ist das nicht so, und im Rahmen der Wiederentdeckung der Blockflöte zu Beginn des Jahrhunderts war davon zunächst auch nicht die Rede. Dennoch hat sich diese Überzeugung bis heute hartnäckig gehalten.

Grundsätzlich kann man vielleicht sagen, dass sich die Nationalsozialisten das herausgesucht haben, was für sie passte. Der Gemeinschaftsgedanke der Jugendmusikbewegung und die starke Bindung zur Natur waren sicherlich Ideale, die dem neuen Regime dienten. Anderes wieder wurde komplett abgelehnt und dementsprechend verboten. Dazu zählen viele Lieder,



Auch nach dem Krieg wurden etablierte Unterrichtspraktiken im Bereich der elementare Musikerziehung im Klassenverband weiterpraktiziert.

etwa der »Wandervogel«, deren Texte der Gleichschaltung zuwiderliefen, da sie das Individuum und die Gedankenfreiheit in den Mittelpunkt stellten.

Wichtig war mir bei meiner Arbeit, die vielen verschiedenen Aspekte zu berücksichtigen. Neben den politischen sind das eben auch die instrumentalpädagogischen und künstlerischen Teilbereiche. Nur wenn man diese unterschiedlichen Stränge betrachtet, kann man ein Bild dieser Zeit zeichnen. Peter Thalheimer etwa hat ein wichtiges Werk zum Thema Blockflötenbau in den 20er- und 30er-Jahren vorgelegt, aber daraus kann man keine Schlüsse zur Haltung der Blockflötenbewegung in dieser Zeit ziehen. Umgekehrt war es ja auch so, dass die Nationalsozialisten Einfluss auf den Instrumentenbau und die Vermarktung hatten. Hier gibt es ein Wechselspiel, das man nicht vergessen sollte. Wenn ich es nicht schaffe, diese verschiedenen Disziplinen zu bündeln, dann kann ich kein Bild dieser Zeit nachzeichnen.

Das fand ich auch das Beeindruckende an Ihrer Arbeit. Sie haben diese verschiedenen Stränge nebeneinandergestellt und so sachlich wie möglich beschrieben. So kann sich jeder ein Bild machen. Im Prinzip haben Sie, 70 Jahre nachdem diese Phase beendet wurde, echte Pionierarbeit geleistet.

Das war nicht so leicht, ich bin keine Soziologin, die vielleicht noch ganz andere Möglichkeiten gehabt hätte. Andererseits ist

das Thema der Blockflöte so speziell, dass alleine eine Soziologin nicht die Kenntnisse für diese Arbeit gehabt hätte. Gerade aufgrund der Tatsache, dass das Thema so viele Aspekte und Disziplinen umfasst, habe ich mich für diese Forschung entschlossen. Die Einschränkung auf einen Aspekt fand ich nicht zielführend. So ist es eben zu diesem doch sehr umfangreichen Buch gekommen.

Für den Laien und für Menschen, die einfach gerne Blockflöte spielen, ist es auch deswegen nicht ganz einfach, ihr Buch zu lesen. Was ist in Ihrer Veröffentlichung für einen echten Blockflötenenthusiasten am interessantesten?

Jeder kennt die Epoche der Renaissance als »klassische« Blockflötenzeit mit viel Repertoire. Da ist es interessant zu verstehen, dass auch vor 70, 80 Jahren zahlreiche neue Werke für dieses Instrument geschrieben wurden und es im Fokus der Öffentlichkeit stand. Manche Komponisten und deren Werke kann man nun in einem neuen Licht sehen. Carl Orff oder Cesar Bresgen sind den meisten ein Begriff, aber viele ihrer Aktivitäten und Konflikte sind der breiten Öffentlichkeit doch nicht so bekannt.

Man kann sich auch einmal einen Aspekt herausgreifen und sagen, mich interessieren jetzt die Interpretinnen und Interpreten und die Lehrerinnen und Lehrer aus dieser Zeit. Recht schnell wird man dann auch in anderen Kapiteln nachlesen, weil eben klar wird, dass die Politik der Nationalsozialisten in deren Vita stark eingegriffen hat.

Ich denke, Sie haben gleichzeitig ein Kompendium zum Nachschlagen und einen geschichtlichen Abriss geschrieben. Das findet man sehr selten. Es gibt natürlich noch sehr viele interessante Aspekte, die wir hier nicht mehr besprechen können. Etwa die Tatsache, dass man die Blockflöte auch gegen die jüdischen Komponisten eingesetzt hat und gegen die Entwicklung hin zum Jazz.

Ja, man hat sie genau so verwendet, wie es genehm war: In der Jugendarbeit war sie in der Breite präsent; doch die Günther-Schule, die improvisatorisch gearbeitet hatte, war den Machthabern ein Dorn im Auge. Es hieß, man verwende »dort die kommunistische Blockflöte«. Man merkt bei diesen Propagandastrategien in der Zusammenschau, dass sie sich selbst widersprochen haben. Hier zeigt sich, wie erfolgreich die Sprache dieser Zeit war, wie manipulativ. Mir selber ist bei der Lektüre bewusst geworden, wie schwer es in der damaligen Zeit gewesen sein muss, sich den Metaphern und dem Sog dieser Schriften zu entziehen.

Ein Anliegen meiner Arbeit war es, hier Strategien und Ziele der Nationalsozialisten so klar wie möglich zu benennen. Diese Auseinandersetzung mit den Quellen war eine große Motivation und hat mich auch über diese lange Zeit, in der das Buch entstanden ist, immer getragen.

Frau Stelzer, ganz herzlichen Dank für dieses aufschlussreiche Gespräch.