

- 20) StA Ba, L 47 Staffelstein, Nr. 31, fol. 323r.
- 21) StA Ba, K 135 NL vor 1863, Nr. 331.
- 22) StA Ba, L 47 Staffelstein, Nr. 29, Prot. vom 17.7.1711.
- 23) StA Bamberg, L 47 Staffelstein, Nr. 34, Prot. vom 9.3.1782.
- 24) StA Ba, B 67/II, Nr. 25, Prod. 30.
- 25) StA Ba, B 67/II, Nr. 36, Prod. 49.
- 26) StadtA Scheßlitz, B 9, fol. 48r.
- 27) StA Ba, B 67/II, Nr. 36, Prod. 49.
- 28) StA Ba, B 67/II, Nr. 37, Prod. 61.
- 29) StA Ba, B 67/II, Nr. 38, Prod. 28.
- 30) StA Ba, B 67/IV, Nr. 12, Prod. 79.
- 31) StA Ba, L 47 Staffelstein, Nr. 34, Prot. vom 16.4.1790.
- 32) Beispiele bei Dippold, Günter: Ein aufsässiger Türmer. Zu den Bedingungen kommunalen Musiklebens in fränkischen Kleinstädten der frühen Neuzeit, in: Gruber, Gernot/Lodes, Birgit/Dippold, Günter/Wirz, Ulrich (Hrsg.): Musik in allen Dingen. Festschrift Günther Weiß zum 70. Geburtstag. Tutzing 2003, S. 39–48.
- 33) StA Ba, L 47 Staffelstein, Nr. 27, fol. 283r.
- 34) StA Ba, L 47 Staffelstein, Nr. 31, fol. 87r–v.
- 35) StA Ba, B 67/II, Nr. 40, Prod. 14.
- 36) Ebd., Prot. 18.
- 37) Bamberger Intelligenzblatt 55 (1808), S. 701.
- 38) StA Ba, K 201b, Nr. 867. Ausführlich dazu Dippold, Günter: Leistungen und Nöte des Lichtenfeler Stadttürmers Sigmund Kerling. Zum kleinstädtischen Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, in: *Schönere Heimat* 92 (2003), S. 190–192.
- 39) StA Ba, B 67/V, Nr. 36, Prod. 295 und 665.
- 40) StadtA Scheßlitz, A 51.
- 41) Mitteilungen für die Oberfränkischen Familien „Rothlauf“ 1917, Nr. 41, S. 234.
- 42) A Ebm. Ba, Matrikel Staffelstein, Bd. 11, Aufschlag 17.
- 43) StA Ba, K 3 G I, Nr. 5817.
- 44) StA Ba, K 3 G I, Nr. 4391.
- 45) StadtA Scheßlitz, A 68, Schreiben vom 16.7.1892.
- 46) Meyer, Heinrich: Was der obere Tor-Turm in Lichtenfels zu erzählen weiß, in: *Heimat-Blätter. Land am Obermain in Vergangenheit und Gegenwart* 1955, Nr. 1.
- 47) Bauer, Andreas: Wat ne Bärbela. Geschichten und Gedichte aus dem Frankenwald. Kronach 1990, S. 179–186. Ein Sohn führte allerdings die Tradition als Musiklehrer fort. StA Ba, K 121 NL, Nr. 3647.
- 48) StadtA Scheßlitz, A 68, Prot. vom 2.3.1898.
- 49) StadtA Scheßlitz, B 32, Prot. vom 2.7.1919.

Zur Geschichte der Volksmusikpflege in Franken

von

Armin Griebel

Fund und Erfindung

Zwei Dinge vorweg:

1. Das Alpenländische, als die bayerische Volksmusik schlechthin, wird schon früh Leitbild und Vergleichsmaßstab der Volksmusik in Franken. Ich habe daher das Thema nicht so eng gefaßt, wie es der Titel vorgibt und werde gelegentlich Exkurse ins alpenländische Terrain machen, um dem Phänomen Volksmusikpflege gerecht zu werden.
2. Zur Charakterisierung der Volksmusikpflege ist das Begriffspaar „Fund und Erfindung“ hilfreich. Der Volkskundler und Singforscher Ernst Klusen hat es in den 1960er Jahren in die volkskundliche Diskussion eingebracht und damit den Streit um Folklore und Folklorismus, Tradition und Pflege aus der Sackgasse eines Denkens in Gegensätzen geführt.

Ausgangspunkt der Volksmusikpflege ist Herders seit dem späten 18. Jahrhundert wir-

kender Volksliedbegriff. Herder und in der Folge die Romantiker sehen Volkspoesie kulturkritisch als Naturpoesie, was im 19. Jahrhundert zu einer Entdeckung und Inszenierung des naiven Tons und zu einer neuen Form populären Singens unter dem Vorzeichen der Volkstümlichkeit führte.

Die Beschäftigung mit dem Volkslied wurde im 19. Jahrhundert eine verbreitete bildungsbürgerliche Übung. Achim von Arnims und Clemens Brentanos grundlegende Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ führt vor, was im Sinne Herders für schön, das heißt wertvoll, für alt und ehemals weit verbreitet gehalten wurde.

In Franken steht dafür die 1855 im Druck erschienene Sammlung „Fränkische Volkslieder“ des kurhessischen Literaten und Lieder-sammlers Franz Wilhelm von Ditfurth (1801–1880). In den 25 Jahren, die er auf Gut Theres in Unterfranken lebte, kam er mit der singenden Jugend seiner Umgebung in Berührung. Doch weniger das lebendige Liedgut seiner Zeit hat er uns mitgeteilt, als die Liederinnerungen hochbetagter Sängerinnen und Sänger der Großelterngeneration. Aus dieser Sammlung, die seit ihrer Wiederentdeckung durch die musikalische Jugendbewegung als authentischer Ausdruck fränkischer Wesensart gilt, hat sich die Vorstellung vom „Fränkischen Volkslied“ bis heute gespeist.

Von Anfang an gab es Spannungen zwischen dem Anspruch, wissenschaftliches Material zu sammeln, und Bedürfnissen der praktischen Verwertbarkeit, wenn das aus der Tradition Aufgezeichnete wieder in Umlauf gebracht werden sollte. Es zeigte sich, daß vieles so schön, so edel und so pflegewürdig nicht war, wie man zunächst glaubte. Die „Schlumperlieder“, die der Coburger Dichter und Autor der „Gartenlaube“, Friedrich Hofmann (1813–1888), beim Landvolk im Coburgischen gehört hatte, waren nach seinem Geschmack plumpe, zotige Gassenhauer und nicht der Mitteilung wert. Wo der Fund ausfällt, liegt die eigene Erfindung nahe. Daher sind die 500 Schlumperliedla, die er in seinem 1857 in Hildburghausen erschienen Büchlein „Koburger Quackbrünnla“ vorlegte, nicht „Volksdichtungen in nordfränkisch-koburger Mundart“, wie der Untertitel verheißt,

sondern eigene Dichtungen im Schnadahüpfel-Stil. Hofmanns Vorbilder waren Dialektdichter wie Franz von Kobell, deren alpenländische Genredichtung er ins fränkische Idiom übertrug. Die Alpenbegeisterung, die er mit Adel und Bildungsbürgertum seiner Zeit teilte, und die Liebe zum Volkslied gingen hier eine fruchtbare Verbindung ein. Hofmanns Vierzeilerfolge „In Franken is schö“, die gängige Frankenstereotype wie „Kulmbacher Bier“ und „Schweinfurter Grün“ aneinander reiht, fällt etwas aus diesem Rahmen. Anregend für die Frankenreime könnte Valentin Rathgebers Rheinlied gewesen sein, mit dem Eingang „Am Rhein und am Main und am Neckar ist's schön, allein auch bei uns hier muß jeder gestehn“, aus dem „Augsburger Tafelkonfekt“.

Hundert Jahre später greift der 1925 in Westböhmen geborene Pädagoge und Musiker Franz Möckl die Verse Hofmanns auf, um daraus ein Frankenlied zu gestalten, das sich gegen den sentimentalsten Heimatton absetzt. 1962 hat er es mit einer von ihm komponierten Melodie im von ihm herausgegebenen „Fränkischen Liederbuch“ abgedruckt. Die Bemühungen um eine zeitgemäße Volksliedpflege nach dem Zweiten Weltkrieg sind darin zusammengefaßt. Das Unternehmen wurde mitgetragen vom Frankenbund, wissenschaftlich begleitet von dem Frankenbundmitglied und Würzburger Volkskundeprofessor Josef Dünninger, und unterstützt durch den unterfränkischen Bezirksheimatpfleger Andreas Pampuch. Von 108 Liedern gehen über 40 auf die Sammlung Ditfurth zurück. Ein weiterer Schwerpunkt sind Kompositionen und Liedfassungen von Protagonisten der seit den 1920er Jahren einflußreichen Jugendmusikbewegung, die nach 1945 auch in die Schulliederbücher Eingang fanden. Fränkischer Dialekt erscheint in Liedern aus jüngeren regionalen Aufzeichnungen (Nützel, Völkel, Frank, Schüll) – dabei handelt es sich oft um Vierzeiler: Tanzlieder und Kirchweihverse. In größerer Zahl sind hier erstmals Lieder auf Grundlage fränkischer Mundartdichtung vereint, die in volkstümlicher Manier vertont, in Singveranstaltungen erprobt und in der Liedblattreihe des unterfränkischen Bezirksheimatpflegers publiziert wurden.

Jugendmusik- und Singbewegung

Die Jugendmusikbewegung trat vor allem als Singbewegung in Erscheinung. Sie war nach dem Ersten Weltkrieg im Geist der Jugendbewegung entstanden und propagierte ein neues Gemeinschaftsideal, in der das gemeinschaftlich Gefühlte, die „*volksverbundene Emotion*“, mehr zählte als distanzierte kunstästhetische Reflektion. 1921 war unter der Leitung von Fritz Jöde (1887–1970) in Hamburg die „Musikantengilde“ entstanden. Ein zweiter Schwerpunkt bildete sich 1923 mit der „Finkensteiner Bewegung“, benannt nach dem Ort der ersten Singwoche bei Mährisch-Trübau im Schönhengstgau. Bei den „Finkensteinern“ spielte der völkische Nationalismus eine große Rolle, der durch den „Volkstumskampf“ in den von Deutschen besiedelten Gebieten Böhmens und Mährens geprägt war. Kopf der Bewegung war Walther Hensel (1887–1956), ein sudetendeutscher Lehrer und Musiker. Hensels Ziel war das offene Singen, das Abgehen vom vierstimmigen Männergesang, die bewußte Wiedererweckung von Volkslied, Volkstanz und Laienspiel: *„Gebt dem Volke, was des Volkes ist, seine längst verschollenen, altererbten Weisen, und ihr habt ihm seine eigene Seele wiedergegeben!“* Das bürgerliche 19. Jahrhundert wurde für Fehlentwicklungen verantwortlich gemacht: *„Mendelssohn und Silcher haben uns mit ihren süßlichen Melodien zwar nicht gerade Schund gebracht, uns aber jedenfalls nicht gegen Schund gewappnet.“* Hensels Bewegung ist eine völkisch-musikalische. Seine Ideen, nachzulesen in programmatischen Beiträgen für die zwischen 1923 und 1933 erscheinende Zeitschrift „Die Singgemeinde“, zielen auf Innerlichkeit, Einfachheit, auf das Organische: *„... Das echte Volkslied hat alle künstlerischen und musikalischen Kräfte, wenn auch oft nur im Keime, in sich verschlossen. Pflanzen wir diesen Keim in die Seele, so wächst und entfaltet er sich mit ihr zugleich. (...) Das Geheimnis der Volksgemeinschaft liegt tief, sehr tief. Die starken Bindungen, denen sich das einzelne Glied gar nicht entziehen kann, beruhen einerseits auf alter Erb- und Stammesanlage, andererseits auf den geheimnisvollen Kräften, die von Heimerde und Umwelt ausge-*

hen, letzten Endes aber im schöpferischen Urgrund aller Dinge im Göttlichen. (...) Eine singende Gemeinschaft ist daher kein Verein, keine Körperschaft, kein Zweckverband, sondern eine lebendige Zelle werdender Volksgemeinschaft.“

1924 wurde von einigen „Bewegten“ der „Finkensteiner Bund“ gegründet, dem Walther Hensel, die zentrale Figur der Bewegung, bezeichnenderweise nicht angehörte. Harald Lönnecker folgend, strahlte sie besonders auf die Deutschen Sängerschaften aus. Richard Poppe (1884–1960), als Hensels Freund und Mitarbeiter der organisatorische Kopf des „Finkensteiner Bundes“, setzte als maßgeblicher Funktionär der Sängerschaften die Singbewegung dort durch. Entsprechend schrieb die Verfassung der Deutschen Sängerschaften von 1929 die Durchführung von „Sing- und Schulungswochen“ vor. Bedeutenden Einfluß gewann die Finkensteiner Singbewegung auf die evangelische Kirchenmusik und das Posaunenchorwesen. Hier gehörten die Singwochen (und Abendsingwochen für Berufstätige) zu den wichtigsten Instrumenten der musikalischen Erneuerungspraxis.

Die Singwoche war keine primär musikalische Angelegenheit, es ging um „Volkstumsarbeit“. Das Angebot richtete sich auch an die Landjugend in den Grenzlandbezirken. Den Landjugendbünden versuchte man geistiges Rüstzeug zum Ausgestalten ihrer Geselligkeit zu geben. Im Mittelpunkt der Woche standen Volkslied und Volkstanz. Die zweite deutsche Singwoche hat Karl Vötterle, der Augsburger Buchhändler und Gründer des Bärenreiter-Verlags, in Altdorf bei Nürnberg abgehalten. Von der ersten Singwoche für Erlanger Studenten berichtet 1927 ein Teilnehmer: *„... daß es Pflicht eines volksbewußten Deutschen ist, den Unterschied zu erkennen, zwischen der heute verbreiteten Art zu singen und der Hingabe des ganzen Menschen an das wundersame Schwingen und Klingen der alten Volksweisen (...) es war ein immer stärkeres Ergriffenwerden von dem Schwung und Fluß der deutschen Lieder und ein allmähliches Hineinwachsen in eine Gemeinschaft wahrhaft singender Menschen.“*

Für Außenstehende hatte dieses Ergriffensein etwas Befremdliches. So schreibt der

Komponist Paul Hindemith an Fritz Jöde: „*Ein wenig seltsam berührt den Zuschauer die ständige Begeisterung, in der die Gemeinschaft sich befindet.*“

Aus der Sicht der Finkensteiner sollten die Teilnehmer nach der Singwoche als Gewandelte nach Hause zurückkommen, denen das Singen Hilfe zu einem erfüllten und sinnvollen Leben geben konnte. Mit „Kulturinseln“ vergleicht Richard Poppe rückblickend solche Teilnehmer: „*Es war von Jahr zu Jahr fast mit den Händen zu greifen, wie diese Kulturinseln zunahmen an Zahl und an Größe. In zehn, in zwanzig Jahren, so konnten wir rechnen, wären sie zusammengewachsen zu einer neu beseelten Heimat.*“ Die Singbewegungen um Fritz Jöde und Walther Hensel wurden 1934 in den Reichsbund „Volkstum und Heimat“ eingegliedert. Der Finkensteiner Bund setzte 1933 seine Arbeit im „Arbeitskreis für Hausmusik“ fort.

Wege der Pflege

Inhaltlich meinte man in der Volksmusikpflege nach dem Krieg, bruchlos an die Zeit vor 1933 anknüpfen zu können. Die Auseinandersetzung mit dem Wirken in der NS-Zeit fand zunächst nicht statt. „Völkische“ Diktion wurde durch die weniger korrupte Stammesterminologie ersetzt, der lebensreformerische Impetus der Jugendbewegung blieb erhalten. Er zielte auf eine ganzheitliche musische Lebensführung. Vermitteln sollten dies die bewährten Sing- und Schulungswochen. Das Prinzip der Singwoche – für Berufstätige modifiziert als Abend- und Wochenendveranstaltung – wurde von den bayerischen Jugendverbänden aufgegriffen, als es in den 1950er Jahren um Jugendarbeit auf dem Land und die Erneuerung der vermeintlich durch die kulturelle Moderne bedrohten traditionellen Dorfkultur ging. Unter der Ägide von Kurt Becher hat dieses Feld in den 1960er Jahren der Bayerische Landesverein für Heimatpflege besetzt. Becher hatte bis 1963 der Wanderlehrgruppe des Bayerischen Jugendrings angehört, die mit einem Programm aus Liedern, Tänzen und Spielen ländliche Jugendgruppen in den Grenzregionen Bayerns erreichte. Seine Pflegebemü-

hungen um eine ganzheitliche, in die Heimatpflege integrierte Volksmusik geschahen vorzüglich über Veranstaltungen und Wochenlehrgänge, die nach dem Singwochenprinzip funktionierten. Sie wurden für Altbayern, Schwaben und Franken etabliert, gemäß der Vorstellung, daß Unterschiede der regionalen Volkskultur „stammesmäßig“ bedingt seien. Die potenziellen Multiplikatoren aus den bayerischen Bezirken trafen sich seit 1971 zum gesamt-bayerischen Singen, Tanzen und Musizieren in der Bildungsstätte des Bauernverbands in Herrsching, seit 1976 unter dem programmatischen Lehrgangstitel „Bayerischer Dreiklang“.

Becher gelang über den Bayerischen Musikplan die Institutionalisierung der Volksmusikpflege, angesiedelt beim Landesverein. Für Franken resultiert daraus 1976 die Anstellung eines fränkischen Volksmusikpflegers, dessen Arbeit seit den 1990er Jahren an zwei Beratungsstellen in Uffenheim und Bayreuth weitergeführt wird. 1981 schufen die drei fränkischen Bezirke die Forschungsstelle für fränkische Volksmusik. Eine ihrer Aufgaben sollte Feldforschung sein. Vorbild war die 1972 durch Bechers Vermittlung beim Münchner Institut für Volkskunde geschaffene Arbeitsstelle Wolfgang Mayers. Seine Einbindung in die Lehrgangstätigkeit des Landesvereins für Heimatpflege nährten Vorstellungen, daß Forschungsergebnisse in Form von Liedern und Tänzen so auf kürzestem Weg die Pflege erreichen und Kriterien der Pflege diskutiert werden könnten.

Das Angebot richtete sich auch an die Musikgruppen der Alpenländischen Volksmusikpflege. Daß regional differenzierte Volksmusikpflege auf regionaler Überlieferung basieren solle, war dort vage auf den Alpenraum bezogen. Wichtig war bei der von dem ehemaligen Münchner Volkssänger Kiem-Pauli (1882–1960) ausgehenden Bewegung vor allem das Kriterium der Echtheit. Die seit den 1930er Jahren für den bayerischen und österreichischen Alpenraum in Anlehnung an regionale Formen innovierte Sparte „Alpenländische Volksmusik“ wurde durch den Rundfunk überregional verbreitet und entwickelte sich in enger Verschränkung mit den Bedürfnissen des neuen Mediums. Die daraus resul-

tierende Klangästhetik mit eng geführter Dreistimmigkeit im Dreigesang hat der Salzburger Tobi Reiser (1907–1974) auf den instrumentalbereich übertragen: auf eine Saitenmusikbesetzung aus Hackbrett, Zither, Harfe, Gitarre und Kontrabaß, die nicht nur in Oberbayern und Österreich tradierte Musizierpraktiken verdrängte. Folge der medialen Verbreitung war, daß diese Innovation nach dem Zweiten Weltkrieg weit über ihren Geltungsbereich hinaus aufgenommen und nachgeahmt wurde, so im Umkreis der Gebirgstrachtenvereine auch in Franken.

Die Protagonisten der seit Mitte der 1970er für Mittel-, Ober und Unterfranken gebildeten „Arbeitsgemeinschaften Fränkische Volksmusik“ gehörten einer jüngeren Generation an und kamen meist über die oben genannten Institutionen und ihre Lehrgänge zur Volksmusikpflege. Durch ihr betont fränkisches Eigenbewußtsein waren sie stärker immun gegen Alpenländische Einflüsse auf Repertoire und Besetzung, als die „stammverwandten“ bairischen „Flachlandbewohner“ Ober- und Niederbayerns und der Oberpfalz, die nach 1945 eine an die Kiem-Pauli-Bewegung angelehnte Volksmusikpflege entwickelten. Die Fränkischen Arbeitsgemeinschaften mit ihren Gruppen betreiben seit den 1980er Jahren eine Volksmusikpflege, die sich als Breitenarbeit versteht und als Laienmusik für alle offen ist. In den Veranstaltungsformen der fränkischen Volksmusikpflege gewinnt der Aspekt Kommunikation und Wirtshausgeselligkeit ohne Bühne zunehmend an Bedeutung.

Damit unterscheidet sie sich von der Pflege im Süden, die von professionell ausgebildeten Musikern beherrscht wird. Bezeichnend ist, daß nicht an die relativ jungen Traditionen gerührt werden darf. Die mit Echtheitsanspruch auftretende „moderne“ alpenländische Volksmusik wendet sich nun ihrerseits gegen Modernisierungen, wie sie im Zeitalter der Globalisierung gängige musik-kulturelle Praxis sind.

Der erstarrte Traditionalismus hat spätestens seit den 1980er Jahren Gegenbewegungen hervorgerufen. Aus ihren Reihen kommt, wenn man so will, die bekannteste bayerische

Volksmusikgruppe: die „Biermösl-Blosn“, die sich seit 30 Jahren auf Kosten der staatstragenden Partei über die bayerischen Verhältnisse lustig macht. Dazu bedienen sich die drei Well-Brüder virtuos und stilsicher der ihnen von Kindheit an vertrauten Volksmusik, die sie sich unter anderem auf alpenländischen Singwochen der Volksmusikpflege angeeignet haben. Anders als bei den „staad-ernsten“ Kollegen der Kiem-Pauli-Nachfolge ist hier alpenländische Volksmusik nicht zelebrierter Selbstzweck, sondern kabarettistisches Mittel. Traditionelle Muster – das massentaugliche Bayerngenre der Unterhaltungskultur eingeschlossen – werden mit Ironie und Gesellschaftskritik angereichert und persifliert (Bayernhymne, Defiliermarsch) und erreichen so den in der gepflegten Volksmusikwelt vermißten Alltags- und Gegenwartsbezug.

In Franken gab es kabarettistische Ansätze vorübergehend in den 1990er Jahren bei den „Fränkischen Straßenmusikanten“ und ausgeprägtes Volksmusikkabarett bei Erwin Lipskys Gruppe „Dreyschlag“, um nur diese zu nennen. Kabarett und Volksmusik verbinden seit einigen Jahren auch David Saam und Mitglieder der Kapelle „Rohrfrei“. Die Mitglieder der Gruppe sind zum Teil mit den Traditionen der Volksmusikpflege aufgewachsen, aber auch mit Punkrock und Popmusik. In vertraut klingender Instrumentalbesetzung: Klarinette, Trompete, Akkordeon und Tuba, ausgehend von fränkischen Tänzen und Themen aus der populären Musik, kreieren sie eine für Stadtfeste und private Feiern taugliche „Volxmusik“, die Generationen übergreifende Kraft besitzt. In Veranstaltungsformen wie dem alljährlich in Bamberg abgehaltenen „Antistadt“ erreichen sie das junge studentische Club-Publikum. Der kommunikative Aspekt steht im Vordergrund. Ganz diesem Zweck hat sich das „Freie fränkische Bierorchester“ Erwin Lipskys verschrieben. Hier gibt es keine Bühnenpräsentation. Volksmusik umfaßt die mit dem „Publikum“ gesungenen deutschen Volkslieder ebenso wie Songs der Rolling Stones. Die Musik ist damit als unpräntöses, Geselligkeit und Kommunikation förderndes Mittel in den Raum der Wirtshaus-Kultur zurückgeholt, von der sie einst ihren Ausgang genommen hat.