

**Fritz Reuter (1896-1963)**  
**Eine Hommage anlässlich seines 100. Geburtstages**

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung : Fachgeschichte  
- Zeitgeschichte - Lebensgeschichte. - Essen: Die Blaue Eule 1997. (Musikpädagogische  
Forschung. Band 18)*



**1.**

Ein glücklicher Zufall will es, daß die diesjährige AMPF-Tagung in Halle stattfindet, der Stadt, in der Fritz Reuter von 1949 bis 1955 als Professor und Direktor des von ihm begründeten Instituts für Musikerziehung - unserem Gastgeber, seit 1952 als erster Lehrstuhlinhaber für Musikpädagogik an einer deutschen Universität tätig war, bevor er 1955 nach Berlin ging, um an der Humboldt-Universität das gleichnamige Institut bis 1962 zu leiten. Der Anlaß seines hundertsten Geburtstages am 9. September gibt mir die willkommene Gelegenheit zu einer Hommage, die einer großen fachlichen und menschlichen

Persönlichkeit gewidmet ist, die zu den bedeutenden deutschen Musikpädagogen unseres Jahrhunderts zählt. Es ist für mich eine außerordentliche Freude und Ehre, dies hier tun zu dürfen, fühle ich mich doch ihm als sein Schüler, Assistent und Mitarbeiter (Lektor) am Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität zu Berlin in besonderer Weise verpflichtet. Es war mir vergönnt, fünf Jahre lang in seiner unmittelbaren Umgebung zu arbeiten. Zahlreiche fachliche und persönliche Begegnungen gaben mir Gelegenheit, den Wissenschaftler, Pädagogen, Künstler und auch den Menschen Reuter näher kennen und schätzen zu lernen. Ich möchte daher in meinem Beitrag nicht auf diese persönlichen Erinnerungen verzichten, vermitteln sie doch einen lebendigen Eindruck über die Zeit, über das Wirken einer unerschrockenen Persönlichkeit in einer Diktatur, die ihre Schlingen immer fester zog.

War es ihm als parteilosem Institutsdirektor 1956 z.B. noch möglich, wie in meinem Falle, nicht nach der SED-Zugehörigkeit, die ich nicht aufweisen konnte und wollte, sondern nach den üblichen Kriterien bei einer Bewerbung um eine Assistentur zu entscheiden, so konnte er im Sommer 1961, kurz vor dem Mauerbau, nicht mehr verhindern, daß mir die SED-Parteigruppe des Instituts und der Pädagogischen Fakultät verkündete, daß ich die Universität nach meiner Habilitation, deren Vorbereitung in vollem Gange war, verlassen müsse, da ich katholisch sei (!). Ich hatte zuvor einige Materialien für eine Reuter-Biographie erarbeitet, die auch zu Teilen in der 1966 erschienenen „Gedenkschrift Fritz Reuter“ der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlicht wurden. Mein Name durfte dabei allerdings nicht mehr genannt werden. Es wäre grundsätzlich nicht möglich gewesen, einen „Republik-Flüchtling“ zu zitieren. Auch hätten sich die beiden Autoren in große persönliche Gefahr gebracht (vgl. Busch/Clemens 1966, I-VI; Humboldt-Universität zu Berlin 1966).

Diese politisch außerordentlich schwierige Situation nach dem Mauerbau bekam Fritz Reuter am Ende seines arbeitsreichen Lebens in schmerzlicher Weise selbst zu spüren. Im Sommer 1962 hatten ihn Studenten gebeten, sich für Erleichterungen im Studium einzusetzen, da sie wußten, daß Reuters internationale Reputation eine Chance sein könnte, die verkrusteten Studienstrukturen zu lockern. Es ging vor allem um den Zeitgewinn im übungsintensiven Musikstudium. Für jeden Studierenden waren wöchentlich 4 Pflichtstunden Marxismus-Leninismus obligatorisch, ebenso 2 Pflichtstunden Russisch und der Pflichtunterricht Sport. Man hatte z.B. darum gebeten, den Sportunterricht abzuschaffen bzw. in die Abendstunden zu verlegen, da er neben der langen Wegezeit einen halben Tag kostete und die Studierenden

sehr ermüdete, was sich insbesondere in den instrumentalen Leistungen negativ auswirkte. Russisch zählte zu den ungeliebtesten Fächern in Schule und Hochschule. Man hielt es für überflüssig und zeitraubend, allein schon wegen der langen Vorbereitungszeiten. Insgesamt ging es also um die Revidierung oder Eliminierung von Studienballast. Reuter wußte, daß dies unter den Bedingungen der SED-Diktatur nicht möglich war, und versuchte, seine Studenten mit dem Hinweis zu trösten, daß schließlich mit „einer fremden Sprache auch eine andere Kultur“ gelernt werde. In diesem Zusammenhang sagte er auch den für ihn verhängnisvollen Satz: „Solange wir eine Besatzungsmacht haben, werdet ihr gezwungen sein, ihre Sprache zu lernen“. Mutig hatte er das ausgesprochen, was alle wußten, aber keiner öffentlich zu sagen wagte. Partei und FDJ erholten sich schnell. Am nächsten Tag forderten sie Reuter zum Widerruf und zur Entschuldigung auf. Er weigerte sich aber, packte seine Sachen, verließ das Institut und betrat es nie wieder. Tiefe Depressionen, ungewöhnlich für eine Persönlichkeit, die ein Leben lang immer kraftvoll, energiegeladen, lebenszugewandt ihre Ziele und Aufgaben verfolgt hatte, prägten das letzte Lebensjahr, in dem er noch Doktoranden in seinem Dresdener Haus privat betreute. Seine Familie vermutet, daß sein plötzlicher Tod 1963 möglicherweise mit dem abrupten Abbruch seiner Lebensarbeit zusammenhängt (mündlicher Bericht von Frau Dr. Wendler-Reuter an den Verfasser).

## 2.

Reuter hatte im gleichen Jahr auf andere Weise erfahren, daß Unerschrockenheit und der Ruf, den er im In- und Ausland genoß, nicht mehr ausreichten, Eingriffe der Partei in seine Publikationen zu verhindern. So steht im Vorwort seines 1962 erschienenen Buches „Grundlagen der Musikerziehung“ der entscheidende Satz, sehr vorsichtig verklausuliert:

„Die vorliegende Schrift im Einvernehmen mit dem Verlage in der Endredaktion nach der ideologischen Seite hin sorgfältig durchgearbeitet zu haben, ist das Verdienst des Herrn Konrad Niemann, stellvertretenden Sektorenleiters im Staatssekretariat für das Hoch- und Fachschulwesen. In gleicher Richtung wurde die Arbeit durch die Herren Prof. Dr. Paul Michel und Verlagslektor Erich Kapst beraten und gefördert“ (vgl. Reuter 1962)

Insider wissen, was dies bedeutet: Mannigfache Eingriffe in das Manuskript im Sinne der herrschenden Staatsdoktrin des Marxismus-Leninismus. Es sei daran erinnert, daß das SED-Regime von dem fast

paranoiden Zwang getrieben war, überall, insbesondere in der geisteswissenschaftlichen, damit pädagogischen und musikpädagogischen Publizistik, Ergebenheitsadressen der Autoren in Form von Ideologiebestätigungen abzuverlangen. Wer dem nicht nachkam, wurde gezwungen, dies aufgrund einer Parteizensur zu tun, was zu erheblichen moralisch-psychischen Konflikten führte, wie sie mir auch aus eigener, beklemmender Erfahrung sehr wohl bekannt sind. Wenn man Reuters Buch liest, kann man an der sehr persönlichen Diktion seiner Sprache ziemlich genau erkennen, welche Texte von ihm selbst geschrieben sind und was ihm aufgezungen wurde.

Typisch für Fritz Reuter ist übrigens, um auch diese Seite seiner Persönlichkeit anzusprechen, sein Hinweis im Vorwort, daß er im Hinblick auf die fachlichen Anliegen seines Buches die Ergebnisse von Monographien seiner Schüler eingearbeitet habe, denen er mit Namensnennung besonders dankte (vgl. Reuter 1962). Im Bewußtsein seines eigenen umfassenden Wissens und Könnens hat er immer neidlos die spezifische Fachkompetenz seiner Schüler in deren Arbeits- und Forschungsbereichen anerkannt. Er war frei von jeglicher intellektueller Arroganz und jeglichem fachlichen Neid. Auch referiert er z.B. in seinem Beitrag »Grundlagen der Musikerziehung« die Forschungsarbeiten seiner Mitarbeiter und Schüler sehr ausführlich, auch im Sinne von Grundlagenforschung in den von ihnen vertretenen, teilweise neu eingerichteten Disziplinen oder Schwerpunkten (vgl. Reuter 1955, S. 469ff.). Dies geschah unabhängig von deren möglicher Parteizugehörigkeit oder politischer Einstellung. Strengste Anforderungen an das fachliche Niveau waren sein höchstes Prinzip. Angesichts der seiner Schrift übergestülpten ideologischen Zwangsjacke bedarf der Kommentar William Geißlers in seiner Dissertation über Reuter einer Revision, der fachliche Mitarbeit und politisch erzwungene Formulierungen sowie Interpretationen miteinander vermengt:

„So sind einzelne Positionen in diesem Buch von Schillern und Mitarbeitern Reuters festgelegt worden, die Reuter anerkannte. Dadurch entstand diese Kollektivarbeit als marxistisch-leninistisch fundierte Schrift, für die Reuter jedoch letztlich federführend war und voll verantwortlich zeichnete.“ (vgl. Geißler 1973, S. 266)

Für die Verantwortung gegenüber den fachlichen Anliegen trifft diese Aussage zu, keinesfalls aber für die ideologisch fixierten Passagen. Auch dieser Sachverhalt scheint mir zu erklären nötig, da ich mehrfach nach Erscheinen des Buches von westdeutschen Kollegen gefragt worden bin, wie denn Reuter dazu käme, derartige Formulierungen zu gebrauchen. Es ist der heutigen jungen Generation kaum noch vorstellbar, daß eine Parteidiktatur als staatliche Macht, vertreten durch ihre

Mitglieder, bis in die kleinsten Zellen hinein intellektuelle Bevormundung und Unterdrückung verfolgte. Um so mehr ist der Mut Reuters zu bewundern, der sich in vielfältiger Weise für die Belange des Schulfaches Musik und der akademischen Musiklehrerausbildung in der DDR eingesetzt und gegen staatliche Planung und Institutionen unerschrocken gestritten hat.

Aber auch innerhalb der Universität hat er für sein Fach gekämpft: Als in Berlin z.B. von seiten der Musikwissenschaft, d.h. der Herren Knepler und Meyer, das Ansinnen gestellt wurde, daß bei musikpädagogischen Dissertationen unbedingt ein Musikwissenschaftler als Gutachter herangezogen werden müsse, entgegnete Reuter, daß dann auch bei jeder musikwissenschaftlichen Dissertation ein Musikpädagoge beteiligt sein müsse. Das Problem war damit vom Tisch. Er baute aber zugleich Brücken, so daß z.B. der Besuch von wissenschaftlichen Veranstaltungen beider Institute gegenseitig angerechnet werden konnte und die künstlerisch-praktische Ausbildung der musikwissenschaftlichen Studierenden vom Institut für Musikerziehung besorgt wurde (etwa Partitur- und Generalbaßspielen). Zu bedenken ist, daß die Musikpädagogik universitäre Disziplin erst seit 1949 war, also im Verhältnis zur Musikwissenschaft, deren etwa 160jährige Traditionen bis in das 19. Jahrhundert hinein reichen, eine sehr junge Wissenschaftsdisziplin ist. Wenn sie innerhalb eines unglaublich kurzen Zeitraumes, d.h. schon innerhalb eines guten Jahrzehnts (!) bereits Rang und hohes Ansehen in der DDR gewann, war dies vor allem das Verdienst Reuters. An der Universität Halle gab es übrigens ein sehr kollegiales Verhältnis zur Musikwissenschaft.

Dabei wurde es ihm, wie man wohl erwartet hätte, nicht leicht gemacht, sondern im Gegenteil sehr erschwert. Reuter mußte sehr viel Energie und Mut aufbringen, inner- und außeruniversitär für die feste Verankerung der Musiklehrerausbildung als gleichberechtigtes Universitätsfach mit allen Rechten, d.h. Vollstudium, Promotions- und Habilitationsrecht, zu kämpfen. Bedenkt man, daß erst zu Beginn der sechziger Jahre in der alten Bundesrepublik die Pädagogischen Hochschulen zu Wissenschaftlichen Hochschulen mit entsprechenden Rechten erklärt wurden und noch später, zudem nicht in allen Bundesländern, die Eingliederung in die Universitäten erfolgte (in Nordrhein-Westfalen z.B. erst 1980), so wird deutlich, mit welchem Weitblick Fritz Reuter seinerzeit seine Konzeptionen entwickelte und umsetzte.

Wie auch an westdeutschen Hochschulen, so mußte Reuter für die erforderlichen Ressourcen in der künstlerischen Ausbildung kämpfen, die schließlich infolge des differenzierten Einzelunterrichts eine für tra-

dierte universitäre Verhältnisse ungewöhnliche Größenordnung erreichen und eigene Sonderregelungen erforderlich machen.

So verhinderte er z.B. an der Martin-Luther-Universität Halle die Einführung des künstlerischen Gruppenunterrichts, ein altbekanntes „Thema“. Rektor Leo Stern, ein orthodoxer marxistischer Historiker und während des II. Weltkrieges als sowjetischer Propagandaoffizier tätig, wie Johannes Piersig mündlich mitteilte, wollte „zehn Studenten in einer Klavierstunde unterbringen“ und war überhaupt gegenüber dem Fach Musik, Reuter und seinen Schülern mißtrauisch, Es gab mannigfache politische Querelen, auch verbale Attacken, die Reuter schließlich veranlaßten, nach Berlin zu gehen und an der Humboldt-Universität das Institut für Musikerziehung zu übernehmen. Es müssen schon sehr belastende Vorgänge gewesen sein, denn Reuter verband eine nahezu freundschaftliche Beziehung mit seinem musikliebenden und -ausübenden Dekan Hans Ahrbeck, einer sehr feinsinnigen Persönlichkeit (vgl. Reuter 1955, S. 459). Siegfried Bimberg berichtet darüber eingehender (vgl. Bimberg 1996a, S. 184/185).

Auch war Reuters Querköpfigkeit bei der Frage des sogenannten „sozialistischen Realismus“ bekannt (vgl. Bimberg, ebd., S. 101), einer Parteidoktrin, die bei der Schaffung künstlerischer Werke bestimmte vereinheitlichende Normen im Sinne der marxistisch-leninistischen Ideologie vorschrieb und der künstlerischen Freiheit, einem unverbrüchlichen Grundrecht des Menschen, einschneidende Einschränkungen auferlegte. Reuter hätte sich als langjährig und vielseitig erfahrener Komponist niemals in ein sozialistisches Korsett pressen lassen, schon allein seiner tief religiösen, protestantischen Geisteshaltung wegen, auch wenn er diese nicht jedem offenbarte.

### 3.

Reuters Bedeutung als Musikpädagoge läßt sich nicht einfach eindimensional würdigen. Seine musikpädagogische Gesamtleistung leitet sich vielmehr aus den verschiedenen Perioden seines Lebens ab, die, mit dem Wechsel der politischen Systeme im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts nahezu synchron einhergehend, zwar von unterschiedlichen Institutionen und deren spezifischen Aufgabenstellungen geprägt waren, aber doch mit ihren Erfahrungen und leitenden Prinzipien zur Herausbildung eines umfassenden, dreidimensionalen musikpädagogischen Gesamtkonzepts führten. Mit der Gleichgewichtung von wissenschaftlichen, pädagogischen und künst-

lerischen Aufgaben, Anliegen etc. auf einem hohen Niveau in musikpädagogischen Konzeptualisierungen, Modellen, Hochschulcurricula, allgemein in musikpädagogischer Forschung und Lehre, hat Reuter bereits im Prinzip das „Dreisäulenmodell“ des heute an Wissenschaftlichen Hochschulen und Kunsthochschulen allgemein üblichen Ausbildungskonzepts für Musikfachlehrer an allgemeinbildenden Schulen herausgebildet. In welcher Weise er die umfassende Kompetenz dazu erwarb, wird an seiner Biographie erkennbar:

Am 9. September 1896 in Dresden geboren, entstammt Reuter einer Handwerkerfamilie. Die Vorfahren waren Tuchmacher, Häusler und Kleinbauern aus Sachsen und dem Erzgebirge. Reuters Vater hatte sich aus den bescheidensten Anfängen heraus zum Baumeister und Inhaber eines Baugeschäfts emporgearbeitet. Vielleicht ist Reuters unglaubliche Arbeitsenergie und -disziplin von dorthier erklärbar. Auf Veranlassung seiner Mutter begannen sehr früh musikalische Unterweisungen bei Max Straußky und Richard Schmidt, Lehrern am Dresdener Konservatorium. Schmidt führte den Jungen vor allem in die Musik Johann Sebastian Bachs ein. Von dorthier rührt seine tiefe Liebe zu diesem Meister und seiner Kontrapunktik, die das gesamte kompositorische Schaffen Reuters durchzieht. Sehr früh begannen auch intensive musiktheoretische Studien bei Paul Walde (Hofkirchenorganist in Dresden). Nach zwei Jahren bereits, d.h. 1912, konnte Reuter ein Examen ablegen, das ihn befähigte, an der „Dresdener Lehranstalt für Musik“ Unterricht in Musiktheorie und Klavier zu erteilen. So kam er schon als Sechzehnjähriger mit pädagogischen Problemen in Berührung, die schließlich auch sein eigenes „pädagogisches Schicksal“ werden sollten. Als Schüler wurde er schon zu vielen Kammermusikveranstaltungen und auch zur Begleitung namhafter Sängerinnen herangezogen. Als Fünfzehnjähriger leitete er auch zum ersten Male einen gemischten Chor in Dresden-Johannstadt. Bereits zu dieser Zeit setzte sich Reuter mit den musikpädagogischen Prinzipien Richard Kadens (1856-1929), seines Lehrers, auseinander, der die Ideen des Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) aufgegriffen und fortgeführt hatte. Reuter sprach später immer wieder dankbar von seinem Lehrer und Freund Kaden. Ihm widmete er auch seine erste musikpädagogische Publikation, die „Musikpädagogik in Grundzügen“ (1926).

Nach seinem Abitur 1916 wurde er vor die Entscheidung gestellt, Baumeister zu werden, um später das väterliche Unternehmen weiterführen zu können, oder Musik zu studieren. Er entschied sich jedoch für das Musikstudium und mußte dafür den Bruch mit dem Elternhaus in Kauf nehmen. Auf sich gestellt, mußte er trotz zweimaligen

„Riemann-Stipendiums“ (Student mit bester Jahresarbeit) sein Studium mehrfach unterbrechen, um es finanzieren zu können (1917 Korrepetitor am Zirkus Sarrasani; 1918 Kapellmeister in Allenstein, Ostpreußen).

Wie schon während seiner Schulzeit studierte Reuter in Leipzig mehrere Disziplinen gleichzeitig am Konservatorium und an der Universität. Klangvolle Namen finden sich unter seinen Lehrern: Weinreich und Teichmüller (Klavier), Krehl (Komposition), Sitt (Partiturspielen), Heinze (Orgel), Porst (Kapellmeisterausbildung), Hugo Riemann, Arnold Schering, Hermann Abert (Musikwissenschaft), Theodor Litt, Johannes Volkelt, Hans Driesch und Eduard Sievers (Germanistik, Philosophie und Pädagogik). Zugleich machte er sich einen Namen als Dirigent von großen Arbeiterchören, als Konzertdirigent, Klavierbegleiter und Theaterkapellmeister. 1922 konnte Reuter, vielseitig und gründlich durchgebildet, seine Studien mit der Dissertation „Geschichte der frühdeutschen Oper in Leipzig von 1693/1720“ abschließen. Er promovierte zum Dr. phil. bei Hermann Abert (vgl. Reuter 1922).

1921 erhielt er eine Berufung als Theorie- und Kompositionslehrer an das Landeskonservatorium Leipzig, ebenso 1924/25 im Auftrage der Universität Leipzig einen Lehrauftrag für Pädagogik der Schulmusik am Landeskonservatorium und am Institut für Kirchenmusik Leipzig einen Lehrauftrag für kirchliche Komposition und Musiktheorie. Mitbestimmend für diese ehrenvolle Berufung war die öffentliche Anerkennung, die er als Komponist in steigendem Maße fand. Hinzu kamen seine pädagogischen Erfolge. Am Konservatorium führte er u. a. das Generalbaßspielen in den Theorieunterricht ein und verwirklichte damit eine Anregung Hugo Riemanns. Sein Bemühen galt ferner dem Fach Gehörbildung, dem er eine neue, psychologisch fundierte Grundlage zu verleihen versuchte. Ohne je selbst Gehörbildung als „Fach“ studiert zu haben, schuf er eine Methodik, die auf der Grundlage der Tonika-Do-Lehre aufbaut (1928). Später mit Vorlesungen über Methodik des musiktheoretischen Unterrichts betraut, schuf er die „Methodik des musiktheoretischen Unterrichts“ (1929b, 11950).

Man muß sich einmal klarmachen, daß der 25jährige Reuter als mehrfach examinierter junger Kollege von Karl Straube, Arthur Nikisch, Hermann Abendroth, Otto Lohse, Julius Klengel, Fritz Viebig und anderen international renommierten Persönlichkeiten an eitlem der europäisch führenden Institute tätig werden konnte. In den zwölf Jahren seiner Lehrtätigkeit in Leipzig (1921-1933) ist daher eine große Anzahl von Schülern durch seine Hände gegangen, die später als re-

nominierte Dirigenten, Komponisten, Hochschuldirektoren und -professoren in vielen europäischen und außereuropäischen Ländern tätig waren. Er hat sich daher auch unter den Bedingungen der DDR sicher gefühlt, weil er immer wieder Studierende und Kollegen im privaten Gespräch darauf hinwies, daß er Freunde in aller Welt, von den USA bis in die Sowjetunion, von Südamerika bis Tel Aviv z.B., besäße.

Reuters erste Kontakte zur Schulmusik fielen in diese Zeit. Sie war von den Prinzipien der Kestenberg-Reform geprägt, welche 1922 in Berlin zur Einrichtung der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik und zur „Prüfungsordnung für das Künstlerische Lehramt an Höheren Lehranstalten“ geführt hatte. Sachsen führte *sie* erst 1924 ein. Allen Ernstes hatte *sich* das Sächsische Parlament mit der Frage beschäftigt, ob „wirklich *allen* Kindern eine Ausbildung in Musik durch Musikerziehung *zugemutet* werden könne (i). Umfangreiche Beobachtungen wurden gefordert. Mit der Durchführung dieser Aufgabe wurde Fritz Reuter betraut. Er berichtet selbst darüber:

„Ich untersuchte in mühevoller langer Arbeit über 15.000 Menschen in bezug auf Gehör, Singstimme, rhythmisches Vermögen usw. Das Ergebnis war überraschend, zwei Menschen von tausend waren nicht bildungsfähig, d.h. also, daß dieser Prozentsatz viel tiefer liegt als für andere musische Gebiete, etwa für Zeichnen und Malen. Wir können also bei diesem Ergebnis ganz getrost die Musikerziehung zum obligatorischen Unterrichtsgegenstand machen, ohne vielen Kindern damit wehe zu tun.“ (vgl. Reuter 1955, S. 464)

Aufgrund des positiven Gutachtens von Reuter wurde vom Landtag Sachsen das Fach „Musik“ an Volks- und Höheren Schulen eingeführt. Am Landeskonservatorium wurde Reuter mit der Aufgabe betraut, das Fach „Pädagogik der Schulmusik“ im Auftrage der Universität einzurichten und zu lehren.

Er hatte zunächst Bedenken, da er sich dafür nicht als kompetent genug ansah, willigte dann aber doch ein und widmete sich mit besonderer Intensität seinen neuen, zusätzlichen Aufgaben, *was* sich insbesondere in seinen musikpädagogischen Schriften aus dieser Zeit widerspiegelt: „Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage“ (1925/ [1942]); „Musikpädagogik in Grundzügen“ (1926); „Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats“ (1927); „Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonika-Do-Lehre“ (1928a). Auch seine musiktheoretischen Schriften aus dieser Zeit waren musikpädagogisch intendiert: „Harmonieaufgaben nach dem System Karg-Elerts“ (1928b) und „Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen“ (1929b/[1950]).

Es spricht für den unbändigen Drang nach ständiger Weiterqualifizierung, daß er neben seiner vollen Lehrtätigkeit als Hochschuldozent das Studium wieder aufnahm und 1930 das Staatsexamen in den Fächern Musik und Deutsch für das Höhere Lehramt ablegte. Was ursprünglich Qualifizierungsbestreben war, sollte unerwartet die Existenzsicherung von 1934 bis 1945 bilden. Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht übernahmen, wurde Fritz Reuter im Rahmen der „Säuberungsaktionen“ aus dem Konservatorium „wegen zu freizügigen Verhaltens“ entlassen. Er war z.B. mit Alfred Szendrei, dem jüdischen Chefdirigenten des Leipziger Rundfunk-Sinfonie-Orchesters, eng befreundet, dessen „Dirigierlehre“ er auch später (1952) herausgab. Er hatte die Michaelschen Arbeiterchöre in öffentlichen Konzerten dirigiert, auch Werke des jüdischen Komponisten Erwin Lendvai aus Ungarn aufgeführt. Auch hatte er enge Verbindungen zur SPD in Leipzig. Ein Aufführungsverbot seiner Kompositionen wurde erlassen. Die „Reichsrundfunkgesellschaft“ kündigte die mit der Rundfunkgesellschaft abgeschlossenen Verträge (vgl. Geißler 1973, S. 30). Die Aufführung des „Struwelpeter“ wurde untersagt, „weil die Kinder in diesem Buch kein Braunhemd anhaben...“. Später geschah dasselbe mit dem abendfüllenden Oratorium „Das Spiel vom deutschen Bettelmann“.

Über Nacht war Reuter stellungs- und mittellos geworden. Um die Existenz seiner Familie mit vier kleinen Kindern zu sichern, entschloß er sich schweren Herzens, der NSDAP beizutreten, um in den Schuldienst aufgenommen werden zu können. Er war dann als Studienreferendar, Studienassessor, Studienrat und Oberstudienrat in Leipzig und Dresden (seit 1937) tätig. Er schuf ein sehr leistungsfähiges Schüler-Blasorchester und übernahm später auch die „Aufsicht über die schulmusikalischen Angelegenheiten“ für das Land Sachsen. Verbindung hielt er zu seinen jüdischen Freunden aufrecht und half ihnen bei der Flucht, trotz der damit verbundenen existentiellen Gefährdungen, versteckte sie auch bei sich zu Hause (vgl. die Dokumente bei Geißler ebda., S. 29f). 1945 wurde Reuter wiederum aus dem Schuldienst entlassen. Als Dramaturg und Kapellmeister an der Volksoper in Dresden eröffnete er seine dritte Karriere, bis er 1949 den Ruf an die Martin-Luther-Universität in Halle erhielt.

Über den Schritt vom Theaterkapellmeister zum Musikpädagogen (erneut) äußerte sich Fritz Reuter mir gegenüber einmal gesprächsweise:

„Er vollzog sich unter der Einsicht, daß die fürchterlichen Anzapfungen zweier Weltkriege eine Publikumsbildung von unten herauf zur Notwendigkeit machten. Anders ausgedrückt; Es war für mich im überlegen, ob es wichtiger sei, daß es einen

Kapellmeister mehr gäbe oder einen Mann, der als Musikpädagoge in sich die Synthese von künstlerischer Praxis und wissenschaftlich-pädagogischer Bildung vereinigt. Und diese von außen an mich herangetragene Problematik ist später ein Teil meines, wenn ich so sagen darf, 'pädagogischen Schicksals' geworden. Ich habe nach dem Kriege seit 1945 eine zweite Generation Musiklehrer für die allgemeinbildenden Schulen und Universitäten herangezogen und sie, wie ich glaube, mit festem, tragfähigem Rüstzeug für 1r Fach versehen. Durch die Übernahme dieser verantwortungsvollen Aufgabe ist es allerdings geschehen, daß ich mich, wenn ich so sagen darf, als Komponist in die zweite und dritte Linie gestellt habe. Ich habe jedoch vor, diese Diskrepanz meines Lebens, so würde ich sie nennen, noch etwas auszugleichen.“

Dies war ihm leider nicht mehr vergönnt.

### 3.

Reuters musikpädagogische Konzeption leitet sich, wie seine Biographie erkennen läßt, von vornherein nicht von einem einzigen Bezugsfeld ab, etwa dem Musikunterricht in der allgemeinbildenden Schule, wenngleich dies sein zentrales Anliegen war, sondern bezieht seine Erfahrungen als 'Wissenschaftler und Künstler, als Praktiker und Theoretiker unter umfassenden Perspektiven ein. Schon in seiner Schrift über das musikalische Hören war sein Hauptanliegen die psychologische Grundlegung des Faches, was sich sowohl auf die akademische Disziplin »Gehörbildung« als auch auf musikalisches Hören generell bezog. Was für uns heute, nach siebzig Jahren, selbstverständlicher Erkenntnisstand ist, war seinerzeit durchaus noch keine gängige musikpädagogische Maxime. So findet sich bei ihm bereits die Kritik am überlieferten Begabungsbegriff, wie sie sich später erst seit den sechziger Jahren stark verbreitete:

»Nicht das Vorhandensein einer Anlage ist die Hauptsache..., sondern die Ausbildung der Anlage macht erst den Musiker aus.“ (vgl. Reuter 1925, S. 10)

Er unterstreicht die Ausbildung des relativen Gehörs als zentrales Anliegen jeder Gehörschulung. Ohne bewußte musikalische Vorstellung seien kein wirklich bewußtes Aufnehmen, Reproduzieren oder Produzieren von Musik möglich. Kein künstlerisch produktiver, reproduktiver oder künstlerisch denkender Mensch könne ohne sie auskommen. Sehr progressiv für seine Zeit war auch der eindringliche Hinweis auf die Bedeutung der ästhetischen Prozesse beim musikalischen Hören, d.h. musikalische Einbildungskraft, künstlerische Phantasie und Kunstverstand. Dennoch gibt er nicht dem Technischen, sondern dem musi-

kalischen Erleben den Primat und weist darauf hin, „daß ein wahrhaft künstlerisches Gestalten immer vom Innenerlebnis ausgeht, daß also ein Kunstwerk nicht vom Technischen aus erfaßt und gestaltet werden kann“ (ebd., S. 60). Daher wird auch verständlich, daß er der Improvisation innerhalb der Hörerziehung einen breiten Raum gibt, wie er überhaupt immer wieder „das schöpferische Moment“ in den Vordergrund stellt. Auch in seinen späteren Arbeiten weist er immer wieder auf die Bedeutung der Improvisation im musikpädagogischen Aufgabenfeld hin (vgl. z.B. Reuter 1955, S. 473).

In diesem Zusammenhang spricht er auch ein musikdidaktisches Grundproblem an, das in den siebziger und achtziger Jahren zu heftigen Kontroversen in der westdeutschen Musikpädagogik geführt hat: Soll der elementare Zugang zur Musik über die traditionelle Musik/Klassik oder über die Neue Musik erfolgen? Reuters Position hierzu leitet sich aus seiner Grundhaltung als Komponist ab, der trotz progressiver Stilistik die Tradition nicht leugnete:

„Ich erblicke im Tonalitäts- und Konsonanzerlebnis den Gradmesser der Musikerziehung. Wenn diese beiden nicht genügend ausgebildet sind, ist ein rechtes Musizieren unmöglich - natura non facit saltus, die Natur macht keine Sprünge; nach dem psychologischen Gesetz ist es erklärlich, daß erst die Stufen des Tonalitätsgefühls und des Konsonanzerlebnisses durchlaufen sein müssen, bevor an die dahinterliegenden der Freitonalität, Polytonalität, Atonalität und des damit verbundenen Dissonanzerlebnisses gedacht werden kann.“ (Reuter 1927, S. 10)

In gleicher Weise ist auch Reuters methodischer Aufbau seines musiktheoretischen Unterrichts gestaltet, wie dies seine einschlägigen Schriften spiegeln (vgl. Reuter 1928b, 19296, 1951c).

Reuters Prinzip, von einem Fach aus immer das Ganze zu sehen, wird auch an seiner „Methodik des musiktheoretischen Unterrichts“ deutlich. Es handelt sich dabei um den Versuch, eine Methodik für ein Fach zu schaffen, dem innerhalb *jeder* musikalischen Ausbildung, insbesondere aber in der *Musiklehrerausbildung* eine zentrale Stellung eingeräumt werden muß. Neben einer Fülle historisch-pädagogischer und psychologischer Darlegungen und ausführlicher Materialdarstellung sowie akustischer, harmonischer, kontrapunktischer und kompositorischer Demonstrationen beinhaltet die Schrift den Entwurf eines Studienplans und seine praktische Durchführung (vgl. Reuter 19286, '1950).

In seinem eigenen musiktheoretischen Unterricht wandte er das von seinem Kollegen und Freund S. Karg-Elen (1877-1933) entwickelte System des Polarismus an. Von der unbestechlichen Logik, den mathematisch-akustischen Grundlagen und vor allem von den

Möglichkeiten einer Einbeziehung neuer harmonischer Erscheinungen in der Musik *des* 20. Jahrhunderts gefangengenommen, machte es sich Fritz Reuter zu einem Teil seiner Lebensaufgabe, dieses musiktheoretische System weiter zu entwickeln und einer pädagogischen Anwendbarkeit entgegenzuführen (vgl. Reuter 1928b, 1951 c).

Das System des Polarismus ist sicher das intelligenteste System einer Harmonielehre, zugleich aber auch das komplizierteste. Es erlaubt, eine Reihe von harmonischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts noch analytisch zu deuten, wie es mit anderen Harmonielehre-Systemen, z.B. monistisch konzipierten, nicht mehr möglich ist. Sein Problem besteht aber in der konsequent durchgehaltenen Ableitung der Klangerscheinungen von einem polar definierten Dur-Moll-Zentralklang (vgl. Reuter 1951c). Je stärker sich aber die Entwicklung der Neuen Musik von der tradierten Dur-Moll-Harmonik entfernte, sie schließlich – in der Dodekaphonik z.B. – völlig auflöste, um so geringer wurden die Möglichkeiten der analytischen Deutung mit einem System dieser Art.

Daß Reuter sich gefallen lassen mußte, wegen der Ableitung des Systems von einem „hypothetischen Klangzentrum“ von Georg Knepler „idealistischer Positionen“ und des „Mystizismus“ beschuldigt zu werden, ist wiederum nur typisch für die Situation in der DDR. S. Bimberg hat zu Recht darauf hingewiesen, daß hier ein harmloser philosophischer Sachverhalt zu einer ideologisch-politischen Sache umgemünzt wurde und Grund für eine öffentliche Attacke gab (vgl. Bimberg 1996a, S. 183-184; Knepler 1953a-c).

Aber hinter der vergleichsweise in der Öffentlichkeit eher am Rande geführten Kontroverse, in die auch Kollegen und Schüler von Reuter zu seiner Verteidigung eingriffen (vgl. Piersig, Hohlfeld, Bimberg 1953, S. 216-217), verbarg sich ein schwerwiegenderes Problem. Knepler zielte mit seiner Kritik auf den Reuter unterstellten „unverfälschten Kantianismus“:

„Es handelt sich aber nicht nur um Formulierungen, sondern um eine prinzipielle Auseinandersetzung mit dem Idealismus. Entweder Kant hat Recht, dann haben auch Sie in diesem Punkte Recht, oder aber der Kantsche Idealismus ist durch den dialektischen Materialismus überwunden - dann ist diese Stelle grundsätzlich falsch.“

Schließlich stößt Knepler unverhohlen die Drohung aus:

„Wir wollen jedoch in aller Deutlichkeit festhalten, daß, seit es eine marxistische Philosophie gibt, die Vorstellung von 'apriorischen Ideen' als idealistisch, als irreführend, als grundfalsch abzulehnen ist. Hier müssen Sie sich entscheiden.“

Entweder Sie verharren auf Ihrem idealistischen Standpunkt. Dann werden wir fortfahren müssen, Sie scharf zu kritisieren. Oder Sie überdenken Ihre Theorie vom Standpunkt des dialektischen Materialismus aus. Dann allerdings wird in Ihren beiden Büchern mehr zu ändern sein als bloß einige Formulierungen.“ (Knepler 1953, S. 218)

Man ging jedoch nicht so weit, Reuters Bücher auf den Index zu setzen oder gar einzuziehen. Sie wurden als Lehrbücher weiterhin im Theorieunterricht verwendet. Daß sich Reuter in ungewöhnlich scharfer Form gegenüber Knepler verteidigte, der schließlich im „musikwissenschaftlichen Machtzentrum“ der DDR saß, bezeugt einmal mehr den Mut und die Geradlinigkeit dieser Persönlichkeit (vgl. Reuter 1953, S. 215-216).

Typisch für Reuters umfassenden musikpädagogischen Ansatz ist auch seine 1926 erschienene Schrift „Musikpädagogik in Grundzügen“. Allein die Disposition läßt erkennen, wie integrativ Reuter gedacht hat. Neben allgemeinen Prolegomena zur Musikpädagogik, Kapiteln zum Musikstudium, zur Methodik des Musikunterrichts, zur Bedeutung der Musiktheorie im Musikstudium, zum Verhältnis von Komponist und Theorielehrer stehen Abschnitte über den Schulgesang sowie von der Wechselwirkung von Musikgeschichte und Musikpädagogik einer Stadt, die scheinbar nicht zusammengehören. Aber die Summe der dargelegten Sachverhalte fließt in einem musikpädagogischen „Leitbild“ zusammen, das Reuter folgendermaßen definiert:

„Musikpädagogik entsteht dort am eindrucksvollsten, wo lebendige Musik 'gemacht' wird; andernfalls, wenn nämlich nur klug über Musik gesprochen wird, sinkt ihre Pädagogik zum wesenlosen Schatten herab. Das Musterbeispiel und seine Nachahmung aufgrund des seelischen Eigenerlebnisses stellen die Grundlage für den Unterricht als solchen dar, die bewußte Teilnahme an der lebendigen Musik der Vergangenheit und Gegenwart und eine gute Kenntnis ihrer Institutionen ist das andere Fundament, das jeder Musikerziehung zugrunde gelegt werden muß.“ (Reuter 1926, 5, 99)

Und er geht noch einen Schritt weiter:

„Unsere heutige Musikpädagogik weist der Musik eine allgemein ethische Erziehungsaufgabe zu, an der alle Menschen teilnehmen sollen. Damit rückt die Musikbetätigung weg von der rein künstlerischen Ausübung. Die Vorteile solcher Erziehung für das Allgemeinwohl sollen nicht verkannt, sondern hoch anerkannt sein. Den Künstlern aber rufen wir zu: Videant consules! - Gebt acht, daß die Musik eine Kunst bleibt und nicht nur Erziehungsmittel werde.“ (vgl. Reuter ebd., 5.103)

Als Institutsdirektor in Halle und Berlin sah Reuter endlich die Möglichkeit, seinen musikpädagogischen Leitvorstellungen durch entsprechende Forschungsvorhaben die notwendige wissenschaftliche Absicherung zu geben. Seine Bemühung, Musikerziehung als Wissenschaft, als „jüngere Schwester der Musikwissenschaft“ gleichwertig als Universitätsfach zu entfalten, setzte er sogleich nach Amtsantritt in einer Reihe von Forschungsprojekten um, für die er seine Mitarbeiter und Schüler gewinnen konnte. Bedenkt man, daß er in den 13 Jahren seiner Tätigkeit in Halle und Berlin allein 20 Dissertationen und 4 Habilitationsschriften betreute, d.h. pro Jahr etwa zwei, so wird das ganze Ausmaß an Energie deutlich, die Reuter allein für diese Aufgabe entfaltete. Selbstlos stand er mit Rat und Kritik jederzeit zur Verfügung. Wer Arbeiten dieser Art betreut hat, weiß allein um den Zeitaufwand. Auch dies ist typisch für die Persönlichkeit Reuters.

Die Themenfelder dieser Forschungsprojekte streuen sehr weit, wiederum seiner musikpädagogischen Grundkonzeption entsprechend. Sie reichen von Untersuchungen zum Singen, zur Stimmphysiologie, zum Stimmwechsel, zum Vortrag des Rezitatifs, zu Tonsilbensystemen, zur Improvisation, zur harmonischen Hörfähigkeit des Kindes, zur Ausbildung von Kindergärtnerinnen, zur Schulooper bis zu einer ganzen Reihe von historischen Arbeiten über bedeutende Musikpädagogen (z.B. Karl Christian Friedrich Krause, Ernst Julius Hentschel, Jean-Jacques Rousseau, V. F. Odoevski) oder bestimmten Bereichen wie Orchestermusiker, Privatmusikerziehung, Schulliederbuch, Kinderlied, Musikerziehung in Griechenland, Hymnen der französischen Revolution neben Arbeiten über die Zwölftontechnik und das Musizieren mit Blechblasinstrumenten (vgl. hierzu das komplette Verzeichnis von Heinz Wegener 1966, S. VII-VIII [Anhang]). Ich darf übrigens in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß in der alten Bundesrepublik erst 1965 die Gründung des „Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung“, wie er heute heißt, erfolgte, eines Gremiums, das sich zielgerichtet und systematisch um musikpädagogische Forschung bemüht (vgl. Noll 1964; 1986).

## 5.

Der thematische Schwerpunkt dieser Tagung erlaubte nur, den Musikpädagogen Reuter zu würdigen. Reuters Bedeutung als Komponist angemessen darzustellen, würde ein eigenes Referat von mindestens gleichem Umfang erforderlich machen. Dies ist mir hier leider nicht

möglich. Verwiesen sei daher auf das von Heinz Wegener erarbeitete komplette Werkverzeichnis (vgl. Wegener ebd., S. I-VI) sowie auf William Geißlers verdienstvolles, ausführliches Kapitel zu Reuters kompositorischem Schaffen, wobei die politische Interpretation einiger Werke Reuters zu diskutieren mir nötig erscheint (vgl. Geißler 1973, S. 51-152). Um aber die Gesamtpersönlichkeit Reuters nicht aus dem Blick zu verlieren, seien wenigstens einige Anmerkungen hierzu erlaubt.

Zunächst erscheint es unfassbar, daß dieser Mann neben seiner umfangreichen Lehr-, Amts- und Betreuungstätigkeit, neben der wissenschaftlichen Publizistik eine derartige Fülle von kompositorischen Werken hervorgebracht hat. Es handelt sich etwa um dreihundert Kompositionen, von denen bei seiner totalen Ausbombung während des Krieges in Dresden ein Teil leider verlorengegangen ist. Das kompositorische Werk umfaßt allein vier Opern, ein weltliches Oratorium, sieben Kantaten, eine Messe, drei Sinfonien, ein Cellokonzert, ein Violinkonzert, ein Orgelkonzert neben Orchestersuiten, einer großen Anzahl von Sololiedern, von Klaviermusik, Kammermusik in den verschiedensten Besetzungen, Chormusik, Orgelmusik sowie zwei Melodramen „Der Hase und der Igel“ und „Legende von der Entstehung des Buches Tao te King auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ (Text: B. Brecht) für eine Sprechstimme und Orchester.

Trotz kühnster Harmonik, trotz expressionistischer Anklänge in seinen Frühwerken, z.B. in der Phantastischen Suite für Flöte und Klavier, ist Reuters Musik immer auf ein tonales Zentrum bezogen. Es zeigt sich, besonders bei seinen späteren Werken in zunehmendem Maße ein Streben nach Klarheit und Einfachheit in der Tonsprache. Die dritte Sinfonie in A-Dur kann etwa mit Prokofjews „Symphonie classique“ verglichen werden. Reuter hat sich auch allzeit zu den frischen und unverfälschten Quellen der Volksmusik bekannt. Viele seiner Kompositionen tragen deshalb deutliche Elemente künstlerisch verarbeiteter Volkslied- oder Volkstanztraditionen. Von der Verwendung daghestanischer Volkslieder in der großen Orchestersuite op. 17 bis zur kanonischen Verarbeitung des deutschen Volksliedes „Sitzt a kleins Vogerl“ in der 3. Sinfonie, von Chorbearbeitungen bis zur selbständigen Erfindung lied- und tanzhafter Melodik reicht die künstlerische Verwurzelung im Volkstum.

Reuters Kompositionen sind weiterhin von klarer Formgebung bestimmt. In seinen Sonaten für Soloinstrumente und Klavier z.B., häufig die dreisätzig Form anwendend, bekennt er sich zu scharf kontrastierender Thematik, die jedoch zumeist in der gleichen Keimzelle

wurzeln. Das Prinzip der thematischen Geschlossenheit verfolgt er in seinen Suiten oftmals *bis* zu der Konsequenz, sämtliche Themen der einzelnen Sätze aus dem Hauptthema abzuleiten, so z.B. in der Suite für zwei Violoncelli, einem Werk, das besonders für den Unterricht und das Kammerkonzert geeignet ist.

Ein weithin beliebtes Werk war die „Lausitzer Sonate für Violine und Klavier. Im Sinne einer schöpferischen Verarbeitung typisch sorbischer Formeln (Rhythmik, jäher Wechsel von Dur nach Moll) erschloß Reuter, obwohl die Pflege sorbischer Volkskultur in der Nazizeit unerwünscht war, dieses Liedgut mit künstlerischer Meisterschaft. Reuters Großmutter war Sorbin (mütterlicherseits), und sehr wahrscheinlich rührt seine Musikalität von mütterlicher Seite her. Paul Mies hatte bereits darauf hingewiesen, daß Reuter hymnische Ausweitungen seiner Themen liebte (vgl. Mies 1960, 5. 77). Dies kann man vor allen Dingen an der Reprise des ersten Satzes der Lausitzer Sonate, dem Chorpart der Kantate „Gartenfreuden“ oder dem Schluß der großen Motette „Wohl dem“, ebenfalls an der Chorfrage am Schluß der „Deutschen Libertät“ erkennen.

Als weiteres charakteristisches Merkmal seines Kompositionsstils wäre die bereits erwähnte starke Kontrapunktik hervorzuheben. Es gibt wohl kaum ein Werk, das nicht in irgendeiner Form kontrapunktische Elemente aufweist. Von imitatorischer Themenverarbeitung bis zum doppelten Kontrapunkt, von der großen Fuge bis zur kontrapunktischen Durchstrukturierung ganzer Werke reicht die vielseitige Skala. Die „Deutsche Libertät“ enthält z.B. eine Quadrupel-Fuge, die vier Themen übereinanderschichtet, ein interessantes Beispiel für Reuters kontrapunktische Meisterschaft. Diese große Kantate, 1956 in Berlin uraufgeführt, war übrigens dem Gedanken der deutschen Einheit gewidmet. Sie verbreitete sich sehr schnell und erlebte in sehr kurzer Zeit in der DDR 85 Aufführungen. Bei einem Schulkonzert in Berlin z.B. mußte sie komplett wiederholt werden.

Das Streichquartett in C, aus einem Abschiedserlebnis heraus entstanden, als Reuters Schwester nach Amerika auswanderte, gehört in seiner Herbeheit und ernstbesinnlichen Gefäßtheit mit zu den schönsten Werken neuer Kammermusik. Eines der bekanntesten Werke ist sein Violinkonzert, das in vielen Städten der DDR gespielt worden ist und von Paul Mies seinerzeit nicht ohne Grund als „Meisterwerk“ bezeichnet wurde (vgl. Mies ebd., 5. 77-78). 1955 verlieh ihm die Stadt Halle für diese Komposition den Musikpreis.

Viele seiner Werke sind neben ihrer konzertanten Bedeutung auch hervorragend für den Musikunterricht geeignet. Reuters Streben, trotz

höchster Ansprüche „spielbare“ Musik zu schreiben, findet hier seinen schönsten Ausdruck. Von vornherein sind einige seiner Werke dieses Genres für ad libitum-Besetzung konzipiert, was den pädagogischen Absichten des Komponisten entspricht, Hier wären z.B. zu nennen: „Spielmusik für zwei Instrumente“ oder die „Spielmusik in F für vier Melodieinstrumente“, ebenso sein Chorwerk „Struwelpeter“ sowie das Stück für Orchester und Sprechstimme »Der Hase und der Igel“, das von Frische und Humor geprägt ist. Hierzu gehören auch seine klavierpädagogischen Werke, z.B. die »Klavierübung“ oder „Programm-Musik für Klavier“.

Zeitlebens und mit besonderer Liebe hat Fritz Reuter das Sololied gepflegt, was allein schon in der hohen Werkzahl zum Ausdruck kommt. Neben entzückenden Liedern, wie „Das Huhn und der Karpfen“, stehen großflächig angelegte Balladen, z.B. „Die Nibelungen“. Aus der Reihe der Zyklen ragen besonders die Brecht-Vertonungen, „Der seidene Vorhang“ und die Fürnberg-Lieder hervor. Wenn in dem Werk „Der seidene Vorhang“ der zarten chinesischen Lyrik in pastellfarbener Einfachheit und Klarheit ein ihr adäquater musikalischer Ausdruck verliehen wird, so finden Fürnbergs erschütternde Worte ihre musikalische Formung in *einer* mit äußerst sparsamen Mitteln wirkungsvoll gestalteten Musik. Man vergleiche dazu „Der Gefangene und die Geliebte“, „Liebeslied aus dem Gefängnis“ und vor allem „Hymnen an die Geliebte“.<sup>1</sup>

## 6.

Das hier vergleichsweise in großen Strichen gezeichnete Bild einer Persönlichkeit, die, mit enormer Schaffenskraft begabt, in aktivem, vielseitigem Tun um die Erfüllung der selbstgewählten Lebensaufgabe bemüht war, dem Dienst an der Kunst und am Menschen, konnte nur die wichtigsten Daten vermitteln. War der Künstler und Wissenschaftler Reuter seinen Schülern stets Vorbild, so war es in gleichem Maße der Erzieher und Mensch. Leidenschaftlich gegen jede Halb- bildung und jeden Dilettantismus kämpfend, war es stets sein Bemühen, für die Kunst, für die Musik und ihre Lehre echte Zuneigung und Hingabe zu wecken. Von menschlicher Wärme erfüllt, hatte er jederzeit für die Nöte und Wünsche seiner Schüler ein offenes Herz.

---

1 Vgl. die Partituren im Nachlaß Fritz Reuters, der in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt wird.

Seine Vorlesungen und Vorträge zeichneten sich durch Klarheit in der Darstellung und universale Wissensbreite aus. Er verstand es, den Stoff fesselnd darzustellen und seine Redeweise oftmals mit einem frischen und durchaus auch kräftigen, treffenden Humor zu würzen.

In seinen Bestrebungen und Kämpfen um die Musikpädagogik und ihre wissenschaftliche Grundlegung hat er immer in großzügiger und weit vorausschauender Denkweise Musik als Kunst und Wissenschaft im Sinne eines integralen oder interdependenten Anliegens im Blickfeld behalten, um auf künstlerischem und wissenschaftlichem Sektor allen Anforderungen gerecht zu werden, die an eine moderne Musikpädagogik gestellt werden.

### *Literatur*

Bimberg, Siegfried

- 1953            Noch eine Kritik (Diskussion über „Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts' von Prof. Dr. Fritz Reuter), in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg. 1953, Heft 6, S. 17 [S. 217]
- 1996a           Nachhall I. 44 Jahre Schulmusik nach Marx und Lenin. Reflexionen zur Musikpädagogik in der DDR. Essen
- 1996b           Nachhall II. 44 Jahre Schulmusik nach Marx und Lenin. Reflexionen zur Musikpädagogik in der DDR. Essen

Busch, Werner

- 1963            Nachruf zum Tode Professor Dr. Fritz Reuters, in: Musik in der Schule, 14. Jahrgang 1963, 1-1. 10, S. 424-425

Busch, Werner/Clemens, Walter

- 1966            Zum Gedenken an Fritz Reuter, in: Gedenkschrift Fritz Reuter. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Jg. XV (1966), Heft 3, hg. vom Rektor. Redaktion: Heinz Wegener, Berlin, S. 1-VI (Einleitung)

Clemens, Walter

- 1961            Zum 65. Geburtstag Prof. Dr. Fritz Reuters am 9. September 1961, in: Musik in der Schule, 12. Jahrgang 1961, H. 9, S. 397-400

Der Rektor der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.)

- 1966            Gedenkschrift Fritz Reuter. Redaktion: Heinz Wegener. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Jg. XV (1966), Heft 3, S. 307-457

Geißler, William

- 1973 Fritz Reuter - seine Entwicklung vom bürgerlichen Kapellmeister, Komponisten und Musikwissenschaftler zum Wegbereiter für eine sozialistische Schulmusikpädagogik. Phil, Diss. Halle (masch.)

Hohlfeld, Christoph

- 1953 Kritik an einer Kritik (Diskussion über die „Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts“ von Prof. Dr. Fritz Reuter), in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, Heft 6, S. 17 [S. 217]

Knepler, Georg

- 1953a Harmonielehre und Mystizismus, in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, H. 4, 5. 28-29 [S. 148-149]
- 1953b Offener Brief, in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, Heft 6, S. 17-19 [S. 217-219]
- 1953c Offener Brief an Herrn Prof. Dr. Fritz Reuter, in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, Heft 7, S. 25-26 [S. 265-266]

Mies, Paul

- 1960 Fritz Reuter, der Komponist und Pädagoge, in: musica sacra, 80. Jg., Heft 3/1960, S. 77 ff.
- 1966 Das Konzert für Violine und Orchester von Fritz Reuter, in: Gedenkschrift Fritz Reuter. Redaktion: Heinz Wegener. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Jg. XV (1966), Heft 3, hrsg. vom Rektor, S. 419-422

Noll, Günther

- 1961a Fritz Reuter 65 Jahre, in: Musica, Jg. 1961, H. 9, S. 510-511
- 1961b Prof. Dr. Fritz Reuter zum 65. Geburtstag, in: Musik und Gesellschaft, Jg. 1961, FE 9, S. 548-550
- 1963 Fritz Reuter, in: Musica, Jg. 1963, H. 6, 5. 286
- 1964 Forschungsaufgaben in der Musikerziehung, in: Musik im Unterricht, Ausgabe B, Jg. 1964, Heft 4, S. 105-110
- 1966a In memoriam Fritz Reuter, in: Musik im Unterricht, Ausgabe B, Jg. 1966, H. 10, S. 316
- 1966b Fritz Reuter zum Gedenken, in: Kontakte. Jg. 1966, Heft 5, S. 165-166
- 1986 20 Jahre musikpädagogischer Forschungskreis, in: Musik pädagogische Forschung, Band 7, Unterrichtsforschung, hg. v. Hermann I. Kaiser, Laaber, S. 309-327

Piersig, Johannes

- 1953 Notwendige Begriffserklärungen (Diskussion über die „Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts“ von Prof. Dr. Fritz Reuter), in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, Heft 6, S. 16-17 [S. 216-217]

Reuter, Fritz

- 1922 Die Geschichte der frühdeutschen Oper in Leipzig am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts (1693 bis 1720). Phil. Diss. Leipzig (masch.). Auszüge in: Jahrbuch der Philosophischen Fakultät Leipzig, 1923, I, S. 78 f.
- 1925<sup>2</sup>/1942 Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. Leipzig
- 1926 Musikpädagogik in Grundzügen. Leipzig
- 1927 Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats. Leipzig
- 1928a Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonika-Do-Lehre. Leipzig (zuvor russ.)/Auftrag der ASSR Daghestan (UdssR)
- 1928b Harmonieaufgaben nach dem System Karg-Elerts. Leipzig
- 1929a Die Beantwortung des Fugenthemas. Dargestellt an den Themen von Bachs Wohltemperiertem Klavier. Leipzig
- 1929b<sup>2</sup>/1950 Methodik des musiktheoretischen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen. Stuttgart (1929), Halle (1950)
- 1951a<sup>2</sup>/1954 Praktisches Partiturspielen. Halle
- 1951b<sup>2</sup>/1955 Praktisches Generalbaßspielen. Halle
- 1951c Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz- und Dissonanzlehre nach dem System von S. Karg-Elert mit Aufgaben. Halle
- 1953 Entgegnungen auf die Kritik (Diskussion über die „Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts“ von Prof. Dr. Fritz Reuter), in: Musik und Gesellschaft, 3. Jg., 1953, Heft 6, S. 15-16 [S. 215-2163]
- 1955 Grundlagen der Musikerziehung, in: Wiss. Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ges.- Sprachw. Reihe. Jahrgang 4, Heft 3 vom 20. Mai 1955, S. 459-474
- 1962 Grundlagen der Musikerziehung. Leipzig

Szendrei, Alfred

- 1952 Dirigierkunde, hg. v. Fritz Reuter. Leipzig

1960 Verzeichnis der an den Instituten für Musikerziehung der Humboldt-Universität Berlin, der Karl-Marx-Universität Leipzig und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg entstandenen Dissertationen, Habilitationen und Forschungsbeiträge, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 3/4, Jg. 1960, S. 9 ff.

Wegener, Heinz

1966 Bibliographie Fritz Reuter, in: Gedenkschrift Fritz Reuter. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Jg. XV (1966), Heft 3, S. I-VIII (Anhang)

Günther Noll  
Gronewaldstraße 2  
50933 Köln