

Zwischen Zustimmung und Ablehnung – Reaktionen auf die Kestenberg-Reformen im Bereich des Privatmusikunterrichts

This article explores the reactions of private music teachers to the Kestenberg reforms of the 1920s. The Frankfurt music teacher Sophie Henkel (1855–1944) serves as an example to illustrate those responses. It emerges that an initial endorsement of the Kestenberg reforms quickly turned into rejection. The main reason was the introduction of the new school subject of music and the associated reformed training of school music teachers. This new, state-sanctioned profession was perceived as direct competitor to the privately organized, self-employed field.

Cet article analyse les réactions des professeurs de musique privés aux réformes Kestenberg des années 1920. Sophie Henkel (1855–1944), professeur de musique à Francfort, sert d'exemple pour illustrer ces réactions. Il apparaît que l'approbation initiale des réformes Kestenberg s'est rapidement transformée en rejet. La raison principale en est l'introduction d'une nouvelle matière scolaire, la musique, et la réforme de la formation des professeurs de musique qui en découle. Cette nouvelle profession, sous la responsabilité de l'État, était perçue comme un compétiteur direct du secteur privé et indépendant.

Der vorliegende Beitrag fragt nach den Reaktionen auf den Privatmusikerlass im Rahmen der Kestenberg-Reformen vom 2. Mai 1925 seitens der in diesem Berufsfeld aktiven Lehrkräfte. Hierzu wird ein genauerer Blick auf die entsprechenden Äußerungen der Frankfurter Musikpädagogin Sophie Henkel (1855–1944) geworfen. Ihre Reaktionen sollen als Ausgangspunkt genutzt werden, um auf mögliche Kritikpunkte am neuen Erlass hinzuweisen. Es zeigt sich dabei, dass eine anfängliche Befürwortung der Kestenberg-Reformen schnell in Ablehnung umschlug. Hauptgrund war die Einführung des neuen Schulfachs Musik und die damit verbundene neue Ausbildung der Schulmusiklehrkräfte. Dieser neue, staatlich sanktionierte Beruf wurde als Konkurrenz zum privat organisierten, freiberuflichen Bereich empfunden.

Methodische Vorbemerkung

Der Beitrag folgt einem mikrohistorischen Vorgehen.¹ Kern dieses Ansatzes ist die Auswahl ›kleiner‹ Forschungsgegenstände, sodass eine möglichst dichte Quellenerschließung möglich wird. Mikrohistorie verfolgt

¹ Vgl. zu Mikrogeschichte Medick (1994), Ulbricht (2009), Jordan (2016), S. 154–161; zu diesem Ansatz im Rahmen einer historischen Musikpädagogik vgl. Goebel (2021a), S. 200.

trotz der Konzentration auf historische Einzelfälle – etwa einzelne Personen oder Institutionen, kurze Zeiträume und eine eher regionale Perspektive – die Absicht, zu allgemeineren Erkenntnissen zu kommen. Dies gelingt, indem der Einzelfall als Ausgangspunkt gewählt wird, um übergeordnete Erzählmuster zu überprüfen und ggf. zu ergänzen. Grundlegend hierbei ist der mikrohistorische Gedanke, dass »die Welt und damit die großen Fragen im Kleinen bereits vorhanden seien«.²

Historischer Kontext

Das Privatmusikunterrichtswesen unterlag bis in die 1920er Jahre keiner staatlichen Kontrolle. Einzig die preußische *Allerhöchste Kabinettsordre* von 1834 samt einer dazugehörigen *Ministerialinstruktion* von 1839 boten eine rechtliche Grundlage zur Ausübung einer staatlichen Aufsicht über den Privatunterricht in allen Fächern.³ Eine solche wurde allerdings allenfalls regional und nicht flächendeckend ausgeübt.⁴ An diesem Zustand änderte sich trotz immer lauter werdender Forderungen aus verschiedenen Berufsverbänden bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum etwas. Erst durch den erwähnten Erlass von 1925 kam es zu einer Aufsicht in ganz Preußen.⁵

Vor diesem Hintergrund erscheint die Bewertung des Privatmusikerlasses – zusammen mit den anderen neuen Regelungen der Kestenberg-Reformen – als »Meilenstein der Entwicklung schulischer und außerschulischer Bildung«⁶ nachvollziehbar. Allerdings sind manche inhaltlichen Aspekte in den Jahrzehnten vor dem Erlass in den zeitgenössischen musikpädagogischen Berufsverbänden bereits diskutiert und vorgedacht worden.⁷ Auch bestanden auf regionaler Ebene durchaus schon funktio-

2 Ulbricht (2009), S. 15.

3 Zur Kabinettsordre und Ministerialinstruktion vgl. Roske (1985), S. 187–188 und Rhode-Jüchtern (2021), S. 242–247.

4 Vgl. Gruhn (2015), S. 120. Zu einer Überprüfung der Qualifikation der Privatmusiklehrkräfte auf der Basis der Kabinettsordre von 1839 kam es z.B. in den 1850er Jahren in Köln, vgl. Roske (1985), S. 194–196, und ab ca. 1910 in Frankfurt, vgl. Goebel (2022), S. 49.

5 Vgl. zu einer »Chronologie staatlicher Aufsicht« Rhode-Jüchtern (2021), S. 372–373.

6 Gruhn (2015), S. 128.

7 So macht Anna-Christine Rhode-Jüchtern u.a. auf den Beitrag Emil Breslau (1836–1899) und auf die Diskussionen in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Der Klavier-Lehrer* und im von ihm gegründeten *Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin* aufmerksam, vgl. Rhode-Jüchtern (2021), S. 39–53.

nierende Berechtigungswesen, die einige Aspekte des neuen Erlasses vorausnahmen.⁸

Mit der Ausdehnung auf das gesamte Land Preußen wurde allerdings »organisatorisch Neuland⁹ betreten und so löste der Erlass »heftige Widerstände aus und führte zu Kontroversen, die in den Parlamenten wie in der Presse von Fachvertretern und Verbänden ausgetragen wurden«.¹⁰ Die Kritik war vehement: Kritisiert wurde u.a. eine mangelhafte Zusammenarbeit mit den Berufsverbänden,¹¹ ein Verstoß gegen die Freiheit von Kunst, Wissenschaft und Lehre¹² und eine Ignoranz gegenüber gewachsener musikpädagogischer Traditionen.¹³ Auch die Einführung des Unterrichtserlaubnisscheins¹⁴ oder das neue Amt des »Musikberaters«¹⁵ wurden zum Anlass für Empörung genutzt, ebenso die Sorge, dass die Privatmusiklehrkräfte »unter die Fuchtel des Philologen« geraten würden, da die Aufsicht über den Unterricht bei den Provinzialschulkollegien liegen sollte.¹⁶ Daraüber hinaus wurden auch unsachliche Argumente vorgetragen.¹⁷

Zur Person Sophie Henkel

Sophie Henkel war als Privatmusiklehrerin und Leiterin der Musikschule Frankfurt unmittelbar vom Privatmusikerlass von 1925 betroffen. Dieser

8 Dies gilt z.B. für Frankfurt, vgl. Goebel (2022).

9 Gruhn (2015), S. 122.

10 Vgl. ebd. zu diesen Auseinandersetzungen Fontaine (2001), S. 93–96 und – ausführlich – Rhode-Jüchtern (2021), S. 248–278.

11 Vgl. Fontaine (2001), S. 95 und Rhode-Jüchtern (2021), S. 262.

12 Vgl. ebd., S. 278.

13 Vgl. Fontaine (2001), S. 96.

14 Vgl. Rhode-Jüchtern (2021), S. 293.

15 Vgl. ebd., S. 267–269. So wies etwa Maria Leo (1873–1942) darauf hin, dass unter den Musikberatenden kaum Frauen waren – ein Missverhältnis im Blick darauf, dass es deutlich mehr Lehrerinnen als Lehrer gab.

16 Vgl. ebd., S. 274. Das Zitat stammt aus einer Schrift *Gegen den preußischen Ministerialerlaß über den Privatunterricht in der Musik*, herausgegeben von einer »Arbeitsgemeinschaft der Verbände« im Jahr 1925.

17 So kommt Susanne Fontaine zu dem Schluss, dass es sich »offensichtlich weniger [um] inhaltliche Auseinandersetzungen als vielmehr [um] Diskussionen [handelte], in denen es vor allem um wirtschaftliche und parteipolitische Interessen ging«, Fontaine (2001), S. 96. Auch sei die Debatte als erster Teil einer »Demontage« Leo Kestenberg (1882–1962) als Musikpolitiker zu deuten, vgl. ebd., S. 93. Hierzu passt, dass die Kritik am Erlass auch antisemitische Angriffe auf Kestenberg einschloss, vgl. Rhode-Jüchtern (2021), S. 273.

betrifft das Berufsfeld, in dem sie zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon seit Jahrzehnten tätig war und das sie – wenigstens für Frankfurt, d.h. auf regionaler Ebene – intensiv mitgestaltet hatte.¹⁸

Sophie Henkel wurde 1855 in Frankfurt geboren und erhielt eine pianistische Ausbildung an der Musikschule Frankfurt. Diese wurde von ihrem Vater Heinrich Henkel (1822-1899) gegründet und geleitet. Sie wurde selbst Klavierlehrerin an der Musikschule und übernahm 1899 die Leitung der Einrichtung. Sie engagierte sich ab ca. 1890 im Verbandswesen, gründete u.a. einen *Frankfurter Verein der Musiklehrerinnen* und arbeitete in der u.a. von ihr 1896 gegründeten *Musiksektion* des *Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins* (ADLV) mit. Hier trat sie für eine Stärkung der Rechte von Musiklehrerinnen ein. In den 1900er Jahren bemühte sie sich um eine Einrichtung und Etablierung von Schulgesangsseminaren in Frankfurt. Sophie Henkel vereinte in ihrer Arbeit damit verschiedene Einflüsse bzw. Bewegungen ihrer Zeit und überführte diese in institutionelles musikpädagogisches Handeln an der Musikschule: Erstens – als Klavierlehrerin – einen von bürgerlichen Wertvorstellungen geprägten Zugriff auf musikpädagogisches Handeln durch Frauen im 19. Jahrhundert, Stichwort: Höhere Töchter. Zweitens – durch ihr Engagement im ADLV – die Ziele der Frauenbildungsbewegung gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Und drittens – durch ihren Einsatz für Schulgesangsseminare in Frankfurt – die Reformbestrebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bereich des Schulgesangs.¹⁹

Ab den 1910er Jahren unterstützte Sophie Henkel die städtischen Schulbehörden beim Aufbau und bei der Etablierung eines städtischen Berechtigungswesens für die Privatmusiklehrkräfte – die Stadt Frankfurt hatte schon vor dem entsprechenden Kestenberg-Erlass damit begonnen, Erlaubnisscheine auszustellen. Sophie Henkel wirkte hier als eine Art »Musikberaterin« mit, bekleidete also ein Amt, das erst einige Jahre später mit dem neuen Privatmusikerlass auch formell eingeführt wurde.²⁰

Damit ergibt sich folgendes Bild: Um 1925 war Sophie Henkel in Frankfurt eine geachtete Person. Sie hatte einen gewissen Einfluss im musikalischen Ausbildungswesen der Stadt, und die von ihr geleitete Musik-

18 Vgl. zur Person Sophie Henkel und ihrer musikpädagogischen Tätigkeit Goebel (2021a).

19 Vgl. ebd., S. 210.

20 Vgl. zum Frankfurter Berechtigungswesen im Bereich des Privatmusikunterrichts vor den Kestenberg-Reformen Goebel (2022), zu Sophie Henkels Tätigkeit ebd., S. 52.

schule war neben dem Hoch'schen Konservatorium eine der beiden größeren städtischen Ausbildungseinrichtungen. Hier hatte sich eine gewisse Aufgabenteilung etabliert: Das Hoch'sche Konservatorium war vor allem für die Ausbildung von Berufsmusiker*innen sowie von Musiklehrkräften zuständig.²¹ Letztgenanntes bot die Musikschule auch an, identifizierte sich auch über dieses Angebot. Tatsächlich verschob sich der Schwerpunkt aber bereits seit den 1880er Jahren mehr und mehr auf die Ausbildung von Laienmusiker*innen.²²

Das musikalische Ausbildungswesen in Frankfurt am Main wirkte damit bereits vor den Kestenberg-Reformen gut ausdifferenziert und organisiert – und an dieser Entwicklung hatte Sophie Henkel einen gewissen Anteil.

Kestenberg-Reformen der 1920er Jahre

In diese Situation hinein fielen die Kestenberg-Reformen. Sophie Henkel war als Privatmusiklehrerin und Leiterin einer Musikschule vor allem von den Bestimmungen zum Privatmusikunterricht vom 2. Mai 1925 betroffen. Diese sahen u.a. Folgendes vor:

Alle Musiklehranstalten wurden unter staatliche Aufsicht gestellt.²³ Es wurde fortan zwischen »Konservatorien der Musik«, »Musikseminaren« und »Musikschulen« unterschieden. Mit dieser Unterscheidung war eine Abstufung im Blick auf das Niveau und auf die Aufgaben der Einrichtungen verbunden.²⁴ Privatmusiklehrkräfte, dazu gehörten auch Lehrende an Konservatorien und Musikseminaren, mussten ihre Vorbildung nachweisen, um einen Unterrichtserlaubnisschein zu erlangen. Hierzu diente eine neu geschaffene Prüfung.²⁵ Die Inhalte und Anforderungen dieser Prüfung wurden verbindlich festgelegt.²⁶ Durch diese Bestimmungen wurde auch der Ausbildungsgang an den Musikseminaren im Kern bestimmt, da

21 Vgl. zur Entwicklung des Hoch'schen Konservatoriums in den 1920er Jahren unter der Leitung von Bernhard Sekles (1924–1933) Cahn (1979), S. 257–270. Die Möglichkeiten zur Berufsausbildung wurden weiterentwickelt, Laienmusiker*innen aber nicht ausgeschlossen, vgl. ebd., S. 261.

22 Vgl. Goebel (2021b), S. 124.

23 Vgl. Verordnungen zum Privatunterricht in der Musik, in: Gruhn (2013), S. 154–155.

24 Vgl. ebd., S. 156–159.

25 Vgl. ebd., S. 159.

26 Vgl. ebd., S. 173–189.

dieser fortan auf die neue Prüfung vorbereiten sollte. Die Tätigkeit eines staatlichen »Musikberaters« wurde gesetzlich geregelt.²⁷

Konsensfähige Aspekte

Der neue Privatmusikerlass beinhaltete einige Aspekte, die schon längere Zeit in Fachkreisen gefordert worden waren. So sah der neue Erlass in der staatlichen Aufsicht das Mittel, »die Unterrichtssuchenden vor Benachteiligung durch unzulänglichen oder schädlichen Unterricht zu bewahren, befähigte Lehrkräfte zu schützen und ungeeignete fernzuhalten«²⁸. Diese Forderung war alt, wurde bereits im 19. Jahrhundert diskutiert und war damit konsensfähig.²⁹ Weitere konsensfähige Aspekte wurden in einigen Äußerungen Kestenbergs nach der Veröffentlichung des Erlasses erkennbar.³⁰ Dazu gehörte sein Eintreten für klassische Musik und sein Wettern gegen musikalischen »Schund und Schmutz«.³¹ Beides dürfte den Vorstellungen Sophie Henkels entsprochen haben,³² ebenso Kestenbergs Bewusstsein für die Bedeutung einer nicht nur musikalischen, sondern auch musikpädagogischen Ausbildung von Lehrkräften, da »wir [Kestenberg] nicht

27 Vgl. ebd., S. 190–191.

28 Ebd., S. 148.

29 Zur deutschlandweit geführten Diskussion über Eignungsnachweise für Privatmusiklehrkräfte vgl. Roske (1985), S. 188–198, zur Diskussion in Frankfurt vgl. Goebel (2021b), S. 120.

30 Vgl. Kestenbergs Beitrag von 1926 *Die Aufgaben des Staates auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts*, in: Mahlert (2012), S. 127–138, sein Beitrag von 1927 *Förderung, Unterstützung und Beaufsichtigung des Privatmusikunterrichts. Vortrag, gehalten auf der Tagung für Privatunterricht in Dortmund*, in: ebd., S. 197–217 und sein Beitrag von 1930 *Die kulturellen Forderungen der Musikerziehung an Staat und Gesellschaft*, in: ebd., S. 437–447.

31 Kestenberg 1927, vgl. ebd., S. 213.

32 Für das Fach Violine wurde um 1900 etwa für die »Obere Oberklasse« ein Repertoire aufgeführt, das Werke von Bartolomeo Campagnoli (1751–1827), Charles-Auguste de Bériot (1802–1870), Louis Spohr (1784–1859), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und Johan Svendsen (1840–1911) umfasste, vgl. NISH3/202, zudem Goebel (2021a), S. 201. Es liegt außerdem eine umfangreiche Aufzählung verschiedener Klavier-, Geigen- und Gesangskompositionen sowie von Literatur zu Gehörbildung, Musiktheorie und allgemeiner Pädagogik vor u.a. von Friedrich Burgmüller (1806–1874), Johann Adam Hiller (1728–1804), Leopold Mozart (1719–1787), Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827), Lina Ramann (1833–1912), Hugo Riemann (1849–1919), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Pier Francesco Tosi (1654–1732), Daniel Gottlob Türk (1750–1813). Diese Sammlung wurde 1931 von Sophie Henkel notiert und deutet auf einen eher klassisch orientierten Ausbildungsgang hin, vgl. NISH2/8.

sagen können, daß alle Musiklehrer nun auch von vornherein geborene Pädagogen sind«.³³ Selbiges gilt im Blick auf Kestenbergs Eintreten für eine wirklich musikalische und nicht nur instrumental-virtuose Ausbildung von Kindern und Jugendlichen,³⁴ die letztlich dem öffentlichen Musikleben nachhaltig zugutekäme; »denn wo soll das Publikum für unsere städtischen Konzertvereine, für die städtische Oper herkommen, wenn es nicht gelingt, durch Musikunterricht ein wirklich verständnisvolles und aufnahmefähiges und aufnahmebereites Publikum herranzubilden [sic!]«.³⁵

Konfliktpotential

Neben diesen ähnlichen Zielen bestanden allerdings auch wesentliche Unterschiede. So war Kestenbergs Reformprogramm umfassend angelegt und mit einem überregionalen Anspruch versehen. Eine Rücksichtnahme auf einzelne Berufsstände oder auf lokale Verhältnisse war damit kaum möglich. Kestenberg stellte 1927 fest:

[...] wir [müssen] uns klar sein, daß wir den Kreis dieser Betrachtungen möglichst weit ziehen müssen, daß wir nicht eine Einengung durch Forderungen oder Berufsfragen uns dabei gefallen lassen können, daß wir in der Tat gezwungen sind, das gesamte Musikleben, ja darüber hinaus das gesamte geistige Leben zu betrachten, wenn wir wirklich zu einer Würdigung des Bestehenden, der gegenwärtigen Lage, gelangen sollen.³⁶

Dieser umfassende Anspruch Kestenbergs machte es nicht nur unmöglich, an die in Frankfurt schon in den 1910er Jahren begonnene Entwicklung zum Aufbau eines Berechtigungs- und Kontrollwesens anzuknüpfen, sie stellte den Privatmusikunterricht auch stets in ein Verhältnis zu anderen musikalischen Ausbildungsbereichen. Dies wurde besonders deutlich bei

33 Kestenberg 1927, in: Mahlert (2012), S. 200. Kestenbergs Forderung deckt sich mit Sophie Henkels Einstellung. Sie war sich der verschiedenen Anforderungen an Musiker*innen einerseits und Musikpädagog*innen andererseits vollauf bewusst. Aus ihrer Beratungstätigkeit für die Frankfurter Schulbehörden liegen Empfehlungen vor, in denen sie auf die nötigen pädagogischen Qualifikationen von Musiklehrkräften hinwies, vgl. Goebel (2022), S. 57.

34 Vgl. Kestenberg 1927, in: Mahlert (2012), S. 202.

35 Ebd., S. 209. Ähnlich äußerte sich Sophie Henkel 1910, vgl. Goebel (2021b), S. 125.

36 Kestenberg 1927, in: Mahlert (2012), S. 197.

der nun vorgenommenen Dreiteilung des Privatmusikunterrichtswesens. Kestenberg führte 1926 in Berlin aus:

Die eigentliche musikalische Berufsausbildung müßte [...] zu den Aufgaben des Staates gehören. Die Errichtung von Musikhochschulen zeigt ja den Staat auf dem Wege zu diesem Ziel. [...] Während so die Berufsausbildung staatlich gesichert werden sollte, wird naturgemäß die eigentliche Volksmusikerziehung, die musikalische Unterweisung des jugendlichen Musikliebhabers der privaten Initiative überlassen bleiben.³⁷

Diese Rollenzuweisung und gleichzeitige Trennung eines berufsausbildenden Bereichs und eines Bereichs für Liebhaber*innen entsprach nicht den Vorstellungen Sophie Henkels und auch nicht der Praxis an der Musikschule. Dort hieß es noch um 1925 in einem Werbeprospekt: »Die Schule ist nicht nur für Berufsstudierende bestimmt, sondern auch für Schüler, die ohne bestimmte Berufsabsicht sich in der Musik bilden wollen.«³⁸ Damit wurde die Ausbildung der Laienmusiker*innen eher als Ausnahme dargestellt. Dem Selbstverständnis der Musikschule entsprechend war deren Hauptaufgabe die Berufsausbildung, die ihr fortan allerdings vorbehalten sein sollte.

Noch weitreichendere Differenzen zwischen Sophie Henkel und den neuen Richtlinien dürften sich schließlich aus der Neukonzeption des umfassenden Schulfachs Musik und der entsprechenden Schaffung eines neuen Schulmusik-Ausbildungsgangs ergeben haben. Kestenberg verstand die Schulmusik als Grundlage des öffentlichen musikalischen Lebens. Diese sollte weit über die Grenzen der Schule hinauswirken:

Die entlassenen Schüler sollten mit ihrer Schule gemeinschaftlich singen und musizieren. Es können auch Sing- und Musikgemeinschaften gebildet und der Musikpflege des Heimatortes dienstbar gemacht werden. Chorvereine und Kirchenchöre finden ihre fruchtbaren Keime im Boden der Schulmusik. [...] Gelingt es, die Schulmusik mit Elternhaus und Schulfreunden in Verbindung zu bringen, so entwickelt sich leicht eine Schulgemeinschaft mit Eltern, entlassenen und jüngeren Schülern, Lehrern und Angehörigen. Gemeinsame Veranstaltungen tragen die Musik aus der Schulgemeinschaft in die Gemeinde und auch in das Musikleben des Heimatortes.³⁹

Für weitere Kritik sorgten die ähnlichen Inhalte und Anforderungen der beiden Ausbildungsgänge. In den entsprechenden Verordnungen zum

37 Kestenberg 1926, in: ebd., S. 134.

38 NISH3/74, S. 3.

39 Kestenberg 1927, in: Mahlert (2012), S. 212.

Schulmusik- und zum Privatmusikunterricht von 1922 bzw. 1925 fanden sich einige Parallelen. Diese betrafen vor allem die fast identischen Anforderungen im instrumentalen Hauptfach.⁴⁰ Auch bei den Neben- und Pflichtfächern gab es Ähnlichkeiten. In der *Prüfungsordnung für das Künstlerische Lehramt an höheren Schulen* von 1922 hieß es zum Fach »Musikerziehung«:

Kenntnis der Hauptfragen der musikalischen Erziehung [...], Bekanntschaft mit den wichtigsten Arten des Gesang- und Musikunterrichts in der älteren und neueren Zeit, insbesondere mit der Solmisation, der Tonica-, der Tonwortmethode, des Solfège und ähnlichem. [...]

Verständnis für das Seelenleben und das musikalische Äußerungsvermögen eines Kindes, für seine produktive und rezeptive musikalische Veranlagung, für die Zusammenhänge zwischen rhythmischem und musikalischem Erleben, Fühlen und innerem Hören. Beherrschung der Aufgaben, die die volkstümliche Musikübung und Musikpflege stellt⁴¹.

In den amtlichen Bestimmungen zum Privatmusikunterricht von 1925 hieß es zum selben Punkt:

Kenntnisse der neueren Lehrmethoden; Stellungnahme zu den Grundfragen der Methodik. Der Bewerber muß in der Lage sein, die produktiven Kräfte des Kindes im Musikunterricht anzuregen und zu entwickeln. [...] Er soll über die Grundlagen der musikalischen Physiologie und Pädagogik sowie der allgemeinen Jugendpsychologie unterrichtet sein. Kenntnis des älteren und neueren deutschen Volksliedes.⁴²

Die Ordnungen ließen zwar Ausdifferenzierungen im Blick auf schul- bzw. instrumentalmethodische Aspekte erkennen (Solmisation, Tonwortmethode und Solfége in der Schule, »neuere Lehrmethoden« im Instrumental- und Gesangsunterricht). Bei der grundsätzlichen – und der Zeit entsprechend etwas musisch angefärbten – Zielsetzung des Unterrichts, die »schöpferischen bzw. produktiven Kräften« im Kind zu wecken, lagen beide Ausschnitte allerdings nah beieinander. Auch legten beide Verordnungen Wert auf eine Unterweisung in der Volksmusik.

40 Freilich konnte in der Schulmusikausbildung nur Klavier, Orgel und Violine als Hauptfach gewählt werden. Die Privatmusikprüfung sah auch Gesang, Violoncello, Laute, Orchesterinstrumente, Komposition und Theorie und Rhythmisiche Erziehung vor, vgl. *Prüfungsordnung für das Künstlerische Lehramt an höheren Schulen*, in: Gruhn (2013), S. 42 bzw. *Verordnungen zum Privatunterricht in der Musik*, in: ebd., S. 172.

41 *Prüfungsordnung für das Künstlerische Lehramt an höheren Schulen*, in: ebd., S. 47.

42 *Verordnungen zum Privatunterricht in der Musik*, in: ebd., S. 177.

Reaktion Sophie Henkels

Aus dem Jahr 1930 liegt ein Redemanuskript Sophie Henkels zum 70-jährigen Bestehen der Musikscole Frankfurt vor, in dem sie Stellung zu den neuen Bestimmungen des Schul- und Privatmusikunterrichts nahm:

Wir sehen, dass die Regierungen bemüht sind, das verlorene Gut wieder zu Ansehen zu bringen – das beweisen die für die Schulen herausgegebenen Richtlinien, das beweist die Einführung der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung. [...] Unserer Meinung nach wird aber die Musik in der Schule doch zu weit getrieben, die meisten Schüler sind doch noch nicht reif genug, allem, was nun übermäßig getrieben, zu folgen. In die Schule gehört die Elementarlehre der Musik, Gehörbildung, ein Hinweis auf Musikgeschichtliches und etwas über die Form. Das wäre genug und das andere überlasse man dem Musiker, der nun, nachdem die staatliche Prüfung eingeführt ist, sich seiner Aufgabe als Musikpädagoge bewusst ist. Der Stand der Musiker wird durch die von der Regierung eingeführten Massnahmen gehoben, nun muss auch dieser Stand durch weitere Massnahmen geschützt werden.⁴³

Es fällt auf, dass Sophie Henkel die Privatmusiklehrkräfte ausdrücklich als »Musiker« betitelte. Damit grenzte sie die eigene Berufsgruppe von den Schullehrkräften ab, die in ihren Augen wohl keine »Musiker« waren. Sophie Henkels Ausführungen können so gedeutet werden, dass sie die Einführung des neuen Schulmusikfachs und der entsprechenden Ausbildung als eine Art Bedrohung für ihren eigenen Berufsstand deutete. Sie sorgte sich um deren spezifische Qualifikation als Alleinstellungsmerkmal und damit legitimierende Grundlage des weiteren beruflichen Handelns. Nicht zuletzt dürfte ihre Sorge dabei der eigenen Musikscole gegolten haben.

Kooperationsversuche mit öffentlichen Schulen

Aufgrund der inhaltlichen Überschneidungen zwischen Schul- und Privatmusikunterricht lag eine Zusammenarbeit zwischen beiden Bereichen nahe. Kestenberg stellte 1927 in Dortmund fest, dass »der Privatmusiklehrer [...] mit diesen Richtlinien [zur Schulmusik] sich auch auseinandersetzen müssen [wird], denn das Kind, das, in dieser Weise vorbereitet, zum Musikunterricht kommt, wird natürlich andere Anforderungen an den

43 NISH3/67, S. 8.

Lehrer stellen, als es bisher wohl immer der Fall war«.⁴⁴ Wie eine solche Kooperation aussehen sollte, blieb allerdings offen.

Mit Blick auf Sophie Henkel und auf die Musikschule Frankfurt war die Idee einer Zusammenarbeit mit allgemeinbildenden Schulen nicht neu. Zunächst hatte Sophie Henkel durch ihre Tätigkeit im ADLV bereits seit Ende der 1890er Jahre Einblick in das Feld des Schulgesangunterrichts. Konkret tätig in diesem Bereich wurde sie in den 1900er Jahren mit der Gründung von Schulgesangsseminaren in Frankfurt. In diesem Zusammenhang hatte es auch schon Kooperationen zwischen der Musikschule und Frankfurter allgemeinbildenden Schulen gegeben.⁴⁵ Einen neuen Anlauf in diese Richtung unternahm sie um 1930. In ihrem Nachlass ist ein Notizzettel aus dieser Zeit aufbewahrt. Dort notierte sie:

Kestenberg stellt in Abrede, dass ein Rückgang an Schülern besteht. Er meint, dass der fähige Privatlehrer den Anschluss an die Schulen suchen soll – dass er mit Unterstützung des Schulmusiklehrers auch Erfolg habe, sofern er etwas leiste.⁴⁶

Vor allem die Formulierung zu Beginn – »stellt in Abrede« – klingt kritisch. Das liegt nahe, da die Schüler*innenzahl an der Musikschule Frankfurt in den 1920er Jahren tatsächlich zurückging – wie wahrscheinlich aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse an vielen Einrichtungen in Deutschland.⁴⁷ Ein Schüler*innenrückgang war für Sophie Henkel eine Tatsache, die von Kestenberg »in Abrede« gestellt, ihrem Empfinden nach also nicht ernst genommen wurde. Jedenfalls nahm sie Kestenbergs Aufforderung, »den Anschluss an die Schulen [zu] suchen«, ernst. Sie schrieb in der Notiz weiter: »Listen von Privatlehrern aufhängen in den Schulen«.⁴⁸

44 Kestenberg 1927, in: Mahlert (2012), S. 212.

45 Zu einer kurzen Zusammenarbeit zwischen der Musikschule Frankfurt und allgemeinbildenden Schulen kam es von 1915 bis 1918 im Rahmen der zu dieser Zeit an der Musikschule stattfindenden Ausbildung von Schulgesangslehrkräften. Die Zusammenarbeit verließ aus Sophie Henkels Sicht nicht zufriedenstellend: Die angehenden Schulgesangslehrkräfte durften im Gesangunterricht an der Frankfurter Humboldtschule hospitieren, Unterrichtsproben blieben ihnen jedoch untersagt, vgl. NISH3/165, 166, 169, 170, 173 und 175.

46 NISH3/122.

47 Die Situation der Musikschule Frankfurt in den 1920er Jahren war angespannt. Das Inflationsjahr 1923 hatte der Musikschule wirtschaftlich zugesetzt, vgl. NISH3/66. Hinzu kam ein kontinuierlicher Schüler*innenrückgang: 1926 besuchten noch 130 Personen den Unterricht, 1930 waren es noch 100, vgl. NISH3/77, S. 10.

48 NISH3/122.

Sophie Henkel suchte den Kontakt zu den Schulen. Sie stellte im August 1931 an das städtische Berufsschulamt den Antrag, »Instrumentalunterricht für minderbemittelte Schüler aller Schulen in Gruppen von 3 bis 4 Schülern zu einem festzusetzenden Honorar«⁴⁹ zu genehmigen. Dabei bezog sie sich auf einen Bericht in der *Deutschen Tonkünstler-Zeitung* über Verhandlungen zwischen dem Provinzialschulkollegium in Kassel und dem Frankfurter Tonkünstlerbund über instrumentalen Gruppenunterricht an Schulen:

Die »Richtlinien« [zum Schulmusikunterricht] bestimmen allgemein, daß im Musikunterricht neben dem Gesang auf allen Stufen der Instrumentalunterricht zu pflegen ist. Auch stellen sie dem Musikunterricht ausdrücklich die Aufgabe, begabte Schüler, soweit es die Verhältnisse des Elternhauses gestatten, zur Erlerung von Instrumenten anzuregen und sich über Fortschritte und Fertigkeiten der Schüler im Instrumentenspiel dauernd zu unterrichten. Damit ist jedoch grundsätzlich zum Ausdruck gebracht, daß der Instrumentalunterricht an sich nicht in den Aufgabenkreis der Schule fällt, sondern den Privatmusiklehrern und den besonderen Musiklehranstalten vorbehalten bleibt. Die Entwicklung der wirtschaftlichen Verhältnisse hat es mit sich gebracht, daß es vielen Eltern schwer oder unmöglich wird, die Kosten für einen privaten Musikunterricht ihrer Kinder aufzubringen. Wir empfehlen deshalb den Schulen, hier unterstützend einzutreten.⁵⁰

Sophie Henkel hatte allerdings mit diesem Antrag keinen Erfolg. Die Schulbehörden antworteten Anfang September 1931:

Die von Ihnen angezogene Veröffentlichung in der Tonkünstlerzeitung geht jedenfalls auf Verhandlungen zurück, die [...] über die Frage eines Gemeinschaftsunterrichts in Instrumentalmusik an den hiesigen höheren Schulen geführt worden sind. Es handelte sich hierbei um die Frage, in welcher Weise ohne Schädigung der Privatmusiklehrer der von einzelnen Schulen eingerichtete Gruppenunterricht in Musik weiter betrieben, bzw. auf noch andere Schulen erstreckt werden könne. Es ist hierbei nicht daran gedacht, wie Sie anzunehmen scheinen, dass von den Schulen Empfehlungen für Privatmusiklehrer oder Musikschulen übernommen werden sollen. [...] Ihr Anliegen ist also etwas anderes als der Gegenstand der bezeichneten Verhandlungen. Wir sind deshalb nicht in der Lage, ihm stattzugeben.⁵¹

Diese Antwort dürfte nicht in Sophie Henkels Sinne gewesen sein. Schließlich konnte sie der Mitteilung entnehmen, dass an den Schulen teilweise bereits ein Gruppenmusikunterricht eingerichtet worden war,

49 NISH3/99.

50 *Deutsche Tonkünstler-Zeitung*, 5.8.1931, S. 181.

51 NISH3/98.

der nun noch weiter ausgedehnt werden sollte – und zwar ohne Berücksichtigung ihrer Musikschule bzw. weiterer Privatmusiklehrkräfte.

Es sei nochmal an Sophie Henkels Notizzettel von 1930 erinnert. In der letzten Zeile notierte sie: »Der Privatlehrer. Fremdkörper im Staate«.⁵² Dieser abschließende Satz kann so gedeutet werden, dass sich Sophie Henkel nach den ›staatlichen‹ Kestenberg-Reformen geradezu ausgeschlossen vom musikalischen Ausbildungsbetrieb fühlte. In ihrem Fall mag das sogar etwas tragisch sein, schließlich war sie vor den Kestenberg-Reformen eine durchaus einflussreiche Person im Frankfurter Ausbildungswesen und hatte mit ihren zahlreichen Bemühungen schon vor 1925 einige Aspekte der neuen Bestimmungen vorausgenommen.

Abschluss: Ausschnitt eines Entfremdungsprozesses

Im Sinne des mikrohistorischen Ansatzes konnte gezeigt werden, dass die neuen Kestenberg-Richtlinien aufgrund ihres umfassenden Anspruchs und der überregionalen Gültigkeit mit den lokalen Gegebenheiten, die nicht schlecht sein mussten, kollidierten und gut funktionierende Strukturen stören konnten. Die Reaktionen Sophie Henkels auf die neuen Bestimmungen deuten darauf hin, dass vor allem die Einführung des neuen Schulfachs argwöhnisch betrachtet wurde. Die neuen Schulmusiklehrkräfte wurden aufgrund der ähnlichen Ausbildung und Qualifikation und ihrer Rolle als staatliche Lehrpersonen als Bedrohung des eigenen, privaten Berufsfelds empfunden. Sophie Henkels anfänglicher Versuch, konstruktiv mit diesem neuen Konkurrenzverhältnis umzugehen, scheiterte. Der Zugang zu den öffentlichen Schulen blieb ihr verwehrt.

Einige der neuen Regelungen der Kestenberg-Reformen – etwa zur grundsätzlichen Kontrolle der Qualifikation der Musiklehrenden – lösten schon lang diskutierte Forderungen vieler Privatmusiklehrkräfte ein. Eine damit zu erwartende positive Einstellung gegenüber den neuen Richtlinien wandelte sich allerdings schnell in Skepsis, wenn nicht gar Ablehnung. Damit wird ein Entfremdungsprozess zwischen den im Bereich des Privatmusikunterrichts tätigen Personen einerseits und der behördlichen Aufsicht andererseits erkennbar, der sich mit der Umsetzung der Kestenberg-Reformen immer weiter verstärkte. Sophie Henkels Reaktionen zeigen einen Ausschnitt aus diesem Prozess.

52 NISH3/122.

Literatur

- Cahn, Peter (1979): Das Hoch'sche Konservatorium 1878–1978, Frankfurt: Waldemar Kramer.
- Fontaine, Susanne (2001): Leo Kestenberg als Musikpolitiker, in: Wolfgang Rathert, Giselher Schubert (Hg.): Musikkultur in der Weimarer Republik, Mainz: Schott, S. 82–100.
- Goebel, Matthias (2021a): Zur Frankfurter Musikpädagogin Sophie Henkel (1855–1944). Zwischen bürgerlicher Konvention, emanzipatorischem Anspruch und musikpädagogischer Reform, in: Katharina Schilling-Sandvoß, Matthias Goebel & Maria Spychiger (Hg.): Musikalische Bildung. Didaktik – Lehrerinnen- und Lehrerbildung – Theorie. Festschrift für Werner Jank, Innsbruck: Helbling, S. 199–213.
- Goebel, Matthias (2021b): »Im Schatten Clara Schumanns«. Zur Geschichte der Musikschule Frankfurt, in: Annkatrin Babbe & Volker Timmermann (Hg.): Konservatoriumsausbildung von 1795 bis 1945. Beiträge zur Bremer Tagung im Februar 2019, Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts Bd. 17, Hildesheim: Georg Olms, S. 115–129.
- Goebel, Matthias (2022): Von der Konfrontation zur Kooperation. Entstehung und Ausdifferenzierung eines Berechtigungswesens im Bereich des Privatmusikunterrichts, in: Ivo Ignatz Berg & Freia Hoffmann (Hg.): Das Lehren lernen – Instrumentalpädagogik auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Mainz: Schott, S. 47–57.
- Gruhn, Wilfried (Hg.) (2013): Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften Bd. 4. Dokumente zur Reform des Preußischen Musikwesens. Amtliche Bestimmungen und Erlasse, Freiburg: Rombach.
- Gruhn, Wilfried (2015): Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik, Hofheim: Wolke.
- Jordan, Stefan (2016): Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft, 3. akt. Auflage, Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Mahlert, Ulrich (Hg.) (2012): Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften Bd. 2.1. Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900–1932), Freiburg: Rombach.
- Medick, Hans (1994): Mikro-Historie, in: Winfried Schulze (Hg.): Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 40–54.
- Rhode-Jüchtern, Anna-Christine (2021): Maria Leo (1873–1942). Pionierin einer neuen Musikpädagogik, Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts Bd. 18, Hildesheim: Georg Olms.
- Roske, Michael (1985): Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert, Musikpädagogik Forschung und Lehre Bd. 22, Mainz: Schott.
- Ulbricht, Otto (2009): Mikrogeschichte. Menschen und Konflikte in der frühen Neuzeit, Frankfurt: Campus.

Archivmaterial

Die folgenden Quellen stammen aus dem Nachlass Sophie Henkel (NISH), der in der UB Frankfurt verfügbar ist. Die Nummerierung erfolgte durch den Autor.

NISH2/8 (Nachlass Sophie Henkel, Kapsel 2, Nr. 8): Artikelmanuskript: »Alles schon dagewesen« [1931].

NISH3/66: [Musikschule Frankfurt]: Spendenauf ruf zum Erhalt der Musikschule Frankfurt [Oktober 1923].

NISH3/67: [Sophie Henkel]: Manuskript der Rede zum 70jährigen Jubiläum der Musikschule Frankfurt [1930].

NISH3/74: [Musikschule Frankfurt]: Prospekt der Musikschule Frankfurt [nach 1925].

NISH3/77: [Verfasser nicht eindeutig zu identifizieren, ggf. Henri Pusch]: Manuskript der Rede zum 75jährigen Jubiläum der Musikschule [1935].

NISH3/98: Ausschuss für die höheren Schulen in Frankfurt an die Musikschule Frankfurt vom 3. September 1931.

NISH3/99: Musikschule Frankfurt an das Berufsschulamt Frankfurt, z.H. Herrn Dr. Alfred Barth vom 24. August 1931.

NISH3/122: [Sophie Henkel]: Notiz »Der Privatlehrer. Fremdkörper im Staate« [nach 1925].

NISH3/165: Kuratorium der höheren Schulen Frankfurt an Sophie Henkel vom 2. Mai 1917.

NISH3/166: Stundenplan des Gesanglehrers Hofmann an der Humboldtschule Frankfurt [1917].

NISH3/169: Dr. Horen, Direktor der Humboldtschule Frankfurt, an Sophie Henkel vom 20. April 1917.

NISH3/170: Königliches Provinzialschulkollegium Cassel an das Kuratorium der städtischen höheren Schulen in Frankfurt vom 3. April 1917.

NISH3/173: Sophie Henkel an das Königliche Provinzial-Schul-Kollegium in Cassel vom 12. Februar 1917.

NISH3/175: Sophie Henkel an die Schuldeputation Frankfurt vom 23. November 1916.

NISH3/202: [Unbekannter Verfasser]: Lehrplan für die Violinklassen der Frankfurter Musikschule [Datum unbekannt, wahrscheinlich um 1900].

