

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	11
1. Zielsetzung und Gliederung der Arbeit	11
2. Stand der Forschung	13
3. Quellenlage	17
4. Der Begriff der Methode	20
I Tonika-Do – eine Form relativer Solmisation	27
1. Elementare Musikalisierung	27
2. Das Prinzip der relativen Solmisation	29
3. Relative Solmisation als sprachähnliches Zeichensystem	36
4. Relative Solmisation im Spiegel lernpsychologischer Theorien	43
II Historische Solmisationskonzepte als Vorlage der Tonika-Do-Methode	51
1. Guido von Arezzo	51
2. Hexachordlehre	54
3. Das Heptachord als strukturelle Grundlage von Solmisation	58
4. Die Ziffermethode nach Galin-Paris-Chevé	62
5. Die Tonic-Solfa-Methode	68
III Entstehung und Entwicklung der Tonika-Do-Methode	83
1. Von Tonic-Solfa zu Tonika-Do	83
2. Die Protagonisten	84
3. Der Tonika-Do-Bund	108
4. Der Methodenstreit	120

IV	Denk- und Übungsmittel	125
1.	Funktionen und Prinzipien der Denk- und Übungsmittel	125
2.	Tonika-Do Silben	126
3.	Silbenschrift und Rhythmusnotation	130
4.	Punktnotation	143
5.	Relative Liniennotation	147
6.	Elfliennotation	151
7.	Tonika-Do-Farben und Spiele	152
8.	Rhythmussprache	158
9.	Handzeichen	170
10.	Silbentafeln, Linientafeln und Wandernote	180
11.	Abfolge der Denk- und Übungsmittel	184
V	Die Systematik der Tonika-Do-Methode	189
1.	Systematik als methodisches Kernelement	189
2.	Die ältere Form der fünfstufigen Systematik	190
3.	Die neuere Systematik	206
4.	Formen der Lehrsystematik im Tonika-Do-Instrumentalunterricht	210
VI	Die Tonika-Do-Unterrichtsliteratur	215
1.	Merkmale spezieller Sammlungen von Tonika-Do-Unterrichtsliteratur	215
2.	Sammlungen von Tonika-Do-Unterrichtsliteratur	217
VII	Lehr- und Lernziele der Tonika-Do-Methode	223
1.	Zielbereiche	223
2.	Leitziele	224
3.	Richtziele	227
4.	Grobziele	228

VIII	Tonika-Do im Vergleich mit anderen musikpädagogischen Konzeptionen des 20. Jahrhunderts	235
1.	Tonika-Do im Vergleich	235
2.	Die Méthode Jaques-Dalcroze	236
3.	Das Orff-Schulwerk	240
4.	Die Suzuki-Methode	245
5.	Die Yamaha-Methode	250
6.	Die Kodály-Methode	254
7.	Die Jale-Methode	260
8.	Die <i>Music Learning Theory</i> von Edwin E. Gordon	265
IX	Schlussbemerkungen	271
1.	Zusammenfassung	271
2.	Ausblick	273
	Anhang	287
1.	Tabellen und Dokumente	287
2.	Verzeichnisse	308

Vorwort

Vor einigen Jahren stieß ich im Zuge der Recherchen für ein anstehendes Seminar durch Zufall auf die Tonika-Do-Methode. Anders als bei den mir bis dahin bekannten Lehrmethoden, etwa der Kodály-Methode, der Orff-Pädagogik, der Rhythmik oder der Suzuki-Methode, fand ich in den Musik-Bibliotheken kaum entsprechende Fachliteratur. Zwar wurde mir schnell klar, dass es sich um eine *relative Solmisationsmethode* handelt, was jedoch die Tonika-Do-Methode von anderen Solmisationskonzeptionen unterscheidet, war im Detail zunächst nicht zu erkennen. So stand am Anfang meiner Beschäftigung mit der Tonika-Do-Methode eine einfache Frage: Was ist die Tonika-Do-Methode? Im Laufe meiner Beschäftigung wurde mir deutlich, dass zur Beantwortung dieser Frage grundsätzlich zwei wesentliche Dimensionen zu betrachten sind: die geschichtliche und die methodische. Die Tonika-Do-Methode ist eine historische Solmisationsmethode, die unter sehr spezifischen Rahmenbedingungen mit einem charakteristischen Methodenrepertoire im ausgehenden 19. Jahrhundert entstand, im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter entwickelt und verbreitet wurde, in den 1970er Jahren allmählich außer Gebrauch kam und schließlich als eigenständige musikpädagogische Konzeption wieder verschwand. Auch wenn die Tonika-Do-Methode heutzutage kaum noch verwendet wird, sind viele der methodischen Ideen aber nicht vergessen worden, sondern haben Eingang in andere musikpädagogische Konzeptionen gefunden.

Diese Arbeit entstand als Dissertation an der Universität der Künste Berlin. Ich möchte all jenen danken, die mir in Rat und Tat beim Forschen und Schreiben zur Seite standen. Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Mahler, der mir in zahlreichen Gesprächen und Diskussionen wertvolle Ratschläge und Denkanstöße gab und mit seiner Geduld und seinem Vertrauen zum Gelingen des Projekts maßgeblich beitrug. Meiner Frau Frauke Losert danke ich für ihr unermüdliches wie beständiges Zuhören und Lesen auch unfertiger Gedanken und Texte. Ohne ihre Unterstützung wäre die Arbeit undenkbar gewesen. Ferner bin ich meinem Vater, Prof. Dr. Wolfgang Losert, und Frau Prof. Dr. Claudia Meyer, die die komplette Arbeit gelesen haben und deren kritische Anmerkungen mir eine große Hilfe waren, zu Dank verpflichtet. Meiner Zweitgutachterin, Frau Prof. Dr. Ursula Brandstätter, danke ich für ihre Anregungen. Ferner Katharina Bradler, Prof. Dr. Andreas Doerne, Matthias Funkhauser, Barbara Hielscher-Witte, Barbara Hoos de Jokisch, Alexis Kivi, Mareike Kleinschnittger, Prof. Dr. Oliver Krämer, Prof. Dr. Andrea Welte, Dr. Daniel Zwiener und allen anderen Teilnehmern des Kolloquiums Musikpädagogik der Universität der Künste. Unsere Diskussionen gaben mir neue Impulse und Ideen. Schließlich seien dem Universitätsarchiv der Universität der Künste, der Universitätsbibliothek der Universität der Künste, dem Bundesarchiv, der Deutschen Nationalbibliothek, der Universitätsbibliothek der Buchmann Mehta School of Music der Tel-Aviv University, Faculty of the Arts, der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, den Landesbibliotheken Berlin und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sowie deren Mitarbeitern und Mitarbeite-

rinnen gedankt. In ihren Archiven und Bibliotheksbeständen fand ich die Quellen zu dieser Arbeit.

An dieser Stelle steht für gewöhnlich der Vermerk, dass die in dieser Arbeit verwendeten männlichen Formen „Lehrer“, „Schüler“, „Pädagoge“ und „Protagonist“ als neutrale Formulierung gemeint seien und auch „Lehrerinnen“, „Schülerinnen“, „Pädagoginnen“ und „Protagonistinnen“ mit einschließen. Ich halte es für fraglich, in wieweit maskuline Formen wirklich neutral sind. Gleichwohl scheue ich mich aber aus stilistischen Erwägungen, immer beide Genera oder gar nur die feminine Form mit Binnen-I zu verwenden. Der Text wäre bei Nennung aller Lehrer und Lehrerinnen, Schüler und Schülerinnen, Komponisten und Komponistinnen zwar politisch korrekter, aber kaum mehr lesbar, und ich selbst fühle mich als LehrerIn nicht angesprochen. Ich habe daher versucht, im Text von Fall zu Fall einmal männliche, ein anderes Mal weibliche Formen zu verwenden. Das jeweils andere Geschlecht möge sich bitte immer mit angesprochen fühlen.

Einleitung

1. Zielsetzung und Gliederung der Arbeit

Als im Jahre 1897 ein kleines unscheinbares Buch der Musikpädagogin Agnes Hundoegger mit dem Titel *Leitfaden der Tonika-Do-Methode* erschien, haben wahrscheinlich die wenigsten geahnt, welche Rolle die dort beschriebene Solmisationsmethode¹ für die deutsche Musikpädagogik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts spielen sollte. Zunächst blieb der Erfolg der Methode begrenzt. Grund dafür war weniger die Qualität von Hundoeppers Konzeption als vielmehr eine allgemeine frauenfeindliche Grundhaltung der musikpädagogischen Öffentlichkeit, die auch die Autorin zu spüren bekam. Hundoeppers Ideen wurden in den Anfangsjahren schlicht als weibliche Spinnereien abgetan.² Andere Methoden, wie beispielsweise die Tonwortmethode von Carl Eitz, hatten es diesbezüglich leichter. Gleichwohl verbreitete sich die Tonika-Do-Methode in den Folgejahren stetig, und spätestens ab den 1920ern bis in die 1950er Jahre hinein spielte Tonika-Do eine unbestreitbare Rolle im Bereich der elementaren musikalischen Bildung. Erst durch die Erfahrungen in der NS-Zeit und den damit verbundenen allmählichen Wandel des Musikunterrichts im Nachkriegsdeutschland geriet die Methode mit der Zeit in Vergessenheit. Heutzutage finden sich nur noch vergleichsweise wenige Musiklehrer und -lehrerinnen, die Tonika-Do verwenden.

Die Tonika-Do-Methode ist eine Form relativer Solmisation. Wie in allen relativen Solmisationsmethoden werden neben den gebräuchlichen Tonnamen zusätzliche Tonsilben verwendet. Während Tonnamen (in Deutschland sind dies die Tonbuchstaben) absolute Tonhöhen bezeichnen, verweisen relative Tonsilben auf eine Stufe innerhalb einer Tonleiter. In der Tonika-Do-Methode werden die sieben Tonsilben do, re mi, fa, so la und ti verwendet. Sie stehen für die sieben Stufen einer jeden Dur-Tonleiter und werden im Sinne Dur-Moll-harmonischer Zusammenhänge funktional gedeutet. Die Tonika-Do-Methode unterscheidet sich gegenüber anderen relativen Solmisationsmethoden wie etwa der Curwen-Methode, der Kodály-Methode oder der Jale-Methode in der verwendeten Unterrichtssystematik, der verwendeten Unterrichtsliteratur und in der Ausprägung der sogenannten Denk- und Übungsmittel³ (Tonsilben, Handzeichen, Notationsformen etc.).

Was ist die Tonika-Do-Methode, wie entstand sie und welche methodisch-didaktischen Elemente wären auch für einen heutigen Musikunterricht gewinnbringend? Dies sind die zentralen Fragen der Arbeit. Um sie zu klären, näherte ich mich dem Thema auf unterschiedliche Weise.

Im I. Kapitel betrachte ich Tonika-Do als eine mögliche Ausprägung relativer Solmisation. Ich versuche, die zentrale Funktionsweise zu klären und gegenüber absoluten Solmisationsformen abzugrenzen. Relative Solmisation als besondere Herangehensweise

1 Siehe Definition Kapitel I.2, S. 29–36.

2 Vgl. Rieger (1990/1996), S. 149–150.

3 In dieser Arbeit spreche ich von Denk- und Übungsmitteln, in der allgemeinen Instrumentalpädagogik würde man sie als Unterrichtsmethoden bezeichnen. Siehe dazu Kapitel IV, S. 125–187.

musikalische Inhalte zu vermitteln, wird auf Grundlage lernpsychologischer und zeichentheoretischer Modelle gedeutet.

Im II. Kapitel beschäftige ich mich mit der Vorgeschichte der Methode. Tonika-Do steht in einer langen Tradition verschiedener Solmisationsformen. Vergleichbare Gedanken finden sich bereits in den klassischen Mnemotechniken. Die zündende Idee hatte Guido von Arezzo. Von hier aus entwickelten sich die mittelalterliche Hexachordlehre ebenso wie alle historischen und zeitgenössischen Solmisationsverfahren. Für die vorliegende Arbeit sind freilich nicht alle Konzeptionen von gleichem Interesse. Bei der Entstehung von Tonika-Do standen insbesondere die französische Ziffernmethode und die englische Tonic-Solfa-Methode Pate.

Im III. Kapitel beschäftige ich mich mit der Geschichte der Tonika-Do-Methode ab dem Erstentwurf von 1897 bis zur Auflösung des Tonika-Do-Bundes 1974. Schlaglichthaft versuche ich anhand zentraler Protagonisten bzw. Protagonistinnen und Organisationen der Tonika-Do-Bewegung den zeitgeschichtlichen Rahmen darzustellen. Tonika-Do war auch ein historisches Phänomen mit vielen gesellschaftlichen und politischen Implikationen, ohne deren Kenntnis das Bild unvollständig wäre.

Im IV. bis VII. Kapitel wird die methodisch-didaktische Konzeption von Tonika-Do beschrieben und gedeutet. Zunächst widme ich mich im IV. Kapitel den für die Tonika-Do-Methode zentralen Denk- und Übungsmitteln, also den Solmisations-silben, der Silbenschrift, der Punktnotation, der relativen Liniennotation, den Tonika-Do-Farben, der Tonika-Do-Rhythmussprache, den Handzeichen und den Silben- und Linientafeln. Im V. Kapitel betrachte ich die Lehrsystematik der Tonika-Do-Methode. Im VI. Kapitel analysiere ich die in den Lehrwerken abgedruckte Unterrichtsliteratur und untersuche schließlich im VII. Kapitel die im Rahmen der Tonika-Do-Methode genannten expliziten und impliziten Lehr- und Lernziele.

Um die Eigenheit der Tonika-Do-Methode deutlich herauszuarbeiten, vergleiche ich im VIII. Kapitel die Methode mit anderen musikpädagogischen Methodenkonzeptionen des 20. Jahrhunderts. Die Überlegungen von Jaques-Dalcroze, Orff, Suzuki, Kodály, Münnich und Gordon dienen als Hintergrund, vor dem das Besondere von Tonika-Do deutlich hervortritt.

In Kapitel IX. schlage ich die Brücke zur musikpädagogischen Gegenwart. Beispielhaft wird das Potential der Tonika-Do-Methode auf seine Praxistauglichkeit für einen heutigen Musikunterricht hin untersucht.

Alle Kapitel basieren auf umfangreichen Quellenstudien, die unter Berücksichtigung vorhandener Sekundärliteratur mithilfe hermeneutischer Forschungsmethoden erschlossen wurden. Dabei sind, soweit dies mir nötig erschien, zusätzliche psychologische, zeichentheoretische, kommunikationstheoretische Theorien sowie musikhistorisches und zeitgeschichtliches Wissen herangezogen worden.

2. Stand der Forschung

Tonika-Do wurde neben dem Eitzschen Tonwort in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Musikdidaktik viel diskutiert.⁴ Dies belegt eine Fülle von Publikationen aus der Vorkriegszeit. Es mag daher überraschen, dass bis heute eine Aufarbeitung sowohl der Tonika-Do-Methode als auch der Methode des Eitzschen Tonworts weitgehend aussteht. Neben der praktischen Literatur gibt es nahezu keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die sich mit Tonika-Do beschäftigen.⁵ Vorhanden sind allerdings einige vergleichende und historische Arbeiten, die sich mit Solmisation im Allgemeinen beschäftigen. Tonika-Do ist hier eine, meist recht kurz abgehandelte, Methode von vielen. Darüber hinaus existieren vereinzelt Aufsätze zu einigen Protagonisten und Protagonistinnen der Tonika-Do-Bewegung, so etwa von Eva Rieger und Walter Heise zu Agnes Hundoegger und Frieda Loebenstein.⁶ Neben diesen beiden Aufsätzen ist Thomas Phleps' Schilderung des Methodenstreits zwischen „Eitzianern“ und „Tedisten“⁷ die einzige Veröffentlichung, die näher auf die Tonika-Do-Methode eingeht. Alle drei Publikationen versuchen, historische Zusammenhänge darzustellen. Methodisch-didaktische Fragestellungen spielen eine untergeordnete Rolle.

Eva Rieger⁸ skizziert in ihrem kurzen musikhistorischen Artikel kulturelle und soziale Hintergründe des Wirkens von Agnes Hundoegger. Sie beschreibt, wie Hundoegger auf die Tonic-Solfa-Methode Curwens stieß, diese deutschen Bedürfnissen anpasste, als Tonika-Do-Methode veröffentlichte und dafür bis an ihr Lebensende warb. Der Aufsatz verdeutlicht Probleme, die sich für Hundoegger als Frau in einer damals männerdominierten Musikwelt ergaben.

Walter Heise⁹ betitelt seinen Aufsatz zu Recht als „Spurensuche“. Das Wenige, das aus dem Leben Frieda Loebensteins noch bekannt ist, gleicht einem Puzzle, bei dem etliche Teile fehlen und das sich nicht zu einem Gesamtbild fügt. Dies gilt sowohl für ihre Berliner Zeit als Lehrerin für Klavier und Gehörbildung am Sternschen Konservatorium und dem Seminar für Musikerziehung an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik Berlin als auch für die Zeit nach ihrer Flucht vor dem NS-Regime als Schwester des Benediktinerklosters in Santa Maria in São Paulo. Einen roten Faden in ihrem Leben sieht Heise im lebenslangen Einsatz für Tonika-Do.

Thomas Phleps¹⁰ beschäftigt sich in seinem Artikel *Die richtige Methode oder Worüber Musikpädagogen sich streiten* mit dem Methodenstreit zwischen Anhängern des

4 Vgl. Phleps (2001), S. 2.

5 Dies gilt nur eingeschränkt auch für das Eitzsche Tonwort. Bereits in den 1920er Jahren versuchten die Verfechter der Eitzschen Methode die Diskussion trotz aller Polemik mithilfe wissenschaftlicher Argumente zu führen. Stellvertretend stehen hierfür Messmer und Heuler mit ihren Versuchen, das Tonwort psychologisch bzw. pädagogisch zu begründen. Diese Schriften haben allerdings einen stark programmatischen Charakter, wenn sie auch durchaus kritisch mit Eitz' Ideen umgehen. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit allen Ansätzen der Tonwortmethode steht aber noch aus.

6 Von Elisabeth Noack wurde darüber hinaus im MGG (1979, Bd. 16, S. 756) ein kurzer Lexikonartikel zu Hundoegger veröffentlicht.

7 Als Tedisten bezeichneten sich selbst die Verfechter der Tonika-Do-Methode.

8 Rieger (1990/1996).

9 Heise (2003).

10 Phleps (2001).

Eitzschen Tonwortes und der Tonika-Do-Methode. Kenntnisreich referiert er die Stationen gegenseitiger Anfeindungen und rassistischer Denunziationen während der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Deutlich zeigt Phleps, dass nicht nur unter Eitzianern, sondern auch im Tonika-Do-Bund nationalsozialistisches Gedankengut verbreitet war. Die Weltgewandtheit der Gründerinnen des Tonika-Do-Bundes, repräsentiert durch Frauen wie Agnes Hundoegger, Maria Leo, Frieda Loebenstein oder Alma Bräuer, wich in den 1930er Jahren einer braunen antisemitischen Ideologie mit aggressiven Ressentiments gegen Moderne und populäre Kultur.

Historische Darstellungen zum Thema „Solmisation“ finden sich u. a. in den einschlägigen Lexika, beispielsweise in der alten und der neuen Enzyklopädie MGG sowie dem Riemann-Musiklexikon.¹¹ Sie beschreiben die Entwicklung der Solmisation vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Vergleichend werden Solmisationsmethoden anderer Kulturen sowie aus der Zeit vor Guido von Arezzo mit einbezogen. Die Tonika-Do-Methode wird allerdings, wenn überhaupt, nur mit wenigen Worten erwähnt. Inhaltlich vergleichbar sind Lexikonartikel zum Schlagwort „Gehörbildung“.¹² Sie beschränken sich allerdings auf die Entwicklungen der letzten 200 Jahre. Entsprechendes gilt auch für das Schlagwort „Hexachordlehre“, allerdings in umgekehrter Weise – dergleichen Artikel beziehen sich nur auf die mittelalterliche Solmisation.

Mehr praktisch ausgerichtet, inhaltlich aber wiederum recht ähnlich, ist das Büchlein *Gehörbildung – Geschichte und Methode* von Dieter Stoverock.¹³ Inhaltlich vergleichbar ist auch der Abschnitt zur Geschichte der Methoden des Musikunterrichts in Sigrid Abel-Struths *Grundriss der Musikpädagogik*. Abel-Struth geht ebenso wie Stoverock auf Eigenheiten der Tonika-Do-Methode kaum ein.

Die wohl ausführlichste musikhistorische Publikation stammt von Georg Lange.¹⁴ Trotz ihres Alters (sie stammt von 1900) ist diese Veröffentlichung weder inhaltlich noch methodisch überholt und dürfte bis heute die genaueste vergleichende Arbeit zur Geschichte der Solmisation sein. Lange geht sowohl auf die antiken Vorgänger als auch auf die mittelalterliche Solmisation und die zahlreichen Neuerungen und Veränderungen seit dem frühen 16. Jahrhundert ein. Er beschränkt sich nicht auf historische Solmisationskonzepte, sondern bezieht auch die für ihn damals aktuellen Entwürfe von John Hullah, John Curwen, Agnes Hundoegger und Carl Eitz mit ein. Als roter Faden dient ihm die Entstehungsgeschichte sogenannter „Parallelreihen“, der Erfindung zusätzlicher Silben für alterierte Töne. Dieses Prinzip mündete im frühen 18. Jahrhundert in die heute gängige Unterscheidung zwischen absoluter und relativer Solmisation ein. Lange geht auch auf methodische Eigenheiten der von ihm beschriebenen Solmisationssysteme ein. So vergleicht er die Singbarkeit und Funktion einzelner Silbenreihen. Weiterführende methodisch-didaktische Überlegungen fehlen allerdings ebenso wie eine genaue Untersuchung der Tonika-Do-Methode.

11 Ruhnke (1965b), S. 843–852; Ruhnke (1998), S. 1561–1570; BRM Bd. 4, S. 169 ff.

12 Müller-Blattau (1965), S. 1533–1540.

13 Stoverock (1964); laut Titel handelt es sich um eine Geschichte der Gehörbildung. Für ihn ist das offensichtlich deckungsgleich mit einer Geschichte der Solmisation.

14 Lange (1900).

Neben diesen allgemein gehaltenen Arbeiten findet sich eine Reihe von Schriften zu Teilfragen. So beschäftigen sich Charles-Emile Ruelle¹⁵ und Franz Ring¹⁶ mit der in der griechischen Tetrachordlehre gebräuchlichen Solmisation auf die Silben τα τη τω τε (ta – té – to – te).¹⁷ Während Ruelle bekanntes Wissen zusammenträgt, geht Ring auf die methodisch-stimmbildnerische Qualität der Silben ein und deutet deren Gebrauch im Zusammenhang mit der antiken Rednerausbildung.

Georg Schünemann beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Ursprung und Bedeutung der Solmisation*¹⁸ mit der Herkunft und der möglichen Bedeutung der aretinischen Solmisationssilben.¹⁹ Sie seien nicht zufälliges Ergebnis der Zentraltöne des Guidonischen Johannes-Hymnus, sondern beruhen auf Zahlenspekulationen, in denen pythagoreische und antike musiktheoretische Vorstellungen verschmelzen. Solmisation sei so gesehen mehr als nur eine Memorierhilfe, sie spiegle eine ganze Weltansicht wieder. Walter Wiora greift Schünemanns Gedankengang wieder auf, verwirft diesen aber als nicht haltbar.²⁰ Ähnlich wie Schünemann glaubt allerdings auch er, dass Solmisation auf antiken Ideen beruhe.

Die umfangreichsten Darstellungen zur mittelalterlichen Solmisationslehre finden sich bei Smits van Waesberghe.²¹ Unter Berücksichtigung aller älteren Veröffentlichungen beschreibt er ein facettenreiches Bild der mittelalterlichen Musikerziehung, in der Solmisation eine zentrale Stellung einnahm.

Auf die Veränderungen der mittelalterlichen Solmisation hin zu den heute praktizierten Formen gehen nur wenige Untersuchungen ein. Neben der bereits genannten Arbeit von Georg Lange widmen sich Eberhard Preußner²², Jacques Chailley²³ und Herbert Post²⁴ Solmisationsmethoden des 16. bis 18. Jahrhunderts. Bis auf Post, der Palusellis Solmisationsmethode auf ihre methodischen Eigenschaften hin untersucht, gehen die Arbeiten aber kaum über eine bloße Aufzählung von Silbenreihen hinaus.

Solmisation wurde über Jahrhunderte hinweg auch im schulischen Gesangsunterricht praktiziert, demgemäß finden sich auch in Histografien der Schulmusik entsprechende Darstellungen. Als wichtigste Publikation dieser Art muss die zwar schon etwas betagte, aber gerade hinsichtlich historischer Solmisationsmodelle immer noch aktuelle *Geschichte der Schulmusik* von Georg Schünemann genannt werden.²⁵ Sehr umfangreich und sachkundig referiert er verschiedenste Formen der Solmisation vom Mittelalter bis in die 1920er Jahre. Auch Tonika-Do erwähnt er als eine – zu seiner Zeit aktuelle –

15 Ruelle (1908).

16 Ring (1938).

17 Die Anzahl überlieferter schriftlicher Quellen zum Thema Solmisation ist übersichtlich. Neben dem Bellermannschen Anonymus ist vor allem Aristides maßgebende Hauptquelle.

18 Schünemann (1929).

19 Die aretinischen Solmisationssilben sind jene, die auf die Autorenschaft Guido von Arezzos zurückgeführt werden.

20 Wiora (1956). Eine französische Zusammenfassung findet sich bei Clercx (1957).

21 Smits van Waesberghe (1969); zu Guido von Arezzo vgl. auch Oesch (1954).

22 Preußner (1939).

23 Chailley (1976).

24 Post (1995).

25 Schünemann (1931).

Methode.²⁶ Er beschränkt sich allerdings diesbezüglich auf knappe Hinweise; auf didaktische Zusammenhänge geht er nicht näher ein.

Von Walter Heise stammt ein umfangreicher Aufsatz zur Geschichte der deutschen Schulmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert.²⁷ Im Zentrum stehen die Ideen Pestalozzis und die sich auf ihn berufenden Autoren neuer Gesangslehren. Heise liefert umfangreiche Materialien und setzt sich detailliert mit ideengeschichtlichen und bildungspolitischen Entwicklungen auseinander. In einem kurzen Abschnitt geht er auch auf die Tonic-Solfa-Methode, die *Méthode Galin-Paris-Chevé* sowie die Tonika-Do-Methode ein.

Wilfried Gruhn skizziert in seiner *Geschichte der Musikerziehung* Entwicklungen des schulischen Musikunterrichts vom Gesangsunterricht des frühen 19. Jahrhunderts bis heute.²⁸ Dabei spielen für ihn Kulturpolitik, Bildungspolitik und das allgemeine Musikleben eine wichtige Rolle. Diesbezüglich beschäftigt er sich unter anderem mit der englischen und französischen Singbewegung und diskutiert die methodischen Ansätze von Sarah Ann Glover, John Curwen, Joseph Mainzer, Pierre Galin und Emile Chevé. Die Tonika-Do-Methode wird nur als Randerscheinung erwähnt.

Karl Heinrich Ehrenforths *Geschichte der musikalischen Bildung* ist eine ideengeschichtliche Darstellung.²⁹ Er versucht, den Wandel grundsätzlicher Vorstellungen musikalischer Bildung zu beschreiben, weshalb er im Gegensatz zu Gruhn bereits bei den Früh- und Hochkulturen ansetzt. Auch er geht auf verschiedene Solmisationsverfahren ein, konkrete methodische Gesichtspunkte sind jedoch im Rahmen seines Ansatzes nachgeordnet. Ähnlich wie Gruhn erwähnt er die Tonika-Do-Methode nur im Zusammenhang mit der europäischen Singbewegung.

Auch in vielen Solmisationslehren finden sich kurze Histografien zur Entwicklung der Solmisation.³⁰ Trotz teils umfangreicher Bibliographien im Anhang werden in den Texten leider genaue Quellenangaben unterschlagen, was diese Arbeiten als Sekundärquelle weitgehend unbrauchbar macht. Hinzu kommt, dass die betreffenden Darstellungen oft einen bestimmten Zweck verfolgen: Die eigene Methode soll im historischen Kontext verortet und in ihrer Einzigartigkeit dem Leser verdeutlicht werden. Dies führt zu Abwertungen anderer Methoden und der Aufwertung der eigenen.

Von Mathias Flämig existieren zwei aufeinander aufbauende Arbeiten, in denen er Solmisation sprachwissenschaftlich deutet.³¹ Die ältere Arbeit von 1998 bezieht sich maßgeblich auf die Theorien von Wittgenstein und Tugendhat. Er zeigt, wie Solmisationssilben im Sinne eines verstehenden Hörens als Prädikate innerhalb eines Satzgefüges gedeutet werden können, d. h. als Aussagen über Töne mit eindeutigen Eigenschaften. Verstanden wird, so seine Theorie, wenn ein Hörer weiß, ob und wie das charakterisierende Prädikat (die Solmisationssilbe) auf den Gegenstand (den Ton bzw.

26 Siehe Schönemann (1931), S. 379.

27 Heise (1986), S. 31–84. Der Aufsatz findet sich im Sammelband „Geschichte der Musikerziehung“, hg. von Hans-Christian Schmidt.

28 Gruhn (2003).

29 Ehrenforth (2005).

30 Beispielsweise bei Curwen (1858); Curwen (o. J.); Hundoegeger (1897a); Heygster/Grunenberg (1998); Buchholz (2003).

31 Flämig (1998), S. 125–164; Flämig (2004).

musikalischen Zusammenhang) zutrifft. Dies könne z. B. durch Singen des Grundtons oder Benennen des Tonnamens unter Beweis gestellt werden. Im Aufsatz von 2004 differenziert Flämig diese Sichtweise. Im Rückgriff auf die Sprachphilosophie Freges meint er in vielen Solmisationsmethoden eine fehlerhafte Bedeutungstheorie zu erkennen. Sachverhalte würden fälschlicherweise auf Wortebene (mithilfe einzelner Silben) konstruiert und ergäben sich nicht, wie bei natürlichen Sprachen üblich, erst auf Satzebene. Solmisationssilben müssten, wenn sie als Wörter gedeutet werden, aber erst innerhalb eines musikalischen Sinnzusammenhangs funktionieren, d. h. sie hätten nicht per se eine Eigenschaft, sondern erst im Verhältnis zu anderen. Wenn Flämig konstatiert, „ein vollständig anderes Verständnis von Solmisationssilben“ erarbeitet zu haben, in dem „Solmisationssilben [...] als Wörter ernst genommen werden“, die nur als „unselbständige Bestandteile eines Satzganzen aufzufassen sind“ und eben nur als „siebenstellige Relation“³² funktionieren, so übersieht er, dass genau dies Usus in vielen gängigen relativen Solmisationsmethoden ist.

3. Quellenlage

Trotz einiger Lücken ist die Quellenlage insgesamt gut. Dies liegt zum einen daran, dass in den deutschen Bibliotheken viele der Publikationen des Tonika-Do-Bundes vorhanden und elektronisch verzeichnet sind, zum andern beherbergt das Archiv der UdK Berlin den Nachlass des Tonika-Do-Bundes. In diesem finden sich neben einer Vielzahl von Büchern auch Unterrichtsmaterialien, Verzeichnisse des Tonika-Do-Bundes, Korrespondenzen und eine Reihe von Fotos und privaten Schriftstücken. Vieles davon stammt offensichtlich noch aus den Hinterlassenschaften Agnes Hundoeppers. Überdies besitzt das Archiv der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt den Nachlass von Elisabeth Noack³³ und damit einige für das Thema der Arbeit interessante Korrespondenzen.

Die verwendeten Quellen lassen sich in acht Gruppen gliedern:

1. Lehrbücher,
2. Unterrichtsmaterialien (Liedersammlungen, Spiele, Silbentafeln etc.),
3. die Verbandszeitschrift „Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes“ (1926–41) bzw. Rundschreiben des Tonika-Do-Bundes (1948–72),
4. Flugblätter und Sonderdrucke des Tonika-Do-Bundes,
5. Artikel in musikpädagogischen Fachzeitschriften,
6. persönliche Aufzeichnungen und Korrespondenzen,
7. private Exemplare der Tonic-Solfa-Methode Hundoeppers,
8. Erfahrungen und Eindrücke aus Unterrichtshospitationen.

32 Flämig (2004), S. 56.

33 Elisabeth Noack, Musikwissenschaftlerin und -pädagogin, leitete von 1941 bis 1957 den Tonika-Do-Verlag und war über lange Jahre hinweg eine der führenden Persönlichkeiten des Tonika-Do-Bundes.

Zu 1. In den nationalen Bibliothekskatalogen lassen sich insgesamt etwa 40 Tonika-Do-Lehrbücher ermitteln. Diese dürften ein Großteil, aber vermutlich nicht alle Veröffentlichungen sein. Die Auswahl erscheint insgesamt repräsentativ, da viele der Lehrwerke gleich in mehreren Bibliothekskatalogen verzeichnet sind. Es handelt sich offensichtlich nicht um Unikate oder kleine Auflagen, sondern um Bücher, die eine relativ große Verbreitung hatten. Dazu gehören auch jene Tonika-Do-Bücher, die vom Tonika-Do-Bund ausdrücklich empfohlen wurden.³⁴ Ohnehin ist der Großteil dieser Veröffentlichungen inhaltlich weitestgehend deckungsgleich. Es handelt sich um Elementarlehren auf der Basis von Tonika-Do. Durchaus modern werden einführende Texte, unterrichtspraktische Ratschläge und Unterrichtsmaterialien miteinander kombiniert. Neben diesen findet sich eine Reihe von Instrumentalschulen auf der Grundlage von Tonika-Do. Eine Besonderheit stellt die Schrift Alma Bräuers dar, die Tonika-Do für die Blindenarbeit nutzbar machte.³⁵

Zu 2. Zu vielen der Lehrbücher finden sich ergänzende Unterrichtsmaterialien, bestehend aus Lehrerhandbuch, Schülerhandbuch und zusätzlichen Materialien. Ferner existiert verschiedenstes Notenmaterial für den schulischen und außerschulischen Musikunterricht. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass von „Tonika-Do-Lehrern“ nicht nur die speziell auf den Unterricht nach Tonika-Do abgestimmten Lieder und Übungen, sondern auch damals handelsübliche Liedersammlungen verwendet wurden.³⁶ Die von mir erfassten Veröffentlichungen spiegeln daher wahrscheinlich nicht ein tatsächliches, repräsentatives Tonika-Do-Unterrichtsrepertoire wider. Neben den Notenmaterialien wurden vom Tonika-Do-Verlag auch Silbentafeln und Musikspiele (Tonika-Do-Quartettspiel, Legespiel, bunte Bälle) herausgegeben. Sie waren für den Bereich des elementaren Musikunterrichts gedacht.

Zu 3. Die Verbandszeitschriften „Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes“ (1926–1941) und „Rundschreiben des Tonika-Do-Bundes“ (1948–1972) geben einen guten Einblick in die fachinterne Diskussion der vereinsmäßig organisierten Musiklehrer und -lehrerinnen im Tonika-Do-Bund. Neben Verbandsnachrichten, Besprechungen von Büchern u. Ä. wurden hier neue Entwicklungen der Methode vorgestellt und diskutiert. Für die Jahre 1933–41 sind die „Mitteilungen“ gleichsam ein Beispiel einer durch die NS-Ideologie verblendeten musikpädagogischen Öffentlichkeit.

Zu 4. Neben den Verbandszeitschriften hat der Tonika-Do-Bund eine Reihe von Flugblättern, Denkschriften und Sonderdrucken veröffentlicht. Sie entsprachen im Format den „Mitteilungen“, waren aber jeweils einem Themenschwerpunkt gewidmet.

34 Siehe Frieda Sartorius (1937).

35 Siehe Bräuer (1925) sowie Bräuer (1926).

36 Noack verweist im Vorwort der nach dem Tod Hundoeppers veröffentlichten Sammlung „Alte, altmodige und neuere ein- und zweistimmige Lieder“ von 1927 darauf, dass viele der ursprünglich geplanten Lieder unterdessen im „Zupfgeigenhansel“ erschienen seien. Es scheint also, dass auch innerhalb der Tonika-Do-Bewegung übliche Liedersammlungen verwendet wurden.

Zu 5. Tonika-Do wurde nicht nur verbandsintern, sondern als ein zentraler Teil der Methodenfrage der 1930er Jahre auch von der musikpädagogischen Fachöffentlichkeit in verschiedenen Fachzeitschriften diskutiert. Leider handelt es sich dabei oft nicht um sachliche Beiträge, sondern um einen Schlagabtausch verfeindeter Lager. In polemischem Ton wurden die Ideen der anderen niedergemacht, eine sachbezogene Auseinandersetzung geradezu vermieden. Musikhistorisch sind solche Beiträge durchaus interessant, wogegen der musikpädagogische Erkenntnisgewinn leider nur marginal ist. Es finden sich immer wieder die gleichen (Schein-) Argumente, die weniger wissenschaftlicher als ideologischer Natur sind. Für die Darstellung der Methode sind solche Artikel nur wenig hilfreich.

Zu 6. Der Nachlass des Tonika-Do-Bundes umfasst etliche Korrespondenzen³⁷, handschriftliche Aufzeichnungen, Fotos, Konzertankündigungen Hundoeppers, Abrechnungen des Tonika-Do-Bundes, Zeugnisse, Reden und Aufsätze sowie eine von Hundoepper handschriftlich begonnene Autobiografie. Ähnliches findet sich auch im Nachlass von Elisabeth Noack. Diese Materialien ermöglichen ein lebensnahes Bild der im Tonika-Do-Bund agierenden Musikpädagogen und Musikpädagoginnen, hinsichtlich der Methode sind sie allerdings größtenteils unergiebig.

Zu 7. Ebenso im Nachlass des Tonika-Do-Bundes befinden sich Exemplare der Lehrwerke John Curwens mit handschriftlichen Anmerkungen von Agnes Hundoepper. Diese erlauben es, die Genese der Tonika-Do-Methode aus den Lehrwerken Curwens genauer zu rekonstruieren. Anzumerken ist allerdings, dass Hundoepper die Wurzeln ihrer Methode nie verschwiegen hat. Sie erwähnt bereits im Vorwort zum *Leitfaden* von 1897 Curwens Tonic-Solfa-Methode sowie die Ziffernmethode nach Rousseau-Galin-Paris-Chevé als ihre geistigen Quellen.³⁸ In einem Aufsatz von 1924 beschreibt sie sogar detailliert, welche Lehrwerke Curwens und Chevés sie bei der Konzeption der Methode herangezogen hat.³⁹ Für eine genaue Zuordnung einzelner methodischer Elemente der Tonika-Do-Methode sind die schriftlichen Anmerkungen Hundoeppers daher entbehrlich.

Zu 8. Tonika-Do ist ein historisches Solmisationskonzept, das seit Ende der 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts kaum noch verwendet wird. Es ist daher kaum mehr möglich, lebendigen „Tonika-Do-Musikunterricht“ zu erleben. Soweit überhaupt Lehrer heutzutage Solmisation anwenden, handelt es sich um eine der neueren Konzeptionen, etwa die von Zoltán Kodály, die von Richard Münnich oder eine Mischform aus verschiedenen Ansätzen. Dennoch wären Beobachtungen im Rahmen von Unterrichtshospitationen eine wertvolle Quelle. Die Leistungsfähigkeit der Methode zeigt sich letzten Endes erst im praktischen Umgang, die Texte vermitteln kein lebendiges Bild. Um diesen Mangel zumindest teilweise zu kompensieren, habe ich bei Lehrern hospi-

37 Die Briefe stammen von Max Planck, Carl Stumpf, Carl Eitz, Max Battke, Ludwig Riemann und Otto Körte und waren an Carl Eitz und Agnes Hundoepper gerichtet.

38 Hundoepper (1897a), S. 4.

39 Siehe Hundoepper (1924/52).

tiert, die andere Formen der relativen Solmisation praktizieren. Die Erfahrungen und Eindrücke sind in das IX. Kapitel eingeflossen, in dem ich Überlegungen zu aktualisierten Formen der Tonika-Do-Methode anstelle.

4. Der Begriff der Methode

Methode – Lehre – Lehrweise

Ich spreche in dieser Arbeit von der „Tonika-Do-Methode“. Diese Bezeichnung ist durchaus problematisch, da das Wort Methode in der Fachliteratur in unterschiedlicher Weise gebraucht wird. Es bedarf daher einiger Erläuterungen.

Methoden finden sich fast in allen Bereichen menschlichen Handelns. In jedem Handwerk, jeder Wissenschaft, aber auch in alltäglichen Situationen finden sich Methoden im Sinne gezielter „Verfahren und Vorgehensweisen“. ⁴⁰ Was allerdings konkret unter einer Methode verstanden wird, unterscheidet sich gravierend. Die Methoden eines Bäckers, eines Musiklehrers oder einer Kernphysikerin sind nur schwerlich miteinander zu vergleichen. Dies gilt auch innerhalb einzelner Fachgebiete, in denen sehr oft unterschiedliche Handlungsweisen unter diesem Begriff zusammengefasst werden. In der Musikpädagogik wird der Begriff „Methode“ vor allem in dreierlei Bedeutung verwendet:

1. im Sinne einer bestimmten Lehrsystematik,
2. im Sinne von Arbeitsweisen, Verfahren oder Vorgehensweisen zur Planung und Durchführung von Unterricht und
3. im Sinne spezieller Instrumental- bzw. Vokaltechniken und der Art und Weise, wie diese vermittelt werden.

Zu 1. Methode als Lehrsystematik

Die Geschichte der Musikpädagogik ist reich an methodischen Überlegungen, wie Schüler in einem vorbedachten Weg zu einem musikalischen Ziel geführt werden können. Entsprechende Überlegungen gab es bereits im klassischen Altertum. Man unterschied die Reihenfolge der zu lernenden Töne und Intervalle, was seit dem Mittelalter als Methode bzw. Methodik bezeichnet wird. ⁴¹ In recht ähnlicher Weise findet sich der Begriff auch noch in Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Als Methode betitelte man Lehrbücher für den schulischen Gesangsunterricht. Alle Themen und Inhalte innerhalb einer Methode waren nach einer bestimmten Systematik angeordnet. ⁴² In vielen solcher Methoden griffen die Autoren auf Solmisation als Lehrverfahren zurück. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts verstand man unter einer Methode recht Ähnliches. ⁴³

40 Vgl. Ernst (1991/1999), S. 82.

41 Vgl. Abel-Struth (1985/2002), S. 517.

42 Typische Beispiele solcher Methoden sind Michael Pfeiffers und Hans Georg Nägels *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von M. T. Pfeiffer, methodisch bearbeitet von H. G. Nägeli* von 1810 oder Pierre Galins „Exposition d’une nouvelle méthode pour l’enseignement de la musique“ von 1818.

43 Im Französischen bezeichnet man mit *Méthode* auch Instrumentalschulen. Auf deutschsprachigen Instrumentalschulen ist die Bezeichnung Methode für eine Instrumentalschule relativ ungebräuchlich, entsprechende Lehr-

Allerdings hatte sich die Bedeutung dahingehend gewandelt, dass mit der Bezeichnung nun ausschließlich Solmisationskonzepte mit einer bestimmten Lehrsystematik verstanden wurden. Fast alle Methoden dieser Zeit waren für den Anfangsunterricht gedacht.⁴⁴ Die Bezeichnung Tonika-Do-Methode spiegelt genau dieses Begriffsverständnis wieder. Tonika-Do ist eine Solmisationsmethode mit fünfstufiger Systematik für den schulischen Anfangsunterricht.

Im Kern blieb dies Tonika-Do auch immer. Im Laufe der Jahrzehnte wuchs die Methode jedoch allmählich, neue Gedanken und Ideen aus anderen Methoden und pädagogischen Strömungen wurden integriert. Dies blieb nicht ohne Folgen. Aus der einstigen übersichtlichen Schulgesangsmethode wurde eine umfangreiche Konzeption mit Aussagen zu verschiedensten musikpädagogischen Teilbereichen. Ab Mitte der 1920er Jahre lehnten daher etliche der im Tonika-Do-Bund⁴⁵ zusammengeschlossenen Musiklehrenden die Bezeichnung „Tonika-Do-Methode“ als zu einseitig ab. Sie bevorzugten die Bezeichnung „Tonika-Do-Lehre“, ab Mitte der 1940er Jahre „Lehrweise nach Tonika-Do“.⁴⁶

Der Begriff Lehre ist dem der Methode ähnlich und findet sich vereinzelt auch als Titel musikpraktischer Abhandlungen (etwa als „Gesangslehre“). Es handelt sich aber nicht unbedingt um einen typischen Fachterminus. Von einer Lehre spricht man üblicherweise im Sinne der Berufsausbildung von Handwerkern, des universitären Unterrichts oder einer Religion bzw. religiösen Lehrmeinung.⁴⁷ Damit ergeben sich aber gewisse Analogien zum Methodenbegriff. Eine universitäre, handwerkliche und religiöse Lehre dient der Vermittlung des jeweils typischen Wissens und Könnens unter Verwendung hier typischer Verfahren und Vorgehensweisen. Während aber die Bezeichnung „Methode“ auf die Frage, wie etwas gelehrt werden soll, fokussiert, stehen mit der Bezeichnung „Lehre“ das „Was“ – also inhaltliche Fragen – im Vordergrund. Überlegungen zu Lehrinhalten spielen aber im Rahmen von Tonika-Do keine zentrale Rolle, weshalb nach meinem Verständnis die Bezeichnung Tonika-Do-Lehre nicht treffend ist. Ich vermute mit der Wahl der Bezeichnung „Lehre“ wollte man sich gegenüber anderen Methoden begrifflich absetzen – Lehre als Überhöhung von Methode.

Passender wirkt meines Erachtens die Bezeichnung „Lehrweise nach Tonika-Do“. Dies meint zunächst nicht vielmehr als die Art und Weise, wie etwas gelehrt wird und ist damit dem Methodenbegriff sehr ähnlich. Stärker als die Bezeichnung „Methode“ scheint mir die der Lehrweise auf einen konkreten unterrichtlichen Rahmen abzu zielen.

Fortsetzung von vorheriger Seite

werke wurden auch schon im 19. Jahrhundert schlicht als Klavierschule, Flötenschule, Violinschule u. dgl. betitelt. Siehe z. B. Christian Heinrich Hohmann, Ernst Heim (1898): *Praktische Violinschule*, Leipzig; Carl Baermann (1864): *Klarinett-Schule*, Offenbach a.M.; Gustav Damm (= Theodor Steingraber) (1868): *Klavierschule und Melodien-schatz für die Jugend*, Leipzig; dagegen: Hyacinthe Klosé (1866): *Méthode Complète pour tous les Saxophones*.

44 Vgl. Abel-Struth (1985/2002), S. 517–518.

45 Der Tonika-Do-Bund war eine Interessenvertretung von Tonika-Do-Lehrenden. Siehe dazu Kapitel III.3, S. 108–123.

46 Siehe dazu den Titel der zentralen Schrift von Agnes Hundoeffer: Die drei Auflagen von 1897, 1908 und 1923 sind mit „Leitfaden der Tonika-Do-Methode“, die vierte bis siebente Auflage von 1925, 1930 und 1931 mit „Leitfaden der Tonika-Do-Lehre“ betitelt. Mit der von Maria Leo komplett neu überarbeiteten achten Auflage von 1942 wurde der Titel in „Lehrweise nach Tonika-Do“ abgeändert. Diese Benennung findet sich auch bei der von Elisabeth Noack überarbeiteten 9. Auflage von 1953.

47 Vgl. Schaub, Zenke (2000), S. 344.