

Zupfinstrumente in der Digital Organology

Josef Focht

Dieser Einblick in die Digital Organology bündelt ein paar Beiträge über Zupfinstrumente, die exemplarisch ausgewählt und in ihrer Bandbreite abwechslungsreich zusammengestellt wurden, die gleichwohl aber aufs Engste miteinander verbunden sind. Gemeinsam ist ihnen die Entstehung in individuellen akademischen Qualifikationsprojekten an der Forschungsstelle DIGITAL ORGANOLGY am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig. Gleichzeitig verbindet sie aber auch der kollaborative Gebrauch der virtuellen Forschungsumgebung *musiXplora*, die als Werkzeugkasten der Informationserschließung und als Plattform der Wissenssicherung dient.¹ Im Arbeitsalltag der Organologie geht es ständig darum, Forschungsstände zu überprüfen, Belege zusammenzuführen oder Referenzen zu vergleichen. Synergetisch trägt jedes einzelne Projekt nicht nur zur Vermehrung der Forschungsdaten (inclusive ihrer fortlaufenden Qualitätskontrolle, Korrektur und Verdichtung) bei, sondern auch zur bedarfsgerechten Entwicklung neuer, anschaulicher, immer präziserer Tools zur Auswertung, Hypothesenbildung und Visualisierung.

Damit ist bereits ein erstes Profilerkmal der Digital Organology identifiziert: *Enhanced Publications* stellen eine enge Verknüpfung zwischen den Veröffentlichungen von Forschungsprojekten – also von Qualifikationsvorhaben, Aufsätzen, Ausstellungen, AV-Medien, Tagungsbeiträgen, Lehrveranstaltungen oder verwandten Formaten – mit den ihnen zugrunde liegenden und ihre Schlussfolgerungen legitimierenden Forschungsdaten her. Auf diesen Punkt ist später noch detailliert einzugehen. Den *Enhanced Publications* liegt die methodische Strategie zugrunde, dass Forschungsdaten nicht retrospektiv, also nach der Publikation von Forschungsergebnissen digitalisiert, normalisiert und publiziert werden sollten, sondern prospektiv, vor ihrer Publikation. Auf diese Weise können Tools der Digital Humanities unterstützend, Hypothesen bildend und überprüfend eingesetzt werden. Denn was auch immer die Maschine lesen, rechnen, vergleichen, auswerten oder visualisieren kann, erledigt sie schnell, nachvollziehbar, unermüdlich und so genau, wie die Daten und Tools es leisten können, die man ihr anvertraut hat.

¹ MusiXplora, hg. Josef Focht, 2015ff., <https://musixplora.de/mxp/> mit sieben Repositorien für Personen, Körperschaften, Ereignisse, Orte, Objekte, Sachen und Medien.

Die Organologie, die Kunde von den Musikinstrumenten, findet zur Beantwortung ihrer Fragen an die Kulturgeschichte unvorstellbar vielfältige und viele (aber im konkreten Fall dann doch immer zu wenige) historische Quellen vor, die sie mit wissenschaftlichen Methoden bearbeiten und bewerten kann. Sie ist deshalb auch zumeist mit analogen Objekten in Museen oder Sammlungen befasst, während die Digital Humanities (wie ihr Name schon sagt) in der virtuellen Welt handeln. Waren bis vor kurzem noch Bücher und Zeitschriften die wichtigsten Träger von Expertenwissen und noch früher einmal die Experten selbst, so sind es heute Datenbanken und virtuelle Tools, die Wissen sichern, Qualität kontrollieren, Zugänge schaffen oder aber Forschungsdaten und Medien zugänglich machen.² Diesen digitalen Medien und Infrastrukturen kommen heute fast alle Aufgaben der Wissenssicherung, -erschließung und -vermittlung zu.

Im thematischen Bereich dieses Bandes sollen mit Ansätzen der Digital Organology einige unterschiedliche Typen der Zupfinstrumente beleuchtet werden, die aus dem vergangenen halben Jahrtausend stammen, überwiegend aus der europäischen Kulturgeschichte, aber nicht ausschließlich. Der Begriff des Zupfinstruments und seine Karriere sollen in diesem Kontext natürlich auch noch genauer unter die Lupe genommen werden. In mehreren Facetten ist nun schon der Aspekt der Chronologie angesprochen worden. Dies ist kein Zufall, denn zu den Anliegen der Digital Organology zählt es, die im zeitlichen Ablauf wechselnden und sich variabel verändernden Zustände und Kontexte etwa von Objekten oder Begriffen verständlich und anschaulich zu machen. Dies bedeutet freilich auch, dass Veränderungen, Neubewertungen, Fehlstellen oder Unsicherheiten benannt und sichtbar gemacht werden, welche die Karrieren etwa von Objekten prägen.

Musik erklären und erlebbar machen

In der gegenwärtigen Phase der Digitalisierung geht es längst nicht mehr um die virtuelle Bereitstellung eines einzelnen Objekts für die Close reading-Rezeption eines menschlichen Nutzers, etwa um die Fotografie eines Cembalos, sondern um die digitale Repräsentation ganzer Typenklassen mit ihren typenspezifischen Facetten, und zwar in der Perspektive des Distant reading, idealerweise für Mensch und Maschine gleichermaßen oder bedarfsgerecht differenziert lesbar.

² Gemäß den heute gültigen Wissenschaftscodices sind Forschungsdaten möglichst nach den FAIR-Kriterien zu modellieren und zu sichern: findable, accessible, interoperable, re-usable.

In diesem Anliegen müssen in unserem Digitalisierungsprozess zunächst die maßgeblichen Facetten erkannt und dann in ihren beschreibenden Kategorien digital modelliert werden. Es geht also um die Übersicht über viele Cembali, um beim oben gewählten Beispiel zu bleiben, organisiert in ihren spieltechnischen Dispositionen und klanglichen Optionen, Registern und Tonvorräten.

Der Organologie kommt innerhalb der Musikwissenschaft die einzigartige Chance zu, zwischen den geschriebenen Noten und den dafür bestimmten Instrumenten den weiten Horizont erfahrbar zu machen, in dem sich der Möglichkeitsraum von Antworten auf die Frage *quid est musica?* aufspannt. Dabei ist es eigentlich unerheblich, ob dieses Erklingen dieser Instrumente je wirklich stattfand (in der Erwartung der Alten Musik) oder auch nur potentiell intendiert, denkbar, realisierbar war. Gleichwohl bleibt es das Ziel, ausgewählte Objekte oder besondere Aufführungsgelegenheiten der Kulturgeschichte nachvollziehbar und sinnlich erlebbar zu machen.

Musik ist ein hochkomplexer Gegenstand, der mitunter viele Variablen aufweist, etwa die Mitwirkenden, ihre Instrumente, deren klangliche Möglichkeiten, die Spieltechniken, die Aufführungspraktiken oder die Akustik der Räume. Dabei repräsentiert die Musik kulturelle Traditionen, deren Facetten allesamt von anderen kulturellen Systemen gerahmt und beeinflusst werden, etwa von Veranstaltungsformaten, Wertesystemen, Kommunikationstechniken, Bildungskonventionen, Gesetzeskorpora oder den Bedingungen einer Aufführung. Alle diese Facetten können oder konnten sich jederzeit wandeln oder gravierend verändern. Nichts an der Musik ist also unveränderlich oder gar anthropologisch determiniert. Umso wichtiger ist es, die Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Kultur – oder besser: der Kulturen – zu kennen, die man sehen, hören, berücksichtigen, respektieren muss, um Werke oder Praktiken der Musik in ihren vielfältigen Funktionen zu verstehen und zu rezipieren. Die komplexen Datenmodelle für dieses Verständnis zu entwickeln, gehört schließlich auch zu den Anliegen der Digital Organology.

Die Leipziger Sammlung historischer Musikinstrumente

Das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig (MIMUL) nimmt innerhalb der akademischen Organologie eine besondere Position ein, weil es über eine sehr große und bedeutende Sammlung historischer Musikinstrumente verfügt, die seit anderthalb Jahrhunderten das Fach modellhaft mitprägt.³ Und

³ Data Literacy im MIMUL, in: MusiXplora, hg. Josef Focht, <https://musixplora.de/mxp/2002528>.

heute bieten ein forschungsbasiertes Betriebskonzept des Museums, die dort angesiedelten Professur für Organologie, die ebenfalls singulär in der deutschsprachigen Musikwissenschaft ist, und die Forschungsstelle DIGITAL ORGANOLOGY die günstigen Voraussetzungen, die Methoden und Fragestellungen unseres Faches kontinuierlich zu überprüfen und bedarfsgerecht weiterzuentwickeln.

Weil die Organologie ebenso wie ihr zentraler Gegenstand – nämlich das Musikinstrument und dessen Facetten von Spieltechnik und Aufführungspraxis, Bauweise und Gestaltung, Material und Ausstattung, Tonvorrat und Akustik – hervorragend interdisziplinär disponiert sind, kommt diesem Fach auch eine beziehungsreiche Brückenfunktion zu. So ist die akademische Instrumentenkunde in der Lage, Wissenskontexte von Museen und Mediatheken, Archiven und Bibliotheken zu verknüpfen und miteinander in Beziehung zu setzen. Mit der Digitalisierung dieser Kultur- und Kulturerbe-Segmente eröffnen sich der Disziplin ganz neue Möglichkeiten, einerseits um Facetten von Musikinstrumenten sichtbar, hörbar, erlebbar oder verständlich zu machen, andererseits um Optionen auszuloten, Varianten zu modellieren oder vergleichend das Besondere vom Allgemeinen zu unterscheiden.

Digital Humanities in der Organologie

Schon die gemeinsame Autorschaft und die kollaborative Arbeitsweise in dieser Beitragsserie, etwa im Rückgriff auf denselben Pool von Forschungsdaten oder -infrastrukturen, erweisen sich als innovatives Potential der Digital Humanities. Wesentlichen Anteil am Aufbau dieser zukunftsweisenden Wissenschaftskultur haben die beiden Institute für Informatik an der Universität Leipzig und der Süddänischen Universität Odense, mit deren Professoren Gerik Scheuermann und Stefan Jänicke sich eine kooperative und produktive Partnerschaft entwickelte.⁴ Die gemeinsam mit ihnen betriebenen Forschungs- und Digitalisierungsprojekte am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig bilden seit Jahren die Basis für Projektteams, Arbeitsgruppen, Interessensgemeinschaften und kollegiale Kooperationen, in denen Qualifikations- und Forschungsvorhaben synergetisch vorangetrieben werden.⁵

⁴ <http://www.informatik.uni-leipzig.de/bsv/homepage/en/people/gerikscheuermann>
<https://imada.sdu.dk/~stjaenicke/>.

⁵ Exemplarisch seien die BMBF-Projekte TASTEN (2018-2020) und DISKOS (2021-2023) oder das vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderte Vorhaben REKA (2020-2021) genannt.

Welche Merkmale, Eigenschaften, Zustände eines historischen Musikinstruments sind denn überhaupt akustisch relevant? Welche materialkundlich? Welche chronologisch, geographisch, in weiteren kulturellen Kontexten? Die Interdisziplinarität provoziert die vielfältige Facettierung eines Themas, um die Perspektiven verschiedener Disziplinen auf denselben Gegenstand zuzulassen und zu unterstützen. Sie bietet der Produktion von Forschungsdaten und der Wissenssicherung eine große Bandbreite von text-, matrix-, bild- oder audiobasierten Formaten. Und die Digitalisierung stellt Werkzeuge und Medien bereit, um etwa verlorene Zustände abzubilden, Unsichtbares sichtbar zu machen, Varianten zu simulieren, Fehlstellen zu emulieren.

Die Fragen von Unsicherheit und Unsichtbarkeit, von Veränderung und Verlust sind für musealen Objekten von hohem Belang, denn alte Musikinstrumente sind i.d.R. nicht in ihren Entstehungszuständen erhalten, sondern in späteren Veränderungs- oder Überlieferungszuständen, die gleichwohl noch Spuren vorausgegangener Phasen zeigen oder enthalten können. Wie hat ein mehrfach umgebautes Musikinstrument in seinen verschiedenen Phasen denn ausgesehen, funktioniert, geklungen? Wie wurde es gespielt? Welche Aufgaben hatte es? Wie wurde es damals wahrgenommen, gehört oder bezeichnet? Diese vielen Fragen führen auch zur zentralen Fragenstellung, die der Auswahl der folgenden Use cases zugrundeliegt.

Was ist eigentlich ein Zupfinstrument?

Derartige Überlegungen finden bei der Suche nach den Anfängen des Begriffs *Zupfinstrument* und bei der Rekonstruktion von dessen allmählicher Etablierung in der Konkurrenz mit anderen Vorschlägen eine anschauliche Demonstration. Jeder Organologe mit aktiver, performativer Erfahrung an Musikinstrumenten, idealerweise auch mit Erfahrung in verschiedenen Aufführungspraktiken und Spieltechniken, wird rasch und ohne Zögern darüber Auskunft geben können, dass gar kein Musikinstrument *gezupft* wird, dass also der Begriff des *Zupfinstruments* gewiss nicht von der Spieltechnik des *Zupfens* herrührt.⁶

Nachdem diese Polemik jetzt erst einmal als Hypothese im Raum steht, provoziert sie sofort Rückfragen – etwa: was dann, wenn nicht gezupft? Zu ihrer Beantwortung soll die Begriffskarriere des *Zupfinstruments* untersucht werden. Die schrittweise Rekonstruktion der Entwicklung eines Terminus in seinem

⁶ Die Anregung zu dieser Reflexion und Polemik über den Begriff des Zupfinstruments verdanke ich meinem Freund Andreas Stevens-Geenen. Als Gitarrist empfindet er ihn despektierlich. Verständlicherweise!

Gebrauch, seiner Definition und seinem Verständnis bietet den Digital Humanities eine dankbare Aufgabe. Sie wäre zweifellos auch ohne virtuelle Hilfsmittel möglich und auch vor deren Etablierung schon ausführbar gewesen, jedoch mit gravierenden Unterschieden: Sie hätte nur einem kleinen Kreis hochkarätiger Experten offengestanden, sie wäre nur an Standorten mit mächtigen und sich geschickt ergänzenden Spezialbibliotheken durchführbar gewesen, sie hätte nur einen Teil der in virtuellen Wissenräumen erreichbaren Kontexte sichtbar machen können, und sie hätte einige Zeit beansprucht, mutmaßlich einige Tage oder Wochen, während sie sich unter Anwendung von Digital Humanities-Tools in Minuten, höchstens Stunden erledigen lässt. Andererseits fordert die textbasierte Verschriftlichung von Befunden aus Digital Humanities-Verfahren ein Vielfaches der Recherche-Zeit. Früher wäre der Zeitaufwand im Verhältnis eher reziprok gewesen.

Das moderne Verständnis von Musikinstrumenten ist seit etwa drei, vier Jahrhunderten vom Charakteristikum des Instrumentalen geprägt, das sich seit der Aufklärung autark neben dem vokalen Gesang der menschlichen Stimme emanzipieren konnte. Dieser Unterschied bildet den Nucleus einer Systematik der Musikinstrumente, die dann in der Tiefe noch weiterer unterscheidender Kriterien bedarf. Im analytischen Verständnis der physikalischen Akustik wurden Musikinstrumente im frühneuzeitlichen Denken in zwei Funktionen aufgespalten: in Oszillatoren und Resonatoren, die einen Ton erst erzeugen und dann abstrahlen. Daneben waren – bzw. sind bis heute – aber auch ganz andere Kategorien der Gruppenbildung gebäuchlich, etwa jene des Interfaces (z. B. Tasten- oder Bogen- bzw. Streichinstrumente), der Funktion (z. B. Militär-, Hausmusik- oder Kircheninstrumente), der Weltanschauung (z. B. Orchester-, Konzert- oder Volksmusikinstrumente) oder des Markenrechts (z. B. das Saxophon oder die Perfektazither).

Im Zeitalter der bürgerlichen Naturwissenschaften verständigten sich die Systematiker der Instrumentenkunde schließlich darauf, im Oszillator (bzw. dessen Geometrie) das primäre Kriterium der Klassifikation zu verstehen. Dies kann ein scheinbar körperloser Luftstrom, eine (linear anmutende) Saite, eine (flächig erscheinende) Membran oder ein schwingungsfähiger dreidimensionaler Körper sein. So entstehen die hinlänglich bekannten Klassen der Aero-, Chordo-, Membrano- und Idiophone. Ihre Binnendifferenzierung kann sekundär innerhalb jeder Klasse nach dem Kriterium der Anregung des Oszillators vorgenommen werden; bei den Aerophonen etwa durch die Unterscheidung von Mundstücken und Rohrblättern, bei den Chordophonen nach der Vorkehrung für den Saitenimpuls, etc.

Ehe Victor-Charles Mahillon 1888 seinen bahnbrechenden Entwurf einer modernen Systematik der Musikinstrumente und, darauf fußend, eine Generation später, 1914, Erich Moritz von Hornbostel gemeinsam mit Curt Sachs ihre erst zögerlich, nach dem Zweiten Weltkrieg aber international allerorts (auch außerhalb der Musik) rezipierte Klassifikation publizierten, waren konkurrierende Modelle im Gebrauch, deren Ordnungskriterium mehrheitlich jenes der bürgerlichen Instrumentalpädagogik war. In ahistorischer und von Bildungsnormen geprägter Sichtweise klassifizierten Musiklehrer, Ensembleleiter oder Komponisten meist nach dem standardisierten Instrumentarium ihrer Zeit bzw. nach den personellen Besetzungsmöglichkeiten, die ihnen zur Verteilung ihrer Klangwerkzeuge gegeben waren. Wenn also etwa für eine Zauberflöten-Aufführung ein Klaviatur-Glockenspiel zur Verfügung stand, so rangierte es als Tasteninstrument, weil es spieltechnisch von einem Pianisten zu bedienen war. Der Aspekt des idiophonen Oszillators spielte dann keine Rolle. Wenn in einem Musikschul-Vorspiel die Jüngsten Xylophone oder Blockflöten spielten, galten diese als Kinderinstrumente, während die Funktionsvielfalt und die Entwicklungsgeschichte dieser Instrumente gänzlich ausgeblendet wurden.

Virtuelle Methoden und Werkzeuge

Der Begriff des Zupfinstruments ist – wie eingangs hypothetisch prognostiziert – wohl kaum in einer Musikhandschrift oder einem Notendruck der frühen Neuzeit zu finden. Er ist aber unschwer als Oberbegriff zu erkennen. Die Digital Humanities erleichtern nun die Suche nach Belegstellen eines solchen Terminus⁷ wesentlich, in den meisten Fällen der Orthographie zumindest, und beim Begriff *Zupfinstrument* in seiner unverwechselbaren Gestalt ganz gewiss. Die Recherche in Repositorien digitaler Volltexte oder die Verwendung von Suchmaschinen führt schnell und übereinstimmend zum mutmaßlich verantwortlichen Protagonisten des Begriffs, nämlich zu Curt Sachs.⁷ Der Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler legte vor gut hundert Jahren mehrere fachprägende Publikationen in der damals jungen Organologie vor. Damit wurde Sachs zu einem prominenten Vertreter seines Faches. Nach verschiedenen Stationen in Berliner Kunstmuseen und seiner organologischen Habilitation an der Berliner Universität hatte er ab 1920 die Sammlung historischer Musikinstrumente an der Berliner Musikhochschule geleitet, bis ihn die Nazis 1933 ins Exil vertrieben.

⁷ MusiXplora, hg. Josef Focht, <https://home.uni-leipzig.de/mim/mxp/s4035>.

Curt Sachs war es ohne Zweifel bekannt und bewusst, dass in der Terminologie der historischen und auch der zeitgenössischen Spieltechniken Saiten immer *angeschlagen*, *angerissen* oder *sympathetisch angeregt*, aber nie *angezupft* wurden. Doch er war dezidiert um eine reflexiv überprüfte und möglichst weitreichend legitimierte Terminologie bemüht, insbesondere bei den Oberbegriffen, die in der Formulierung geregelter Vokabulare besondere Mühe bereiten. So hat er auch den Begriff des Zupfinstruments keineswegs erfunden oder erdacht – jedoch etabliert. Ihm war sehr daran gelegen, dies nicht autoritativ-axiomatisch zu tun, sondern wohl begründet, oder – falls ihm dies nicht gelänge – wenigstens aus der Kulturgeschichte hergeleitet. Sachs dokumentierte sein ernsthaftes Bemühen an anderer Stelle gut nachvollziehbar etwa im Austausch von Mahillons *Autophonen* durch die nach seiner Einschätzung weniger missverständlichen *Idiophone*:

V. Mahillon hat das große Verdienst, unter dem Namen Autophone Instrumente alle diejenigen Tonwerkzeuge zu einer Klasse zusammengeschlossen zu haben, die ihrer Natur nach klingend sind, d. h. deren Substanz an sich elastisch genug ist, um durch Schlagen, Zupfen, Reiben oder selbst Blasen in Schwingung versetzt zu werden, im Gegensatz zu denen, deren primär schwingende Substanz erst künstlich gespannt werden muß, wie die Membran- und die Saiteninstrumente. Die organologische Systematik wird mit dieser derart abgegrenzten Klasse immer zu rechnen haben, aber den Namen auf die Dauer kaum beibehalten können, da der Unbefangene aus ihm eher herauslesen würde, daß ein von selbst spielendes, ein automatisches Instrument gemeint sei. Wir schlagen deshalb vor, dieser Klasse die Bezeichnung ‚Idiophone‘, also ‚ihrer Natur nach klingende‘ Instrumente zu geben.⁸

Armut an Begriffen und deren Erfindung

Weil innerhalb der Systematik der Chordophone nun eine Binnendifferenzierung herzustellen war, um solche mit angeschlagenen Saiten von den dominierenden Streichinstrumenten zu trennen, war ein geeigneter Oberbegriff für Chordophone ohne Bogen zu finden, also speziell für jene Instrumente, die unmittelbar mit dem Finger – vielleicht auch noch mit dem Plektrum o.ä. – angeregt werden.⁹ Sachs, als Kunsthistoriker und Philologe gleichermaßen beschlagen, fand ihn in der griechischen Antike:

⁸ Sachs 1913, S. 195.

⁹ In Sachs' gemeinsam mit Erich Maria von Hornbostel 1914 publizierter *Systematik der Musikinstrumente – Ein Versuch* sind die Chordophone in einer *Gemeinsamen Schlussteilung* differenziert, die eine ebenso gute Vertrautheit mit der Instrumentenbau-Industrie in beider Gegenwart erkennen lassen, wie sie für die Vergangenheit evident ist:

Psaltinx, **ψάλτινξ**, griech. ‚Zupfinstrument‘ v. **ψάλλω** ‚zupfen‘,¹⁰

Freilich lag das Kunstwort *Zupfinstrument*, über die Etymologie und Kunstgeschichte hinausweisend, seinerzeit gleichsam in der Luft, denn die Jugendbewegung hatte mit dem *Zupfgeigenhansl* schon seit der Jahreswende 1908/1909 ein poetisches Modelabel in die Welt gesetzt und im Sinne des Brandings identitätsstiftend aufgeladen. Das gleichnamige Liederbuch von Hans Breuer erreichte in beinahe jährlich gedruckten Neuauflagen wohl eine halbe Million verkaufter Exemplare.¹¹ Auch wenn der Arzt Breuer um zwei Jahre jünger war als Sachs, so gehörten doch beide derselben Generation, derselben akademischen Elite, demselben großstädtischen Milieu an – und sprachen wohl auch dieselbe Sprache, denselben bürgerlichen Soziolekt.

Mit der Jugendbewegung kam das Verb *zupfen* auch zu einigen jüngeren Komposita; und das bekannteste, das poetische Kunstwort *Zupfgeige* fand schnell Eingang in Wörterbücher.¹² Das Lexem *Psaltinx* kannte die enzyklopädische Lexikographie freilich schon lange vorher. So wusste *Pierer's Universal-Lexikon* (vgl. Anhang, Abb. 1) bereits 1861 zu berichten:

Psaltes (gr.) 1) der Spieler eines Saiteninstruments; 2) (Psaltinx) Saiteninstrument bei den Russen, welches die Gestalt eines Hackbrets hat, aber wie eine Harfe gespielt wird.¹³

Auch wenn Pierers Lexikon nie besonders populär war, so war es für das bildungsbeflissene Bürgertum doch problemlos zugänglich, auch für Breuer oder Sachs.

4 Mit Hammer- oder Schlägelspielart

5 Mit Fingerspielart

6 Mit Plektrumspielart

7 Mit Streichspielart

71 Bogen

72 Rad

73 Band

8 Mit Klaviatur

9 Mit mechanischem Antrieb

Vgl. Hornbostel/Sachs 1914.

¹⁰ Sachs 1913, S. 307.

¹¹ GND, <http://d-nb.info/gnd/1202980171>.

¹² Wörterbuchnetz, http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/startGlobalSearch.tcl?stichwort=zupf*.

¹³ Pierer 1857-1865, Bd. 13 (1861), S. 660.

Für Curt Sachs stand nun der Begriff *Schlaginstrument* – aus dem Wortfeld des *Anschlagens* einer Saite – zur Entwicklung eines Oberbegriffs für die nicht-gestrichenen Chordophone nicht mehr zur Verfügung, weil er schon anderweitig in Gebrauch war, nämlich gemeinsam auf Chordo-, Idio- und Membranophone angewandt wurde, die mit einem Schlegel o.ä. angeregt wurden. Sachs differenziert in diesem Sinn in seinem *Reallexikon der Musikinstrumente* (vgl. Anhang, Abb. 2) die Anregung tönender Oszillatoren nach Materialien und Formen, nach den Interfaces (Hammer, Klöppel, Seil, Stab, Stift, Tangente), die zwischen der Hand des Spielers und dem Oszillator wirksam werden, oder nach der katalytischen Energie, mit der ein Oszillator vor dem Erklängen erst aufgeladen werden muss, denn Saiten oder Felle müssen erst unter Aufwendung von Energie gespannt werden. Die konkreten Bezüge merkt Sachs bei den Objektklassen von Gitarren, Idiophonen, Psalterien und Saiten an.¹⁴

In dieser Hinsicht war Sachs also einer Meinung mit den konkurrierenden Teilnehmern des fachlichen Diskurses. So hatte Hugo Riemann in der zweiten Auflage seines *Musik=Lexikons*, 1884 im Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig erschienen, im Lexem *Instrumente* eine vierteilige Systematik vorgeschlagen (vgl. Anhang, Abb. 3): Saiten-, Blas-, Streich- und Schlaginstrumente. Unter den letztgenannten fasste er die überwiegend mit Schlegeln angeregten Membrano- und Idiophone zusammen. Riemanns Lehrmeinungen waren infolge der hohen Auflagen seiner Printmedien weit verbreitet und konnten, weil sie als Ratgeberliteratur für Laien gestaltet waren, leicht rezipiert werden.

Unter den drei weiteren Klassen erscheinen die Blasinstrumente wenig problematisch, wenngleich Orgel, Harmonium und einige Automaten hier subsummiert werden. Doch die Gruppe der Saiteninstrumente wollte Riemann in zwei Klassen geteilt sehen, die sich in der Anregung des Tones unterscheiden: in *Streichinstrumente* und *Harfeninstrumente*. Und diese Neudefinition aus seiner eigenen Feder wollte er explizit begründen:

[I]ch mache das Wort, da wir noch immer keins haben: Zupfinstrumente, Kneifinstrumente, Reißinstrumente sind wohl kaum glücklichere Ausdrücke und begreifen zudem nicht einmal die klavierartigen I. mit.

Die letztgenannte Kritik wäre allerdings auch seinem Vorschlag entgegenzubringen, und die Ablehnung des *Zupfinstruments* war mutmaßlich in Riemanns weltanschaulicher Ablehnung der aufkeimenden Jugendmusik- und verwandten Reformbewegungen begründet. Anders als in den bald folgenden organologi-

¹⁴ Sachs 1913, S. 168, 195, 306, 328, 434.

schen Systematiken (Mahillon 1888 und Hornbostel/Sachs 1914) bildet bei Riemann nicht der Oszillator das primäre Klassifikationskriterium, sondern die elitäre bürgerliche Musikästhetik. Nicht Deduktion eines Regelwerks also, sondern Exegese von Bildungsaxiomen, nicht Wissenschaft, sondern Kunstreligion prägen Riemanns Denken. Es entspringt der Standarderwartung seiner Zeit, die sich am Instrumentarium des vorbildhaften Orchesters orientierte; darin repräsentierte lediglich die Harfe das Korpus der Zupfinstrumente. Riemann erweist sich hier weniger als Systematiker, sondern vielmehr als elitärer Komponist und missionarischer Pädagoge, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung gerade Lehrer am Hamburger Konservatorium war, wie er zu seiner Legitimation auf der Titelseite seines Lexikons anzumerken nicht versäumte.

Riemanns Standpunkt markiert also den kunstreligiösen Mainstream eines elitären Bürgertums in den 1880er Jahren. Er findet in anderen Schriften desselben Autors weit ausholende Erklärungen, so etwa in den Lehrbüchern für die Komposition (Katechismus der Musikinstrumente, 1888, Katechismus der Orgel, 1888, Katechismus der Instrumentation, 1902, Katechismus der Orchestrierung, 1910) oder in den Übersetzungen bzw. Editionen von Instrumentationslehren fremdsprachiger Autoren (Gevaert, 1887, Hofmann, 1901, Widor, 1905).¹⁵

Ein zweiter Aspekt darf in der Reflexion dieses Gründerzeit-Diskurses nicht unbeachtet und unerwähnt bleiben: In den 1880er Jahren existierten zwar einige Sammlungen historischer Musikinstrumente, doch erst wenige standen der interessierten Öffentlichkeit offen, und dies auch erst seit wenigen Jahren, etwa seit 1877 das *Muziekinstrumentenmuseum* in Brüssel oder seit dem Folgejahr das *Musée Kraus* in Florenz. In ganz Deutschland gab es zu dieser Zeit noch keine Entsprechung. Organologisches Expertenwissen war als Mangelware schwer zugänglich, so dass auch der Leipziger Musikverleger und -sammler Paul de Wit sich 1886 erstmals mit der Idee eines privaten Museums voller historischer Musikinstrumente beschäftigte. Mit wenigen Printmedien – der *Zeitschrift für Instrumentenbau* und dem *Welt-Adressbuch der Musikinstrumenten-Industrie* – hatte der langjährige Lobbyist des Instrumentenbaus und -handels seine monopolartige Position in dieser Branche soweit gefestigt, dass er ein privates Museum eröffnen konnte, das – nach heutigem Verständnis – als Forderung an den Wilhelminischen Nationalstaat gedacht war, die Instrumentalmusik und ihre Industriebranchen als systemrelevant einzustufen und zu subventionieren.

¹⁵ Vgl. Riemann, Hugo. In: MusiXplora, hg. Josef Focht, <https://musixplora.de/mxp/r1365>.

Schauplatz dieser im ersten Anlauf nur kurzlebigen Vision de Wits war sein im März 1887 bezogenes Wohn- und Geschäftshaus am Thomaskirchhof 16. Dieses heute sog. *Bosehaus*, ein prächtiges barockes Domizil in der Leipziger Innenstadt, sollte von 1893 bis 1905 auch de Wits zweite Museumsinitiative beherbergen, und in dieser guten Tradition wurde es 1985, anlässlich des 300. Geburtstag eines berühmten städtischen Idols, schließlich zum hagiographischen Bachmuseum.

Und der Anstoß de Wits zeitigte tatsächlich Folgen: Schon im sog. *Dreikaiserjahr* 1888 gelang es ihm, seine historischen Musikinstrumente als erste Tranche seiner Sammlung an die Berliner Musikhochschule zu veräußern, die für die Haupt- und Residenzstadt des Wilhelminischen Kaiserreichs damit auch eine monarchie- und staatstragende Repräsentationsschau zu inszenieren vermochte. Eine zweite Lieferung folgte kurz darauf. Und die bei weitem größte Tranche seiner Sammlung überließ Paul de Wit dann 1905 seinem Sammlerfreund Wilhelm Heyer, der in Köln auch ein Musikhistorisches Museum in privater Initiative neu errichtete und ausstattete. Just diese Kollektion sollte 1926 nach Leipzig zurückkehren, um das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig zu begründen¹⁶ – eine bedeutende Weichenstellung für die akademische Organologie.

In der bereits erwähnten *Zeitschrift für Instrumentenbau* (ZfI), die mit ihrer großen Auflage und ihrer obligaten Verbreitung als Organ der großen Verbände von Herstellung und Handel mit Musikinstrumenten, die Musikindustrie und ihre Distributionsketten maßgeblich prägte, waren indes ganz andere Begriffe gebräuchlich, wie ein Blick in die Jahresregister der ZfI lehrt: So galt von den ersten Jahren ihres Erscheinens bis etwa 1896/1897 das *Greifinstrument* als übergeordneter Terminus der ohne Bogen gespielten Chordophone (die gelegentlich auch als *Schlaginstrumente* bezeichnet wurden), und in den Folgejahren bis zum Ersten Weltkrieg das *Rupfinstrument*. Mutmaßlich sind diese Begriffe aus dem Branchenjargon im Kundenkreis der Abnehmer, also der aktiven Instrumentalisten, ebensowenig populär geworden wie jene Riemanns.¹⁷ Dabei ist auch nicht bekannt, was in der herstellenden Industrie bzw. beim ZfI-Redakteur Paul de Wit zum Wechsel oder Austausch der genannten Begriffe führte.

¹⁶ Vgl. Focht 2018.

¹⁷ ZfI-Register, MusiXplora, hg. v. Josef Focht, <https://musixplora.de/mxp/2003511>.

Die Rezeption eines Begriffs

Nachdem also die Begriffsdiskussion in den 1880er Jahren einsetzte und kurz vor dem Ersten Weltkrieg im Sinne einer musikologischen Weichenstellung von Curt Sachs lexikographisch etabliert wurde – als qualitätssichernder Einspruch des Wissenschaftlers mit einem notwendigen Neologismus gegen den von der Musikindustrie getragenen Mainstream –, vergingen noch mehrere Jahrzehnte, ehe der Begriff des Zupfinstruments sich in den deutschsprachigen Bildungs- und Wissenschaftsmedien durchsetzen konnte.

Nachdem in dieser Generation zwischen Riemann und Sachs – also von den frühen 1880er bis zu den frühen 1910er Jahren – das Verständnis des Musikinstruments von der Partiturzeile einer Komposition zum materiellen Objekt, vom standardisierten Klangwerkzeug auf der Bühne zum individuellen Kulturgut im Museum, vom Normprodukt der Musikindustrie zum wissenschaftlich behandelten Gegenstand sich gewandelt, ausdifferenziert, emanzipiert hatte, folgte die Aufnahme des organologisch, aber nicht performativ legitimierten Begriffs in die Wortschätze der Akteure des Musiklebens, also der Musikwissenschaft, der -pädagogik, des -handels, der -publizistik, der -industrie. Erwartungsgemäß auch hier differenziert in der Aufmerksamkeit, der Akzeptanz, der Intensität und dem Zeitbedarf.¹⁸

Der zeitliche Abstand war in allen Bereichen groß: Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Begriff nachgenutzt. Dies mag mutmaßlich an den wenig aufmerksamkeitsförderlichen Publikationsdaten von Curt Sachs' Hauptwerken unmittelbar vor bzw. nach dem Ersten Weltkrieg (Reallexikon 1913, Versuch einer Systematik 1914, Handbuch der Instrumentenkunde 1920) sowie an Sachs' Verdrängung durch die Nazis mit ihren langfristigen Folgen für die deutschsprachige Musikwissenschaft gelegen haben, doch ist – ohne vor allem

¹⁸ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung nimmt es nicht wunder, dass Paul de Wit mit seinen Museumsinitiativen ab 1887 bzw. ab 1893 in Leipzig noch keinen Erfolg hatte (vielleicht sogar keinen Erfolg haben konnte!), sondern erst Theodor Kroyer mit der Gründung des Universitätsmuseums 1926. Der Leipziger Mainstream war zu Lebzeiten de Wits noch zu sehr von der Selbstzufriedenheit der umsatzstarken Industrieproduktion im Notendruck und Verlagshandel geprägt. Genauer sollte es gar nicht sein. Die Begeisterung des in der Dokumentation neugierigen Sammlers, des in der Kontextualisierung wissbegierigen Historikers, des in der Objektbeschreibung kenntnisreich unterscheidenden Experten – all das war Paul de Wit – überforderte den Mainstream der Stadtgesellschaft, so dass nur auswärtige Besucher ihm die erhoffte Anerkennung für seine Museumspräsentationen entgegenbrachten, nicht jedoch die Leipziger Musikindustrie oder die seinerzeit in statu nascendi befindliche Leipziger Musikwissenschaft.

den letztgenannten Grund verharmlosen zu wollen – die generell langsame und zögerliche Gewöhnung der deutschsprachigen Bildungssysteme und -medien (Lehrpläne, Schulbücher, Normdateien etc.) an wissenschaftlich überprüfte Konzepte und Vokabulare nicht zu übersehen.

Und es ist eine weitere Anmerkung zu machen: In der deutschsprachigen Musikwissenschaft ist es bis heute nicht gelungen, die Kluft zwischen den Vokabularen der Kompositionslehre und der Organologie zu schließen – nota bene: zwischen den Vokabularen, die sich gleichermaßen auf Musikinstrumente beziehen und von Vertretern desselben Faches stammen, also etwa den Instrumenten, die Komponisten, Arrangeure oder Notendrucker in Partituren nennen, und den Instrumenten, die in Orchester-Stimmzimmern, Opern-Requisiten oder Museums-Vitrinen real vorhanden sind. Hier hat sich gewissermaßen der Konflikt zwischen Sachs und Riemann in den Fraktionen der Organologen bzw. der Kompositionsanalytiker innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft verstetigt.

Die frühesten Indizien für die Akzeptanz und Rezeption des Sachs'schen Begriffs werden erst am Ende des 20. Jahrhunderts erkennbar, also lange nach 1968, lange nach dem Ausscheiden der Generation, die in der Zwischenkriegszeit ihre fachliche Prägung in der deutschsprachigen Musikwissenschaft erhalten hat. In den 1980er Jahren fand das Schlagwort *Zupfinstrument* Eingang zunächst in die Schlagwort-Normdatei (SWD) und später in die Gemeinsame Normdatei (GND), wo es mit dem Identifikator 4129682-5 inzwischen als Oberbegriff für Balalaika, Bandola, Bandura, Bandurria, Banjo, Charango, Chomus, Cister, Cümbüş, Dobro, Gitarre, Harfe, Kora, Laute, Leier, Mandoline, Monochord, Quinterne, Rotta, Saite, Samisen, Sarod, Veeh-Harfe, Vihuela, Vina und Zither fungiert.

Einer der chronologisch am weitesten zurückliegenden Treffer, der mit diesem GND-Identifikator annotiert ist, führt zu einer Fotografie von Felicitas Timpe aus dem Jahr 1955 (vgl. Anhang, Abb. 4). Die dokumentarische Aufnahme entstand zwar anlässlich des Besuchs des *Kaiserlich Japanischen Balletts* in München schon zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Sie zeigt zwei Musiker auf der Bühne mit Shamisen, also Zupfinstrumenten. Allerdings dürfte die Normdaten-Annotation erst bei der Erschließung des Nachlasses von Felicitas Timpe (1923–2006) in der Bayerischen Staatsbibliothek im frühen 21. Jahrhundert erfolgt sein.¹⁹

¹⁹ Bayerische Staatsbibliothek, <https://www.bavikon.de/object/bav:BSB-BAR-000000000200337>.

1995 erfolgte die erste weithin sichtbare Aufnahme des Lexems *Zupfinstrument* in eines der prominenten Lexika der deutschsprachigen Musikwissenschaft, nämlich in das *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon in zwei Bänden*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht.²⁰ Diesem Printmedium folgten 2000 und 2004 zwei auflagenstarke Editionen im inhaltsgleichen CD-ROM-Format.²¹ Diese digitale Version unterstützte die Migration von musikologischem Expertenwissen in die deutschsprachige Wikipedia, die kürzlich zwanzig Jahre alt geworden ist.

Ungefähr zur selben Zeit kamen sich die wissenschaftliche Organologie und der Begriff wieder näher, etwa in den Konferenzen und Bänden der *Tage Alter Musik in Herne* (1993, 1997) oder am Start der Zeitschrift *Phoibos* (2008).²²

Ebenfalls im frühen 21. Jahrhundert wurde der Abgleich der weltweit führenden Normdateien des globalen Bibliotheks- und Wissenschaftsnetzes vorangetrieben. Dabei wurden das deutschsprachige Schlagwort *Zupfinstrument* der GND mit seiner englischen Entsprechung *Plucked instruments* der *Library of Congress Subject Headings* (LCSH) und dem französischen Pendant *Instruments à cordes pincées* des *Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié* (RAMEAU) verknüpft. Dies ist als Grundlage eines künftigen Eintrags im *Virtual International Authority File* (VIAF) zu verstehen.

Zu den bedeutenden Volltext-Repositoryen insbesondere der philologischen Disziplinen zählt das Projekt *Zeno*, das für die Suche nach dem *Zupfinstrument* immerhin fünf Treffer aus der deutschsprachigen Wikipedia des frühen 21. Jahrhunderts auflistet.²³ Und deren aktuelle Normdatei *Wikidata* stellt mit dem Identifikator Q230262²⁴ eine Konkordanz in die deutsch- und englischsprachigen Bibliotheksverbände sowie in die weltweit verbreiteten Medien-Ressourcen BabelNet, Freebase und MusicBrainz bereit.

In Wikidata findet sich auch eine Übersicht der Synonyme des deutschsprachigen Begriffs *Zupfinstrument* in weit verbreiteten Sprachen und Schriften der post-nationalistischen, globalisierten Wissenswelt:

Binviou-seniñ dre skrabañ kerdin, Instrument de corda pinçada, Drnkaci nástroj, Plucked string instrument, Plukinstrumento, Instrumento de cuerda pulsada, Näppepillid, Pulsatutako hari instrumentu, زخمه‌ای سازهای, Instrument

²⁰ GND, <http://d-nb.info/550440062>.

²¹ GND, <http://d-nb.info/959881557>, und <http://d-nb.info/972267239>.

²² GND, <http://d-nb.info/gnd/4129682-5>.

²³ Zeno, <http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=zupfinstrument&k=Bibliothek>.

²⁴ Wikidata, <https://www.wikidata.org/wiki/Q230262>.

à cordes pincées, Poenynstrumint, פריטה כלי, Trzalačka glazbala, Pengetős hangszerek, 撥弦樂器, 발현악기, Tokkelinstrument, Klimpreinstrument, Instrument de cordas puntejadas, Chordofony szarpane, Rachina waqachina, Струнные щипковые музыкальные инструменты, Brenkala, Струнні щипкові інструменти, 拨弦乐器 und 撥弦樂器.

Sie dürfen als erste Angebote der Digital Humanities verstanden werden, über den eigenen Tellerrand hinauszublicken.

Enhanced Publications

Dieser Perspektive folgen auch die weiteren Beiträge des thematischen Bereichs dieser Ausgabe mit ihren Use cases aus den vielfältigen Vorhaben der Forschungsstelle DIGITAL ORGANOLOGY am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig.²⁵ Im Beitrag von Sebastian Kirsch über *Die Mandora im neuen Quartett für alte Instrumente* stehen die Karrieren von Instrumentenkonzepten und -bezeichnungen im Fokus der Darstellung. Der Beitrag von Richard Khulusi *Visuelle Analyse von Chronologien aus den Karrieren von Zupfinstrumenten, ihrer Spieler und Hersteller* zeigt exemplarisch einige Digital Humanities-Werkzeuge auf, die der Organologie Hypothesen generierend oder Überblick verschaffend zur Verfügung stehen. Philipp Hosbach fühlt in seinem Aufsatz *Das Lautenklavier der historischen Nomenklatur eines verloren gegangenen Instruments* auf den Zahn. Johannes Köppl zeigt am Beispiel des *Pizzicato auf dem Kontrabass* das Paradox, dass die Spieltechnik ein Streich- zum Zupfinstrument machen kann. Und Richard Limbert portraitiert schließlich *Das Banjo in seiner Konnotation in der deutschsprachigen Kultur*.

Während der letztgenannte Beitrag aus der abgeschlossenen Masterarbeit des Autors zum selben Themenkomplex schöpft, stehen die voranstehenden Kapitel im Kontext der Promotionsprojekte ihrer Autoren, die derzeit sämtlich an der Forschungsstelle DIGITAL ORGANOLOGY am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig entstehen. Alle folgen demselben methodischen Konzept: Sie nutzen die Repositorien des musiXplora, insbesondere seine vielfältigen Digital Humanities-Tools des Distant Reading, zur Erschließung, Gewinnung und Visualisierung von Wissen, ehe sie es im Close reading verschriftlichen. Auf diese Weise entstehen in der Digital Organology *Enhanced Publications* in hybriden Formaten.

²⁵ <https://organology.uni-leipzig.de/>.

Literatur:

- Breuer, Hans (1909): Der Zupfgeigenhansl. Darmstadt 1909, vgl. <https://musixplora.de/mxp/5033651>
- Hornbostel, Erich Maria von/Sachs, Curt (1914): Systematik der Musikinstrumente – Ein Versuch. In: Zeitschrift für Ethnologie 46/4-5 (1914), S. 553-590, vgl. <https://musixplora.de/mxp/5001219>
- Pierer, Heinrich August [Hg.] (1857-1865): Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit. 4. Auflage, Nürnberg 1857-1865, vgl.: <https://musixplora.de/mxp/5001253>
- Sachs, Curt (1913): Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913, Vgl.: <https://musixplora.de/mxp/5001218>

Internetpräsenzen:

- Deutsche Nationalbibliothek [Hg.] (2012): Gemeinsame Normdaten. Frankfurt am Main 2012ff., https://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html
- Focht, Josef [Hg.] (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff., <https://musixplora.de/mxp/>
- Focht, Josef (2018): Die erste Sammlergeneration des Leipziger Musikinstrumentenmuseums. In: Private Passion – Public Challenge. Musikinstrumente Sammeln in Geschichte und Gegenwart. Nürnberg/Heidelberg arthistoricum.net 2018, vgl. <https://musixplora.de/mxp/5002056>
- Focht, Josef (2019): Digital Organology am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig. Leipzig 2019ff., vgl. <https://organology.uni-leipzig.de/>
- Gärtner, Kurt [Hg.] (1995): Wörterbuchnetz. Trier 1998ff., <http://www.woerterbuchnetz.de/>

u. die historische Veranlassung od. auf den poetisch-musikalischen Charakter des P., nämlich zu welcher Dichtungsart er gehöre u. mit welcher Instrumentalbegleitung er gesungen werden solle; od. auf Angabe der Melodie, auf welche u. nach welcher er gesungen werden soll mit Angabe des Stichwortes des Hauptstiches, z. B. *Sindin* des *Kontraltos*, *Stimme Taube*, *Gite* etc.; od. auf Angabe der liturgischen Bestimmung der Psalmen. Die latein. Bezeichnung *Sela* hat wahrscheinlich einen musikalischen Zweck u. bedeutet vielleicht eine mit Zwischenstücken anzuschließende Pause, nach Andern daß die Melodie nun um einige Töne höher gesungen werden soll, nach Andern, das Zeichen für da capo od. für Stimmänderung, nach Andern bedeutet es Vollspiel. Der über vielen Psalmen Davids befindliche Name *Schir* bezeichnet jedes Lied überhaupt, hier aber eine Ode. Die Psalmen sind bald freudigen (dazu die *Dantpsalmen* für erhaltene Wohlthaten), bald traurigen Inhalts (dazu die *Yuspsalmen*, welche tiefe Weine über begangene Sünden u. Sehnsucht nach der Gnade Gottes ausdrücken, wie 6, 32, 38, 51, 102, 130, 143); *Yuspsalmen* heißen die, in welche die Rache Gottes über seine Feinde herabgewünscht wird, z. B. P. 35, 52; unter die *meschaischen Psalmen* (s. l.) sind P. 2, 8, 16, 22, 40, 45, 72 u. 110 zu rechnen. P. 25, 34, 145 sind in alphabetischer Ordnung. Die Psalmen 1—72 heißen *Thespsaloth* (Gebete). Der 7. P. führt die besondere Überschrift: *Schiggaiou* (Klagelied, *Glegt*). Die Psalmen 120—134 heißen gewöhnlich *Stufenpsalmen* (fr. *Graduelles*, nach dem griechischen *Ἰδοὺ τῶν ἀναβηθῶν*), nach der traditionellen Ansicht der Juden, weil sie auf den 15 zum Vorhof der Israeliten führenden Stufen gesungen werden, u. von Luther schließlich als Lieder im höheren Chor übersetzt (weil sie auf einer erhöhten Bühne [diese existierte gar nicht] gesungen worden wären); hebräisch heißen sie *Schir Samaeloth*, nach Einigen (*Geleitus*), weil sie einen stufenartigen Fortschritt im Vers- u. Gedankengang zeigen; nach Andern (*Alvath*) Lieder der *Sinauzüge*, nämlich auf dem Zuge aus dem *Babylonischen Exil* in die *Heimat*; nach Andern (*Higig*) Lieder bei dem *Sinauzug* nach *Jerusalem* zu der Festbegehung u. speciell (*Thenus*) bei verschiedenen Stationen der Festreise, so P. 120 beim *Aufbruch*, 121 beim *ersten Anblick* der *Berge*, 122 beim *Eintritt* in *Palästina*, 132 bei der *letzten Station* vor *Jerusalem*, 133 beim *Einzuge* in *Jerusalem*, 134 beim *Eintritt* in den *Tempel*. Eine große Anzahl der Psalmen haben *David* zum Verfasser, doch sind nicht alle 72, welche seinen Namen führen, von ihm gedichtet. Seine Lieder enthalten viele Beziehungen auf seine Verfolgung, die Vorfälle zu Anfang seiner Regierung, *Abisons Empörung*, seine *Flucht* vor *Nathan* etc. Mehrere Psalmen gehören *Asaph* an, u. P. 50, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 83 führen seinen Namen. Ferner werden *Moses* (P. 90), *Heman*, *Sihai*, die *Kinder Korah* (*Koraisitische Psalmen*), *Salamo* (P. 72 u. 127) als Verfasser der Psalmen genannt. Das *Psalmbuch* begreift 150 Psalmen, welche indessen in älteren Manuskripten, indem einige zusammengezogen sind, nicht in gleicher Zahl aufgeführt werden; die *Septuaginta* rechnen P. 109 u. 110, so wie P. 114 u. 115 für Einen P.; auch haben sie einen 151. P., welcher aber hebräisch nicht da war. Als *Sammler* der Psalmen wird

gewöhnlich *Esra* genannt. Man theilt sie in 5 Bücher: a) Psalm 1—41 mit dem Hauptgebanten: *Königlichkeit* mit reinem *Geist* u. durch *Gebet* befördert macht *Gott* angenehm; b) 42—71: *Gott* muß im *Tempel* mit *Orgeln* u. *Lobliedern* gepriesen werden, aber nur wer das mit reinem *Herzen* thut ist der *Gnade Gottes* gewürdig; c) 73—89: *Gott* gibt sein *Verdict* in die *Genadt* der *Reichen*, daß es wieder umkehre u. *Gott* wieder io *berherrlichen* könne, daß *Schobab* von allen *Nationen* als *Gott* anerkannt werde; d) 90—106: *Je-howah* ist *Erzherzog* u. *König* der *Welt* u. soll als solcher von allen *Völkern* anerkannt u. angebetet werden; e) 107—150: *Leb-* u. *Danklieder* für die *Herstellung* des *neuen Staates* u. *Witten*, daß *Gott* sein *Reich* u. den *prächtigen Tempel* nicht in *früherer Weise* schütze u. *besitzen* lassen möge. *Erklärungen*: von de *Wette*, 1811, neueste *Ausg.* von *Baur*, 1856; *Higig*, 1835 f.; *Enald*, 1835; *Poland*, 1843; *Rengerte* 1847; *Walinger*, 1845; *Fengstenberg*, 1842—47, u. *A* 1849—52; *Dobson*, 1853; *Hupfeld*, 1855—1866; *Delitzsch*, 1859; 3) ein den *Psalmen* nachgehendes, religiöses *Lied*. **Psalmazar**, *Geog.* geb. 1695 in *Frankreich*, studierte in einem *Kloster*, spielte dann in *mehrer Provinzen* unter dem *Nebenamen P.* verschiedene *Hollen*, gab die *Insel Formosa* für sein *Vaterland* aus, trat endlich in ein *schottisches Regiment* u. zur *anglicanischen Kirche* über; er überlegte den *englischen Katechismus* ins *angeblich Japanische* u. *isbr.* nach *einiger Zeit*: *History of the Island of Formosa*. studierte hierauf in *Oxford* *Orientalische Sprachen*, schloß sich später an die *Bearbeiter* der *Allgemeinen Weltgeschichte* an u. f. 1763. *Biographie* 1764. **Psalmelodikon**, s. u. *Apollotora*. **Psalmirung**, so v. w. *Psalliren* 2). **Psalmist**, 1) der *Sänger* eines *Psalmen*, bes. *David*; 2) *büchlicher Dichter* jedes *geistlichen Liedes*. **Psalmodie** (v. gr.), *Gesang*, welcher zwischen *Sprache* u. *Gesang* durch die *Einförmiigkeit* der *Melodie*, die sich dabei oft in *drei* neben *einander liegenden Tönen* bewegt, das *Mittel* hält, z. B. die *Intonationen* der *Priester* am *Altare*; vgl. *Dogologie*. **Psalter** (*Psalterium*), 1) (*Abakium*, *Rebel*), ein *altes harfenähnliches Saiteninstrument*; 2) die *Psalmen* gesammelt; 3) langer *Kragen*, welchen die *Nonnen* *mehrer Orden* tragen; 4) die *bestimmten Psalmen* im *Decevier*, s. d. 1); 5) der *Plättchen* *tragen* der *Wiederläufer*, s. *Wagen* c). **Psalterbinde** (*Chir*), s. u. *Binden* a). **Psalter** (gr.), 1) der *Spiele* eines *Saiteninstrumentes*; 2) (*Waltorn*), *Saiteninstrument* bei den *Russen*, welches die *Gestalt* eines *Pfadbreiters* hat, aber wie eine *Harfe* gespielt wird. **Psaltria** (gr.), 1) *Spieleten* eines *Saiteninstrumentes*; 2) (*röm. Ant.*), *Flavio*, welche die *Leichtigkeit* mit *Gesang*, *Spiele* etc. unterhielt. **Psalmthe**, 1) *Lodler* des *Herens*, *sob* vor *Malos* durch *Selbstverwandlung* in *einen Fisch* (*Wolte*) u. *jener* *zengte* den *Photos* mit ihr; 2) *Lodler* des *Protobos*, von *Apollis Mutter* des *Kinos*. **Psalmsthus** (*Psammatus*), Ort u. *Paes* in *Lakonia*, nahe bei *Linaron*; s. *Porto Saino*. **Psammenitós** (*Psammenitós*), *Sohn* des *Amphis*, *folgte* diesem 526 v. *Chr.* als *König* von *Ägypten*; unter ihm wurde *Ägypten* 525 von den *Persern* erobert; *Anfangs* wollte ihm *Ramthes* zum *Statthalter* von *Ägypten* machen, da aber ein *Kunstand* ausbrach, wurde er in *Döfenblut* ertränkt.

Abbildung 1: Das Lexem „Psaltes“ in Pierer's Universal-Lexikon (4/1857ff.)

a

ZUNGENSTIMME—ZWON

b

dem Winde den Weg, werden durch ihn abgelenkt und kehren vermöge ihrer Elastizität wieder in die Ruhelage zurück, um erneut wiederabgelenkt zu werden. Es entsteht also ein rasch wiederholtes, periodisches Unterbrechen des Luftstroms und demnach ein Ton. Etwaige Röhren, die den Wind aufnehmen, die Aufsätze, dienen nur als Klangverstärker oder -Färber, ohne auf die Tonhöhe einen wesentlichen Einfluß zu haben; dies wird im ganzen nur durch die Frequenz der Luftstöße bestimmt, die von der ausströmenden Luft auf die umgebende ausgeübt werden. Meist — z. B. bei der Ziehharmonika, der Drehorgel und dem Harmonium — wird auf die Aufsätze überhaupt verzichtet.

Engl. REED PIPE, *fl.* TUNGEPIPE, fr. TUYAU À ANCHE, it. CANNA D'ANIMA, sp. CAÑON CON LENG CETA, russ. JAZYČKOVAJA TRUBA, poln. JEZYKOWY PISZCZEK, serbok. JEZICA CIEV. — Vgl. Faldstär, Büchse, Frein harmonique, Kehle, Naß, Stiel, Stiefelstoch, Stimmlücke, Zang.

Zungenstimme, eine aus Zungenpfeifen bestehende Orgelstimme (stets Grundstimme). Ihre Einführung fällt ins 15. Jh.

Engl. REED STOP, fr. JEU À ANCHES, sp. REGISTRO DE LENG CETA, ndl. TONGWERK, it. REGISTRO DANIMA, serbok. BRNDALO, russ. JAZYČKOVYJ REGISTR. — Vgl. Aoline, Akodion, Apéltregal, Avena, Bärpfeife, Baryton, Bassanzell, Bassothorn, Basson, Bombarde, Clairon, Corni dolci, Corno-Flute, Dole, Dulzian, Dulzianbaß, Englisches Horn, Euphonia, Fagott, Fagottoboe, Felddrummel, Flügelhorn, Helikon, Horn, Himmelmeh, Klarinette, Klaviersolin, Kontrabaß, Kornett, Kornettblöte, Krummhorn, Oboe, Ophikleide, Physiharmonika, Postume, Rackett, Regal, Saxophon, Schalmei, Serpent, Sorduna, Spitz, Stentorhorn, Theorbe, Trompete, Violino di concerto Violoncello ne' bassi, Violoncello ne' soprani, Voix céleste, Voix anglica, Voix humana.

Zungenwerk, Schnarrwerk = Zungenzänk s. Zink. [stimme.

Zupfgeige, bayr. ‚Harfe‘ (große Zupfgeige), ‚Gitarre‘ (kleine Zupfgeige).

Zupfinstrument, ein Instrument, dessen Tonreger — Saite oder Zunge — durch Anreiben mit dem bloßen Finger oder mit einem Plektrum in Schwingung versetzt wird.

Engl. PLUCKED INSTRUMENT, edl. TOKKELINSTRUMENT, din. GRIBESTRUMENT, fr. INSTRUMENT PINCE, it. STRUMENTO A PIZZICO, sp. INSTRUMENTO PUNTEADO, poln. INSTRUMENT SZARFANY. — Vgl. Gitarre, Harfe, Laute, Lyra, Paultierium.

Zuqqara, زقارة, arab. Sackpfeife mit zwei Schalmeien, deren Enden schwachgebogene Kuhhorn-Schalstücke haben.

Viloteau 474.



ZUQQARA
nach Budgett Meakin

Zurgäläu, rum. ‚Schelle‘.

Zurnä, زرنه, زرنه; Zurna, pers. arab. türk. kurd. pukhto grus. südslav. Schalmei vom Typus des Zamr. In Ägypten und Georgien s. v. a. Trompete. Über das Wort vgl. Pott, Etymol. Forsch. II 3, 723.

Zurnas, Зорна, ngr. ‚Oboe‘.

Zurnawi, grus. ‚Trompete‘.

Zurne, alban. ‚Schalmei‘.

Zütter (1589) = Cister.

Zvänc, Звънец, bulg. ‚Glocke‘; dim. zvänkačka, звънкалка, Zvečak, Звечак, serbokroat. ‚Glockenklöppel‘.

Zvečka, Звечка, serbokroat. eiserne Schlagplatte, die in den Klöstern, besonders der Türkei, die Glocke vertritt.

Zveklja, Žveglja, serbokroat. ‚Schnabelflöte‘; dim. zvekljica.

Zviždalo, Zviždaka, ragus. ‚Pfeife‘.

Zviždalka, Zviždoka, Звиздалка, звиздака, serbokroat. ‚Pfeife‘.

Zviždalo, serbokroat. ‚Hunderpfeife‘.

Zvon, Звонъ, čech. russ. ruth. ‚Glocke‘, v. idg. svono-s ‚Ton‘.

Zvona, Звона, plur. v. Zvono.

Zvonce, Звонце, serbokroat. ‚Glockchen‘; dim. zvončić; čech. zvonček.

Zvono, Звоно, serbokroat. ‚Glocke‘.

Zvonovina, čech. serbokroat. ‚Glockenspeise‘. Zvukovaja točka, Звуковая точка, russ. ‚Schallpunkt‘.

Zvrčak, Зврча, serbokroat. ‚Ratsche‘.

Zvukovaja dyročka, Звуковая дырочка, russ. ‚Griffloch‘.

Zwānas, lit. ‚Glocke‘; dim. zwanėlis.

Zwāno wogas, lit. ‚Glockenklöppel‘.

Zwelkast, ndl. ‚Schwellkasten‘.

Zweller, ndl. ‚Schweller‘.

Zwerchpfeiff, Zwergpfeife, mhd. ‚Querflöte‘; zwerch, twerch = quer.

Zwickel, die Lederverkleidung an den Eckenöffnungen eines Balgs, die sich beim Aufziehen zwischen den Seiten- und den Querfalten bilden.

Engl. GUSSET, fr. AINE.

Zwiebellöte, ein Mirliton in Flötenform; als Membran diente häufig eine Zwiebelschale. Engl. ONION FLUTE, fr. FLUTE À L’OIGNON.

Zwillingsmanuale sind ein Paar mit Zwillingsstimmen ausgestatteter Manuale.

Zwillingsstimme, eine Orgelstimme, die auf zwei Manualen in verschiedenem Fußton gespielt werden kann.

Zwitscherharfe = Spitzharfe.

Zwölfsaiter s. Bissex.

Zwon, wend. ‚Glocke‘; augm. pejor. zwonisko; pom. zwončk.

wandte und neue Saiten von erschütterndem Klang anschlug. Durch die nun schon über 2½ Jahrhunderte andauernde Verbindung der *J.* mit dem gesungenen Drama (Oper) hat sich eine Illustrationsmusik von so unzweideutiger Prägnanz des Ausdrucks entwickelt, daß es die jüngsten Meister unternehmen konnten, rein instrumentale Werke aufzustellen, welche bestimmte Charaktere, ja Situationen, psychologische Vorgänge und Naturereignisse zeichnen. Über die Berechtigung dieser Kompositionsgattung wie über die Bedeutung der reinen *J.* vgl. die Artikel *Absolute Musik*, *Kunstst.*, *Programm Musik* u. a.

Instrumentation (*Instrumentierung*), die Verteilung der Teile einer Orchesterkomposition auf die einzelnen Instrumente. Man muß sich das so denken, daß der Komponist sein Werk zuerst skizziert, d. h. rein musikalisch konzipiert, und ohne Rücksicht auf die Instrumente entwirft und sodann bei der detaillierteren Ausarbeitung den einzelnen Instrumenten ihre Parte anweist. So spricht man auch von der Instrumentierung einer Beethoven'schen Sonate u. a., wenn dieselbe für Orchester bearbeitet wird; ältere Orchesterwerke müssen, wenn sie neubest. werden sollen, teilweise anders instrumentiert werden, weil manche der im 17.—18. Jahrh. gebräuchlichen Instrumente (Theorbe, Gambe u. a.) nicht mehr im Gebrauch sind. Seit durch Haydn die Orchesterinstrumente zu selbständigen Individuen geworden sind, deren jedes eine andre Sprache redet, ist es freilich nicht mehr das Rechte, wenn der Komponist erst komponiert und dann instrumentiert; vielmehr muß er sogleich für den vollen Apparat des gewählten Orchesters denken, die Skizze ist also nur eine abbreviierte Art der Notierung. — Die Instrumentationslehre befehrt den Schüler über Tonumfang und Eigenart, technische Behandlung und zweckmäßige Kombination der Instrumente; gute Anleitungen finden sich in den Kompositionslehren von Marr (Bd. 3 u. 4), Lobe (Bd. 2) sowie in den speziellen Instrumentationslehren von Perle, Gebaert, E. Prout u. a. Vgl. Pavoit, Histoire de l'instrumentation

(1878, preisgekrönt von der Akademie); Wassilewski, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (1878). Vgl. Orchester.

Instrumente (vgl. die Artikel der gesperrten Worte). Man teilt die musikalischen *J.* ein in: Saiteninstrumente, Blasinstrumente und Schlaginstrumente.

I. Die Saiteninstrumente zerfallen weiter in Streichinstrumente und Harfeninstrumente (ich mache das Wort, da wir noch immer teils haben: Zupfinstrumente, Reifinstrumente, Reifinstrumente sind wohl kaum glücklichere Ausdrücke und begreifen zudem nicht einmal die klavierartigen *J.* mit).

II. Die Blasinstrumente zerfallen in Holzblasinstrumente und Blechblasinstrumente oder besser hinsichtlich der Art der Schallerzeugung in Lippen- (Labial-) Pfeifen und Zungen- (Lingual-) Pfeifen; eine Vereinigung vieler Blasinstrumente ist die Orgel nebst ihren Verwandten (Harmonium, Drehorgel, Regal, Orchestrion etc.).

III. Die Streichinstrumente teilen sich in solche mit Bünden (veraltet: Violon, Violen) und solche ohne Bünde (Rebec, Viella, Gigue, Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabaß, Trumbtscheid); eine besondere Spezies bilden die Streichinstrumente mit Klaviatur: Drehleier, Schlüsselfleibel und Bogenflügel.

IV. Die Schlaginstrumente zerfallen in abgestimmte, die aufgegebenen noch einen relativ höhern Kunstwert haben (Pauken, Glocken, Glockenspiel, Stahlspiel, Strohsiebel), und Lärminstrumente von indifferenter Tonhöhe (Trommeln, Becken, Triangel, Tamtam, Kastagnetten, Tamburin etc.).

Kaum zu den Musikinstrumenten zu rechnen ist die Kolsharfe, wohl aber das ihr nachgebildete *Arenochord*. Aus der großen Zahl der ephemeren Erfindungen seien noch erwähnt: die *Harmonika*, der *Klavichin*, das *Cuphonium*. *J.* für afrikanische Unterjungen sind: das *Monochord*, die *Stimmgabel* und die *Sirene*.

Intavolare (ital.), in Tabulatur



Abbildung 4: Das Kaiserlich Japanische Ballett in München (1955)
Fotografie von Felicitas Timpe in der Bayerischen Staatsbibliothek
<https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-BAR-000000000200337>

