

»SO DEUTSCH WIE MÖGLICH – MÖGLICHT DEUTSCH«¹: HAUSMUSIK

Mechthild von Schoenebeck

Wenn der Begriff »Hausmusik« fällt, kommen dem älteren Hörer Werke wie mehrstimmige Volksliedsätze von Fritz Jöde oder die *12 Variationen über »Nun laube, Lindlein, laube«* für Blockflötenquartett von Karl Marx, der *Mikrokosmos* von Béla Bartók in den Sinn, vielleicht auch der vierstimmige Chorsatz »Aller Augen warten auf dich, Herre« von Heinrich Schütz oder die Blockflötensonaten von Georg Friedrich Händel. Man glaubt, Repertoire und sozialen Ort der Hausmusik zu kennen: Kammermusikalisches, nicht allzu Komplexes, spielbar von musikalischen Laien, aufzuführen im privaten Rahmen.

So einfach ist es leider nicht. Vorab sei verraten, dass es weder ein spezifisches Repertoire noch einen eindeutig bestimmbaren sozialen Ort der Hausmusik gibt. Stattdessen finden sich in der Literatur jede Menge Behauptungen, haltlose Thesen und ideologische Konstrukte, die jeweils bestimmten gesellschaftspolitischen Zielen dienen. Ich werde anhand einer Auswahl von historischen Legitimationsstrategien Geschichte, Repertoire und Ideologie der Hausmusik umreißen. Die Darstellung erfolgt gezielt unter dem Aspekt spezifisch deutscher Ideologeme. Dabei soll auch deutlich werden, was Hausmusik mit populärer Musik gemeinsam hat. Den Abschluss bilden Anregungen zum Weiterforschen.

1. Der Begriff »Hausmusik«

Der Begriff »Hausmusik« lässt sich seit dem 17. Jahrhundert nachweisen; Erich Reimer datiert ihn im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* auf 1605. In dieser Zeit wird er »einerseits zur funktionellen Kennzeichnung *geistlicher Vokalmusik* verwendet, andererseits zur Bezeichnung der diesem Repertoire entsprechenden *Musikausübung im Wohnhaus*« (Reimer

1 Titel entlehnt bei Bernt Engelmann (1969).

1977: 1, Hervorhebung im Original). Erich Valentin schreibt in der *MGG*, bei der frühen Verwendung des Begriffs handele es sich

»einerseits um eine Lokalisierung der Musikausübung, andererseits um eine Fixierung der keineswegs auf Laien, Liebhaber oder Dilettanten beschränkten Funktion. Das grundsätzliche und wesentliche Merkmal liegt darin, daß die Hausmusik [...] unter Verzicht auf die Öffentlichkeit der Geselligkeit oder der Andacht dient« (Valentin 1989: 610).

Gabriele Busch-Salmen erkennt Anfänge hausmusikalischer Praxen bereits im 15. Jahrhundert. An »zahllosen Bild- und Literaturbelegen« sei ablesbar, dass der »häusliche Bereich aller sozialer Schichten insbesondere zu Zeiten streng reglementierter Kunstübung willkommene Möglichkeiten zu gleichberechtigendem und exklusivem Musizieren« bot (Busch-Salmen 1996: 227).

Alle wissenschaftlichen Gewährsleute – darunter auch Walter Salmen (1969), Nicolai Petrat (1990) und Wolfgang Suppan (2000) – nennen eine Reihe von musikalischen Werken aus verschiedenen Epochen, die der Hausmusik zuzuordnen sind. Ebenso thematisieren die Autoren – mehr oder weniger einlässlich – den sich über die Jahrhunderte verändernden sozialen Ort der Hausmusik als Folge gesellschaftlichen Wandels. Die damit einhergehenden je spezifischen Legitimationsstrategien für die unterschiedlichen Funktionen der Hausmusik (als Repertoire wie als soziale Praxis) werden hingegen meist nur am Rande erwähnt. Aus dem Kreis der überwiegend musikimmanent argumentierenden Autoren tritt Erich Reimer hervor, der schon 1977 die Verquickung von Geschichte, Repertoire und Funktion der Hausmusik diagnostiziert und sie unter ideologiekritischem Aspekt analysiert:

»Die Tatsache, daß für das d[eu]tsch[e] Kompositum Hausmusik keine anderssprachlichen Äquivalente mit vergleichbarer begriffsgeschichtlicher Tradition existieren, verweist darauf, daß die seit dem 19. Jh. kontinuierliche Geschichte des Hausmusikbegriffs weniger sachgeschichtlich, als vielmehr ideologisch motiviert ist. Von Hausmusik wird meist da gesprochen, wo die bezeichnete Sache (ein Repertoire oder eine Praxis), die sich weder auf den d[eu]tsch[en] Sprachbereich, noch auf den angegebenen Zeitraum beschränkt, problematisch geworden ist und in bestimmter Weise beeinflusst werden soll. Alle normativen Fassungen des Begriffs seit Mitte des 19. Jh. versuchen, der Hausmusik einen Sinn zu geben, der über das rein Musikalische hinausreicht. Nicht mus[ikalische] Erziehung oder mus[ikalische] Praxis um ihrer selbst willen sind die angestrebten Ziele, vielmehr verbinden sich mit dem Leitbegriff Hausmusik jeweils bestimmte gesellschaftspolitische Zielvorstellungen« (Reimer 1977: 1).

Diese »gesellschaftspolitischen Zielvorstellungen« vom 17. Jahrhundert an aufzuspüren, ideologiekritisch zu analysieren und zu kategorisieren, habe

ich in meinem Aufsatz von 1998 unternommen (Schoenebeck 1998). Bei der Lektüre einschlägiger historischer Quellen kristallisierte sich heraus, dass das Repertoire der Hausmusik von Anfang an – besonders aber seit dem 19. Jahrhundert, wie Busch-Salmen (1996: 230) konstatiert – normativen Setzungen unterworfen war und zur Erreichung außermusikalischer Ziele funktionalisiert wurde.

Wem käme da nicht augenblicklich die Geschichte der Musikpädagogik in den Sinn? Von der griechischen Antike mit Platons und Aristoteles' Gedanken zur Verbesserung des Menschen durch Musik bis zur aktuellen Apotheose der Sekundärtugenden und Schlüsselkompetenzen, die sich durch Chorklassen, »Jedem Kind ein Instrument«, Musicalaufführungen und Klassenmusizieren einstellen sollen – immer ging und geht es um Erziehung *durch* Musik. Selbst in Phasen, in denen die Erziehung *zur* Musik im Zentrum stand, ging es immerhin noch um Erziehung. Und diese unterliegt stets gesellschaftspolitischen Zielsetzungen – nicht nur als Praxis, sondern auch als Gegenstand der Erziehungswissenschaft, als deren Teildisziplin sich wissenschaftliche Musikpädagogik heute versteht. Das theoretische Fundament dieser im Kern und von ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Herkunft her normativen Disziplin bilden heute philosophische Gebäude in einem Spektrum von Aristoteles bis zum Radikalen Konstruktivismus, wobei nur selten die gesellschaftspolitischen Zielvorstellungen hinter diesen Theorien ins Bewusstsein ihrer Verfechter treten.

Die Musikpädagogik hätte sich konsequenterweise des Themas »Hausmusik« als genuin musikpädagogischem Gegenstand anzunehmen. Dies ist jedoch nicht der Fall. In der wissenschaftlichen musikpädagogischen Literatur wird Hausmusik heute nicht mehr thematisiert. Im *Neuen Lexikon der Musikpädagogik* von 1994 fehlt das Stichwort »Hausmusik« ebenso wie in den wichtigsten musikpädagogischen Handbüchern und Sammelbänden. Selbst das Musikleben in Deutschland, umfassend dokumentiert vom Deutschen Musikrat,² kommt ohne das Stichwort »Hausmusik« aus. Dieses scheint in den Termini »Laienmusik« bzw. »Amateurmusik« aufgegangen zu sein, denen in den letzten Jahren einige Studien – vor allem empirische Arbeiten – gewidmet wurden (vgl. z.B. Pickert 1994). Neuere Zeitschriftenaufsätze besitzen oft journalistischen Charakter, beschreiben Erfahrungen von Musikern mit Hausmusik oder berichten von Projekten unterschiedlicher Veranstalter wie Musikschulen, Kirchengemeinden oder Konzerthäuser, die sich des Terminus' »Hausmusik« bedienen. Da geht es z.B. um den Hausmusik-Wettbewerb der Deutschen Mozart-Gesellschaft (vgl. Kaller 2013), die

2 Vgl. www.miz.org; hier v.a. der Artikel »Laienmusizieren« von Astrid Reimers (2012).

außerdem den 30.9.2013 zu einem Tag des Musizierens in der Familie ausgerufen hat (vgl. eeb [Eleonore Büning] 2013). Die Thüringischen Bachwochen haben sich die Pflege der Hausmusik auf ihre Fahnen geschrieben und veranstalten 2014 eine lange Nacht der Hausmusik (vgl. ebd.). Auch im Internet lassen sich hausmusikalische Aktivitäten finden (vgl. Lobenstein 2013: 58).

Hier, abseits wissenschaftlicher Quellen, feiern Begriff und Phänomen »Hausmusik« fröhliche Urständ'. Unter 537.000 Ergebnissen bei Google beim Zugriff am 13.9.2013 finden sich u.a. Plattenlabels und Tonstudios mit »Hausmusik« im Namen, bayerische und österreichische Volksmusikgruppen wie z.B. die Keferloher-Hausmusik, Events wie die *Cosy Concerts* eines Lorenz Pöllmann bei *Facebook* – unter diesem Titel treffen sich wildfremde Freunde in realen Wohnzimmern zum (popmusikalischen) Singen und Spielen – und viele Anzeigen von Buch- und Notenversandhäusern, die Sammlungen von Hausmusik feilhalten. Der seit 1932 bestehende *Tag der Hausmusik*, der 22. November, hat bei *Facebook* einen Eintrag unter »Kuriose Feiertage«. Auch ein Videospiele namens *Wii Music* lädt zum Musizieren ein – zumindest virtuell. Ein hoher Anteil der Links zum Stichwort »Hausmusik« beschäftigt sich mit der Rechtslage zur Frage, wann und wie lange in Mietwohnungen musiziert werden darf. Aus der Häufigkeit entsprechender Rechtsstreitigkeiten lässt sich folgern, dass viele Deutsche offenbar dazu neigen, sich von Hausmusik gestört zu fühlen, und das, obwohl (oder weil?) laut der SOMM-Studie von 2012 in jedem sechsten Haushalt ein Musikinstrument vorhanden ist und 14,5 Millionen Deutsche aktiv musizieren.³

Auf *YouTube* findet sich ein bemerkenswertes Hausmusik-Video. Bemerkenswert deshalb, weil hier eine weltweite Öffentlichkeit gesucht wird, und das mit einem Klavierstück, das geradezu als prototypisch für das bürgerliche häusliche Musizieren im 19. Jahrhundert gelten kann: Thekla Badarzewskas One-Hit-Wonder *Gebet einer Jungfrau* (1856).

Die Fülle von aktuellen Daten und Links zum Stichwort »Hausmusik« könnte den Ausgangspunkt für Forschungsarbeiten bilden. Es hat den Anschein, als sei »das intimste aller Genres« öffentlich geworden (Lobenstein 2013: 58). Damit hätte es sich von seiner ursprünglichen Bedeutung und Funktion gelöst. Umso wichtiger ist es, seine Geschichte und seine enge

3 Vgl. die Konsumentenbefragung zum Thema »Musizieren und Musikinstrumente in Deutschland«, durchgeführt von der Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) im Auftrag von SOMM – Society Of Music Merchants e.V. Berlin 2012, <http://www.somm.eu/de/somm-markt-aktuelles-einzelansicht/news/144/hash/cfd85801fa78eb69dab929958892fdee> (Stand vom 20.2.2014).

Verknüpfung mit der deutschen Politik und Kulturgeschichte über mehr als drei Jahrhunderte wieder ins Bewusstsein zu heben.

2. Geschichte, Repertoire und Ideologie der Hausmusik in Deutschland

Die bereits zitierte Definition von Erich Valentin schließt mit der Feststellung: »Die Geschichte der Hausmusik ist [...] nicht nur ein Teil der Musikgeschichte, sondern vielleicht entscheidender noch ein Ausschnitt der Gesellschaftsgeschichte« (Valentin 1989: 614). Deshalb müsste die musikwissenschaftliche Forschung ihr Blickfeld hin zu soziologischen, ökonomischen, politikwissenschaftlichen und bildungsgeschichtlichen Fragestellungen und Methoden erweitern. Dies ist meines Wissens bisher noch nicht geschehen. Meine Anregung zu neuen Forschungsperspektiven von 1998 blieb – offenbar aus Mangel an Interesse am Thema seitens der verschiedenen Disziplinen – unerwidert. Daher unternehme ich hiermit einen weiteren Versuch, die komplexen Zusammenhänge, die den Gegenstand »Hausmusik« konstituieren, darzulegen und zu verdeutlichen, dass deren Genese und Wirkung ein eng begrenztes, spezifisch deutsches Phänomen ist, das unbedingt interdisziplinärer Forschung bedarf.

2.1 Geschichte und Ideologie

Seit ihren Anfängen im 17. Jahrhundert ist Hausmusik

»ein Beispiel für die Zurichtung von Musik für bestimmte Zwecke. [...] Charakteristisch für die im Laufe ihrer Geschichte der Hausmusik zugeschriebenen Funktionen ist deren Ideologisierung. Aussagen über Hausmusik sind in den meisten Fällen weltanschaulich gefärbt, gehen von unhinterfragten bzw. unhinterfragbaren Überzeugungen aus und vermitteln unbegründete, nicht objektiv nachvollziehbare Zielvorstellungen in hermetisch-dogmatischer Weise« (Schoenebeck 1998: 254f.).

Im Verlauf der Geschichte der Hausmusik sind die am häufigsten genannten Funktionen des häuslichen Musizierens:

- »1. Hausmusik als ›Garant und Grundlage erfüllten Lebens‹ (Nicolai Petrat 1986: 238)
2. Hausmusik als Medium der Erziehung
3. Hausmusik als Statussymbol
4. Hausmusik als Hort des Klassischen

5. Hausmusik als Ausdruck des deutschen Gemüts
6. Hausmusik als Schutzwall gegen gesellschaftlichen und kulturellen Wandel« (Schoenebeck 1998: 255).

Alle sechs Kategorien hängen eng miteinander zusammen, greifen teilweise sogar ineinander. Da hier nicht auf alle eingegangen werden kann, sei im Folgenden ein Zugriff über die Hauptmotive Nationalismus, Abgrenzung und Popularität versucht.

Für das häusliche Musizieren gedachte Werkzusammenstellungen des 17. Jahrhunderts tragen ihre Funktion im Untertitel: Gemütsergötzung, Seelenerquickung, musikalischer Zeitvertreib. Grundgelegt wurde diese Funktion von Martin Luther, der, ausgehend von Platon, 1566 verkündete: »Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sitzsamer und vernünftiger machet« (Luther 1981: 577). Luther schrieb freilich diese kathartische Wirkung von Musik ausschließlich in Gemeinschaft ausgeübter geistlicher Musik zu.

»Damit setzt er zwei Grundpfeiler der Hausmusik-Ideologie: die Abgrenzung des favorisierten Typus von (Haus-)Musik gegen andere, die negativer Wirkungen verdächtigt werden, und die Proklamation von Gemeinschaft im musikalischen Tun, die bei Luther religiösen Charakter hat, später aber patriarchalische und nationalistisch-chauvinistische Züge trägt« (Schoenebeck 1998: 255f.).

Freilich nahm Luther es mit der Abgrenzung weltlich-geistlich selbst nicht immer so genau. Als geübter Sänger und Lautenist schrieb er nicht nur zahlreiche deutsche Lieder für den Gottesdienst, sondern auch für seine häuslichen Tischrunden. Dabei bediente er sich des Öfteren bekannter weltlicher Melodien, die er auf dem Wege der Kontrafaktur mit geistlichen Texten versah und dadurch auf die von ihm postulierten Zwecke ausrichtete. Schon hier wird ein weiterer typischer Aspekt der Hausmusik-Geschichte deutlich: Die Ideologen aller Couleur betrieben zwar stets die Abgrenzung der propagierten wertvollen gegen die als minderwertig abgelehnte Musik, aber bei Bedarf verwischten sie die selbst gesteckten Grenzen.

Im 18. Jahrhundert, in dem die *Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik* (Balet/Gerhard 1973) zu beobachten ist, werden Unterhaltung und Erbauung zu den wichtigsten Funktionen der Hausmusik. Bürgerliche Musikliebhaber suchen neben Erholung vom Berufsalltag in der Hausmusik auch die Veredelung ihrer Persönlichkeit. Die berühmte Sammlung von Valentin Rathgeber, *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect* von 1733 enthält ihre Funktion schon im Titel, der in barocker Manier ergänzt wird durch die Angabe »Zur angenehmen Zeit-Vertreib und

Aufmunterung melancholischen Humeurs aufgetragen und vorgesetzt Von einem Recht gut-meinenden Liebhaber« (Rathgeber 1969).

Hundert Jahre später – 1840 – entwirft Richard Wagner, der mit seinen Opern ein bürgerliches Publikum anzielte, ein Bild von Hausmusik, das eher kleinbürgerliche Insignien trägt – er nennt als Ausübende u. a. Handwerker und Schulmeister. Wagner sieht das Wesen der deutschen Musik verkörpert im häuslichen Musizieren und schreibt ihr eine veredelnde Wirkung auf den Musizierenden zu. Er trennt den häuslichen Bereich scharf vom öffentlichen, den des Dilettanten vom professionellen Künstler: Der Musikliebhaber darf nicht versuchen, durch die Musik »zu glänzen«, denn im häuslichen Rahmen »streift natürlicherweise die Kunst jede kokette und prunkende Außenhülle ab und erscheint in ihrem eigenthümlichen Reize der Reinheit und Wahrheit. Hier verlangt das Ohr nicht allein Befriedigung, sondern das Herz, die Seele will erquickt sein« (Wagner 1907: 151). Wagner beschreibt eine Szene im

»kleinen Stübchen; dort sitzen ein Vater und seine drei Söhne um einen runden Tisch; die einen spielen Violine, der dritte die Bratsche, der Vater das Violoncello; was ihr so tief und innig vortragen hört, ist ein Quartett, das jener kleine Mann komponirte, der den Takt schlägt. – Dieser ist aber der Schulmeister aus dem benachbarten Dorfe, und das Quartett, was er komponirte, ist kunstvoll, schön und tiefgeföhlt. – Nochmals, gehet hin, und höret an diesem Ort, von diesem Autor, diese Musik aufföhren, so werdet ihr bis zu Thränen geröhret werden und die Musik wird euer Innerstes durchdringen; ihr werdet wissen, was deutsche Musik ist, ihr werdet empfinden, was es ist, das deutsche Gemüth! [...] Alles ist rein und unschuldig, aber eben deshalb edel und erhaben« (ebd.: 152).

Die kleinbürgerliche Idylle als Gegenentwurf zu Wagners Herkunftsmilieu, der Dresdner Bohème? Der 27-jährige Wagner kennt Glanz und Prunk der herrschenden bürgerlichen Kultur ebenso wie die Hohlheit und Koketterie ihres Betriebes und grenzt sich dagegen ab. »Reinheit und Wahrheit« proklamiert er später als Merkmale »einer das Leben anleitenden neuen Kunst, seiner Kunst« (Bermbach 1994: 11). Wagnerspezifisch ist vor allem seine in vielen Werken ausformulierte Grundannahme von der Erlösung des Menschen durch Musik (vgl. Geck 2012: 26). Der Grundstein für die Erlösung durch Musik wird in der Familie gelegt, beim häuslichen Musizieren. Nur hier, »in diesen stillen, anspruchslosen Familien also, nehmen wir an, befinde sich die deutsche Musik so recht zu Hause« (Wagner 1907: 154), nur hier könne der Deutsche, der »seine Musik nicht nur föhlen«, sondern »sie auch denken« will, »die Kunst ergründen« lernen und »somit endlich selbst Tondichter« werden (ebd.: 155). Nur im Familienkreise ereignet sich, dass

der Deutsche »mit eben der Religiosität an sie [die Musik] geht, wie an das Heiligste seines Lebens. Er wird somit zum Schwärmer, und diese innige, fromme Schwärmerei, mit der er die Musik auffaßt und ausführt, ist es, was hauptsächlich die deutsche Musik charakterisiert« (ebd.).

Wagners Ausführungen hatten einen nachhaltigen Einfluss auf die Musikgeschichte und die Familienideologie des 19. und 20. Jahrhunderts. Von hier bis zu nationalistischen, chauvinistischen und rassistischen Tönen ist der Weg nicht weit. Der kulturpolitisch einflussreiche Musikschriftsteller Wilhelm Heinrich Riehl etwa behauptet 1860, die meisten echten deutschen Volkslieder stünden in Dur und entsprächen damit dem »männlichen und mannhaften Grundzuge« des deutschen Volkes (Riehl 1860: XVII). Demgegenüber favorisierten die slawischen Völker in ihrer Folklore die Molltonarten, die Riehl als »weiblich und weibisch« charakterisiert – im Gegensatz zum Bachschen und Beethovenschen Moll, »das männliche Ideen geheimnisvoll verschleiende Moll, welches die Tongestalten geflissentlich in das Rätsel des Helldunkels hüllt« (ebd.: XVII). Krankhaft und gesundheitsschädlich ist für Riehl das Moll der Romantiker und besonders das Moll der Salonmusik: ein Ausdruck der »Nervenschwäche« (ebd.: XVII). »Wo unser Geschlecht noch nicht krank ist, da musicirt es sich krank. Hausmusik aber soll gesunde Musik seyn« (ebd.: XVII).

»Gesunde Hausmusik« besitzt auch im Faschismus einen hohen Stellenwert. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, verkündet unmittelbar nach Kriegsausbruch 1939:

»In noch stärkerem Maße als in Friedenszeiten gilt es jetzt im Kriege alles zu tun, was dem deutschen Familienleben Wert und Würde verleihen kann, was dem deutschen Hause nützt, was dem Geistes- und Seelenleben des deutschen Menschen Förderung und Stütze bietet. Dazu gehört in erster Linie die Hausmusik. Wenn durch die zahlreichen Veranstaltungen, die am Tag der Hausmusik [am 22. November; M.v.S.] allenthalben stattfinden, in weiten Kreisen neues Interesse geweckt wird für die edelste Form der Geselligkeit, so können alle diejenigen, die dabei beteiligt sind, sich mit Recht aufs innigste verbunden fühlen mit den Kämpfern an der Front. Während sie draußen im Felde stehen, finden ihre Taten Erfüllung und Lohn darin, daß die Heimat aufs schönste das ausbaut, wofür sie fechten und sterben: deutsches Wesen und deutsche Art« (Raabe 1939: 195).

Hier ist die Funktionalisierung der Hausmusik in ihre Pervertierung umgeschlagen. Der Weg dorthin vom Kaiserreich über die Jugendmusikbewegung bis zur NS-Epoche ist gepflastert mit zahlreichen schriftlichen Zeugnissen einflussreicher Zeitgenossen aus der Zunft der Intellektuellen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann (vgl. hierzu Schoenebeck 1998). Aber

schon aus diesen wenigen Zitaten wird deutlich, auf welcher Basis man glaubte: »Und es wird am deutschen Wesen einmal noch die Welt genesen« (Geibel 1915: 368-369).

Die Welt genas freilich nicht, im Gegenteil. Aber das »deutsche Wesen« und mit ihm die Hausmusik überlebte den Zweiten Weltkrieg, allerdings stark beeinträchtigt durch unvollständige Familien, beengte Wohnverhältnisse und materiellen Mangel. So konstatiert Eberhard Preussner 1951, »daß unsere heutige Wohnnot auch zu einer Musiknot geworden ist«, weil man in einer »Unterkunft« keine Hausmusik machen könne (Preussner 1951: 3). Einen weiteren Verursacher der »Musiknot« sieht Preussner in der Zeit. Diese »unsere totalitäre, nivellierende, organisierende Zeit mit ihren Machtansprüchen« verhindere u.a. Hausmusik, aber: »Der Raum wird überwunden durch den Geist« (ebd.)

Grundpositionen der Hausmusik-Ideologie durchziehen auch weiterhin weite Bereiche der musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Literatur der 1950er Jahre. So glaubt Eduard Spranger 1955, dass die Familie vor allem durch den zunehmenden Individualismus, »das entschiedene Fürsichselbstseinwollen« (Spranger 1955: 9) gefährdet sei und sieht in der Hausmusik das Gegengift, weil »die Ausübung guter Musik das Haus retten könnte, das Haus verstanden als eine durchseelte und vertiefte Familiengemeinschaft« (ebd.: 7). Und Walter Wiora schreibt 1958:

»Die musische Kunst bildet und entfaltet den Menschen zum Menschen. Bildung ist in erster Linie musische Bildung [...]. Harmonie und Rhythmus sind uns, wie Platon ausführt, verliehen, um das Schwingen der Seele harmonisch und anmutig zu machen. [...] Bildung deckt sich somit weitgehend mit Gesittung. Das Musische hat einen wesentlichen Bereich mit dem Ethos gemeinsam« (Wiora 1958: 16).

In den 1960er Jahren ging die Zahl der Publikationen über Hausmusik wie auch die der einschlägigen Notenausgaben stark zurück. Theodor W. Adornos Polemik in seinen »Thesen gegen die musikpädagogische Musik« (1954) und seine »Kritik des Musikanten« (1956) hatten die ideologischen Positionen der Vergangenheit und ihr Fortwirken in der Gegenwart entlarvt und politisch eindeutig zugeordnet.

Eine der meistzitierten Sottisen Adornos gegen die Musikideologen: »Daß einer fidele soll wichtiger sein als was er geigt« (Adorno 1956: 62) führt uns zur Frage nach dem Repertoire der Hausmusik. Was genau wurde im häuslichen Kreis gesungen und gespielt? In welches Repertoire wurde die jeweilige Heilserwartung projiziert?

2.2 Repertoire und Ideologie

Das Hausmusik-Schrifttum führt uns weniger zu konkreten Werken als zu Strategien der Abgrenzung. Waren für Luther nur geistliche Lieder gut für das Seelenheil, so grenzten sich die Verfechter der Hausmusik im 19. und 20. Jahrhundert gegen viele musikalische Richtungen und Einflüsse ab.⁴ Beispielhaft zu nennen sind für das 19. Jahrhundert Salonmusik sowie französische und italienische Musik, für das 20. Jahrhundert Schlager und Neue Musik. Kennzeichnend für Werke, die der Hausmusik zugeordnet werden, ist ihre »kompositorisch unkomplizierte Faktur« (Busch-Salmen 1996: 229), die garantiert, dass Personen mit unterschiedlichen musikalischen Fähigkeiten ohne lange Vorbereitungszeit miteinander musizieren können. Von der Besetzung her finden sich in Notenausgaben für die Hausmusik alle solistischen und kammermusikalischen Formationen, vokal im 17. und teilweise im 18. Jahrhundert, dort jedoch schon Duo-, Trio- und Quartettbesetzungen von Streich- und Blasinstrumenten sowie Cembalo, Klavichord oder Hammerklavier. Insbesondere während des 18. Jahrhunderts, als der Begriff »Dilettant« positiv konnotiert war, sind die Grenzen zwischen laienhaft und professionell ausgeübter Musik im häuslichen bzw. kleinen Kreis fließend; zwischen Hausmusik und Kammermusik⁵ ist anhand der Besetzung und des Repertoires nicht immer präzise zu unterscheiden.

Im 19. Jahrhundert tritt das Klavier als Hausmusikinstrument in den Vordergrund. Der Besitz eines Klaviers wird zum Statussymbol und die Ausbildung am Klavier avanciert zum zentralen Merkmal der bürgerlichen Mädchen-Erziehung (vgl. Ballstaedt 1998: 864). Demzufolge explodiert die Zahl der Notenausgaben für Klavier und die der Bearbeitungen für Klavier und ein Soloinstrument bzw. eine Gesangsstimme. Einzelausgaben haben Konjunktur, die von den Nutzern gesammelt und zu Alben geheftet werden können.

Der Begriff »Salonmusik« wird erstmals 1836 von Robert Schumann ins Spiel gebracht. Ursprünglich benannt nach ihrem Aufführungsort, dem bürgerlichen Salon – den es im musikalischen Bereich ebenso gab wie im literarischen –, wird »Salonmusik« schon bald zu einem pejorativ konnotierten Gattungsbegriff, dem das Odium des musikalisch Minderwertigen anhaftet.⁶ Imogen Fellingner differenziert das Repertoire der Salonmusik in einen

4 Einzig das 18. Jahrhundert scheint keine Idiosynkrasien gegen Weltliches, Populäres und Fremdes gekannt zu haben.

5 Zum Begriff Kammermusik vgl. Reimer 1972.

6 Zur Definition vgl. Widmaier 1989/90; auch Fellingner 1967; Worbs 1967; Ballstaedt/Widmaier 1989.

»künstlerischen« und einen »nicht künstlerischen« Bereich (Fellinger 1967: 141); der »nicht künstlerische« Bereich ist weitgehend deckungsgleich mit dem Repertoire der Hausmusik. Er besteht im Wesentlichen aus Charakterstücken für Klavier leichteren bis mittleren Schwierigkeitsgrades, ferner aus Gesangsstücken – Liedern und Arien aus bekannten Opern und Operetten –, Werken für ein Soloinstrument – vorzugsweise Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello – mit Klavierbegleitung, oft als Bearbeitungen. Auch für Gitarre, Zither oder Harmonium als verbreitete Instrumente des häuslichen Gebrauchs sind Originalwerke und Bearbeitungen erhalten.

Während das hausmusikalische Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts künstlerisch an der jeweils zeitgenössischen Musik orientiert ist, kann bei dem des 19. Jahrhunderts eine starke Tendenz zur Rückwärtsgewandtheit beobachtet werden. Musikästhetische Kriterien treten hinter soziale und ökonomische zurück; funktionale Aspekte gewinnen die Oberhand. Dies belegen die in hohen Auflagen erschienenen 13 Bände von *Sang und Klang im XIX. und XX. Jahrhundert*, die vier Bände *Moderne Salon-Album*⁷ oder die musikalische Beilage der Zeitschrift *Die Gartenlaube*⁸. Der Verlag von *Sang und Klang* verlautet im Vorwort zu Band III, dieser sei »jetzt in über 750.000 Exemplaren verbreitet.«⁹ Die einzelnen Rubriken der Bände sind überschrieben mit »Klassische und Salonmusik«, »Die Oper«, »Operette und Tanz« und »Das Lied«. Als Herausgeber und Bearbeiter fungieren u. a. Viktor Hollaender, Oscar Straus und Engelbert Humperdinck. Jeder Band enthält zwischen 90 und 110 Klavierstücke sowie Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Das Repertoire erstreckt sich von Bach, Beethoven und Brahms bis hin zu Fučík, Moszkowski und Ziehrer (vgl. Schoenebeck 1987:

7 Die 13 Bände *Sang und Klang* erschienen im Berliner Verlag Neufeld & Henius (vgl. dazu Rendl 2001), das *Moderne Salon-Album* erschien im Arnoldis-Verlag in Halle und Leipzig o. J. [um 1910].

8 Die *Gartenlaube* war eine populäre Wochenzeitschrift, die seit 1853 erschien und in unregelmäßigen Abständen einen Noten-Anhang hatte.

9 *Sang und Klang im XIX. und XX. Jahrhundert*. Band III. Berlin o. J., Vorwort o. S. Diese hohe Verkaufszahl ist besonders bemerkenswert angesichts der sozialen Schichtung um 1900. Ende des 19. Jahrhunderts betrug der Prozentsatz bürgerlicher Familien in Deutschland etwa 10 Prozent, der Anteil kleinbürgerlicher Kreise zwischen 10 und 25 Prozent (vgl. Weber-Kellermann 1974: 110; Wehler 1995: 130). Wenn man von einer Gesamtbevölkerungszahl von etwa 60 Millionen Deutschen um 1900 ausgeht (vgl. Wikipedia: Liste der Volkszählungen in Deutschland, http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Volkszählungen_in_Deutschland, Version vom 4.10.2013, Stand vom 25.9.2013), so hätte es ca. sechs Millionen Bürger gegeben, die potentiell als Hausmusiker in Frage kamen. Die 750.000 verkauften Exemplare des dritten Bandes von *Sang und Klang*, hochgerechnet auf alle 13 Bände und jeweils mehrere Auflagen, lassen den Schluss zu, dass theoretisch in jeder hausmusikaffinen Familie diese Noten und damit dieses Repertoire zum Bildungsinventar gehörten.

43ff.). Die abgedruckten Klavierstücke – zumeist Rondos, Tänze, Sonatinen und Charakterstücke – sind in der Originalversion wiedergegeben, während die Lieder und Arien oft in eine für ungeübte Sänger gut erreichbare Mittellage transponiert und mit vereinfachter Begleitung versehen sind.¹⁰

Das Repertoire dieser Notenausgaben korrespondiert mit gesellschaftlichen Entwicklungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Als Gegenwelt zum aufblühenden Konzertwesen mit seiner Tendenz zu immer größerer Öffentlichkeit entsteht ein Trend zum Rückzug ins Private, in die Innerlichkeit. Das Hausmusikrepertoire spiegelt dies durch die Übernahme kleiner Formen und Besetzungen wider. Insbesondere das romantische Charakterstück für Klavier inspiriert zahlreiche Komponisten zu anspruchssreduzierten Werken für nichtprofessionelle Spieler (vgl. Reimer 1977: 4f.)

Die musikalischen Charakteristika des in den genannten Salonmusik-Ausgaben versammelten Repertoires entsprechen den Merkmalen populärer Genres seit Mitte des 18. Jahrhunderts: Liedform, Wiederholungen, Sequenzen, kleingliedrige Periodik, Kadenzharmonik, verstärkter Einsatz des Dominantseptakkordes, häufig unaufgelöste 7. Stufe, unvollkommene Ganzschlüsse im Vordersatz, chromatisch ausgefüllte größere Intervalle, Vorhalte auf der 6., 7. und 9. Stufe, Arpeggios, Läufe und Verzierungen, Oktavgänge mit verdoppelter Melodie, Wechsel- oder Albertibässe, tonmalerische Elemente passend zum jeweiligen Werktitel, klischeehaft exotisches Kolorit (Rauhe 1974; Schoenebeck 1987: 44f.; Ballstaedt/Widmaier 1989). Es sind dies samt und sonders typische Merkmale deutscher populärer Musik. Sie treffen auch auf die abgedruckten Werke aus dem Bereich der Kunstmusik zu, was darauf hindeutet, dass die Werkauswahl nach den Kriterien der Bekanntheit und Beliebtheit getroffen wurde – mit Blick auf den Absatzmarkt.

Der Grund für die relativ ausführliche Auseinandersetzung mit den Strukturmerkmalen der Salonmusik an dieser Stelle liegt darin, dass die Salonmusik – und im 20. Jahrhundert der Schlager, der im übrigen weitgehend die gleichen musikalischen Charakteristika aufweist – ab Mitte des 19. Jahrhunderts zum Lieblings-Feindbild der Hausmusik-Ideologen wird. So schreibt Julius Smend (1894: 20): »Das Haus ist der sicherste Hort für die solide, die klassische Musik, wenn Konzertsaal, Theater und die Kirche selbst dem Minderwertigen ihre Pforten öffnen.« Karl Storck macht weitere Verantwortliche für den Niedergang des guten Geschmacks aus: die Frauen. Er polemisiert gegen die Mode des Klavierspiels unter deutschen Mädchen, die er bezichtigt, das Salonmusik-Repertoire zu favorisieren. Die »Seichtig-

10 Solche vereinfachten Bearbeitungen wurden auch in andere populäre Gattungen wie z.B. das Kindertheater übernommen; sie waren eine beliebte Methode zur Popularisierung klassischer Musikwerke, vgl. hierzu Schoenebeck 2008.

keit der musikalischen Literatur« (Storck 1911: 9) hänge zusammen mit dem Fehlen der Männer in der Hausmusik. Männlich ist laut Storck das Echte, Reine, Wertvolle, Klassische, weiblich das künstlerisch Minderwertige. Neben die oben dargelegten nationalistischen treten hier also auch sexistische Ideologeme.

Eine weitere auf das Repertoire der Hausmusik bezogene Abgrenzungsbewegung richtet sich gegen Komponisten der Gegenwart. Diese beginnt im hausmusikalischen Schrifttum ab Mitte des 19. Jahrhunderts und lässt sich bis in die 1950er Jahre verfolgen. Albert Küster fordert 1925, in der Hausmusik sollten die Werke der bedeutendsten Komponisten des 17., 18. und 19. Jahrhunderts gepflegt werden; diesen attestiert er eine Kraft zur »Erneuerung und Gesundung des Volkes« (Küster 1925: 115). 1940 bezeichnet Hermann Abendroth die Hausmusik als »unbedingte Voraussetzung des großen Erbes unserer musikalischen Vergangenheit« (Abendroth 1940: 17). Wilhelm Reinermann schreibt in der Einführung zu Heinrich Lemachers *Handbuch der Hausmusik* von 1948, der Band solle »den Erbreichtum dieses kostbaren Seelenguts aus besseren Tagen unserer so arm gewordenen Gegenwart ans Herz legen« (Reinermann 1948: XI). Auch Eduard Spranger propagiert 1955 die Pflege »gute[r] Hausmusik« aus der »Blütezeit des gediegenen Bürgertums« (Spranger 1955: 39). Daher ist Rudolf Stephan zuzustimmen, der 1968 konstatierte, seit Riehl mache sich im Schrifttum

»die Absonderung des Hausmusikanten von der zeitgenössischen Produktion bemerkbar, die Rückwendung in die Vergangenheit [...]. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren unseres Jahrhunderts hat diese Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht: Fast in allen Bereichen der Musik wurde damals das Bedürfnis nach Neuem [...] durch das unbekannte Alte befriedigt« (Stephan 1968: 32).

Stephan spielt hiermit auch auf das Musikverständnis der Jugendmusikbewegung mit ihren Exponenten Walter Hensel und Fritz Jöde an.

Vertreter der avancierten zeitgenössischen Musik bleiben in den Hausmusik-Ausgaben unberücksichtigt. In der Musikpädagogik dominierte bis Ende der 1950er Jahre die musische Erziehung, die nach Ulrich Günther (1993) auf den drei Säulen Gemeinschaftsideologie, Theoriefeindlichkeit und Antiintellektualismus beruhte und deshalb auch die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik ausschloss.

Somit kann das Fazit gezogen werden, dass ein wesentliches Anliegen der meisten Hausmusik-Publikationen des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die Abgrenzung ist: gegen Öffentlichkeit, gegen den professionellen Musikbetrieb, gegen das Fremde und Moderne, gegen andere gesellschaft-

liche Schichten, gegen andere Nationen, gegen populäre Musikgenres. Die Abgrenzung gegen Populäres – und damit gegen den Kommerz – ist den Ideologen am wenigsten gelungen, denn das Repertoire der Hausmusik im 19. Jahrhundert ist weitgehend identisch mit dem der Salonmusik für kleine Besetzungen. Hausmusik ist im 19. Jahrhundert ein wesentlicher Bestandteil der populären Kultur Deutschlands.

3. Anregungen zum Weiterdenken ohne Ideologie

Die wissenschaftliche Diskussion um Hausmusik ist verstummt. Dabei wird – siehe SOMM-Studie und Deutscher Musikrat – in deutschen Haushalten nach wie vor musiziert. Freilich interessieren die emsigen Empiriker nur die Zahlen, nicht die Inhalte. Dabei wäre es wichtig zu erfahren, was da musiziert wird, von wem, an welchem Ort und mit welchen Intentionen. Für künftige Forschung seien hier im Folgenden Anregungen für mögliche Fragestellungen gegeben.

1. Im Zeitalter von *YouTube* und *Facebook* sind die verbliebenen Reste von Hausmusikpraxis öffentlich geworden – weltweit. Eine Untersuchung könnte die exponierten Spieler und ihr Publikum unter verschiedenen Aspekten in den Blick nehmen, z.B. instrumentales/vokales Können, Selbstinszenierung, Gefallens- oder Missfallensbekundungen der *YouTube*- oder *Facebook*-Nutzer.
2. Auch die am nächsten an den Ursprung der Hausmusik heranreichende Musizierpraxis, das gemeinsame Singen, ist heute öffentlicher denn je. Groß dimensionierte Projekte wie beispielsweise »Jedem Kind seine Stimme« oder *Day of Song*¹¹ ziehen mediale Aufmerksamkeit auf sich. Es wäre nach den Gründen für diese Entwicklungen zu fragen: Inwieweit fördern z.B. Casting-Shows wie »Deutschland sucht den Superstar« mit ihren Karriere-Versprechen die Motivation zum Singen?
3. Das Repertoire dieser neuen, öffentlichen Hausmusik setzt sich aus den populärsten Werken der Hausmusik der Vergangenheit sowie aus aktuellen populären Stücken aller Genres zusammen. Bei *YouTube* ist dies anhand zahlreicher Beispiele zu beobachten. Die systematische Erfassung

11 JeKisS ist ein im Gefolge von JeKi entstandenes Chorklassen-Projekt an Grundschulen in NRW. Der *Day of Song* fand im Kulturhauptstadtjahr 2010 im Ruhrgebiet erstmals statt und bringt seither im Jahresturnus Zehntausende Bürger zum gemeinsamen Singen in Fußballstadien und auf städtischen Plätzen zusammen. Ähnliche Projekte und Events lassen sich bundesweit beobachten.

und Kategorisierung dieses Repertoires wäre ein für Musikwissenschaftler wie für Musikpädagogen gleichermaßen wichtiger Forschungsansatz.

4. Repertoire und Musizierpraxis erhalten heute durch ihre schiere mediale Präsenz einen quotengestützten, von ästhetischen Wertfragen abgekoppelten und von ideologischen Positionen unbelasteten »Sitz im Leben«. Welche sozialen und psychologischen Entwicklungen bzw. Zustände reflektiert dies?
5. Zu fragen wäre, wie heute die (haus-)musikalische Betätigung begründet wird. Sind die Transfereffekte des Musizierens, die Hans Günther Bastian in seiner Studie herausstellt (Bastian 2000), ausschlaggebend? Sind es Wohlfühleffekte und Gemeinschaftserlebnisse? Sind es neu eingekleidete Positionen der alten musischen Erziehung?
6. Welche Rolle spielen ökonomische Aspekte, etwa die Interessen von Instrumentenherstellern, Notenverlagen, Musikschulen bzw. deren Trägern, für die Propagierung des Musikmachens?
7. Welche politisch-ideologischen Unterfütterungen des Musizierens finden sich in Aussagen heutiger Kultur- und Bildungspolitiker? Vor dem Hintergrund der dargelegten historischen Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen wäre eine Inhaltsanalyse aktueller Texte eine lohnende Aufgabe.

Die neuen Medien bieten der Hausmusik offenbar eine neue Existenzform und eine – im Gegensatz zu ihrem ursprünglichen sozialen Ort – weltweite Öffentlichkeit. Die Forschung hätte unter diesen Voraussetzungen neu über Begriff und Gegenstand »Hausmusik« nachzudenken. Musikpädagogen sollten sich auch für das Vermittlungspotential der neuen Musizier- und Rezeptionsformen interessieren.

Literatur

- Abendroth, Hermann (1940). »Zum Tag der deutschen Hausmusik.« In: *Der Musik-erzieher* 37, H. 2, S. 17.
- Adorno, Theodor W. (1954). »Thesen gegen die musikpädagogische Musik.« In: *Junge Musik*, H. 4, S. 111-113.
- Adorno, Theodor W. (1956). »Kritik des Musikanten.« In: Ders. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 61-101.
- Balet, Leo / Gerhard, E. (1973). *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Hg. und eingeleitet v. Gert Mattenklott. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein.
- Ballstaedt, Andreas / Widmaier, Tobias (1989). *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart: Franz Steiner.

- Ballstaedt, Andreas (1998). »Salonmusik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 8. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 854-867.
- Bastian, Hans Günter (2000). *Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen*. Mainz u.a.: Schott.
- Bermbach, Udo (1994). *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: J.B. Metzler.
- Busch-Salmen, Gabriele (1996). »Hausmusik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 4. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 227-234.
- eeb [Eleonore Büning] (2013). »Üben! Üben! Üben!« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. September, Redaktionsbeilage.
- Engelmann, Bernt (1969). *So deutsch wie möglich – möglichst deutsch. Hintergründliches in unserer Sprache*. München: Goldmann.
- Fellinger, Imogen (1967). »Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts.« In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse, S. 131-141.
- Geck, Martin (2012). *Wagner. Biographie*. München: Siedler.
- Geibel, Emanuel (1915). »Deutschlands Beruf.« In: Ders., *Werke*. Hg. v. R. Schacht (= Deutsche Klassiker Bibliothek). Leipzig: Hesse & Becker, S. 368-369.
- Günther, Ulrich (1993). »Adorno und die Folgen. Schlaglichter auf die musikpädagogische Szene der Gegenwart.« In: *Vom pädagogischen Umgang mit Musik*. Hg. v. Hermann J. Kaiser, Eckhard Nolte und Michael Roske. Mainz u.a.: Schott, S. 63-74.
- Kaller, Stephan (2013). »Heimspiel – Musikalisches Talent lohnt sich.« In: *Neue Musikzeitung*, H. 5, S. 51.
- Küster, Albert (1925). »Hausmusik.« In: *Deutsche Musikpflege*. Hg. v. Josef Ludwig Fischer in Verbindung mit Ludwig Lade. Frankfurt/M.: Verlag des Bühnenvolksbundes, S. 113-116.
- Lobenstein, Caterina (2013). »Bei Hempels auf dem Sofa.« In: *Die Zeit*, Nr. 8, vom 23. Februar, S. 58; <http://www.zeit.de/2013/08/Musikliebhaber-Musizieren-Internet-YouTube> (Stand vom 17.2.2014).
- Luther, Martin (1981). *Tischreden Oder Colloquia. So er in vielen Jaren gegen gelarten Leuten, auch frembden Gesten und seinen Tischgesellen geführt, nach den Hauptstücken unserer Christlichen Lere zusammengetragen*. Hg. v. Johannes Aurifaber. Wiesbaden: Drei Lilien [Reprint, orig. Eisleben 1566].
- Petrat, Nicolai (1986). *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848)*. Hg. v. Constantin Floros (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft). Hamburg: Wagner.
- Petrat, Nicolai (1990). »Musizierpraxis und Ideologie. Zur Hausmusik im 19. Jahrhundert.« In: *Das Orchester* 38, S. 494-500.
- Pickert, Dietmar (1994). »Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern im Bereich der klassischen und populären Musik – ein Forschungsprojekt.« In: *Musiklernen. Aneignung des Unbekannten*. Hg. v. Günter Olias (= Musikpädagogische Forschung 15). Essen: Die Blaue Eule, S. 69-86.
- Preussner, Eberhard (1951). »Von den Quellen der Hausmusik.« In: *Hausmusik* 15, H. 1, S. 1-6.
- Raabe, Peter (1939). »Geleitwort zum Tag der Hausmusik.« In: *Zeitschrift für Hausmusik* 8, H. 6, S. 195.
- Rathgeber, Valentin (1969). *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect; Bestehend in 12 kurzweiligen Sing- oder Tafel-Stucken von 1. 2. oder*

3. *Stimmen, mit einem Clavier, oder Violoncello zu accompagniren. Zur angenehmen Zeit-Vertreib und Aufmunterung melancholischen Humeurs aufgetragen und vorgesetzt von einem Recht gut-meinenden Liebhaber.* Mainz: Schott's Söhne [Reprint; orig. Augsburg 1733].
- Rauhe, Hermann (1974). *Popularität in der Musik.* Karlsruhe: Braun.
- Reimer, Erich (1972). »Kammermusik.« In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* 1. Auslieferung. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Wiesbaden, Stuttgart: Franz Steiner, 13 S.
- Reimer, Erich (1977). »Hausmusik.« In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* 5. Auslieferung. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Wiesbaden, Stuttgart: Franz Steiner, 11 S.
- Reimers, Astrid (2012). »Laienmusizieren.« In: *Deutsches Musikinformationszentrum, Themenportal Laienmusizieren*; http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf (Stand vom 20.11.2013).
- Reinermann, Wilhelm (1948). »Zur Einführung.« In: *Handbuch der Hausmusik.* Hg. v. Heinrich Lemacher. Graz: Pustet, S. XI-XIV.
- Rendl, Johanna (2001). »Hausmusik am Puls der Zeit. Die Notenreihe ›Sang und Klang‹ (1899-1931).« In: *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart.* Hg. v. Michael Huber, Desmond Mark, Elena Ostleitner und Alfred Smudits. Strasshof: Vier-Viertel-Verlag, S. 187-196.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (1860). »Des Tonsetzers Geleitsbrief.« In: *Hausmusik. Fünfzig Lieder deutscher Dichter, in Musik gesetzt von W.H. Riehl.* Stuttgart: Cotta (2. Aufl.), S. IX-XXII.
- Salmen, Walter (1969). *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900.* Hg. v. Heinrich Bessler und Werner Bachmann (= Musikgeschichte in Bildern IV. Musik der Neuzeit, Lieferung 3). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Schoenebeck, Mechthild von (1987). *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik.* Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Schoenebeck, Mechthild von (1998). »Hausmusik als ideologisches Konstrukt.« In: *Systematische Musikpädagogik oder Die Lust am musikpädagogisch geleiteten Nachdenken.* Hg. v. Martin Pfeffer, Jürgen Vogt, Ursula Eckhart-Bäcker und Eckhard Nolte (= Forum Musikpädagogik 34). Augsburg: Wißner, S. 253-271.
- Schoenebeck, Mechthild von (2008). »Popularisierung klassischer Musik in den Hauskomödien Erich Fischers.« In: *Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900.* Hg. v. Gunter Reiß. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 143-176.
- Smend, Julius (1894). *Über den erziehlichen Wert der Hausmusik. Ein Vortrag.* Dortmund: Crüwell.
- Spranger, Eduard (1955). *Rede über die Hausmusik.* Kassel, Basel: Bärenreiter.
- Stephan, Rudolf (1968). »Überlegungen zur Funktion der Hausmusik heute.« In: *Über das Musikleben der Gegenwart. Sieben Beiträge.* Hg. v. Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 9). Berlin: Merseburger, S. 26-38.
- Storck, Karl (1911). *Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens.* Stuttgart: Greiner und Pfeiffer.
- Suppan, Wolfgang (2000). »Das ›Spiel in kleinen Gruppen‹: Pädagogische Spielmusik, ›Jugend musiziert‹-Literatur, Hausmusik, Kammermusik.« In: *Kultur, Bildung, Politik. Festschrift für Hermann Rauhe.* Hg. v. Hanns-Werner Heister. Hamburg: von Bockel, S. 553-564.

- Valentin, Erich (1979). »Hausmusik.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 16 Supplement. Hg. v. Friedrich Blume. München, Kassel u.a.: dtv/Bärenreiter, Sp. 610-615.
- Wagner, Richard (1907). »Über deutsches Musikwesen« [1840]. In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, S. 149-166.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1974). *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wehler, Hans-Ulrich (1995). *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 3. München: C.H. Beck.
- Widmaier, Tobias (1989/90). »Salonmusik.« In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. 17. Auslieferung. Hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Wiesbaden, Stuttgart: Franz Steiner, 16 S.
- Wiora, Walter (1958). »Mussische und musikalische Bildung.« In: *Musikalische Zeitfragen. Eine Schriftenreihe*. Bd. 2: Musik im Wandel von Freizeit und Bildung. Hg. v. Walter Wiora. Kassel, Basel: Bärenreiter, S. 13-28.
- Worbs, Hans Christoph (1967). »Salonmusik.« In: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Hg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse, S. 121-130.

Abstract

Since the sixteenth century, Hausmusik (domestic music) has been functionalized for political purposes. This is true for Luther and Wagner, and it can equally be observed among the leading ideologists of the »Third Reich« and in the 1950s. The repertoire of Hausmusik is subjected to the functions attributed to it, and it is charged with different expectations of salvation. In practice, it mainly consists of salon music and other popular genres which were condemned by the apologists of Hausmusik, but loved and enjoyed by amateur musicians.

In the digital age we witness a renaissance of Hausmusik (or at least of the term) in the media. On *YouTube* we encounter both well-known pieces and new oddities.

In the non-digital world, everyday musical practices are similarly changing. Communal singing, the primordial form of Hausmusik, is currently undergoing a renaissance. Large-scale musicking events, including children and adults, are highly popular these days. Numerous institutions and festivals offer concerts or competitions under the title »Hausmusik«. These phenomena have to be observed carefully by musicologists in respect of the shifting ideologies behind these new musical practices.