

Von altem Repertoire zu neuer ‚Originalmusik‘: Musikästhetische Narrative und ihre Folgen in der deutschen Zupforchesterbewegung der Nachkriegszeit

Stefanie Acquavella-Rauch

Heute, über 70 Jahre nach dem Ende der NS-Zeit [...], geht es nicht mehr um Sanktionen, um die Berufung in ein Dienstverhältnis oder die Entfernung aus einem solchen aufgrund von nachgewiesenen Vorbelastungen. Vielmehr geht es um die moralische Pflicht der Aufrichtigkeit beim Umgang mit der eigenen Vergangenheit, was nicht nur für einzelne Personen, sondern gleichermaßen für Institutionen gilt.¹

Angelehnt an dieses Zitat soll das übergeordnete Ziel des folgenden Beitrags das Füllen einer weiteren Lücke in der musikhistorischen Aufarbeitung nationalsozialistischer Hintergründe der Zupforchester-Bewegung in Deutschland sein. *En detail* wird dazu ein Strang der Rezeptionsgeschichte verfolgt, der als Beispiel für die Rolle musikästhetischer Toleranzfragen bei einer bestimmten Form von Kanonisierung dienen kann. Während Kanonisierungstendenzen oft aus einem Miteinander vieler verschiedener Aspekte, Strukturen und Entwicklungen entstehen, handelt es sich hier um das Phänomen, dass über einen Zeitraum von 20 bis 30 Jahren von wenigen Personen gezielt eine bestimmte Art, für Zupforchester zu komponieren, propagiert wurde. Ein großer Teil dieser Kompositionen war von vornherein als neuer Kanon für den Klangkörper Zupforchester gedacht und wurde von Anfang an dementsprechend eingeführt. Das Ziel war, die Programmgestaltung einer ganzen Musikszene, nämlich der deutschen Zupforchester, zu verändern – und das ziemlich erfolg- und folgenreich.² Musikgeschichtlich ist dies insofern von besonderem Interesse, als sowohl die handelnden Personen als auch die angewandten Strategien identifiziert und analysiert werden können. Das dominierende Prinzip eines ‚Innen‘ im Sinne eines gewollten neuen Kanons versus eines ‚Außen‘, nämlich des zu verdrängenden alten Kanons, lässt sich als teils unterschwellig teils sehr direkt ge-

¹ Wladika 2019.

² Mit dieser Fragestellung schließt sich der vorliegende Beitrag an eine Untersuchung der Autorin aus dem Jahr 2013 an, die unter dem Titel *Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream* ebenfalls in *Phoibos* veröffentlicht wurde.

äußerte Intoleranz gegenüber klangästhetisch, satztechnisch, stilistisch und spieltechnisch nicht-gewollter Musik beschreiben.

Was hat es damit nun genau auf sich? Dazu soll zunächst der Vertreter eines Zupforchesters zu Wort kommen, der – die wesentlichen Punkte des zu beschreibenden Narrativs aufgreifend – einen sechsseitigen Rückblick über die Geschichte des Zupforchesters für den Webauftritt seines Vereins, des Mandolinenorchesters Bergesklänge Overath-Hurden, verfasste. Die klangästhetischen und repertoirespezifischen Diskussionen der 1930er bis frühen 1960er Jahre, die es in der weiteren Folge zu untersuchen gilt, umreißt er darin folgendermaßen:

Das für die Weiterentwicklung der Mandolinenorchester wirklich wichtige Ereignis in dieser Zeit war die Aufführung des ersten (fast) tremolofreien Werkes, der „Suite Nr. 1 [sic!]“ von H. Ambrosius auf dem Bundesmusikfest 1935 in Köln. Denn sowohl die neuen Machthaber als auch Mandolinästheten waren sich in einem Punkt einig, dass das italienische Mandolinentremolo „...artfremd ist und auf einen unbegreiflichen Tiefstand hinweist“. Diese Diskussion um das Mandolinentremolo beherrschte auch jahrzehntelang die Nachkriegsentwicklung, eigentlich bis zur heutigen Zeit. In fast allen Orchestern wird und wurde bei der Literatúrauswahl über diesen Punkt intensiv gestritten. Es gibt ‚fortschrittliche‘ Orchester, die auf hohem Niveau in der alten, vorromantischen Spieltechnik, nur gezupfte Originalwerke (aber auch Bearbeitungen) aus alter und neuer Zeit vortragen. Und es gibt Orchester [...], die aus Rücksicht auf den Geschmack von Zuhörern und Musikanten die in der Tradition stehenden Tremolowerke aus alter und neuer Zeit berücksichtigen oder eine Mischung beider Gattungen anstreben.³

Peter Dresbach beschreibt die Eckpunkte einer von außen gesteuerten Repertoireentwicklung: Beginnend im Jahr 1935 – also während der NS-Zeit – wurde eine neue Art, für Zupforchester zu komponieren, favorisiert. Als dafür exemplarisch stehendes Stück nennt er die *Suite Nr. 1* von Hermann Ambrosius – hier irrt er, es war die 1935 auf dem Kölner Musikfest des Deutschen Mandolin- und Gitarrenspieler Bundes (DMGB) uraufgeführte *Suite Nr. 6*, mit der eine von da an viel zitierte klangästhetische „Stilwende ein[geleitet]“⁴ wurde. Im Zentrum dieser ‚Stilwende‘ stand die gewollte und forcierte Abkehr vom bis dahin gespielten Kernrepertoire für Zupforchester: „von Operettenpotpourris, Konzertwalzern und Overtüren, von Stimmungsbildern oder auf Tonmalerei

³ Dresbach 2000, S. [5]f.

⁴ Wölki 1988, S. 45.

generell ausgerichteten Stücken und Charakterstücken der Salonorchesterkultur sowie von Wanderliedern, sogenannten Volksliedern und Märschen“.⁵ Derartige Kompositionen wurden ‚der‘ italienischen Musik zugeschrieben, für die sinnbildlich die Spieltechnik des Mandolinentremolo stand. Ihr gegenüber wurde eine „zeitgenössische[...] deutsche[...] Originalmusik für Mandolinorchester“⁶ positioniert, wie Konrad Wölki 1935 formulierte, in der zwar durch-aus auch Tremolo zum Einsatz kommen konnte, die aber stilistisch und satz-technisch deutlich anders komponiert wurde.⁷

In seinem Text nimmt Dresbach sprachlich Vereinfachungen vor, beispielsweise indem er, anstatt von einzelnen kompositorischen Veränderungen zu reden, lediglich einen Bezug auf ‚das‘ Tremolo herstellt, um Mitgliedern der Zupfmusikszene zu vermitteln, auf was er anspielt.⁸ Dabei handelt es sich um ein Narrativ, das in zupfmusikalischen Texten seit Mitte der 1930er Jahre zu finden ist und mit dem ‚man‘ eben vertraut ist. Von außen betrachtet lässt sich das Phänomen mit Anselm Gerhard über Tendenzen eines musikhistorisch andernorts bereits beschriebenen ‚Germanozentrismus‘⁹ einordnen. In verschiedenen Publikationen – Verbandszeitschriften und kleinen musikgeschichtlichen Schriften¹⁰ – wird ganz dem „musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts“¹¹ entsprechend ein „binäre[s] Kategoriensystem“¹² bemüht, „das der deutschen Tonkunst eine italienische Musikkultur entgegensetzt“.¹³ Thorsten Valk drückt das folgendermaßen aus:

Die [...] Opposition zwischen autonomer Tonkunst und funktionaler Gebrauchsmusik bildet das gedankliche Fundament für jene thematisch verwandte Auseinandersetzung um Beethoven und Rossini, die nicht allein unter kulturgeographischen und musiktheoretischen, sondern auch unter moralphilosophischen und mentalitätsgeschichtlichen Gesichtspunkten geführt wird: Einer nordischen, auf den Geist zentrierten Tonkunst stellt man eine italienische, auf den Sinnengenuss abzielende

⁵ Rauch 2013, S. 58.

⁶ Wölki 1935, S. 98f.

⁷ An dieser Stelle sei explizit darauf verwiesen, dass dieser Hintergrund in Rauch 2013, S. 52-57, näher besprochen wurde.

⁸ An dieser Stelle sei auf den Beitrag von Ulf Bangert in diesem Heft verwiesen.

⁹ Vgl. Gerhard 2000.

¹⁰ Vgl. beispielsweise die Zeitschrift *Das Mandolin-Orchester*, Wölkis *Instrumentationslehre für Zupfinstrumente* (1. Auflage 1936) oder seine *Geschichte der Mandoline* (1. Auflage 1939).

¹¹ Valk 2008, S. 178.

¹² Valk 2008, S. 178.

¹³ Valk 2008, S. 178.

Musikkultur entgegen. Auf deutscher Seite ist dieser Dualismus von Anfang an mit einem normativen Werturteil verbunden.¹⁴

Im zupfmusikalischen Mikrokosmos wurde dieses Narrativ nun eben nicht nur auf stilistische und satztechnische Fragen bezogen, sondern zusätzlich um eine spielästhetische Dimension – „das Tremolo“¹⁵ – erweitert.¹⁶ Deutlich wird dies exemplarisch in einem Text aus dem Jahr 1946 von Erich Krämer, einem Weggefährten von Ambrosius sowie des eigentlichen Hauptprotagonisten der gesamten Bewegung, Konrad Wölki. Krämer leitete die Leipziger Lautengilde, war während der NS-Zeit in den Verlag *Musik im Volk*,¹⁷ der u.a. Ambrosius' *Chaconne in a-Moll für Mandolinenorchester* veröffentlichte, involviert und arbeitete darüber hinaus im Verlag Julius Klinkhardt als „Prokurist[...] und Herstellungsleiter“.¹⁸ In seinen Überlegungen zu *Stilfragen der heutigen Zupfmusik*, erschienen 1946 in *Die Lautengilde*, schreibt Krämer das nationaltendenziöse Narrativ rund um das Tremolo fort und trägt damit dazu bei, es auch im Deutschland der Nachkriegszeit weiterhin in der Szene zu verankern:

Man kann eine *italienische* Komposition, die aus einer von unserem Empfinden abweichenden Gefühlswelt heraus entstanden ist, nicht mit den gleichen Ausdrucksmitteln wiedergeben, wie z.B. das Werk eines der jüngsten *deutschen* Zupfmusikkomponisten. Dem italienischen Stil ist in der *Mandolinemusik* das Tremolo über größere Melodiefolgen hinweg weitgehend eigen. Damit erhält diese Musik einen [...] impressionistischen Charakter, der mit der flimmernden Luft des südlichen Simmers und den glitzernden blauen Meeren der italienischen Küste vergleichbar ist. Solchen Stimmungen hat man in der Musik um die letzte Jahrhundertwende – und nicht in der schlechtesten Musik! – ganz allgemein gern nachgegeben. Mithin wird die *italienische Mandolinemusik* jener Zeit vom gleichen Charakter getragen, und die *deutschen Mandolinenorchester*, die derartige Werke bereitwillig aufnahmen, waren vor 40 und 50 Jahren durchaus ‚modern‘ eingestellt und konnten mit gutem Gewissen behaupten, auf dem ‚richtigen Wege‘ zu sein. [...] Erst die Zukunft lehrte, daß die beharrliche Anwendung übernommener südlicher Ausdrucksmittel auf deutsche Musik peinliche Gegensätze auslöste, wodurch die Mandoline schließlich für ernstere musikalische Aufgaben nicht mehr geeignet erschien

¹⁴ Valk 2008, S. 178.

¹⁵ Krämer 1946, S. 6.

¹⁶ Für weitere mit der spielästhetischen Dimension zusammenhängende Aspekte, wie etwa die Wahl der Plättchen, sei an dieser Stelle exemplarisch auf Wagner 2013 verwiesen.

¹⁷ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Rauch 2013, S. 67.

¹⁸ Sandfuchs, Link, Klinkhardt 2009, S. 145.

und ihre Literatur weitgehend in Seichtheit und musikalische Wertlosigkeit verfiel. Heute wissen wir, daß dem ‚kühlen Norden‘ Formwille und Polyphonie (Vielstimmigkeit) näher liegen, als der Klangrausch der südlichen Musik. Trotzdem wollen und dürfen wir keineswegs das Verdienst der ersten Wegbereiter der Zupfmusik unterschätzen und mißachten. Hat sich Theodor Ritter auch der vorgefundenen italienischen Spielmanier im wesentlichen bedient, so ist sein Schaffen doch vom besten Willen um die Entwicklung der deutschen Zupfmusik gekennzeichnet; er hat den Boden weitgehend vorbereitet, auf dem die heutigen Komponisten ihre Werke geschaffen haben.¹⁹

Ein Jahr nach Ende des II. Weltkriegs teilt Krämer unverändert Repertoire und Spielweise in zwei national benannte und klangästhetisch klar konträr charakterisierte Lager ein – und verwendet die gleiche in der NS-Zeit u.a. von Wölki etablierte Sprache, der 1935 formulierte:

Der deutsche Mandolinist benutzt deutsche Instrumente, und sie sind besser als die italienischen. Er spielt deutsche Kompositionen, und er ist dabei, die letzten Überbleibsel aus der Mandolinen-,Klub‘-Zeit in Gestalt südländischer Namen zu beseitigen.²⁰

Krämer trägt mit seinem Text dazu bei, eine in Zeiten des Nationalsozialismus eingeführte Klang- und Spielpolitik fortzusetzen und für die Nachkriegszeit verwendbar macht.²¹ Das Tremolo wird dabei zum einen weiterhin mit einer südlichen Klanglichkeit gleichgesetzt, während damit zum anderen eine zeitliche Rückwärtsgehendheit assoziiert wird. Mit dem Bezug auf nordischen „Formwille und Polyphonie“²² führt Krämer zudem genau jene Argumente an, mit der während der NS-Zeit das Primat ‚deutscher‘ Musik gerne auf Johann Sebastian Bach und barocke Formen zurückgeführt wurden.²³ Dass es dabei weniger um historische Akkuratessse denn um rhetorische Stilmittel geht, dechiffriert Krämer am Ende des Zitats selbst: Einem etwaigen Eintrüben der ‚Bedeutung‘ des von ihm und der deutschen Zupforchester-Szene hochgeschätzten Theodor Ritter, der das Tremolo eben auch verwendete, beugt er vor, indem er ihn als einen Wegbereiter der ‚neuen‘ Entwicklungen darstellt.

¹⁹ Krämer 1946, S. 6.

²⁰ Wölki 1935, S. 98f., zitiert nach Henke 1993, S. 118.

²¹ Nähere Erläuterungen zur Entwicklung des Narrativs in den 1930 und 40er Jahren finden sich in Rauch 2013.

²² Krämer 1946, S. 6.

²³ Vgl. z.B. Gerhard 2006, S. 94.

‚Diskussion‘ um altes Repertoire und neue ‚Originalmusik‘ in den ersten Jahren nach dem II. Weltkrieg

Damit sind die Eckpunkte der von Dresbach für die Nachkriegszeit skizzierten „D i s k u s s i o n um das Mandolinentremolo“²⁴ umrissen. Es gilt im Folgenden nun, diese Tendenzen und ihre Hintergründe tiefgehend zu untersuchen und dem nachzugehen, was Dresbach als Streit „bei der Literatúrauswahl“²⁵ bezeichnete und was ihn dazu motivierte, „fortschrittliche“ Orchester²⁶ von solchen abzugrenzen, die offenbar unterschiedliche Programm- und Repertoirevorstellungen hatten. Die dafür untersuchten Quellen sind Ausgaben der beiden Zeitschriften *Die Lautengilde* und *Das Mandolinen-Orchester*;²⁷ die Einblicke in die Zeit zwischen 1946 und 1949 bzw. in die späten 1950er und frühen 1960er erlauben, sowie ein online veröffentlichter Augenzeugenbericht und exemplarische Zupforchester-Notenbestandslisten. Als eine wichtige, wenn nicht die entscheidende Schlüsselfigur kristallisiert sich dabei insgesamt sehr schnell Konrad Wölki heraus.

Bereits in den 1930er Jahren hatte er – wie an anderer Stelle bereits erwähnt und untersucht²⁸ – eine wichtige Rolle dabei gespielt, Kompositionen in einem neuen Stil zu propagieren, indem er nicht nur Artikel in den einschlägigen Zeitschriften und Vorworte zu Notenausgaben veröffentlichte, selbst komponierte und Kompositionen in seiner „[i]m Auftrage des Reichsverbandes für Volksmusik“ herausgegebenen Reihe „Die Lautengilde. Fröhliche Gemeinschaftsmusik für Zupfinstrumente“ publizierte, sondern indem er zudem auch eine ‚deutsche‘ Spielart der Mandoline in Lehrwerken und durch seine Tätigkeit als Lehrer verbreitete.²⁹ Auf vergleichbare Art und Weise verfolgte er nach dem Krieg das Ziel weiter, Zupforchester in Deutschland weiterhin in diesem Sinne gleichsam ‚umzuerziehen‘ und einen neuen Kanon zu etablieren. Sein musikkulturelles Handeln diente offenbar dazu, das neue Repertoire ohne Tremolo systematisch zu erweitern, indem er neu komponierte Musik veröffentlichte, besprach, bewarb, aufführte und vom alten Kanon abgrenzte, den er konsequenterweise abwertete. Wölkis Aktionen lassen sich dabei in folgende Kategorien einordnen,

²⁴ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁵ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁶ Dresbach 2000, S. [5]f.

²⁷ An dieser Stelle danke ich Silvan Wagner sehr herzlich für das Zurverfügungstellen von Material.

²⁸ Vgl. Rauch 2013.

²⁹ Vgl. dazu Rauch 2013, S. 53-58.

von denen vor allem seine publizistische Tätigkeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll:

1. Publizistische Tätigkeit:
 1. Historisch-musiktheoretische Texte
 2. Pädagogische Texte
 1. zur Spieltechnik von Zupfinstrumenten
 2. zur Repertoirekunde
 3. zu guten und schlechten Beispielprogrammen
 3. Kritiken
 4. Werbung für
 1. eigene Kompositionen
 2. eigene Werkreihen
 5. Beteiligung an der Herausgabe einer Zeitschrift (*Die Lautengilde*).
2. Komponieren und Veröffentlichen eigener Stücke.
3. Veröffentlichung weiterer Kompositionen im gewünschten Stil, u.a. in eigenen Reihen.
4. Arbeit als Musiker und Musiklehrer,
 1. Orchesterleitung (die Berliner Lautengilde)
 2. Unterrichten
 3. Lehrgangstätigkeit
5. Netzwerken, auch in Verbänden

Unverändert komponierte und veröffentlichte Wölki auch in der Nachkriegszeit eigene Stücke, hatte weiterhin die Orchesterleitung der *Berliner Lautengilde* inne und arbeitete als Musiklehrer:

Von 1948-1959 war er Leiter der Volksmusikschule Berlin-Reineckendorf und von 1962-1966 Leiter des Seminars für Jugendmusikerzieher am Städtischen Konservatorium Berlin.³⁰

Auch in seiner beruflichen Tätigkeit als Musikpädagoge – etwa in Lehrgängen des BDZ – und als Leiter von Ausbildungsinstitutionen setzte er seine Karriere ohne Unterbrechung fort; eine Aufarbeitung seiner Tätigkeiten im Dritten Reich erfolgte bis dato kaum. Dass er dabei offenbar von diversen Netzwerken getragen wurde, wäre Gegenstand einer weiteren Studie. Sein Vortrag zum 70.

³⁰ Mertes 2004, S. 2.

Geburtstag von Hermann Ambrosius im Jahr 1967 vermag lediglich die Richtung aufzuzeigen und dabei die Rolle von Musikverbänden betonen (dazu später noch mehr).³¹

Einen wesentlichen Baustein in der Bewahrung und im Ausbau seines Einflusses in der Zupforchester-Szene – und zwar gerade im Hinblick auf die Repertoirefrage – stellt Wölkis publizistisches Engagement dar, das sich in fünf Unterbereiche unterteilen lässt: So verfasste er größer angelegte Texte, in denen er seine Überzeugung noch bis Ende 1970er sowohl in Form von kompositionstheoretischen als auch von musikhistorischen Abhandlungen – etwa in den *Entwicklungsphasen des Zupforchesters* von 1979 – niederschrieb.³² Dass es sich dabei z.T. auch um Wiederveröffentlichungen seiner während der NS-Zeit verfassten Schriften handelte, soll an dieser Stelle explizit betont werden, da darin die national(sozial)istische Traditionslinie des anfangs beschriebenen Narrativs offengelegt wird.³³ Als Beispiele seien hier die *Instrumentationslehre für Zupfinstrumente* von 1948 (erste Auflage 1936) und die *Geschichte der Mandoline* von 1989 (erste Auflage 1939) genannt,³⁴ über die Wölkis während der NS-Zeit entstandene und mit den Ideen der Reichsmusikkammer konform gehende kompositionstheoretische und musikhistoriographische Ansätze unverändert weiterverbreitet wurden. Darüber hinaus lässt sich anhand von Artikel unterschiedlicher thematischer Ausrichtung (siehe S. 15), die vor allem in den erwähnten beiden Zeitschriften erschienen, nachvollziehen, wie gezielt in der deutschen Nachkriegszeit die Programmgestaltung von Zupforchestern in Richtung des während der NS-Zeit initialisierten Kanons beeinflusst wurde.

Schon ab Oktober 1946 war Wölki gemeinsam mit seinem alten Verleger Hans Ragotzky in die Herausgabe einer neuen Fachzeitschrift für Zupfmusik involviert, die genauso wie Wölkis Reihe der Reichsmusikkammer und sein Berliner Zupforchester den Namen *Lautengilde* trug. Unter seinem eigenen Namen sowie unter dem Pseudonym Klaus Klingemann³⁵ waren es vor allem Wölki selbst sowie Personen aus seinem Umfeld – etwa seine spätere zweite Frau Gerda oder eben sein Freund Erich Krämer –, die größere Texte beisteuerten.

³¹ Wölki 1988, S. 45f.

³² Wölki 1979.

³³ Vgl. dazu den Einblick in die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Theodor Ritters innerhalb des Zupfmusikverbands Bund Deutscher Zupfmusiker in den frühen 1990er Jahren bei Wagner/Zehner 2010, insb. S. 12-28.

³⁴ Wölki 1948, Wölki 1989.

³⁵ <http://www.mandolinen.at/wp-content/uploads/2016/08/Wölki-Konrad-1.pdf> sowie Mertes 2004, S. 9; vgl. dazu auch Wagner 2015.

Von den insgesamt 16 Beiträgen des ersten Jahrgangs stammen elf direkt oder unter Pseudonym aus der Feder Wölkis, im zweiten und dritten Jahrgang waren es sechs von 34 bzw. vier von 19 Texten. Davon ging es in zwei (1947), vier (1947/48) und drei (1949) Artikeln inhaltlich direkt um die ‚richtige‘ Programmgestaltung.³⁶ Die Art der Einflussnahme auf die Leserschaft – i.e. interessierte Zupfmusiker*innen – lässt sich beispielhaft anhand des argumentativen Aufbaus und der daraus gezogenen Schlussfolgerungen eines dieser Artikel zeigen.³⁷

Unter vollständiger Ausblendung des nationalsozialistischen Oberbaus nimmt Wölki in fünf Stufen Stellung zur Titelfrage seines 1946 erschienenen Textes, *Ist Konrad Wölki für Abschaffung des Mandolinentremolos?*, und führt aus, aus welchen Gründen „man [...] in einer modernen Originalkomposition gänzlich ohne Tremolo auskommen kann“,³⁸ obwohl gelte: „An eine vollständige Ausschaltung des Tremolos denkt niemand!“³⁹ Dabei bewegt er sich argumentatorisch sozusagen ‚vom Großen ins Kleine‘ und beginnt mit generellen kompositorischen Tendenzen, nach denen ein „Stilwandel sich allgemein in einer Renaissance der alten Musik auszuwirken begann“,⁴⁰ was u.a. von Ambrosius auf Zupforchesterkompositionen mit positiven Ergebnissen angewandt wurde. Als Legitimation für die daraus in einem dritten Schritt abgeleitete „etwas primitive Formel: ‚romantische Musik verlangt das Tremolo, vorklassische oder Musik im neubarocken Stil beschränkt sich auf das Stakkato[!]‘“,⁴¹ führte Wölki „[d]ie weitere Erforschung der Vergangenheit der Mandoline“⁴² an – ohne jedoch entsprechende Quellen anzuführen. Das vierte Argument für eine seltene Verwendung des Tremolos, das eigentlich eher einen rhetorischen Kniff darstellt, präsentiert das positive ästhetische Werturteil von außen und die Abwertung des Anderen: „Die Zustimmung der interessierten Oeffentlichkeit zu Mandolinemusik letzterer Art war sehr groß.“⁴³ Die Tatsache, dass trotz aller nationalsozialistisch unterstützter Bestrebungen in den 1930er Jahren weiterhin Tremolo zum Einsatz kam, erklärt Wölki schließlich – verbunden mit einem Appell an

³⁶ Vgl. z.B. Wölki 1947b; Klingemann 1946a; Klingemann 1946b, S. 18; Wölki 1946b, S. 21.

³⁷ Wölki 1946a, ein weiterer Text wäre z.B. Wölki 1949a.

³⁸ Wölki 1946, S. 4.

³⁹ Wölki 1946, S. 4.

⁴⁰ Wölki 1946, S. 4.

⁴¹ Wölki 1946, S. 4.

⁴² Wölki 1946, S. 4.

⁴³ Wölki 1946, S. 4.

Komponisten mit einem Ausschöpfen der klanglichen Möglichkeiten – wie folgt: „ein Verzicht auf dasselbe wäre gleichbedeutend mit einer wesentlichen Minderung der Ausdrucksmittel des Instruments gewesen.“⁴⁴ Zu guter Letzt überträgt er die Verantwortung für eine Entscheidung über den Einsatz von Tremolo auf eine außerhalb der Zupforchester zu verortende Instanz: „Der Spieler hat seine Schuldigkeit getan, wenn er sich um werktreue Wiedergabe bemüht; alles andere verantwortet der Komponist.“⁴⁵

Neben dieser erzähltechnisch geschickten und durchaus überzeugend klingenden Argumentationskette, die sich in ähnlicher Form und mit ähnlichem Aufbau nicht nur in diesem, sondern auch in den übrigen Texten zur Programmgestaltung findet, gibt es in der *Lautengilde* noch zwei weitere, weitaus direktere Ansätze, die Leserschaft zu polarisieren und damit einen neuen Kanon zu etablieren: erstens Artikel zur sogenannten „Praktischen Programmgestaltung“ und zweitens eine eigene Rubrik „Was andere spielen“. Unter der Überschrift *Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung* gibt Wölki in Nr. 1/2 (1948) und in Nr. 9/10/11 (1948) des zweiten Jahrgangs konkret auf den Orchesteralltag bezogene Ratschläge. Dafür analysiert er ein im Sinne des neuen Stils falsches Konzertprogramm exemplarisch, markiert überflüssige Stücke und stellt eine berichtigte Version zur Verfügung (siehe Abb. 1 und 2).

⁴⁴ Wölki 1946, S. 4.

⁴⁵ Wölki 1946, S. 5.

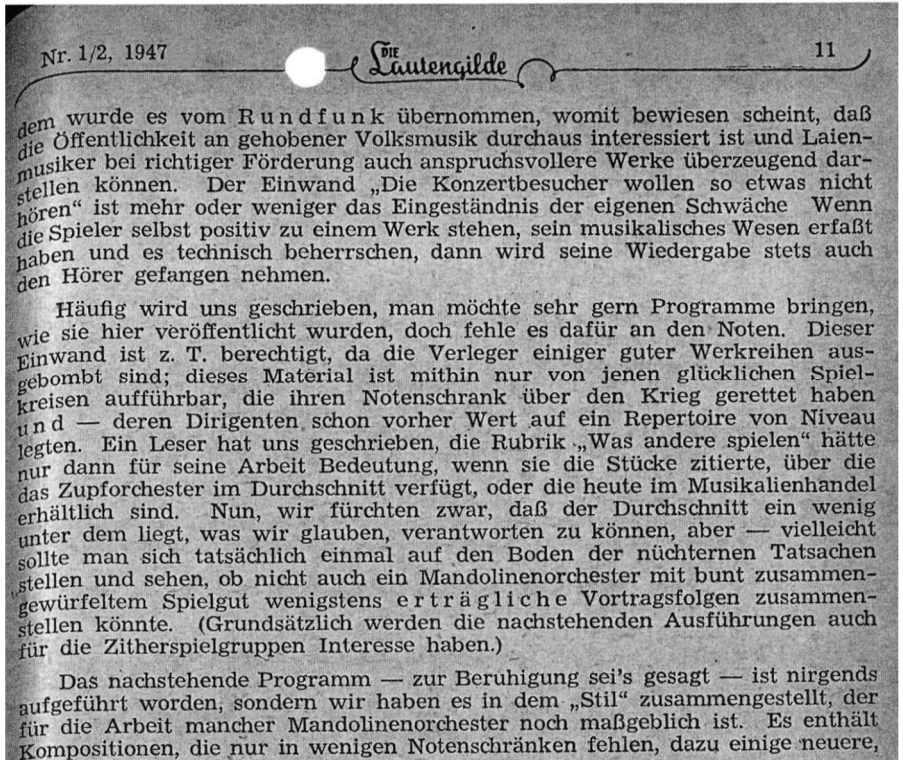


Abb. 1 Konrad Wölki, Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung, in: Die Lautengilde 2/1–2 (1947), S. 11.

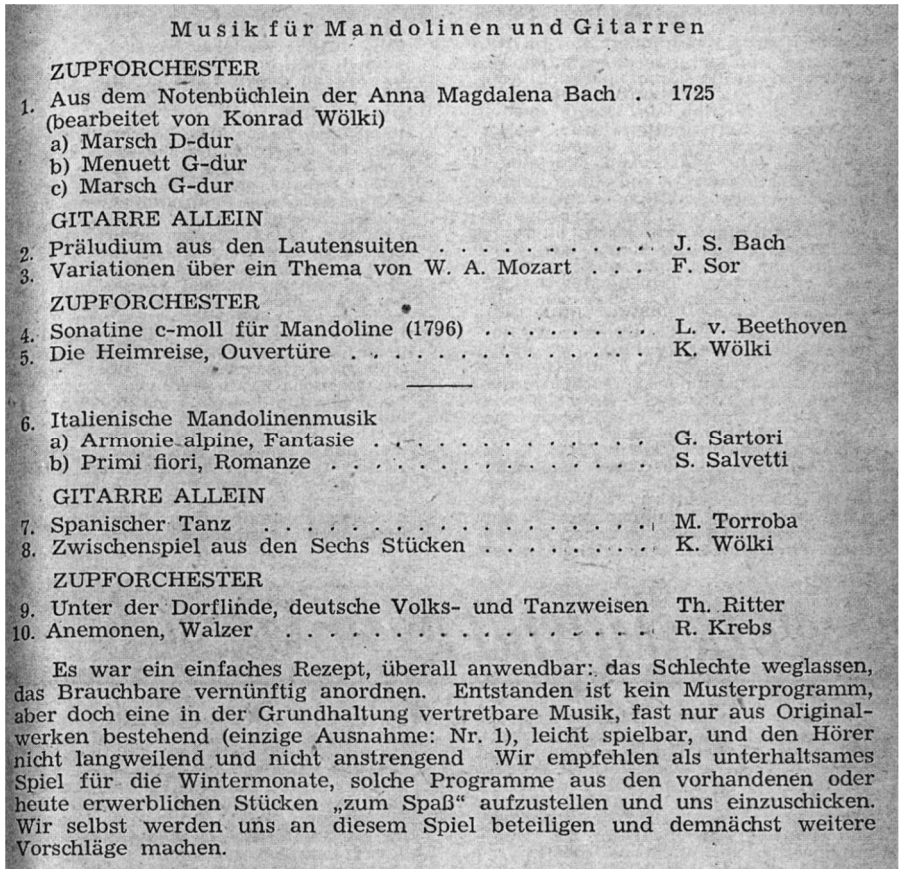


Abb. 2: Konrad Wölki, Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung. In: Die Lautengilde 2/1–2 (1947), S. 11.

Ein Vergleich der einander gegenübergestellten Konzertprogramme macht mehrere Tendenzen deutlich: Am offensichtlichsten ist, dass musikalische Stimmungsbilder oder Charakterstücke – etwa von Richard Eilenberg – gestrichen werden. Wenig gewünschte Stücke, die aber dennoch Wölkis Rubrik der ‚Originalmusik‘ zuzurechnen sind, werden begrifflich einer eigenen Kategorie, der ‚italienische[n] Mandolinenmusik‘, zugeordnet und Kompositionen der Kategorie ‚Zupfmusik‘ gleichsam als ‚das Andere‘ gegenübergestellt. Mit erzieherischem Impetus formuliert Wölki am Ende sein Credo, wie ein ‚korrektes‘ Programm zu gestalten sei: „Es war ein einfaches Rezept, überall anwendbar: das

Schlechte weglassen, das Brauchbare vernünftig anordnen.“⁴⁶ Dass auf ähnliche Weise noch in einer weiteren *Lautengilden*-Rubrik, überschrieben mit *Was andere spielen*, Raum für den Abdruck von z.T. mit wertendem Kommentar versehene Konzertprogramme von Zupforchestern gegeben wurde (siehe Abb. 3), erweckt darüber hinaus den Eindruck, dass es sich insgesamt um eine von einem größeren Personenkreis getragene Entwicklung im Umgang mit der Programmgestaltung handelte.

⁴⁶ Wölki 1947a, S. 11.

Volksmusik: Lieder — Chöre — Tänze

Am Sonntag, dem 29. August 1948, im Kuppelsaal des Schlosses Pillnitz

ZUPFORCHESTER
Beschwingter Tanz Georg Fr. Händel

CHOR UND INSTRUMENTE
Jetzt gang i ans Brünnele } Volksweisen
In einem kühlen Grunde } Saß H. Voigt
Ich fahr dahin }

KLAVIER
Aus den Kinderszenen op. 15 Robert Schumann
a) Am Kamin
b) Bittendes Kind
c) Haschemann
d) Kuriose Geschichte

ZUPFORCHESTER
Kleine Tanzsuite G-dur op. 39 Konrad Wölki
a) Bourrée
b) Sarabende
c) Menuett

CHOR
Wenn zu mein'm Schätzle kommst } Volksweisen
Das Lieben bringt groß Freud } Saß P. Geilsdorf
Kein Feuer, keine Kohle }
Ach, wie ist's möglich dann }

ZUPFORCHESTER
Der bunte Kreisel,
Spielmusik über deutsche Volks- und Tanzweisen op. 45 Konrad Wölki

GESANG UND KLAVIER
Wiegenlieder op. 42 Hanns Voigt
a) Wenns Vöglein singt im Lindenbaum
b) Über Nacht
d) Mondlicht strahlt ins Zimmer lind
e) Wann, mein Lieblich, schläfst auch du
f) Frühkonzert gibts jeden Tag
g) Wolken stehn am Firmament

KLAVIER
Aus den Kinderszenen op. 15 Robert Schumann
a) Glückes genug
b) Fürchtenmachen
c) Ritter vom Steckenpferd
d) Wichtige Begebenheit

CHOR UND INSTRUMENTE
Am Brunnen vor dem Tore } Volksweisen
Schwesterlein } Saß H. Voigt
Ade zur guten Nacht }

ZUPFORCHESTER
Menuett C-dur op. 19 Rudolf Krebs

REZITATION
Aus einem Briefe von Robert Schumann

CHOR
Nach Sonne gehn Paul Geilsdorf

Ausführende: Adelheid Schwenke, Sopran — Ursula Rosberg, Klavier — Volkschor
Dresden-Hosterwitz — Mandolinen-Spielgruppe Dresden-Hosterwitz — Leitung und
Begleitungen: Hanns Voigt

Abb. 3: o.A., Was andere spielen. In: Die Lautengilde 3/1-2 (1949), S. 14.

Wölki selbst, der eng in die Konzeption und Gestaltung der Zeitschrift *Die Lautengilde* involviert war, rückt damit in den Hintergrund und verfolgt gleichsam auf doppelte Weise sein Ziel: offen unter der eigenen Autorschaft und versteckt im Hintergrund über die Mitherausgeberschaft der Zeitschrift. Wirkliche Diskussionen fanden beispielsweise in *Die Lautengilde* nicht statt, vielmehr diente die Zeitschrift offenbar u.a. dem Zweck, systematisch die Programmgestaltung von Zupforchestern zu beeinflussen. Noch 1949 bemängelte Wölki daher, dass beim 8. Bundesmusikfest des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes (DMGB) 1949 „eine gewisse Auffassung von Zupfmusikpflege, die anderwärts bereits weitgehend als überholt angesehen wird“,⁴⁷ geherrscht habe. Aber er schöpfe Hoffnung:

Aus der Bemerkung ‚Wir bleiben zunächst noch im Althergebrachten‘ scheint man zumindest schließen zu können, daß dem Bund die Taktik des Ohrenverschließens auf die Dauer nicht haltbar erscheint.⁴⁸

Intoleranz – Einflussnahmen – Kanonisierung

Wölkis Strategien der Einflussnahme sollten aufgehen, wie ein exemplarischer Blick in die Jahrgänge 1958 und 1959 der Verbandszeitung des DMGB, *Das Mandolinen-Orchester*, zeigt. Äußerungen wie der folgenden des Bundesmusikleiters Hermann Hungerland ist zu entnehmen, dass die angestoßene Kanonisierung offenbar bereits erste Früchte trug:⁴⁹

⁴⁷ Wölki 1949b, S. 38.

⁴⁸ Wölki 1949b, S. 40.

⁴⁹ Dies verwundert nicht weiter angesichts der Tatsache, dass innerhalb des DMGB auch noch im Jahr 1958 offenbar reichlich nationalsozialistisches Gedankengut existierte, wie beispielsweise anhand von Georg Schnappaufs kurzem historischen Rückblick in seinem Text *Ursprung der Volksmusik* deutlich wird: „Leider brachte das Jahr 1945 die völlige Zerrissenheit der Mandolinenbewegung durch die Auflösung aller derjenigen, welche der Reichsmusikkammer angeschlossen waren. Man wollte zu dieser Zeit eine Eingliederung in die Wandervogelbewegung, was jedoch für uns nicht maßgebend war, denn wir betrachteten uns immer noch als zu Recht bestehende Organisation. Es war damals schwer, die Wiederbegründungs-Lizenz zu erhalten und wir stellten uns auf den Standpunkt, daß sich unsere Musik nicht befehlen lasse, da sie aus dem Volke gekommen und nur von diesem wiedergegeben werden kann. Ein von der Militärregierung herausgegebener Erlaß, in dem es hieß, daß alle Vereine, welche vor 1933 bestanden haben, wieder in ihre Organisation eintreten können, brachte neues Leben in die volksmusiktreibenden Vereine. Somit konnte im Oktober 1946 der Deutsche Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bund in Herne seine Wiederbegründungsversammlung, verbunden mit der ersten Bundestagung durchführen und der Aufbau begann von

Zum Glück sind es heute nur noch wenige Dirigenten, die sich aus bestimmten Gründen von diesen Werken nicht frei machen können oder sich soweit damit beschwert haben, daß ihnen ein freier Blick in unsere Volksmusik der Gegenwart verwehrt bleibt.⁵⁰

Dies legt auch die Mitteilung zum 11. Bundes-Musikfest im Oktober 1959 nah, wo es heißt: „Zugelassen sind nur Originalkompositionen, die für ein Bundesmusikfest geeignet und von Wert sind.“⁵¹ Um den neuen Kanon weiter zu verbreiten, veröffentlichte die Bundesleitung des DMGB in den Nummern 58/1, 58/2, 59/1, 59/2 und 59/3 eine Reihe mit dem Titel *Fortschrittliche Programmgestaltung*, bei der u.a. exemplarische Konzertprogramme abgedruckt wurden. Nicht nur das Format kommt bekannt vor, es finden sich darin gleichsam repetitiv auch die aus der entsprechenden Rubrik in *Die Lautengilde* bekannten Argumente Wölkis, bestimmte Musikstile abzuwerten und andere klar zu favorisieren.⁵² Den Auftakt machte Willi Breier, der zunächst Grundsätzliches anmerkte:

Dann sollte ein Programm mit Verständnis aufgestellt werden. In manchem Programm ist alles kunterbunt durcheinandergewürfelt. Sehr oft findet man im Programm noch Werke, die eigentlich heute niemand mehr bringen sollte. Sie sind zu leicht, um die Berechtigung zu haben, nach 50 Jahren immer noch gespielt zu werden. Den Orchestern, die heute noch immer Originalmusik ablehnen, sei gesagt, daß ihre Meinung unverständlich ist. Gewiß, es gibt auch hier Werke, die nicht viel taugen, und es gibt vereinzelt auch gute Bearbeitungen. [...] Von manchen Seiten hört man vielfach die Bemerkung, man müßte diese leichten Vorträge bringen, weil ihre Stammgäste dies wünschten. Da bin ich anderer Meinung. Man sollte erst einmal mit guten Vorträgen aus der Originalmusik beginnen, ehe man dazu Stellung nimmt. Natürlich kann man sich nicht plötzlich vollständig umstellen; das muß man schon von einer Veranstaltung zur anderen machen.⁵³

Seine Präsentation des Programms der „Mandolinen-Konzert-Gesellschaft 1921, Aachen“ wurde offenbar zum Vorbild für kurze Artikel, in denen Programme verschiedener Orchester abgedruckt und zur Nachahmung empfohlen

neuem. Wir kennen in unserer großen Zupfmusikerfamilie nur eine gemeinsame Richtung und das ist die Pflege guter und echter Volks- und Originalmusik, ohne Rücksicht auf die politische Einstellung des einzelnen. Unsere Musik soll zur Verständigung aller Völker und Nationen dienen. Das ist neben der kulturellen unsere politische Aufgabe.“; Schnappauf 1958, S. 3.

⁵⁰ Hungerland 1958, S. 33.

⁵¹ O.A. 1958b, S. 50.

⁵² Vgl. dazu auch die Untersuchungen zum Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Theodor Ritters, Wagner/Zehner 2010, insb. S. 10-14 und 21-29.

⁵³ Breier 1958, S. 6f.

wurden. Dass er dabei erzähltechnisch denen, die den neuen Kanon nicht mittragen wollten, Intoleranz vorwarf, während er selbst schon allein durch das Verfassen seines Textes intolerant handelte, braucht eigentlich nicht extra erwähnt werden. Das „I. Kasseler Mandolinen- und Gitarrenorchester 1913 e.V.“, die „Mandolinen-Konzert-Gesellschaft Hannover“ und der „Spielkreis für Volksmusik Bevensen“ hatten vor allem als „Originalmusik“⁵⁴ bezeichnete Stücke folgender Komponisten in ihren Programmen:⁵⁵ Willi Althoff, Hermann Ambrosius, Hermann Hungerland, Rudolf Krebs (auch unter seinem Pseudonym Georg Claußnitzer),⁵⁶ Gerd Luft, Theodor Ritter und Konrad Wölki. Dazu kamen arrangierte Kompositionen von Ludwig van Beethoven und Antonio Vivaldi sowie einige wenige ältere Kompositionen etwa von François Menichetti. Bei den ‚Originalmusik‘-Komponisten handelte es sich bis auf Ambrosius um einen Personenkreis, der sich musikalisch und musikpolitisch im DMGB für die Zupforchesterbewegung engagierte, aber keine professionelle kompositorische Ausbildung hatte.⁵⁷

Während inzwischen also auch über den DMGB, einen der drei deutschen Zupforchester-Verbände in der Nachkriegszeit, die das Tremolo immer mehr aussparende Kanonisierung vorangetrieben wurde, ergriff Wölki weitere Maßnahmen, seine Ideen zu verbreiten. Im Sommer 1954 fuhr er erstmals ins Saarland, um beim dortigen 1953 gegründeten Bund für Zupf- und Volksmusik Saar (BZVS) „den ersten saarländischen ‚Dirigentenkurs‘ in Tholey“⁵⁸ durchzuführen.

⁵⁴ „Wir wollen einmal bewußt diese Artikelreihe fortsetzen, um damit das zu erreichen, was wir wiederholt schon in unserer Bundeszeitung über „Unterhaltungskonzerte“ und Konzerte mit „Originalkompositionen“ geschrieben haben. Wenn auch nicht überall dieser Gedanke in die Tat umgesetzt werden kann, so könnte bei der Programmgestaltung doch mehr denn je auf die Verbreitung der Originalmusik Rücksicht genommen werden.“ O.A. 1958a, S. 23.

⁵⁵ „Zu der unter Punkt eins genannten Programmgestaltung wäre zu bemerken, daß zu 85 Prozent aller eingereichten Programme wertloses Material für den Rundfunk darstellen. Es ist heute nicht mehr damit abgetan, Fantasien, Intermezzi, Charakterstücke usw. anzubieten. Derartige Kompositionen liegen heute schon seit Jahren in jedem Funkhaus „eingeweckt“ auf Lager. Es muß also schon wertvolle Originalliteratur vorhanden sein, um überhaupt erst einmal überzeugen zu können.“; Sommer 1959, S. 22f.

⁵⁶ Mertes 2004, S. 9.

⁵⁷ So war Althoff Bundesdirigent, Leiter des Orchesters „Assindia“ Essen und Betreiber eines Verlags und Musikhandels, während Hermann Hungerland Bundesmusikleiter und Dirigent des I. Kasseler Mandolinen- und Gitarrenorchesters 1913 e.V. war.

⁵⁸ Mertes 2004, S. 3.

ren. Edwin Mertes, damaliger Kursteilnehmer, schrieb darüber in seinem Text *Persönliche Erinnerungen an Konrad Wölki* im Jahr 2000 Folgendes:

[I]n der Spielweise und Literatur kamen völlig neue Welten auf uns zu. Es ging in der Methode Wölkis – in der damaligen Zeit – um einen Paradigmenwechsel: Neue Anschlags- und Spieltechniken, ein neuer Musizierstil, neue Literatur. Man könnte diesen Stilwandel skizzieren: weg vom schwelgerisch-pseudoromantischen und hin zum kultivierten und transparenten Klangideal.⁵⁹

Um den Beginn der Kanonisierung im Saarland zu beschreiben, folgt Mertes dem bekannten Narrativ und bedient einige Seiten später einen weiteren Strang der Erzählung:

Am Morgen erzählte uns Wölki von einem befreundeten Komponisten. Dieser habe ein „epochales“ Werk geschrieben, welches 1935 in Köln bei einem großen Musikfest uraufgeführt wurde. Als Reaktion auf diese „Suite Nr. 6“ sollen sich quasi die Deutschen Zupfmusiker zerstritten und in „zwei Lager geteilt“ haben.⁶⁰

Diese aus der NS-Zeit stammenden Narrative erreichen in der Nachkriegszeit eine derart beträchtliche Wirkmacht, dass sie u.a. von Autoritäten wie der ehemaligen Wuppertaler Professorin für Mandoline, Marga Wilden-Hüsgen, bis ins Jahr 2013 fortgeschrieben wurden:

Die Laienmusiker im Mandolinenorchester hatten Mitte der 30er Jahre die ersten zarten Schritte hin zur zeitgenössischen Musik gewagt. Mit neobarocken Werken lernten sie einen neuen Klang kennen: Der Einzeltonanschlag stand im Vordergrund und das Tremolo diente als reizvolles Register in der Musik, oder es wurde, wie bei Konrad Wölki, radikal vermieden. Der sicher sehr spät begonnene Weg zu einer neuen Musikaussage wurde durch das Kriegsgeschehen ab 1939 jäh unterbrochen. Als nach Kriegsende die Wiederbelebung der Orchesterarbeit einsetzte, stellte sich gleichzeitig die Frage nach angemessenen Formen und Inhalten des Orchester-musizierens. Die Distanzierung von allem, was in der Zeit des so genannten ‚Dritten Reiches‘ Gültigkeit hatte, wurde allgemein praktiziert. Das hatte zur Folge, dass die Mandolinenorchester, von denen viele in den späten 30er Jahren nur sehr schwer Zugang zu den neuen musikalischen Inhalten gefunden hatten oder diese auch ablehnten, einen guten Grund sahen, zu ihren „alten“ Werken zurück zu kehren, den Werken, in denen das Tremolo der musikalische Ausdruck schlechthin war. Daher bestimmten fortan wieder die Werke der 20er und 30er Jahre die Programme, mit Bearbeitungen oder Kompositionen im Stile der klassisch-romantischen Streicher-

⁵⁹ Mertes 2004, S. 3.

⁶⁰ Mertes 2004, S. 6.

literatur, oder volkstümlichen Werken mit Weisen und Tänzen vornehmlich aus südeuropäischen und slawischen Ländern.⁶¹

Dass es eben nicht zu einer „Distanzierung von allem, was in der Zeit des so genannten ‚Dritten Reiches‘ Gültigkeit hatte,“⁶² kam, sondern dass vielmehr genau jene in den 1930er Jahren etablierten Strategien sich in der Nachkriegszeit durchsetzen konnten, konnte bisher in Bezug auf das Schreiben über Musik gezeigt werden. Nun bleibt noch die Frage, ob dieser ‚neue‘ Kompositionsstil fernab des Tremolos denn auch beim tatsächlichen Musizieren umgesetzt wurde. Um dies in größerem Stil nachzuvollziehen, wäre eigentlich eine große Untersuchung von Konzertprogrammen notwendig, bei der auch der Frage nachgegangen werden müsste, welche Rolle die innerdeutsche Teilung insgesamt spielte. Da dies in diesem Rahmen nicht leistbar ist, soll ein anderer Ansatz gewählt werden, um zumindest einen kleinen exemplarischen Einblick in die Programmgestaltung von Zupforchestern aus den alten Bundesländern (dem Haupteinflussbereich Wölkis nach dem II. Weltkrieg) zu erhalten. Dazu wurden die Notenbestandslisten von neun nach dem Zufallsprinzip ausgewählten Zupforchestern – auch die des Mandolinenorchesters Bergesklänge Overath-Hurden des eingangs zitierten Peter Dresbach ist darunter – und einem BDZ Landesverband im Hinblick auf Kompositionen jenes Stils untersucht:

	Orchester	Ambrosius	Krebs	Wölki
1	Mandolinverein Auenheim	9	16	19
2	Mandolinen- und Gitarrenverein 1923 Immenhausen	3	25	24
3	Köpenicker Zupforchester	4	5	16
4	Mülheimer Zupforchester	6	0	5
5	Mandolinenorchester Nauborn	0	14	12
6	Mandolinenorchester „Bergesklänge“ Overath-Hurden.	2	3	3
7	Teg’ler Zupforchester	2	0	5
8	Mandolinenorchester des Wanderclub Edelweiß Dudenhofen	3	11	27
9	Vivaldi Orchester Karlsfeld	3	0	5
	BDZ Landesverband Hessen	5	0	15

⁶¹ Wilden-Hüsgen 2013, S. 14.

⁶² Wilden-Hüsgen 2013, S. 14.

Stücke von Konrad Wölki sind in zahlreicher Form in jedem der durchgesehenen Notenschränke zu finden, während Kompositionen von Hermann Ambrosius offenbar weniger zum Repertoire gehören. Stücke von Komponisten der etwas jüngeren Generation, die aber dennoch dem von Wölki propagierten neuen Stil zuzuordnen sind – beispielhaft wurde hier Rudolf Krebs ausgewählt – sind ebenfalls in eher großer Zahl vorhanden.⁶³ Abschließend kann also festgehalten werden, dass es Wölki durch das Zusammenwirken seiner zahlreichen musikkulturellen Handlungsstrategien zum einen gelang, seinen Status als angesehenen Experte seines Faches auch in der Nachkriegszeit weiter auszubauen und zu festigen, ohne dass sein musikkulturelles Handeln während der NS-Zeit daran Abbruch getan hätte. Zum anderen hielt er die in der NS-Zeit angestoßene Dekonstruktion des alten und die Einführung eines neuen Kanons bis in die späten 1950er/60er Jahren über das Fortschreiben bestimmter Narrative lebendig und sorgte dadurch für eine musikgeschichtlich einzigartige Form der Kanonisierung. Das folgende Credo, dessen Hintergründe nun ein wenig deutlicher geworden sein dürften, hat sich also durchgesetzt:

Wir dürfen uns nicht immer an althergebrachte Stücke festklemmen, sondern uns den Anforderungen der Zeit anpassen. Nicht nur, daß man neue Kompositionen, die durch ihren Charakter von unseren jungen Musikfreunden gerne gehört und gespielt werden, in das Programm aufnehmen sollte, sondern bei der Orchesterbesetzung usw. wäre dem Rhythmus der Zeit Rechnung zu tragen.⁶⁴

Literatur:

- Breier, Willi (1958): Fortschrittliche Programmgestaltung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/1 (1958), S. 6ff.
- Gerhard, Anselm (2000): ‚Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche. In: Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000), S. 18-30
- Gerhard, Anselm (2006): Die ‚Vorherrschaft der deutschen Musik‘ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte. In: Albrecht Riethmüller [Hg.], Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust Stuttgart 2006, S. 83-100
- Henke, Matthias (1993): Das grosse Buch der Zupforchester. Hg. vom Bund Deutscher Zupfmusiker. München 1993

⁶³ Würde man die Liste um den Namen Siegfried Behrend erweitern, würde die Tendenz noch deutlicher ausfallen. Auf den kompositorischen Hintergrund sei auf Rauch 2013 verwiesen.

⁶⁴ Schnappauf 1958, S. 4.

- Hungerland, Hermann (1958): Unsere kulturelle Verpflichtung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/3 (1958), S. 33
- Klingemann, Klaus (1946a): ... und neues Leben blüht aus den Ruinen. In: Die Lautengilde 1/2 (1946), S. 9ff.
- Klingemann, Klaus (1946b): Volksmusiker im Rundfunk. In: Die Lautengilde 1/3 (1946), S. 17-20
- Krämer, Erich (1946): Stilfragen der heutigen Zupfmusik. In: Die Lautengilde 2/1–2 (1946), S. 6
- O.A. (1949): Was andere spielen. In: Die Lautengilde 3/1–2 (1949), S. 14
- O.A. (1958a): Fortschrittliche Programmgestaltung. In: Das Mandolinen-Orchester 11/2 (1958), S. 23
- O.A. (1958b): Aufruf. In: Das Mandolinen-Orchester 11/4 (1958), S. 49f.
- Rauch, Stefanie (2013): Kanonbildung, Musikgeschichtsschreibung und Klangästhetik fernab des mainstream – oder: von der ‚Befreiung‘ der Mandoline... . In: Phoibos 2 (2013), S. 43-77
- Schnappauf, Georg: Ursprung der Volksmusik. In: Das Mandolinenorchester 11/1 (1958), S. 1-4
- Sommer, Willi (1959): Die Zupfmusik im Rundfunk, in: Das Mandolinen-Orchester 12/2 (1959), S. 22f.
- Valk, Thorsten (2008): Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950, Frankfurt / M. 2008 (= Das Abendland. Neue Folge 34)
- Wagner, Silvan und Zehner, Yvonne (2010): Zupfmusikpolitik am Beispiel des (unterbliebenen) Skandals um die Theodor-Ritter-Plakette. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 1 (2010), S. 9-31
- Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos. Zeitschrift für Zupfinstrumente 2 (2013), S. 7-41
- Wagner, Silvan (2015): Konrad Wölki's Rolle in der Zupfmusikszene der Nachkriegszeit: Eine noch anstehende Aufgabe. In: Phoibos 1 (2015), S. 167-170
- Wölki, Konrad ([1940]): Vorwort. In: Hermann Ambrosius: Serenade für Zupfinstrumente. Hg. von Konrad Wölki. Verlag Chr. Friedrich Vieweg. Berlin [1940] (= Die Lautengilde. Fröhliche Gemeinschaftsmusik für Zupfinstrumente Reihe A Nr. 1), S. [2].
- Wölki, Konrad (1946a): Ist Konrad Wölki für Abschaffung des Mandolinentremolos? Von ihm selbst klaggestellt. In: Die Lautengilde 1/1 (1946), S. 3ff.
- Wölki, Konrad (1946b): Erinnerungen an ein Berliner Original. In: Die Lautengilde 1/3 (1946), S. 20ff.
- Wölki, Konrad (1947a): Was wurde hier falsch gemacht? Praktische Programmgestaltung, in: Die Lautengilde 2/1-2 (1947), S. 11
- Wölki, Konrad (1947b): Die neue Zupfmusik – spieltechnisch gesehen. In: Die Lautengilde 2/5 & 6 (1947), S. 37-41
- Wölki, Konrad (1948): Instrumentationslehre für Zupfinstrumente. Mandoline und Gitarre in der modernen Kompositionspraxis. Ein Handbuch für Komponisten, Dirigenten und Laienmusiker, erste Auflage 1936. Berlin ²1948

Stefanie Acquavella-Rauch

Wölki, Konrad (1949a): Unser Programm. In: Die Lautengilde 3/1-2 (1949), S. 2f.

Wölki, Konrad (1949b): Atonale Mandolinenmusik? Das 8. Bundesmusikfest des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes. In: Die Lautengilde 3/5-6 (1949), S. 38ff.

Wölki, Konrad (1979): Entwicklungsphasen des Zupforchesters: Zusammenspiel mit Mandolinen und Gitarren von 1920-1960. Hamburg 1979

Wölki, Konrad (1988): Hermann Ambrosius 70 Jahre. Vortrag 1967. In: Alfons Hettich, Zupfmusik-Archiv der Bundesakademie Trossingen. Sammlung Konrad Wölki und Zupfmusik-Archiv Hermann Ambrosius. Trossingen 1988 (= Schriftenreihe aus der Arbeit der Bundesakademie Trossingen 5), S. 45f.

Wölki, Konrad (1989): Geschichte der Mandoline, erste Auflage 1939, Neuauflage. Hamburg 1989

Internetpräsenzen:

Dresbach, Peter (2000): Das Mandolinenorchester, hrsg. vom Mandolinenorchester Bergesklänge Overath-Hurden 2000; online: <http://www.mandolinoverath.de/pdf-dateien/orchester.pdf> (Stand: 29. Oktober 2019)

<http://www.mandolinen.at/wp-content/uploads/2016/08/Wölki-Konrad-1.pdf>
(Stand: 29. Oktober 2019)

Mertes, Edwin (2004): 100 Jahre Konrad Wölki (27.12.1904–05.07.1983), 2004, online: <https://www.szo-online.de/szo/wp-content/downloads/Woelki-Konrad.pdf>
(Stand: 29. Oktober 2019)

Sandfuchs, Uwe, Link, Jörg-W. und Klinkhardt, Andreas [Hg.] (2009): Verlag Julius Klinkhardt 1834-2009. Verlegerisches Handeln zwischen Pädagogik, Politik und Ökonomie, Bad Heilbrunn 2009, urn:nbn:de:0111-opus-50178 (Stand: 29. Oktober 2019)

Wilden-Hüsgen, Marga (2013): Eine musikalische Bestandsaufnahme. 50 Jahre Bund Deutscher Zupfmusiker oder: Die Bundesmusikfeste als Spiegel einer Entwicklung (Teil 1). In: Auftakt 2 (2013), online: <https://bdz-online.de/sites/bdz-online.de/files/auftakt/2013-2.pdf>, S. 14–18 (Stand: 29. Oktober 2019)

Wladika, Bernd (2019): Rezension von: Hans-Walter Schmuhl, Zwischen Göttern und Dämonen Martin Stephani und der Nationalsozialismus. In: <https://dasorchester.de/artikel/zwischen-goettern-und-daemonen/> (Stand: 29. Oktober 2019)