

# Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik  
Herausgegeben von Silvan Wagner

Heft 2/2014

Historisch informierte Aufführungspraxis I

Verlag Karl Stutz  
Passau



phoibos  
ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Heft 2/2014

Herausgeber  
Silvan Wagner

Lektorat  
Nadine Hufnagel, Christoph Jaenisch, Marina Klamt, Florian Remele, Silvan  
Wagner

Anzeigen  
phoibos@gmx.de

Umschlaggestaltung  
Guido Apel

Jahresabonnement  
2 Hefte, € 28.- (zuzügl. Porto)

Hinweise für Autoren und Autorinnen  
Einsendungen in deutscher oder englischer Sprache aus dem In- und Ausland  
sind willkommen.

Zusendungen sollten vorzugsweise per E-Mail erfolgen  
(silvan.wagner@phoibos-zfz.de).

Die Beiträge müssen unveröffentlicht sein.  
Weitere Hinweise unter [www.phoibos-zfz.de](http://www.phoibos-zfz.de)

Alle Rechte liegen beim Verlag.  
© 2014

Verlag Karl Stutz  
Oberer Sand 5  
94032 Passau

ISSN 1866-8291

Printed in the EU

## Inhalt Heft 2/2014

Vorwort .....	5
Silvan Wagner Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet: Spannungsfelder einer historisch informierten Aufführungspraxis .....	7
Joan Marie Bloderer Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer .....	39
Eberhard Meinel Saiten in der historischen Aufführungspraxis – Akustische Aspekte .....	71
Pia Monika Grandl Transkription der Folia von G. G. Kapsperger (ca. 1580 – 1651) für Zither .....	87
Wolfgang Dreier Innviertler Tanzln. Die Zither als Teil komplexer musikalischer Abläufe ....	125
Mailwechsel Mittelaltermusik (Wagner/Johnen) .....	141
Matthias Slunitschek Chaos und Kanon. Das Ding (2000) – Arabesken zur musikalischen Jugendkultur und ihrem Liederbuch .....	151
Marcel Wirtz/Thomas Kronenberger Jugendarbeit in Zupfmusikvereinen und Verbänden – Nicht nur Musik gibt den Ton an .....	175
Donald Preuß Das Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither.....	185
Autorinnen und Autoren .....	205



## Vorwort

Die Zeitschrift *Phoibos* untersucht Zupfmusik eingebettet in ihrem musikalischen, kulturellen und historischen Umfeld. Dabei ist der Name Programm: *Phoibos* ist der Ehrentitel Apollos, des griechischen Gottes der Heilkunst und Musik, Anführer der Musen. Dessen Instrument, die Kithara, ist einerseits instrumentengeschichtlich ein Vorläufer der heutigen Instrumente Harfe, Gitarre, Mandoline und Zither und andererseits mythologisches Symbol der musischen Kultur überhaupt. Die Zeitschrift *Phoibos* versteht sich daran anlehnend zum einen als musikwissenschaftliches Organ der Instrumente Gitarre, Harfe, Mandoline und Zither, die ihre Gruppenidentität über die gemeinsame Art der Tonerzeugung, ihre Klanglichkeit und ihre über weite Strecken gemeinsame Vergangenheit erhalten; zum anderen aber will *Phoibos* auch den kulturellen Vernetzungen der Zupfmusik über den eigenen Tellerrand hinaus nachgehen, was eine breite, kulturwissenschaftliche Perspektive voraussetzt und neben der Theorie auch die praktische Musik einbeziehen muss: Die Zeitschrift wendet sich an Musikwissenschaftler, praktische Musiker und Musiklehrer gleichermaßen und soll vor allem für den wissenschaftlichen, künstlerischen und pädagogischen Nachwuchs ein kritisches Diskussionsforum bereitstellen, um gerade neuen Ansätzen Gehör zu verleihen. Sie versammelt damit Wissenschaftler und Praktiker unter ihren Autoren und Lesern.

Der Aufbau der Zeitschrift gliedert sich grundsätzlich in drei Teile: Der erste Teil (eingeleitet durch einen Leitartikel des Herausgebers) verhandelt das im Titel der Ausgabe dominant gesetzte Thema in Einzeldarstellungen, der zweite Teil (eingeleitet durch einen essayistischen Mailwechsel) versammelt thematisch freie Artikel über Interessen der Zupfmusik, der dritte Teil enthält Essays, Besprechungen, Berichte und Vorstellungen.



# Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet: Spannungsfelder einer historisch informierten Aufführungspraxis

Silvan Wagner

## 0. Vorbemerkungen: Historische oder historisch informierte Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik?

Die New Yorker String Band *The Dust Busters*<sup>1</sup> widmet sich der historischen Aufführungspraxis amerikanischer *folk music* des frühen 20. Jahrhunderts. In diesem Fall kann der Begriff „historische Aufführungspraxis“ tatsächlich wörtlich genommen werden, denn die Orientierung der Band an der historischen Vorlage ist denkbar eng und das musikalische Ergebnis objektiv nachprüfbar originalgetreu. Die Grundlagen dafür führt Eli Smith, der als Sänger der Band auch Banjo, Maultrommel und Harmonium spielt, im Booklet der CD *Old Man Below* aus:

I'm from Greenwich Village, the old home of New York City's folk music scene. [...] We formed our band in 2008 to play old time American string band music in a way that reflected and extended the strong feeling and diversity of sounds that we had found on old commercial and field recordings from as early as the 1920s and 1930s. [...] We cherish opportunities to meet and are humbled by the experience of learning from our elders – the people who are closely linked to older and original sources.<sup>2</sup>

*The Dust Busters* können also auf Basis historischer Tonträger, der lebendigen mündlichen Tradition einer Musikkultur, der sie selbst noch angehören, und eines vergleichbaren Musikbegriffs die 100 Jahre Distanz zu ihren musikalischen Gegenständen überbrücken und eine historische Aufführungspraxis wieder zum Leben erwecken. Hinzu kommt (was Smith nicht erwähnen muss, da es selbstverständlich erscheint), dass *The Dust Busters* auf originale Instrumente zurückgreifen können, die noch spielbar sind, und dasselbe musikalische System (etwa in Bezug auf Harmonik, Metrik, Melodik, Notation, Im-

---

<sup>1</sup> Vgl. <http://thedustbusters.blogspot.de/>. *The Dust Busters* haben sich mit geringfügig geänderter Besetzung unter dem Namen *Down Hill Strugglers* neu formatiert.

<sup>2</sup> Smith 2012, S. 5.

provisation etc.) verwenden wie die historischen Musiker der amerikanischen *old time folk music*.

Um sich nach diesem kontrastiven Beispiel dem eigentlichen Gegenstand dieses Aufsatzes anzunähern: Ausnahmslos jede dieser Verbindungen zwischen Interpret und historischem musikalischen Gegenstand fehlt in Hinblick auf die rezente Wiederaufführung des mittelalterlichen, volkssprachlichen Liedes. Es existieren keine historischen Tonträger mittelalterlicher Musik, und auch mittelbare Zeugnisse – chronikale Nachrichten über musikalische Aufführungen, Einträge in Rechnungsbücher, auch literarische Entwürfe musikalischer Ereignisse – belegen in der Regel lediglich das „Dass“ einer Aufführung, beschreiben aber kaum das „Wie“.<sup>3</sup> Die mündliche Tradition – für die mittelalterliche Musikpraxis von entscheidender Bedeutung<sup>4</sup> – reicht nicht bis in die Gegenwart. Der primär metaphysisch-mathematisch bestimmte Musikbegriff des Mittelalters unterscheidet sich fundamental von einem neuzeitlichen Musikbegriff, der primär akustisch bestimmt ist.<sup>5</sup> Mittelalterliche Instrumente sind zwar überliefert, jedoch in der Regel nicht mehr spielfähig und dienen jedenfalls aufgrund ihres Alters nicht mehr als authentische Klangerzeuger. Nachbauten sind – so grandios die Ergebnisse auch gelingen mögen – letztendlich lediglich interpretierende Komplettierungen von vergleichsweise wenigen physikalischen Messwerten, die ein Instrument nicht vollständig erfassen können. Die musikalische Systematik des Mittelalters schließlich unterscheidet sich grundsätzlich von dem neuzeitlichen westlichen Musiksystem, begonnen bei der Kirchentonalität über das Paradigma der Monodie bis hin zur Notation.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. grundsätzlich Bumke 2002, S. 718-783. Einen Überblick über die historischen Quellen bietet die interpretierende Darstellung bei Dobozy 2005, S. 145-181, mit zahlreichen Verweisen auf weiterführende Forschung.

<sup>4</sup> Vgl. Lug 1983.

<sup>5</sup> Die Alterität mittelalterlicher Musik gilt schon auf akustischer Ebene: „In der Tat ist unsere akustische Umwelt eine grundsätzlich andere als die, die das Mittelalter kannte. Vor allem ist der Geräuschpegel heute wesentlich höher als im Mittelalter, denn vor dem Beginn des industriellen Zeitalters war es selten, dass ein Geräusch einen Lautstärkepegel über 60 Dezibel erreichte“ (Layher 2013, S. 11). Doch der mittelalterliche Musikbegriff unterscheidet sich fundamental von einem modernen, vgl. ausführlich Haas 2007, S. 7-24.

<sup>6</sup> Ausführlich abgehandelt bei Haas 2007.



Angesichts dieser fundamentalen Differenzen ist die Musik des Mittelalters dafür prädestiniert, von der Moderne neu und anders erfunden zu werden<sup>7</sup>, anstatt historisch korrekt wiederaufgeführt zu werden. Und streng genommen fehlen uns gerade in Bezug auf das mittelhochdeutsche Lied die Möglichkeiten, bestimmte Aufführungsformen zu verifizieren.<sup>8</sup> Die Wiederaufführung des mittelalterlichen, volkssprachlichen Liedes ist damit sicherlich ein Extremfall einer um historische Richtigkeit bemühten Musikpraxis – und gerade wegen ihrer Schwierigkeiten eine äußerst reizvolle und bleibende Aufgabe. Allerdings erscheint der Begriff „historische Aufführungspraxis“ hier als unangemessen: Er impliziert eine historische Greifbarkeit, eine Sicherheit des Ergebnisses, die nicht gegeben ist. Gegenwärtig werden in der Forschung vermehrt die Begrifflichkeiten „historisch informierte Aufführungspraxis“ und „historisierende Aufführungspraxis“ verwendet, die den Schwerpunkt zum einen auf das Bemühen um historische Informationen legen – ohne zu implizieren, dass diese Informationen eins zu eins in einer Kopie umgesetzt werden können –, zum anderen den Akt der Herstellung einer historischen Distanz betonen. In seiner Bescheidenheit und Offenheit angemessen für eine musikpraktische Annäherung an das mittelalterliche, volkssprachliche Lied erscheint hier der Begriff „historisch informierte Aufführungspraxis“.<sup>9</sup> Ziel dieses Artikels ist es

---

<sup>7</sup> Vgl. ausführlich Kreuzinger-Herr 2003; explizit für die gegenwärtige Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik vgl. dies. 2000.

<sup>8</sup> Während im lateinischen, geistlichen Bereich eine Kodifizierung etwa des Gregorianischen Chorals bereits im 9. Jahrhundert einsetzt, die Paradigmen der Einheit und Traditionalität der christlichen Kirche starke Normierungsbemühungen freisetzen (deren notenschriftlicher Niederschlag wiederum heute zur historisch verantworteten Rekonstruktion der Musik dienen kann) und mit der christlichen Liturgie nicht zuletzt eine – wenn auch ausdifferenzierte – lebendige mündlich-praktische Tradition als Verbindung zwischen Mittelalter und Moderne vorliegt, setzt eine Kodifizierung der vor allem mündlich tradierten volkssprachlichen Lieder des deutschen Mittelalters erst – zaghaft und alles andere als normierend – im 13. Jahrhundert ein. Eine schriftlich überlieferte Reflexionsebene über musikalische Realisationsweisen (wie etwa liturgische und musiktheoretische Schriften für den Bereich des geistlichen Liedes) existiert für das volkssprachliche Lied nicht. Auch verschwindet der fürstliche Hof als hauptsächliche Trägerinstitution des volkssprachlichen Liedes in der Moderne.

<sup>9</sup> Zum Begriffsverständnis vgl. Jans 2004, S. 93: „Aus der historischen Aufführungspraxis ist mittlerweile die historisierende oder die historisch informierte Aufführungspraxis geworden. Diese relativierende Sprachregelung spiegelt meines Erachtens zweierlei: Erstens wird damit auf den definitiven Verlust des Glaubens an die Möglichkeit verwiesen, historische Praxis authentisch zu rekonstruieren, und zweitens wird die

nicht, normativ einer bestimmten Art und Weise einer „historischen Aufführungspraxis“ des mittelalterlichen Liedes das Wort zu reden, sondern deskriptiv die Spannungsfelder zu skizzieren, zwischen denen sich jede historisch informierte Aufführung des mittelalterlichen Liedes positionieren muss.<sup>10</sup> Dass im Rahmen eines Artikels diese Spannungsfelder nur kurz skizziert werden können und jeweils eine sehr viel detailliertere Untersuchung anzusetzen wäre, ist dabei ein Manko, das zugunsten eines systematischen Überblicks in Kauf genommen wurde. Wie damit zu zeigen sein wird, ist eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes weit entfernt von Beliebigkeit<sup>11</sup>, obwohl historische Information in diesem Fall nicht bedeutet, dass Aufführungsmodalitäten eindeutig zu klären wären.

## 1. Der Gegenstand: Das mittelhochdeutsche Lied

Wenn schon die mittelalterliche Musik im Gesamten schwer greifbar ist, so trifft dies zunächst umso mehr auf das mittelalterliche, volkssprachliche Lied zu, denn es handelt sich keineswegs um einen scharf umrissenen Gattungsbe-  
griff:

„Lied“ ist sowohl ein musik- wie ein literaturwissenschaftlicher Begriff. Im literaturwissenschaftlichen Sinne umfaßt er [...] eine Fülle unterschiedlicher Texte aus allen literarisch greifbaren Epochen. Gemeinsam ist ihnen lediglich, daß sie tatsächlich gesungen wurden oder gesungen werden könnten. [...] Der Begriff ‚Lied‘

---

Freiheit der Interpretinnen und Interpreten mitbedacht, sich in ihren künstlerischen Entscheidungen mehr oder minder fest an den Kanon der historisch verbürgten Anweisungen zu halten.“

<sup>10</sup> Ich versuche dabei eine Systematik von Entscheidungsfeldern zu erstellen, die sich dem modernen Interpreten, der sich historisch informiert, stellen; ich orientiere mich jedoch nicht primär an tatsächlichen derzeit vorliegenden Aufführungsversuchen, deren kritische Diskussion eine komplementäre Herangehensweise an eine eigene Verortung darstellt. Diese spannende Sichtung hat wiederholt und immer wieder aktualisiert Volker Mertens vorgelegt (vgl. etwa Mertens 1998; Mertens 2012), wozu sich der vorliegende Aufsatz als komplementäre Studie begreift.

<sup>11</sup> Diese droht gerade für eine sich lediglich als historisch informiert begreifende Aufführungspraxis: „Die Befreiung [des Eigständnisses, bei der Rekonstruktion auch konstruieren zu müssen] kann leicht zum ‚anything goes‘, zum ‚Alles ist erlaubt‘ werden, und bisweilen bekommt man den Eindruck, dass weniger künstlerische Entscheidungen als merkantiler Erfolg ausschlaggebend sind für eine bestimmte Praxis: Weil es das Richtige nicht gibt, ist das richtig, was sich am besten verkauft“ (Jans 2004, S. 93).

## Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet

wird seit etwa 1500 außerwissenschaftlich überaus häufig und sehr diffus angewendet.<sup>12</sup>

Zwar nicht als Gattung, doch über seinen sozialen Ort ist das mittelhochdeutsche Lied greifbar:

Liedgut des 12. bis frühen 14. Jhs. ist fast ausnahmslos nur aus dem höfischen Bereich überliefert. [...] Erst seit dem 15. Jh. erscheint das Lied außer in höfisch-adliger auch in stadtbürgerlicher Ausprägung.<sup>13</sup>

Im Unterschied zum lateinischen Lied, dessen Sitz im Leben zwischen Kirche, Kloster und Universität oszilliert, ist der Ort des volkssprachlichen, mittelhochdeutschen Liedes also relativ eindeutig der adelige Hof.<sup>14</sup> Da fast die gesamte deutschsprachige höfische Literatur in Versform abgefasst wurde (Prosa tritt erst im ausgehenden Mittelalter ihren Siegeszug im Bereich der Epik an) und entsprechende Melodien seit dem 13. Jahrhundert überliefert sind, kann fast jeder literarische Text des mittelalterlichen Hofes als Lied betrachtet werden – insofern er gesungen aufgeführt wurde.

Und hier beginnen die Spannungsfelder einer historisch informierten Aufführungspraxis: Dass mittelhochdeutsche Literatur nicht privat gelesen, sondern im adeligen Kreis vorgetragen wurde, ist weitgehend unstrittig<sup>15</sup>; doch gestaltet sich dieser Vortrag singend oder sprechend? Die spärlichen Bezeichnungen der Ausführenden als Sänger oder Sprecher, die topische Formel *singen und sagen* für den literarischen Vortrag, überhaupt das gesamte mittelhochdeutsche Vokabular für den Vortrag ist nicht trennscharf und wird von den Quellen grundsätzlich synonym verwendet.<sup>16</sup> Hinzu kommt, dass in den mittelalterlichen Handschriften oftmals lediglich der Text überliefert ist, nicht aber die (evtl.) korrespondierende Melodie, die Teil der mündlichen Überlieferung sein konnte (analog auch zu modernen Liederbüchern, die oftmals lediglich den Text und ggf. noch Akkordsymbole verschriftlichen). Auch ist die musikalische Praxis des Mittelalters von dem Phänomen der Kontrafaktur gekennzeichnet, so dass eine Melodie für viele unterschiedliche Texte Verwendung finden konnte, nicht aber grundsätzlich eine organische Einheit mit genau einem Text eingeht:<sup>17</sup> Ein mittelalterlicher Sänger, der über ein breites

---

<sup>12</sup> Brunner 2007, S. 420f.

<sup>13</sup> Brunner 2007, S. 422.

<sup>14</sup> Vgl. dazu ausführlich Bumke 2002, S. 595-717.

<sup>15</sup> Vgl. ausführlich Green 1994.

<sup>16</sup> Vgl. Dobozy 2005, S. 21.

<sup>17</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 52-54.

Melodienrepertoire verfügte, konnte ohne großen Aufwand jeden versifizierten mittelhochdeutschen Text auf eine Melodie applizieren, die mit der Form der Dichtung korrespondiert. Und da die mittelhochdeutsche Literatur gerade formal (also in Bezug auf Metrum, Rhythmus, Reim etc.) stark traditionell und topisch ausgerichtet ist, trifft dies auf fast alle Texte zu; entsprechend kann fast die gesamte volkssprachliche Literatur des Mittelalters als Lied betrachtet werden – insofern sie gesungen aufgeführt wird.

Eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ist entsprechend auch deswegen ein Sonder- und Extremfall, weil der moderne Interpret seinen Gegenstand im Akt der Interpretation erst erzeugt:<sup>18</sup> Noch vor einer historisch informierten Partiturinterpretation (wie sie der klassische Gegenstand einer historisch informierten Aufführungspraxis ist) steht oftmals die Herstellung einer entsprechenden Partitur.<sup>19</sup>

Vielleicht lässt sich der diffuse Gegenstand des mittelhochdeutschen Liedes besser durch eine Definitionsweise nach Zentrum und Peripherie greifen: Sicherlich gesungen – wahrscheinlich neben auch rezitierenden Aufführungsvarianten<sup>20</sup> – wurde die strophische Lyrik im engeren Sinne, allen voran der Minnesang, die Kreuzzugslyrik der Spruchsang und – mit fließenden Über-

---

<sup>18</sup> Vgl. Arlt, S. 11f. Das korrespondiert mit dem mittelalterlichen Musikverständnis, das nicht von fertigen Werken ausgeht: „gegenüber einem häufig gebrauchten Werkverständnis – das Werk liegt vor und wird als Gegebenheit analysiert und interpretiert – [liegt] im Mittelalter das Gewicht auf dem Herstellungs- und Handlungsprozess [...], der entweder ‚Musik‘ *in fieri* – die Zeit in der wir singen oder musizieren – als *opus* gestaltet oder nach Ablauf dieser Handlungsakte zu einem *opus* führt“ (Haas 2007, S. 19).

<sup>19</sup> Freilich haben wir auch – vor allem im 15. Jahrhundert – Handschriften, die Noten und Text in mehr oder weniger fester Kombination präsentieren (etwa die beiden Handschriften des Werkes Oswalds von Wolkenstein oder das Lochamer-Liederbuch). Doch auch hier bleiben viele Fragen etwa der Textverteilung offen, ganz zu schweigen von der Varianz der Überlieferung hinsichtlich Text und Musik. Diese Varianz ist bei den beiden Haupthandschriften A und B Oswalds von Wolkenstein besonders gut zu beobachten: Beide Handschriften sind Autorhandschriften (d.h. sie wurden von Oswald selbst in Auftrag gegeben und wahrscheinlich überwacht) und überliefern dennoch viele Varianten in Text und Melodie; dieser Befund kann nicht durch Überlieferungsfehler erklärt werden, sondern indiziert die serielle Ästhetik der mittelhochdeutschen Literatur, deren ‚Werke‘ in Varianten vorliegen. Die erste Aufgabe für einen historisch informierten, modernen Interpreten ist entsprechend, sich für eine Variante der Überlieferung zu entscheiden oder aber selbst eine Mischversion herzustellen.

<sup>20</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 24f.; 60.

gängen im Spätmittelalter – das sog. ‚Volkslied‘<sup>21,22</sup> Auch das geistliche, volks-sprachliche Drama des Mittelalters ist nachweisbar ab dem 13. Jahrhundert<sup>23</sup> von gesungenen Partien mitbestimmt, die sich auch als Lieder verselbständigen konnten. Und selbst die Epik konnte, wie immerhin sieben überlieferte Epenmelodien aus dem Mittelalter belegen<sup>24</sup>, gesungen aufgeführt werden, auch wenn diese Interpretationsmöglichkeit vielleicht nicht ihre vornehmliche Aufführungsform darstellt.

*Das* mittelhochdeutsche Lied entpuppt sich also bei näherem Besehen als bereits in sich disparater Gegenstand, der im Spannungsfeld zwischen Lyrik, Dramatik und Epik verortet ist. Eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes tut entsprechend gut daran, nicht zuerst nach eindeutigen Rezepten der Realisation zu suchen, als vielmehr sich der weiteren Spannungsfelder bewusst zu werden, zwischen denen das mittelhochdeutsche Lied verortet war und auch bei seiner historisch informierten Wiederaufführung neu zu verorten ist.

## 2. Spannungsfelder des mittelhochdeutschen Liedes und seiner heutigen musikalischen Interpretation

### 2.1 Musiktheorie versus Musikpraxis

Mit dem Terminus Musik – *musica* – wird im Mittelalter nicht primär (wie heute) eine bestimmte Menge auditiver Ereignisse bezeichnet, sondern eine akademische Reflexionsform u.a. dieser Ereignisse.<sup>25</sup> Als Teil der *septem artes*

---

<sup>21</sup> Der problematische Begriff des Volksliedes bezeichnet dabei eine künstlerisch weniger komplexe Form des gesungenen Gedichts, die in der alten Forschung mit einer anonymen Urheberschaft verbunden und erklärt wurde. Diese Differenzierung (Volkslied autorlos, Kunstlied mit Autor) ist nicht mehr aufrechtzuerhalten, ebenso wenig wie eine direkte Verbindung zwischen Autorfunktion und Qualität einer Dichtung.

<sup>22</sup> Einen Überblick über dieses Zentrum des mittelhochdeutschen Liedes bieten (in moderner Notenschrift, also bereits interpretierender Übertragung) Moser/Müller-Blattau 1968 und – etwas breiter fokussiert – Taylor 1964. Für eine historisch informierte Beschäftigung mit den Liedern ist sicherlich ein Studium der jeweiligen Handschriften unabdingbar.

<sup>23</sup> Vgl. die in den *Carmina Burana* überlieferten Melodien zum sog. *Großen Benediktbeurer Passionspiel*.

<sup>24</sup> Vgl. Brunner 1970. Über frühe historisch informierte Aufführungsversuche reflektiert Müller 1993.

<sup>25</sup> Vgl. Haas 2007, S. 16.

*liberales* nimmt Musik eine Mittlerstellung zwischen Mathematik und Physik ein:

„Musik“ ist demnach das Gebiet, das sich dann besprechen lässt, wenn ein mathematischer Aspekt (*numerus*: die Zahl) und ein physikalischer (*sonus*: der Ton) als Ausgangspunkt gewählt werden.<sup>26</sup>

Damit ist die Proportion die zentrale Größe der Musik des Mittelalters; Proportion kann hörbar werden durch Schwingungsverhältnisse von Körpern, sichtbar durch Größenverhältnisse bei Bauwerken oder dem menschlichen Körper, messbar und planbar durch geometrische Verhältnisse etwa auf Bauplänen, errechenbar durch Abstandsverhältnisse bei Himmelskörpern – und all das kann im Mittelalter als Musik begriffen werden.<sup>27</sup>

Die aus dem Mittelalter überlieferten musiktheoretischen Texte gehören allesamt zu diesem Diskurs: Das mittelalterliche schriftliche Nachdenken über Musik beschäftigt sich mit Fragen wie etwa: Wie ist das Verhältnis der Elemente zueinander beschaffen? Welche Zyklen ergeben die Mondphasen im Verhältnis mit dem Wechsel von Tag und Nacht? Wie ist die Zusammensetzung der Körpersäfte bei einem gesunden Menschen bestimmt? Wie ist der Gesang der Engel beschaffen? Und u.a. auch: Wie können ideale, gottgefällige, mathematisch korrekte Proportionen durch die Menschliche Stimme oder durch Instrumente hörbar gemacht werden? In keiner Weise aber beschäftigt sich der schriftliche Musikdiskurs des Mittelalters aber mit Fragen wie: Welche Spieltechnik verwende ich für Lauteninstrumente? Wie kann die agogische Gestaltung einer Monodie ohne notierten Rhythmus ausgeführt werden? Wie gestalte ich eine instrumentale Begleitung eines Liedes? Die spekulative Musiktheorie des Mittelalters formuliert normativ und stets orientiert an der Schöpfungsordnung Gottes, nicht aber deskriptiv und orientiert an einer nur zu vermutenden Musikpraxis der Zeit. Dies wird erst im Spätmittelalter musiktheoretisch überhaupt bemerkt und problematisiert; der Pariser Musiktheo-

---

<sup>26</sup> Haas 2007, S. 55.

<sup>27</sup> Bestimmend ist für das gesamte Mittelalter die Dreiteilung der Musik durch Boethius, die im *Didascalicon* des Hugo von Sankt Victor knapp zusammengefasst wird: „Es gibt drei Arten von Musik: die Musik des Universums, die des Menschen und die der Instrumente. [...] Die Musik des Universums existiert in den Elementen, in den Planeten und in den Zeiten [...]. Die Musik des Menschen existiert im Körper, in der Seele und in der Verbindung von beiden. [...] Die Instrumentalmusik besteht teils im Schlagen, wie auf Trommeln und Saiten, teils im Blasen, wie von Flöten und Orgeln, und teils in der Stimme, wie bei Gesängen und Liedern“ (Hugo von Sankt Victor 1997, S. 177-179).

retiker Johannes de Grocheio kritisiert im 14. Jahrhundert den auf Boethius aufbauenden Musikbegriff, der die mathematische Proportion zum Zentrum hat:

Einige teilen die Musik in drei Geschlechter ein: [...] Ein Geschlecht nennen sie bezüglich einer Welt-Musik, ein anderes bezüglich einer menschlichen, das dritte aber bezüglich einer instrumentalen. Mit Welt-Musik bezeichnen sie eine durch die Bewegung der Himmelskörper verursachte Harmonie, mit der menschlichen das rechte Maß der Komplexion im menschlichen Körper, welches wegen der besten Mischung der Elemente in ihm besteht. Mit der instrumentalen aber bezeichnen sie diejenige Musik, welche von den Klängen der entweder natürlichen oder künstlichen Instrumente her vorhanden ist. Diejenigen aber, welche so einteilen, erdichten entweder ihre Aussage oder wollen den Pythagoreern oder anderen mehr gehorchen als der Wahrheit oder kennen Natur und Logik nicht. Vorher nämlich sagen sie allgemein, die Musik sei eine Wissenschaft von dem zahlbezogenen Klange. Die Himmelskörper bringen aber bei der Bewegung keinen Klang hervor, wiewohl dies die Alten geglaubt haben [...]. Auch findet man in der menschlichen Komplexion eigentlich keinen Klang.<sup>28</sup>

Anstatt mathematischer Proportionen betrachtet Johannes – eine absolute Ausnahme in der mittelalterlichen Musiktheorie – die tatsächlich gespielte und erklingende Musik seiner Zeit:

Sagen wir also, daß die Musik, welche die Leute in Paris gebrauchen, auf drei Hauptglieder, wie man sieht, zurückgeführt werden kann. Ein Glied nennen wir bezüglich einer einfachen oder bürgerlichen Musik, welche wir volkstümliche Musik nennen; ein anderes bezüglich einer zusammengesetzten oder regelhaften oder kanonischen Musik, welche man gemessene Musik nennt. Das dritte Geschlecht aber ist dasjenige, welches aus diesen beiden hervorgebracht wird und zu welchem diese beiden gleichwie zu etwas Besserem angeordnet werden. Es wird kirchlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.<sup>29</sup>

Die „einfache oder bürgerliche Musik“ (*musica simplex*) ist dabei der Bereich höfischer Musikpraxis, in dem das mittelalterliche, volkssprachliche Lied verortet werden könnte. Mit Johannes' Musiktraktat läge also eine unschätzbare Quelle für die historisch informierte Interpretation auch mittelhochdeutscher Lieder vor (die Vorbildfunktion der französischen Hofkultur auf den deutschsprachigen Raum würde Übertragungen durchaus ermöglichen) – wenn er sich nicht im Folgenden stark traditionell in Systematisierungen und Normierungen erschöpfen würde, die eine tatsächliche historische Interpretationspraxis

---

<sup>28</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 123.

<sup>29</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 125.

wieder aus dem Blick verlieren: Auch Johannes beschreibt nicht etwa eine höfische Praxis des volkssprachlichen Liedes, sondern präsentiert Überlegungen zu einer musiktheoretisch angemessenen (proportionalen!) Konzeption höfischer Musik (etwa die angemessene Kombination von Stoffen und Tonarten).

Das ist für uns bedauerlich, aber keineswegs ein Fehler Johannes' oder gar ein Unvermögen des gesamten Mittelalters: Robert Lug hat in seinen Studien zur „mündlichen Musik des Mittelalters“<sup>30</sup> die gut nachvollziehbare Theorie entwickelt, dass die gesangliche und instrumentale Praxis der Musik des Mittelalters in erster Linie mündlich tradiert wurde; dies trifft im Besonderen auf die höfische Musik des Adels zu – auf das mittelhochdeutsche Lied also –, die als laikales Phänomen nicht der klerikalen (schriftlichen) Reflexion unterliegt. Analog zu moderner Rockmusik werden die entscheidenden Kategorien eines Liedes (etwa ‚Gefühl‘, ‚Seele‘, ‚Flow‘) mündlich tradiert und nicht verschriftlicht<sup>31</sup>, und hier wie dort unterliegt die entsprechende Praxis nicht automatisch den Qualitätskategorien der schriftlich konzipierten und reflektierten Musik<sup>32</sup> (für die Moderne: der ‚klassischen Musik‘ und einem entsprechenden Studium; für das Mittelalter: der Kirchenmusik und einer entsprechenden artistischen Ausbildung).<sup>33</sup>

Die Kritik an einem überkommenen, spekulativen Musikbegriff bei Johannes belegt jedenfalls (ebenso wie sein letztendliches Festhalten daran) die breite Kluft zwischen schriftlicher Musiktheorie und praktisch ausgeübter, ‚mündlicher‘ Musik im Mittelalter; da unser verifizierbares Wissen über mittelalterliche Musik aber ausschließlich aus dem ersten Bereich entstammt, muss sich ein moderner Interpret des mittelhochdeutschen Liedes (das zur praktisch ausgeübten, ‚mündlichen‘ Musik gehört) immer wieder im Spannungsfeld zwischen Musiktheorie und Musikpraxis entscheiden, wobei wir bei letzterer

---

<sup>30</sup> Vgl. v.a. Lug 1983.

<sup>31</sup> Vgl. Lug 1988.

<sup>32</sup> Damit sei in keiner Weise ausgesagt, dass diese ‚mündliche Musik‘ keinen Qualitätsanforderungen unterläge: Sie werden lediglich nicht schriftlich dokumentiert und reflektiert. Auf der anderen Seite ist auch die ‚klassische‘ Ausbildung gekennzeichnet von mündlicher Tradition und wird nur zum Teil verschriftlicht (was ebenso für die mittelalterliche *ars musica* gilt). Mündlichkeit ist damit die grundsätzlich wichtigere Tradierungsform von Musik – doch lediglich die schriftliche Seite der Tradierung ist uns überliefert im Falle vormoderner Musik. Zur Volksmusik als Teil des mittelhochdeutschen Liedcorpus' seit dem 15. Jhd. vgl. Taylor 1964, S. 64f.

<sup>33</sup> Zu einem ähnlichen Vergleich von Minnesang und HipHop vgl. Würtemberger 2009.



lediglich von deren Existenz und Relevanz wissen. Sicherlich falsch im Sinne der historisch informierten Aufführungspraxis wäre eine Eins-zu-eins-Übertragung aller normativen Bestimmungen der theoretischen Musikspekulation auf die höfische Musikpraxis, deutet doch bereits der Begriff Johannes für die höfische Musik – *musica simplex* – eine Distanz zum schriftlich formulierten Regelwerk an. Wo genau und inwieweit diese Distanz aufbricht, wissen wir allerdings nicht. Andererseits ist die Trennung von schriftlicher Musiktheorie und mündlicher Musikpraxis im Mittelalter keineswegs auch personell (wie tendenziell in der Moderne): Die Spielleute der mündlich-höfischen Musikpraxis sind zugleich Akademiker, die den artistischen Bildungsweg zuvor durchlaufen haben.<sup>34</sup> Es lassen sich somit Argumentationsgrundlagen finden sowohl für eine starke Orientierung an der schriftlich überlieferten Musiktheorie als auch für eine Skepsis ihr gegenüber. Dieses Spannungsfeld gilt grundsätzlich und bestimmt alle weiteren Spannungsfelder, die noch für eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ausgeführt werden können.

## 2.2 Text versus Musik

Im Lied wird Text mit Musik verbunden. Für eine Interpretation stellt sich dabei die Frage nach dem Primat: Ist das mittelhochdeutsche Lied in erster Linie Textkunst oder Musikkunst? Dient die Melodie der Textkommunikation oder ist der Text vor allem Klangmedium? Sind künstlerisch-interpretative Entscheidungen auf Basis des Textes oder der Musik zu treffen?

Heuristisch können im Bereich des mittelhochdeutschen Liedes Beispiele für beide Sichtweisen gefunden werden: Auf der einen Seite steht der mittelhochdeutsche Epengesang, bei dem ein- und dieselbe Melodie – stets wiederholt – die musikalische Grundlage für viele tausend Verse Text bietet;<sup>35</sup> hier steht sicherlich der Text im Vordergrund, der die Epenmelodie lediglich als Transportmittel verwendet. Auf der anderen Seite steht ein Phänomen, von dem Johannes de Grocheio in seinem bereits zitierten Traktat berichtet:

Die *ductia* ist ein textloses, mit zierlichem Taktschlag gemessenes Tonstück. Ich sage textlos, weil, wenn sie auch mit der menschlichen Stimme ausgeführt und durch Figuren dargestellt werden kann, sie dennoch nicht mit Buchstaben beschrieben

---

<sup>34</sup> Vgl. Haas 2007, S. 98; zum mittelhochdeutschen Spielmann ausführlich vgl. Dobozy 2005.

<sup>35</sup> Vgl. dazu etwa die Rekonstruktion des *Nibelungenliedes* durch Eberhard Kummer (Kummer 2006).

werden kann, da sie von Buchstaben und Text frei ist. Mit rechtem Taktschlag sage ich aber, weil die Schläge sie und die Bewegung des Ausführenden messen und den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach der Kunst, die man Tänzen nennt, anregen und überhaupt seine Bewegung in Duktien und Chortänzen messen.<sup>36</sup>

Jenseits von dieser logisch zu erschließenden Vorherrschaft des Textes einerseits und der Musik andererseits beherrscht aber ein sehr einseitiges theologisches Verdikt die mittelalterliche Diskussion um das Primat des Textes oder der Musik: Der Kirchenvater Augustinus problematisiert in seiner für das Mittelalter äußerst einflussreichen Schrift *confessiones* den menschlichen Gesang, der nur allzuoft gerade durch seine Schönheit von der Versenkung in den (hier wie selbstverständlich religiösen) Textinhalt ablenken würde; in der Form einer Rede an Gott und im Rahmen einer kritischen Abrechnung mit allen ästhetischen Dimensionen, die Augustinus als potenzielle Ablenkung von Gott erachtet, kritisiert er auch die Musik:

Die Genüsse des Ohrs haben mich hartnäckiger umgarnt und unterjocht, aber du hast die Fesseln gelöst und mich befreit. Auch heute, ich gebe es zu, höre ich die Klänge, die dein Wort lebendig macht, mit ein wenig Wohlbehagen, wenn eine angenehme und ausgebildete Stimme sie singt. [...] Zuweilen aber will ich diesen Trug zu energisch vermeiden und fehle durch zu große Strenge. Das geht so weit, daß ich manchmal allen Wohlklang der süßen Gesänge, mit denen wir die Psalmen Davids begleiten, von meinen Ohren lieber fernhalten will, auch von denen der Gemeinde; ich erinnere mich dann, daß mir oft erzählt worden ist, der Bischof Athanasius von Alexandria habe gesagt, der Psalmenvorbeter solle die Stimme nur so maßvoll anheben, daß er mehr rezitiert als singt. Erwähne ich mich aber der Tränen, die ich damals in der Anfangszeit, als ich meinen Glauben wiedergewann, beim Anhören der Kirchengesänge vergossen habe, und wie mich auch heute zwar nicht der Gesang selbst, wohl aber sein Inhalt bewegt, so muß ich wiederum den großen Nutzen dieser Einrichtung anerkennen, vorausgesetzt, man singt diese Lieder mit klarer Stimme und passender Melodieführung. [...] Wenn es mir aber geschieht, daß mich doch mehr der Gesang als sei Inhalt bewegt, dann bekenne ich, daß ich sündige und Strafe verdiene; dann möchte ich den Sänger lieber nicht hören.<sup>37</sup>

Augustinus kommt zu einem eindeutigen Ergebnis: Bei aller Schönheit der Musik muss diese sich dem Text und der Textvermittlung unterordnen. Dieses Primat des Textes wird von kirchlicher Seite durch das gesamte Mittelalter immer wieder wiederholt, und auch gegenwärtige akademische Überlegungen

---

<sup>36</sup> Rohloff [Hg.] 1972, S. 137.

<sup>37</sup> Augustinus 1989, S. 286f. [10, XXXIII, 49-50].

zu einer historisch informierten Aufführungspraxis greifen diesen Aspekt gerne heraus.<sup>38</sup> Zu bedenken wäre dabei allerdings dreierlei: Es ist erstens fraglich, ob sich die höfische Kultur so selbstverständlich einer klerikalen Regel unterwirft, die in ihrer Argumentation – die Musik soll nicht ablenken vom Wort Gottes – zudem kaum auf die primär weltlichen Inhalte des mittelhochdeutschen Liedes zutrifft (noch dazu eine Regel, die auch im klerikalen Bereich offenbar relativ frei ausgelegt wird, wie die Melismatik der mittelalterlichen Kirchenmusik belegt). Zweitens kennt die höfische Kultur keine grundsätzliche Trennung, die mit der modernen Differenzierung von E- und U-Musik vergleichbar wäre und bedient beide Rezeptionsbedürfnisse, Unterhaltung und Versenkung; der höfische Minnesang etwa bietet einerseits faszinierende, komplexe Texte, die zur interpretativen Vertiefung einladen – andererseits ist er von einer Serialität und Topik bestimmt, die durchaus vergleichbar ist mit entsprechenden Aspekten moderner Pop-Musik, die ein funktionales Nebenbei-Hören ermöglicht. Drittens spricht die grundsätzliche Unabhängigkeit der musikalischen von der textlichen Form (wie sie sich schon plakativ in der weitverbreiteten Praxis der Kontrafaktur niederschlägt) für eine Eigenständigkeit der musikalischen Seite, die auch als Selbstwert rezipiert werden konnte.<sup>39</sup>

Dies bedeutet keineswegs, dass eine historisch informierte Aufführungspraxis den Primat der musikalischen Seite zuerkennen müsste – nur ist die Entscheidung zwischen den Polen Musik oder Text durch eine Sichtung der historischen Quellen noch nicht herbeigeführt.

### 2.3 Unbegleitet versus begleitet

Es existieren keine außerliterarischen Angaben über die Art und Weise der Liedaufführung und damit auch keine als historische Quelle zu wertenden Angaben zu einer möglichen Liedbegleitung. Breit belegt sowohl ikonographisch als auch literarisch ist die Beteiligung von Instrumentalisten an denjenigen höfischen Ereignissen, die auch für das mittelhochdeutsche Lied den Sitz im Leben stellen: Fest und Gastmahl. Neben Blasinstrumenten und Schlagwerk sind es vor allem Saiteninstrumente (und hier in erster Linie Zupfinstrumente), die im Zusammenhang mit der höfischen Feier auftauchen, wie Astrid Eitschberger in ihrer breit angelegten Studie *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters anhand der Instrumente harpfe,*

---

<sup>38</sup> Vgl. etwa Mertens 2012.

<sup>39</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 53; Mertens 1998, S. 112.

*swalwe, smbiūt, clie, psalterium, rotte, vetich, lire, monochordum, fidel, organiston, zitole* und *lotte* ausführt.<sup>40</sup> Exemplarisch sei die Auswertung Eitschbergers des Tristanromans in Bezug auf das Repertoire der Harfe aufgeführt:

Anhand von Tristans erstem Auftritt mit der Harfe an Markes Hof läßt sich einiges über den Ablauf solcher Auftritte und das Repertoire entnehmen. Tristan beginnt mit einem präludierenden Vorspiel, mit dem er die Harfe und deren Stimmung testet [...]. Darauf stimmt er die Harfe entsprechend seinen Erfordernissen [...], danach erprobt er sie nochmals mit einem Vorspiel [...]. Erst dann kommt er zur Aufführung des ersten Stückes, des Leichs von der Geliebten Gralands [...], der rein instrumental gespielt wird [...]. Es folgt ein zweiter Leich, der Leich von Thisbe [...], der mit einer instrumentalen Einleitung beginnt [...]; die Singstimme kommt erst in dem für sie angemessenen Zeitpunkt dazu [...]. Da an vielen anderen Stellen explizit von gleichzeitigem Gesang mit Harfenbegleitung die Rede ist [...], sehe ich hier keinen Anlaß zu langen Spekulationen, ob Tristan vielleicht mit dem Harfenspiel aufhört, wenn er zu singen beginnt.<sup>41</sup>

Das Ende von Eitschbergers Ausführungen zu Tristans Konzert läßt anklingen, dass die Forschung bestimmt ist von einem harten Kampf um die angemessene Lesart jeder literarischen Textstelle, die vor dem heutigen Hintergrund auf instrumental begleiteten Gesang verweist: Das instrumental begleitete Lied ist in der Moderne der Normalfall, so dass in der Tat Vorsicht geboten ist, diese Selbstverständlichkeit auf das Mittelalter zu übertragen;<sup>42</sup> zu bedenken wäre hierbei etwa die rein vokale, monodische Praxis des Kirchengesangs und sicherlich auch das Fehlen einer dur-moll-basierten Harmonielehre, die schon die Konzeption von Liedmelodien auf eine akkordische Begleitung hin ausrichtet<sup>43</sup> (zu dieser Problematik vgl. auch 2.4 und 2.5). Und bei näherem Besehen sind zumindest einige der Belegstellen Eitschbergers keineswegs so eindeutig als Indizien für instrumental begleiteten Gesang zu verstehen: Oftmals ist nicht sicher nachzuweisen, dass Harfe und Stimme gleichzeitig erklingen, wenn etwa von *harpfen unde singen* die Rede ist. Denkbar (und etwa auch bei Oswald von Wolkenstein notenschriftlich belegt) wären auch

---

<sup>40</sup> Vgl. Eitschberger 1999, S. 12-94. Es werden die mittelhochdeutschen Instrumentennamen verwendet, da im Einzelnen nicht immer klar zu entscheiden ist, welches Instrument damit bezeichnet wird.

<sup>41</sup> Eitschberger 1999, S. 22f. Zur Rolle der (Zupf-) Musik im Tristanroman vgl. auch Schlechtweg-Jahn 2010.

<sup>42</sup> Vgl. Mertens 2012, S. 349-325.

<sup>43</sup> Vgl. – jedoch differenziert – Taylor 1964, S. 61.

instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele, ohne dass notwendigerweise auch der Gesang selbst instrumental begleitet würde.<sup>44</sup>

Es ist damit sehr wahrscheinlich, dass im Mittelalter Gesang instrumental begleitet werden konnte (schon der biblische Topos des zum eigenen Gesang Harfe schlagenden Davids ist aufgrund seiner Prominenz in der mittelalterlichen Kunst ein Indiz für diesen Sachverhalt); es können allerdings keine gesicherten Aussagen darüber getroffen werden, ob dies eher Ausnahme oder Normalfall darstellt. Wenn sich eine historisch informierte Aufführungspraxis für eine instrumentale Gesangsbegleitung entscheidet, so steht sie jedenfalls vor dem Problem, dass keinerlei Hinweise auf eine Begleitungsweise im Mittelalter überliefert sind, geschweige denn etwa schriftliche Notate einer instrumentalen Gesangsbegleitung. Insofern zieht eine Entscheidung im Spannungsfeld ‚unbegleitet versus begleitet‘ zugunsten einer instrumental begleiteten Liedinterpretation einige weitere Spannungsfelder nach sich.

## 2.4 Monodie versus Diaphonie

Das mittelhochdeutsche Lied ist von Monodie<sup>45</sup> bestimmt. Die daraus resultierenden Interpretationsprobleme (die schon das unter 2.3 ausgeführte Spannungsfeld berühren) fasst Ronald Taylor zusammen:

Mit Ausnahme mehrstimmiger Lieder wie derjenigen Oswalds von Wolkenstein enthalten die Minnesängerhss. eine alleinstehende melodische Linie ohne Begleitung [...]. Wenn wir uns also an den Buchstaben der Überlieferung halten wollten, [...] so müßten wir eine rein monodische, unbegleitete Vortragsweise annehmen. Nun wissen wir aus der mittelalterlichen Literatur sowie aus Illustrationen in den Hss. und aus erhaltenen Skulpturen, daß es eine blühende Instrumentalmusik gegeben hat, die den Gesang wie den Tanz begleitete und die vor allem von weltlichen Musikern gepflegt wurde. [...] Was wir aber niemals wissen können, ist, was und wie die Musiker der Zeit tatsächlich gespielt haben. Und da die Minnesängerhss. keine musikalische Begleitung überliefern, so müssen wir von vornherein zugestehen und klarmachen, daß jegliche moderne Begleitung, ob vokal oder instrumental, ob melodischer, harmonischer oder rhythmischer Art, nichts als eine Hypothese sein kann.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ausführlich zu Realisierungsmöglichkeiten instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele vgl. Binkley 1978, S. 53-64. Kritisch zu instrumentalen Zwischenspielen äußert sich etwa Gossen 2004.

<sup>45</sup> Monodie ist im mittelalterlichen Gebrauch nicht zu verwechseln mit der Monodie der Florentiner Camerata, die sich zum Rezitativ weiterentwickeln wird und gerade als instrumental begleitetes, von Affektenlehre gekennzeichnetes Lied definiert ist.

<sup>46</sup> Taylor 1964, S. 59f.

Wenn man sich also für eine instrumentale Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes entschieden hat, steht man vor dem musikalischen Nichts, denn eine Begleitungspraxis, deren Existenz jedenfalls wahrscheinlich ist, ist Teil einer vollständig verlorenen mündlichen Musiktradition (vgl. 2.1). Was an einsehbaren Quellen bleibt, sind die musiktheoretischen Schriften der *ars musica*, der kirchlich geprägten und theologisch ausgerichteten Musikspekulation, und der schriftlich überlieferten klerikalen Musikpraxis. Das sich hieraus ergebende Bild ist nicht gerade ermutigend: Die kirchliche, liturgische Musik ist über Jahrhunderte von (unbegleiteter) Monodie bestimmt,<sup>47</sup> die Anfänge einer artifiziellen Mehrstimmigkeit (erstmalig greifbar Ende des 9. Jahrhunderts in der *Musica Enchiridis*)<sup>48</sup> und die darauf aufbauende Lehre der Diaphonie (gleichbedeutend mit der Konzeption einer zweiten Stimme, also einer Begleitung melodisch-linearen Begleitung der Monodie) sind bis ins 12. Jahrhundert hinein zaghaft und vorsichtig: Stets orientiert an dem Diktum der Harmonie (musiktheoretisch ausgedrückt: möglichst einfacher Zahlenverhältnisse) gelten eigentlich nur die Intervalle Prim (1:1) und Oktave (2:1) als rein, gefolgt von Quinte (3:2) und Quarte (4:3). Darauf aufbauend entwickeln sich die artifiziellen Techniken des Quint- oder Quart-Organons und des Borduns, auf deren Anwendung auch andeutungsweise die mittelhochdeutsche Literatur verweist.<sup>49</sup> Dieser Befund einer über lange Zeit stark eingeschränkten artifiziellen Diaphonie – verbunden mit dem Bild eines einfachen, ja einfältigen Mittelalters vor allem im außerkirchlichen Bereich<sup>50</sup> – hat in der historisch informierten Aufführungspraxis dazu geführt, dass bei instrumentaler Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes übervorsichtig lediglich Prim- oder Oktavbewegungen vorgeschlagen wurden:

Alle Melodien sind selbstverständlich auch auf beliebigen Instrumenten ausführbar. Sehr schön klingt es zum Beispiel, wenn Gesang und dazu oktavierendes Instrument unisono gehen. Auch wechselweiser (vokal-instrumentaler, solistisch-chorischer) Vortrag sind oft sehr eindrücklich. Ist ein gezupftes Saiteninstrument vorhanden, so wirkt es besonders in prägnant rhythmisierten tänzerischen Stücken sehr reich, wenn neben der Singstimme oder dem Melodieinstrument nur gerade die betonten Noten gezupft werden. In Weisen solchen Charakters darf man auch Schlagwerk einfügen.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. dazu ausführlich Gülke 1998, S. 28-91.

<sup>48</sup> Vgl. Walter 1994, S. 234-238.

<sup>49</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 59-64.

<sup>50</sup> Vgl. etwa Frei 1961, S. 48.

<sup>51</sup> Frei 1961, S. 49.

Die Aufführungshinweise des Aufsatzes aus dem Jahr 1961 entsprechen den oftmals übervorsichtigen, am Ideal eines „leeren“ Klanges orientierten Ergebnissen der frühen historisch informierten Interpretation des mittelhochdeutschen Liedes, werden aber auch heute noch aufgegriffen<sup>52</sup>, zumal die Argumente für eine entsprechende Begleitung nicht schlicht von der Hand zu weisen sind: Die monodisch-horizontale Anlage des mittelhochdeutschen Liedes wird nicht durch eine vertikale Ästhetik des Zusammenklangs gestört; die menschliche Stimme kann durch den homophonen Instrumentalklang verstärkt werden (eine Praxis, die auch im klerikalen Rahmen angewandt wurde); der gesungene Text kann durch Instrumentaleinsatz akzentuiert werden; der Prim- oder Oktavklang kollidiert in keiner Weise mit den artistischen Idealen reiner Harmonie. Freilich lassen sich stets auch Gegenargumente finden: Der Aspekt der Störung reiner Monodie kollidiert vielleicht eher mit einem romantischen Mittelalterbild der Reinheit und Einfachheit als mit der auch im höfischen Bereich hochkomplexen mittelalterlichen Kultur selbst. Vielleicht kann der Vielschichtigkeit der vertonten Liedtexte auch eine Vielschichtigkeit ihrer musikalischen Darbietung entsprechen; Verstärkung der menschlichen Stimme ist eine zweischneidige Sache, da etwa bei einer Begleitung mit Blasinstrumenten schnell die Verständlichkeit des gesungenen Textes leidet (vgl. 2.2), bei einer zupfinstrumentalen Begleitung der Aspekt der Verstärkung durch den sofort decrescendierenden Klang aber überhaupt in Frage steht; eine Akzentuierung bestimmter Textstellen ist allein durch die menschliche Stimme ebenso gut zu erreichen und bedarf keiner instrumentalen Ausführung; und mit der Beschränkung auf Prim- oder Oktavbewegungen – selbst mit der Beschränkung auf Quint- und Quartbewegungen oder der artistischen

---

<sup>52</sup> Ein Grund dafür ist sicherlich auch die für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik grundlegende Tendenz dasjenige zu ignorieren, das nicht verifiziert werden kann, die Thomas Binkley ausführt: „Wissenschaftler haben oft die Tendenz, sich Forschungsbereichen zuzuwenden, in denen präzises Wissen angewandt werden kann und gesicherte Erkenntnis möglich ist. Das ist verständlich; denn in diesem Fall können Fakten die Basis der Schlüsse bilden – Schlüsse, die über eine Interpretation der Fakten hinausführen –, und diese Schlüsse können wieder an den Fakten verifiziert werden. Wenn eine in diesem Sinne geschulte Person in ein Gebiet gerät, wo nur wenig Tatsachen gesichert sind, hat sie zwei Möglichkeiten: entweder nur sehr vage Schlüsse zu ziehen, also sich auf das zu beschränken, was in den gesicherten Tatsachen begründet ist, oder aber sich Überlegungen hinzugeben, die nicht mehr entsprechend verifiziert werden können. Und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der einstimmigen Musik des Mittelalters überwiegt eindeutig das erstere.“ (Binkley 1978, S. 33).

Organum- und Borduntechniken – würde man die höfische Kunst wie selbstverständlich der klerikalen Kultur unterstellen – der klerikalen Kultur allerdings, nach deren Urteil die höfische, volkssprachliche Literatur im Allgemeinen sowieso als vom Gotteswort ablenkende Lügengeschichten eingestuft und abgelehnt wird.<sup>53</sup>

Überhaupt ist die Sichtweise auf die artistische Mehrstimmigkeit des Mittelalters als Neuerung und Ausdifferenzierung, die über die einfache Musik des *usus* der mündlichen Musik hinausgehe, grundsätzlich ein Missverständnis; Peter Gülke führt dies im Vergleich der klerikalen Musik mit dem „*usus*“ des einfachen Volkes<sup>54</sup> im Frühmittelalter aus:

Zu diesen [einheimischen Elementen] gehörte gewiß auch die sogenannte ‚Diaphonie‘, ein – wörtlich übersetzt – ‚Auseinanderklingen‘, wie man es in volkstümlichen Formen mehrstimmigen Improvisierens pflegte. Hier muß ausdrücklich betont werden [...]: Nicht die Erfindung der Mehrstimmigkeit schlechthin war die Leistung der Kleriker des 9. und 10. Jahrhunderts [...], sondern die Ansätze zum mehrstimmigen Komponieren. [...] Das Gegenüber einer vorhandenen mehrstimmigen Praxis zu einer bewußt auf Einstimmigkeit eingeschränkten Kirchenmusik und einer rigoros begrenzenden Theorie [legen] den Gedanken einer Synthese nahe [...]. [E]ntscheidend war der Entschluß, die ‚wild‘ improvisierte Mehrstimmigkeit theoretisch zu fassen und so als kompositorische Möglichkeit zu legitimieren.<sup>55</sup>

In dieser Sichtweise erscheint die nicht-artistische, mündliche ‚Volksmusik‘ des Mittelalters als von einer selbstverständlichen Mehrstimmigkeit gekennzeichnet, die die klerikale, schriftliche *ars* auf ihre normative Art und Weise mühsam in die Schranken des musiktheoretisch Erlaubten zu weisen sucht. Die v.a. weltlich orientierte, nicht-artistische und zum Großteil mündliche Musik des adeligen Hofes – das mittelhochdeutsche Lied – ist irgendwo zwischen diesen beiden idealtypischen Polen zu situieren. Damit kann die übervorsichtige Empfehlung Freis für eine instrumentale Begleitung des mittelhochdeutschen Liedes auch argumentativ umgekehrt werden: Wenn schon in

---

<sup>53</sup> Zur klerikalen Ablehnung speziell der außerklerikalen Musik der Spielleute vgl. Gülke 1994, S. 117-120. Zur topischen Ablehnung des laikalen Hofes im Allgemeinen und vulgärsprachlicher Literatur im Besonderen durch den Klerus vgl. Bumke 2002, S. 583-596. Grundsätzlich wäre es allerdings ahistorisch, diesen klerikalen Stimmen für den hoch- und spätmittelalterlichen weltlichen Hof allzu großes Gewicht beizumessen.

<sup>54</sup> Gülke 1998, S. 94.

<sup>55</sup> Gülke 1998, S. 94f.



der ersten schriftlichen Konzipierung artistischer Mehrstimmigkeit in der *Musica Enchiriadis* des 9. Jahrhunderts die klerikale Monodie durch eine Begleitstimme diaphon überformt wird, die marginal auch die Intervalle Sekund und Terz erlaubt, so ist im 12. und 13. Jahrhundert, außerhalb kirchlichen Hoheitsgebietes und jenseits einer schriftlichen Organisationsweise von Mehrstimmigkeit mit einem sehr viel freieren Umgang mit einer Liedbegleitung zu rechnen.<sup>56</sup> Nichtsdestotrotz bleibt freilich auch die Unterscheidung monodische oder diaphonische Begleitstimme ein Spannungsfeld, in dem nur der einzelne Interpret zu einer Entscheidung gelangen kann.

## 2.5 Einstimmige versus mehrstimmige Begleitung

Statt einer einstimmigen, in sich monodischen Begleitung kann auch eine mehrstimmige Begleitung erwogen werden, für die freilich im hochmittelalterlichen Bereich überhaupt keine theoretische Basis gefunden werden kann. Stattdessen existiert eine augenscheinliche und nur schwer ignorierbare praktische Basis: Die überlieferten Saiteninstrumente des Mittelalters. Während der einsaitige Monochord (der allerdings auch mehrsaitige Realisationsformen erfahren hat) das Lieblingsinstrument der Musiktheorie darstellt (aufgrund der hervorragenden Veranschaulichungsmöglichkeiten mathematischer Schwingungsverhältnisse)<sup>57</sup>, dominieren in der höfischen Praxis mehrsaitige Zupf- und Streichinstrumente wie die Harfe, die Fidel, die Leier und Lauteninstrumente. Es erschiene als merkwürdige Selbstbeschränkung, wenn Musiker des Hochmittelalters diese Instrumente bei Liedbegleitung ausschließlich einstimmig eingesetzt hätten, eine Selbstbeschränkung, die sich letztendlich wieder nur auf eine klerikale Musiktheorie berufen könnte, die nicht selbstverständlich auf die höfische Musikpraxis zu übertragen ist (vgl. 2.4). Spielpraktisch ist das mehrsaitige und damit auch mehrstimmige Spiel auf mehrsaitigen Instrumenten naheliegend bis hin zur technischen Notwendigkeit, wie Ronald Taylor am Beispiel der Fidel herausgearbeitet hat (die im Hochmittelalter aufgrund ihres flachen Steges „für breite harmonische Effekte beinahe geeigneter zu sein [scheint] als für das Herausholen einer melodischen Linie“<sup>58</sup>); auch schon beider frühmittelalterlichen Leier scheint dies der Fall gewesen zu

---

<sup>56</sup> Einen Einblick in seine Begleitungspraxis, die über Organon- und Borduntechniken auch freiere Improvisationstechniken umfasst, bietet Binkley 1978, S. 64-74.

<sup>57</sup> Vgl. dazu ausführlich Waesberghe o.J., S. 82-91.

<sup>58</sup> Taylor 1964, S. 62.

sein.<sup>59</sup> Scheint hier ein mehrstimmiger Bordun wahrscheinlich zu sein, ist bei Instrumenten mit willkürlich verkürzbaren Saiten aber auch eine differenziertere Begleitharmonik möglich. Je mehr man eine (zweifelloso gegebene) instrumentaltechnische Hochkultur und eine musikantische Eigendynamik der Spielleute in den Blick nimmt (die als in der Regel von weltlichem und kirchlichem Recht Ausgeschlossene<sup>60</sup> kaum artistischen Normen verpflichtet gewesen sein dürften), desto wahrscheinlicher erscheint eine auch differenziertere mehrstimmige Begleitpraxis des mittelhochdeutschen Liedes. Für den harmonischen Aufbau der mehrstimmigen Begleitung gilt grundsätzlich dasselbe wie für die Diaphonie (vgl. 2.4): Oktaven, Quinten und Quartan können sicherlich eine mehrstimmige Begleitung zusammenstellen, die auch nach den Idealen der Musiktheorie kaum Anstoß erregen könnte. Doch spielpraktisch ist damit das Ende nicht erreicht: Da Griffwechsel auf jeden Tonwechsel der begleiteten Melodie unwahrscheinlich sind (da etwa bei Melismen technisch ungeheuer schwierig und entweder mit schwerfälligen Quart-, Quint- und Oktavparallelgängen oder aber mit großen Tonsprüngen verbunden) differenziert eine Begleitung die Monodie des Liedes in Haupt-, Neben- und Durchgangstöne aus,<sup>61</sup> was dem linearen Charakter der Monodie tendenziell widerspricht und ihre horizontale Logik durch vertikale „Einkerbungen“ konterkariert (vgl. dazu auch 2.6). Auch wird es bei akkordischer Begleitung schnell notwendig, auch Intervalle jenseits von Oktave, Quinte oder Quarte mit einzubeziehen, da einzelne Saiten grifftechnisch nicht entsprechend verkürzt oder gedämpft werden können. Hier kommen Terzen und Sekunden ins Spiel, was kirchentonale kaum zu rechtfertigen ist. Robert Taylor betont allerdings zurecht (und dies auf Basis der notenschriftlichen Überlieferung des mittelhochdeutschen Liedes), dass es neben der kirchentonalen Monodie zeitgleich auch eine auf außerkirchliche, pagane Traditionen aufbauende Dur-Moll-Monodie existiert, die auf eine harmonische Begleitung durch Terzen und Sexten angelegt ist; das mittelhochdeutsche Lied partizipiere an beiden Möglichkeiten.<sup>62</sup> Diese Differenzierung ist reizvoll und kann auch den belegbaren Einsatz von Terzen und Sexten erklären; eine kategorische Aufteilung in kirchentonal-unbegleitet und

---

<sup>59</sup> Ausführlich zur von Eberhard Kummer anhand eines Nachbaus der sog. ‚Trossinger Leier‘ entwickelten Spielweise, die u.a. grundsätzlich mehrstimmig funktioniert, vgl. Wagner 2009.

<sup>60</sup> Ausführlich und differenziert vgl. Dobozy 2005, S. 33-84.

<sup>61</sup> Streng genommen geschieht dies aber schon am Beginn der artifiziellen Mehrstimmigkeit im Organon der *Musica Enchiriadis*.

<sup>62</sup> Vgl. Taylor 1964, S. 48-52 (v.a. S. 50).

dur-moll-tonal begleitet erscheint mir aber als wiederum zu idealtypisch-akademisch für die höfische Praxis gedacht. Auch hier eröffnet sich lediglich ein Spannungsfeld, das je spezifische Entscheidungen erfordert.

## 2.6 Freie Rhythmik versus Metrik

Die Unterscheidung zwischen glattem und gekerbtem Raum hat als soziologische Differenzierung zweier grundsätzlicher Arten Raum zu besetzen Bekanntheit erlangt.<sup>63</sup> Eigentlich aber geht sie nicht auf Gilles Deleuze und Félix Guattari zurück, sondern ist von Pierre Boulez entliehen, der anhand der Begrifflichkeiten zwei grundsätzliche Raumarten der Musik unterscheidet:

Im Prinzip sagt Boulez, daß man in einem glatten Zeit-Raum besetzt, ohne zu zählen, während man in einem gekerbten Zeit-Raum zählt, um zu besetzen.<sup>64</sup>

Diese Differenzierung beschreibt ein Spannungsfeld des mittelhochdeutschen Liedes präzise: Das Spannungsfeld zwischen freier Rhythmik und fester Metrik. Beides sind ganz grundlegende Komponenten mittelalterlicher Musik, die in unseren entsprechenden Mittelalterbildern nicht stärker auseinanderfallen könnten: Auf der einen Seite das sphärische, esoterische, ruhige Mittelalter eines glatten musikalischen Raumes und auf der anderen Seite das tänzerische, gesellige, laute Mittelalter eines gekerbten musikalischen Raumes. Diese divergenten Richtungen (für die sich in der Regel recht einseitig heutige Musikgruppen entscheiden) haben durchaus ihre historische Begründung: der glatte musikalische Raum etwa in der mittelalterlichen Vorstellung einer ewigen Sphärenharmonie oder aber (christlich reformuliert) des ewigen Engelsgesangs, in deren bzw. dessen ständigem Fluss einzustimmen dem Menschen gegeben ist; der gekerbte Raum etwa in der höfischen Repräsentationsfunktion von Musik, deren Aufgabe es nicht zuletzt ist, viele Menschenleiber auf ein und denselben Rhythmus einzustimmen. Das mittelalterliche Lied ist entsprechend von beiden Tendenzen geprägt: Die Modalrhythmik etwa bietet insgesamt sechs grundlegende Metren, die jeweils über ein komplettes Lied gelegt werden und dieses entsprechend mit vertikalen Schwerpunkten einkerben, so dass ein tänzerischer Grundcharakter entsteht. Daneben existieren Lieder in freier Rhythmik, Monodien, die im Stile etwa eines klerikalen Introitus ohne erkennbare Regelmäßigkeit in einem horizontalen Fluss dahinfließen und ihre Rhythmik ganz aus den Gegebenheiten des Textes ziehen, jedoch

---

<sup>63</sup> Vgl. Deleuze/Guattari 2006.

<sup>64</sup> Deleuze/Guattari 2006, S. 436.

keiner übergeordneten Metrik gehorchen. Zunächst sind die mittelalterlichen Lieder in diesen Dualismus leicht einzuordnen (besonders in Handschriften des 15. Jahrhunderts, die bereits über die Notationsmittel verfügen, genaue Rhythmen zu notieren – bisweilen aber offensichtlich darauf verzichten zugunsten einer Tonaneinanderreihung gleicher Notenwerte); ein Spannungsfeld ergibt sich erst, wenn man erwägt, beide grundsätzlichen Möglichkeiten einer rhythmischen Gestaltung miteinander zu vermengen: Es kann sehr reizvoll sein, auf die Suche nach metrischen Elementen, nach Einkerbungen, in freirhythmischer Musik zu gehen, ebenso wie umgekehrt: freirhythmische Elemente in modalrhythmischer Musik aufzufinden bzw. zu ermöglichen. Diese gezielte Suche, das zunächst künstliche Erzeugen eines Spannungsfeldes hat auch eine erkenntnistheoretische Grundlage: Es ist gerade dann Skepsis geboten, wenn sich ein mittelalterliches Phänomen (hier: die agogische Gestaltung des mittelalterlichen Liedes) aus der Perspektive der Moderne allzu dichotomisch in zwei unterschiedliche Mittelalterbilder ausdifferenziert (hier: das esoterisch-kontemplative bzw. das lebensfroh-feierwütige Mittelalter), die kaum miteinander in Verbindung zu bringen sind. Ähnlich wie bei den Dichotomien finsternes/buntes Mittelalter oder blutrünstiges/gewalt-vermeidendes Mittelalter liegt die Wahrheit wahrscheinlich in einer paradoxen Bestätigung beider Antithesen stets zur selben Zeit (einen goldenen Mittelweg gibt es bei Dichotomien nicht). Dass es letztendlich eine Projektion unserer modernen Kategorien ist, die heute nicht zusammen denkbar sind, im Mittelalter aber offensichtlich in einem gemeinsamen Raum auftraten, belegen schon die Liedersammlungen: Hier versammeln sich undifferenziert ‚modalrhythmische‘ und ‚freirhythmische‘ Lieder, so dass die beiden so unvereinbar erscheinenden Assoziationsräume ‚halliges Gewölbe‘ bzw. ‚Marktplatz‘ für eine kontemplativ-glatte bzw. eine tänzerisch-gekerbte Musik in eins fallen.

Dies macht die Kategorien glatt versus gekerbt nicht obsolet, aber vielleicht dynamischer. Letztendlich hängen ästhetische Entscheidungen einer historisch informierten Aufführungspraxis in diesem Spannungsfeld von der primären Orientierung am Text oder an der Musik ab (vgl. 2.2): Wieder idealtypisch formuliert, unterstützen Einkerbungen einen musikalischen Sinn, Freirhythmik dagegen einen textuellen Sinn. Auch fließt die Instrumentenwahl unweigerlich mit ein: Schlag- und Zupfinstrumente können leichter einen gekerbten Raum aufbauen (gerade bei mehrstimmiger Begleitung, vgl. 2.5) als Streich- und Blasinstrumente, die wiederum für einen glatten Raum prädestiniert erscheinen. Freilich weiß jeder Musiker auch, dass diese Tendenzen keine Festlegungen sind, sondern lediglich den eigenen Standort in einem Span-

nungsfeld aufzeigen, das noch jeder Menge interpretativer Entscheidungen bedarf.

## 2.7 Solistisch versus Ensemble

Wie schon die exemplarischen Ausführungen zum Auftritt Tristans im Tristanroman zeigen (vgl. 2.3), ist literarisch der solistische Liedvortrag belegt, bei dem der Sänger sich ggf. selbst begleitet. Hier gilt es zu erwägen, dass diese Fokussierung auf den einen Ausführenden zum einen der Figurenzeichnung geschuldet ist – im Tristanroman sollen Tristan bzw. Isolde jeweils als hervorragende Musiker dargestellt werden, eben nicht aber als Teil einer Gruppe – zum anderen aber auf dem biblischen Vorbild des sich selbst solistisch begleitenden David referiert.

Aus Rechnungsbüchern und durch Bilder ist das Zusammenwirken von mehreren Musikern breit belegt.<sup>65</sup> Wir wissen allerdings oftmals nicht, ob die zusammen abgebildeten Musiker und Sänger auch gemeinsam musizieren – oftmals fungieren mittelalterliche Bilder nicht als Abbildungen von realem Geschehen, sondern (ähnlich wie die spekulative Musiktheorie) als Darstellungsformen eines systematisch geordneten Ideals.<sup>66</sup> Gerade bei bildhaften Darstellungen zupfinstrumentaler Begleitung ist oftmals nur ein einziger Ausführender abgebildet, der zugleich singt,<sup>67</sup> oder aber eine Begleitung eines Sängers durch nur einen einzigen Lautenisten.<sup>68</sup> Lieder mit Rollenverteilung (etwa Dialoglieder) legen die Ausführung durch mehrere Sänger nahe, die ggf. auch chorisches gesungen haben; bestimmte musikalische Formen (wie etwa der Kanon) verlangen dies sogar zwingend. Je mehr Beteiligte eine Liedrealisation erfährt, desto wahrscheinlicher ist schon aus Lautstärkegründen die Beteiligung auch mehrerer Instrumentalisten. Fast zwingend ist dies bei Liedern, zu denen getanzt wurde (vgl. dazu auch 2.8). Überhaupt ist Lautstärke geradezu ein Qualitätsmerkmal höfischer Musik, will man den literarischen Quellen Glauben schenken, die oftmals lediglich die exorbitante Lautstärke musika-

---

<sup>65</sup> Vgl. Dobozy 2006, S. 145-195; eine Anthologie von spätmittelalterlichen Bildern mit mehreren Musikern bietet Bowles o.J.

<sup>66</sup> Vgl. dazu etwa den bei Frei 1961, S. 51, abgebildeten Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert, auf dem – säuberlich getrennt – drei Musikerguppen abgebildet sind: Sänger, Bläser und Zupfer mit Schlagwerk.

<sup>67</sup> Vgl. etwa die Abbildung bei Bowles o.J., S. 49 oben, aus dem 15. Jahrhundert, auf der ein Sänger sich selbst auf der Gitarre begleitet.

<sup>68</sup> Vgl. etwa die Abbildung bei Waesberghe o.J., S. 181 oben, aus dem 14. Jahrhundert, auf der ein Edelmann einen den Gesang eines anderen auf Quinterne begleitet.

scher Darbietungen betonen.<sup>69</sup> Eine Subsumierung mehrerer Zupfinstrumente ist freilich für eine Lautstärkeakkumulation weniger geeignet als beispielsweise die Wahl von Blas- und Schlaginstrumenten.

Hinzu kommen noch Erwägungen ganz anderer Art: Die Beteiligung vieler unterschiedlicher Instrumente bei der Begleitung einer Monodie gibt die Möglichkeit, bei der Instrumentierung zu variieren und somit klanglich Abwechslung in die Performanz zu bringen; hinzu kommt die eigentümliche Ästhetik, die historische Instrumente kommunizieren und die nicht selten aus der Aufführung mittelalterlicher Musik instrumentales Theater machen (vgl. dazu auch 2.8). Von wissenschaftlicher Seite aus wird beides – sicherlich nicht zu unrecht – regelmäßig kritisiert: Der Einsatz vieler (auch etwa orientalischer) historischer Instrumente führt schnell zu einem Exotismus, der sicherlich als modernes Phänomen eine ahistorische Störung für eine historisch informierte Aufführung des mittelalterlichen Liedes bedeutet;<sup>70</sup> und der Drang nach Abwechslung ist eher dem modernen Musikgeschmack und –markt geschuldet und geht insbesondere an der Ästhetik der Monodie ahistorisch vorbei.<sup>71</sup> Allerdings ist auch der Genuss an Abwechslung und Vielschichtigkeit von Unterhaltungsmedien für die höfische Kultur des Hochmittelalters nicht einfach grundsätzlich zu negieren, wie die topische Betonung einer Vielzahl unterschiedlicher Kunstgenüsse in literarischen Festbeschreibungen sowie die analoge Ausgestaltung vieler Bilder höfischer Lustbarkeit belegen.<sup>72</sup>

## 2.8 ‚klassisches‘ Konzert versus Event

Eng mit dem eben skizzierten Spannungsfeld verwandt ist die Frage nach der Aufführungsform: Wird ein Konzert im klassischen Sinne angestrebt oder aber ein Mittelalterevent? Um es kurz zu machen: Ahistorisch sind beide Möglichkeiten, die unsere Gesellschaft idealtypisch bereithält. Analog zu den unter 2.6 angestellten Überlegungen gilt auch hier: Einen Mittelweg gibt es zunächst nicht, beide Formen müssten aber paradoxerweise für das Mittelalter deckungsgleich gedacht werden, was unserer Kultur jedoch als unmögliche Aufgabe erscheint. Die bürgerliche Musikkultur der Moderne spaltet Musik in

---

<sup>69</sup> Vgl. Obermayer 1984, S. 29-38.

<sup>70</sup> Vgl. dazu Haug 2012, die freilich nicht den Einsatz etwa arabischer Instrumente kritisiert, sondern deren exotistische Verzerrung in der Rezeption. Dies verweist auf ein grundlegendes Problem historisch informierter Aufführungspraxis: Ein historisches Publikum wird niemals erzeugbar sein.

<sup>71</sup> Vgl. dazu etwa Gossen 2004, v.a. S. 88f.

<sup>72</sup> Vgl. Bumke 2002, S. 301-313.

U- und E-Musik auf und stellt entsprechende Handlungsskripte bereit: Ernst-hafte Musik wird stumm, bewegungslos, informiert und distanziert rezipiert, Unterhaltungsmusik wird singend und tanzend undistanziert mitperformiert oder aber als Stimmungsgeber gebraucht bzw. ignoriert. Schon das obige Zitat Johannes' de Grocheio zur *ductia* (vgl. 2.2) belegt, dass beide Handlungsskripte in Bezug auf mittelalterliche Musik zusammenzudenken wären; wie wenig durchlässig beide Handlungsskripte heute allerdings sind, erfährt der moderne Interpret regelmäßig, wenn er etwa auf einem Konzert die Zuhörer – orientiert am Sitz im Leben des mittelhochdeutschen Liedes: der höfischen Feier – bittet, sich zuvor auch Essen und Trinken zu holen und sich gut zu unterhalten, oder wenn er umgekehrt auf einem Mittelalterevent versucht, Feinheiten der Interpretation rezipierbar zu machen.

Häufiger sicherlich findet sich eine historisch informierte Aufführungspraxis im Rahmen einer reflektierten und distanziert-informierten Rezeption wieder – zum Teil gar im akademischen Rahmen der bestinformierten Mediävistik selbst. Eine Aufführung des mittelhochdeutschen Liedes, das (etwa durch Verwendung von außermusikalischen Unterhaltungsmedien, Gewandung, Essen und Trinken etc.) Eventcharakter anstrebt, steht unter dem Generalverdacht, völlig ahistorisch moderne Unterhaltungsbedürfnisse zu befriedigen und dafür ggf. mittelalterliche Melodien zu vereinnahmen. Dass dies – etwa unter dem Label Mittelalterrock – heute sehr oft der Fall ist, bedeutet nicht, dass eine Gestaltung des mittelhochdeutschen Liedes als Event notwendigerweise einer historisch informierten Aufführungspraxis entgegensteht.<sup>73</sup> Ganz im Gegenteil: Die ‚klassische‘ Herangehensweise der historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes an den Erkenntnissen der Literatur-, Sprach- und Musikwissenschaften deckt nur einen geringen Teil dessen ab, was als der historische Sitz im Leben gelten darf. Um die höfische Feier in ihrer Komplexität zu erfassen, bedarf es mindestens ebenso sehr Erkenntnissen der Regional- und Landesgeschichte, der Kunstgeschichte, Rechtsgeschichte, Sportwissenschaft, Religionswissenschaft, Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft, Sozialwissenschaft – sprich: Des gesamten Kosmos heute ausdifferenzierter Geistes- und Kulturwissenschaften. Dies ist

---

<sup>73</sup> Vgl. dazu etwa Kuhn 1977, S. 1: „Diese Lieder und Sprüche wurden ja nicht vorgetragen wie das ‚Lied‘ des 19. Jahrhunderts, im Konzertsaal, vor einem auf Kunst gestimmten, sie als Bildungsbesitz gebrauchenden Publikum, sondern eher wie die heute artistisch-subjektiv wiederbelebten ‚songs‘, in engagierten, diskutierenden, sich bekämpfenden Gebrauchgruppen, schwebend zwischen kollektiver Unterhaltung und Aufreizung zur Praxis.“

sicherlich nicht menschenmöglich – bedeutet aber, dass dasjenige, was wir historisch informierte Praxis nennen, in der Regel mit Musik und Text zwei Komponenten herausgreift und dominant setzt, die für eine tatsächliche historische Aufführung des mittelhochdeutschen Liedes sicherlich nicht die einzigen und teilweise nicht die wichtigsten Komponenten waren. Jede noch so musikalisch und textlich fragwürdige Lieddarbietung im Rahmen eines noch so historisch desinteressierten Mittelalterevents macht einige Aspekte des mittelhochdeutschen Liedes zumindest erfahrbar, die bei einer akademischen Aufführung in der Regel unerfahrbar bleiben (und sei es lediglich der direkte Zusammenhang zwischen Kunst und Geld, der bei der Auftragskunst des Mittelalters unweigerlich gegeben ist, obwohl er heute regelmäßig dem historisch informierten Musikmarkt zum Vorwurf gemacht wird)<sup>74</sup>.

Dieses Spannungsfeld ist nicht auflösbar, denn ein Aspekt disqualifiziert schließlich beide Herangehensweisen als ahistorisch: Das Mittelalter hat seine eigene Kunst niemals als ‚mittelalterlich‘ empfunden. Da dieses Problem unlösbar ist, ist ein Oszillieren zwischen der reflexiv-distanzierten Rezeptionsweise des ‚klassischen‘ Konzertes und dem unkritisch-unmittelbaren Erlebnis des Events vielleicht der sinnvollste Umgang damit, um in der unauflösbaren Spannung dazwischen historisch informierte Aufführungspraxen zu entwickeln.

## 2.9 Wieder-Uraufführung versus Aufführung aus der musikalischen Tradition

Als letztes in der sicherlich erweiterbaren Reihe von Spannungsfeldern soll noch ein Spannungsfeld skizziert werden, das in der Regel dem historisch informierten Interpreten nicht bewusst ist – gerade aufgrund seiner historischen Orientierung: das Spannungsfeld zwischen Entstehung und Tradition eines Liedes.

Am Beispiel der Lieder Walthers von der Vogelweide – etwa am berühmten *Palästinalied* – kann dieses Spannungsfeld gut veranschaulicht werden: Wie selbstverständlich suchen historisch informierte Interpreten, mit allen Komponenten einer Wiederaufführung möglichst nahe an die Entstehungszeit des Textes im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts heranzukommen. Lesbare Notationen liegen jedoch erst mit dem 14. Jahrhundert vor<sup>75</sup>, und bei anderen

---

<sup>74</sup> Vgl. etwa Gossen 2004.

<sup>75</sup> Vgl. Brunner/Müller/Spachtler [Hg.] 1977, S. 50f. Dies gilt – mit wenigen Ausnahmen – grundsätzlich für alle Lieder des 13. Jahrhunderts, vgl. Bumke 2002, S. 779.



Melodien Walthers ist die Tradition bis ins 17. Jahrhundert nachweisbar und zum Teil auch erst ab dem 16. Jahrhundert überhaupt greifbar.<sup>76</sup> Hinzu kommt, dass wir zwar aus dem 15. Jahrhundert und – schon mit starken Abstrichen – aus dem 14. Jahrhundert viele Informationen zu Instrumenten und deren Spielweise, über Begleitmöglichkeiten bis hin zu konkreteren Aufführungshinweisen haben (auch wenn diese doch oftmals wenig detailliert sind), gerade aus dem frühen 13. Jahrhundert aber so gut wie alles fragwürdig ist. In der Regel sind also Rekonstruktionen der Klanglichkeit im 13. Jahrhundert Kompilationen aus historisch zum Teil sehr unterschiedlich zu verortenden Einzelaspekten, begonnen beim Notentext selbst über den Liedtext, die Instrumente, Gesangstechnik, ggf. Verzierungstechnik und Harmonik. Dieser Hiat zwischen Ziel – Wiederaufführung möglichst der Uraufführung – und Weg – Anleihen aus historisch erst später greifbaren Musikrealitäten – erscheint dann wie selbstverständlich als Problem, dem etwa mit künstlichen „Rückentwicklungen“ – dem Erschließen eines vermuteten Originals – begegnet wird. Aber es ist keineswegs notwendigerweise das Ziel einer historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes, dessen Uraufführung wiederaufzuführen (auch wenn dies sicherlich ein wichtiges – wenn auch unerreichbares – Ziel bleibt). Das mittelhochdeutsche Lied bildet mitunter eine 400-jährige Tradition aus (in Einzelfällen und verwandelt als Volkslied sogar bis ins 20. Jahrhundert – man denke etwa an *All mein gedenken die ich hab*), die sich sicherlich gegenüber einer vermuteten Uraufführung verändert hat, aber deswegen in keiner Weise weniger interessanter Gegenstand einer historisch informierten Aufführungspraxis wäre. Der Blick auch auf die Tradition anstatt lediglich auf die Uraufführung dürfte einige Spannungsfelder neu perspektivieren und vielleicht auch zu entspannen helfen (vgl. etwa 2.3, 2.4, 2.5). Zumindest dem Vorwurf des Eklektizismus würde sich eine entsprechende Bemühung seltener stellen müssen, da die notwendigen Grundlagen und Informationen für eine historisch informierte Aufführung für die Zeit des Spätmittelalters oder gar der Frühen Neuzeit deutlich besser greifbar wären als für das Hochmittelalter.

---

<sup>76</sup> Bei der Frage nach der Lebendigkeit einer musiktextlichen Tradition gilt es freilich im Einzelfall zu unterscheiden, vgl. Bumke 2002, S. 780: „Neidharts Lieder sind sicherlich auch im 14. und 15. Jahrhundert noch gesungen worden. [...] In einigen Fällen ist es sicher, daß man bei der Niederschrift der Lieder nicht mehr an Vortrag und Aufführung gedacht hat. In der Würzburger Walther-Reinmar-Sammlung (E) sind die Reimbindungen in einer Weise zerstört, daß die Texte nicht mehr laut gelesen oder gesungen werden konnten.“

Vielleicht kann sogar schließlich die sekundäre Tradition – sprich: die eigene Vergangenheit – der historisch informierten Aufführungspraxis für diese von Interesse und Gegenstand werden: In der Regel werden die frühen Versuche einer Wiederbelebung des mittelhochdeutschen Liedes (etwa im 19. Jahrhundert durch Annette von Droste-Hülshoff<sup>77</sup>) lediglich als falsche Ansätze abgelehnt;<sup>78</sup> doch sie könnten auch selbst als historische Zeugnisse einer bestimmten Art von ‚mittelalterlicher‘ Musik wiederaufgeführt werden – analog etwa zur Wiederaufführung des Gründungsgeschehens der historischen Aufführungspraxis überhaupt: der Rekonstruktion der Mendelssohn’schen Fassung von Bachs Matthäuspassion aus dem Jahr 1848 durch Christoph Spering und *Das Neue Orchester*.<sup>79</sup>

### 3. Anstatt einer Zusammenfassung: Ein historisch informiertes Plädoyer für mehr Toleranz

Der Diskurs der historisch informierten Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes ist mitunter hässlich abschreckend. Es scheint bisweilen, als ob die Gemüter bei divergenten Ansichten je höher gehen würden, desto spekulativer der jeweilige Gegenstand der Wahrheit ist.<sup>80</sup> Will man einsteigen in eine historisch informierte Aufführungspraxis des mittelhochdeutschen Liedes, so gewinnt man auf dieser Basis schnell den Eindruck, im Dschungel der so hochentschiedenen wie divergenten Meinungen sich nur falsch positionieren zu können, da der geheimnisvolle Quellenkanon, der die so divergenten historischen Informationen stützt, äußerst schwer aufzutreiben und einzusehen ist. Erst bei näherer Beschäftigung wird offensichtlich, dass dieser Quellenkanon deswegen schwer greifbar ist, weil er nicht in dieser Form existiert, sondern eine lose Sammlung weniger, äußerst verstreuter Einzelaspekte darstellt, die zum einen ständig re-zitiert werden, zum anderen aber jeweils vieldeutig und interpretationsbedürftig sind. Gerade die hochentschiedensten Meinungen der historisch informierten Aufführungspraxis entpuppen sich als

---

<sup>77</sup> Vgl. dazu Fellerer 1952.

<sup>78</sup> Vgl. etwa – mit Beispielen aus dem 20. Jahrhundert – Mertens 2012, S. 337-342.

<sup>79</sup> Vgl. dazu <http://www.musik-heute.de/2813/affekt-und-emotion-bemerkungen-zu-mendelssohns-einrichtung-der-matthaeus-passion-von-johann-sebastian-bach/>

<sup>80</sup> Speziell für das monodische Lied vgl. Bagby 2008, S. 44f., dessen Aufsatz stellenweise selbst auch Beispiel für dieses Phänomen ist. Exemplarisch in seiner scharfen und mitunter moralisch verbrämten Verurteilung so gut wie aller behandelten Interpretationen ist Mertens 1998.

hypothesegeleitete Vereindeutigung, Vereinfachung und Komplettierung eines rätselhaften, äußerst fragmentarischen Artefaktes, das wie das klingende Feenhündchen Petitreü in allen Farben schillert.

Um nicht missverstanden zu werden: Es ist für die einzelne Aufführung notwendig, sich je einen Weg durch alle Spannungsfelder der Interpretation des mittelhochdeutschen Liedes zu bahnen<sup>81</sup> – und keine denkbare historische Realisation eines Musikstücks repräsentiert in sich die gesamte Bandbreite des jeweiligen Musikbegriffs. Doch schnell wird – gerade aufgrund der Mühsamkeit der Wegfindung – aus dem einmal begangenen Weg der einzig gangbare Weg, der alle Alternativen als Irrwege disqualifiziert. Das ist schade, da damit ja gerade das größte Faszinosum des mittelhochdeutschen Liedes verloren zu gehen droht: seine schillernde Vielschichtigkeit jenseits neuzeitlich-bürgerlicher Unterscheidungskategorien. Um im Bild zu bleiben: Jede Verabsolutierung eines einzigen Weges durch die skizzierten Spannungsfelder des mittelhochdeutschen Liedes macht aus dem allfarbigen Feenhündchen Petitreü eine einfarbige deutsche Dogge.

Eine gegenüber der eigenen Ausdifferenzierung tolerante historisch informierte Aufführungspraxis erscheint letztendlich als historisch wahrscheinlicher: Das Hochmittelalter ist im Vergleich zur Moderne eine Zeit der relativen Knappheit der Unterhaltungsmedien – man denke nur an die schon finanziell sehr begrenzten Möglichkeiten eines Hofes, viele der überaus teuren Handschriften an einem Ort zu sammeln. Sind die Unterhaltungsmedien knapp, so ist es von enormem Vorteil, wenn das einzige Kunstwerk ganz unterschiedlich realisiert werden kann. Viele Indizien sprechen für eine solche serielle Ästhetik des Mittelalters: die Varianz der Handschriftenüberlieferung, der bisweilige Verzicht auf rhythmisch exakte Notation im Spätmittelalter, der vollständige Verzicht auf Instrumentationsangaben oder Aufführungsvorgaben (obwohl dies etwa im Bereich des geistlichen Dramas in der Form von Regieanweisungen durchaus praktiziert wurde), die Praxis der Kontrafaktur etc. Auch ist der Drang nach Vereinheitlichung einer musikalischen Praxis in der klerikalen Musik des Mittelalters situiert, und die religiösen und institutionellen Argumente für eine Vereinheitlichung treffen auf den laikalen Bereich des Hofes schlicht nicht zu.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Wagner 2009, S. 85.

<sup>82</sup> Dobozy 2005, S. 85-142, führt aus, dass sehr wahrscheinlich gerade das Gegenteil der Fall war: Die Notwendigkeiten einer effektvollen Performanz erforderte ein Verhalten, das sich direkt gegen klerikale (und *mutatis mutandis* auch höfische) Verhaltens-

Die Qualität einer historisch informierten Aufführung des mittelalterlichen Liedes läge dann nicht in der möglichst exakten Bedienung eines Aufführungsrezeptes, sondern darin, immer wieder aufs Neue einen (nicht beliebigen, sondern vielmehr konsequenten) Weg durch die skizzierten Spannungsfelder zu finden. Das Ziel wäre entsprechend nicht das Herausarbeiten der richtigen Art und Weise, sondern eine wissenschaftlich verantwortete Ausdifferenzierung von Realisierungsmöglichkeiten, die in ihrer Breite der historischen Musik des Mittelalters wahrscheinlich näher kommt als durch eine Festlegung auf eine richtige Aufführungsweise.

### **Literatur:**

#### **Primärliteratur:**

- Brunner, Horst/Müller, Ulrich/Spechtler, Franz Viktor [Hg.] (1977): Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Göppingen 1977
- Hugo von Sankt Viktor (1997): Didascalicon de studio legendi. Studienbuch. Übersetzt und eingeleitet von Thilo Offergeld. Freiburg u.a. 1997
- Rohloff, Ernst [Hg.] (1972): Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Leipzig 1972

#### **Sekundärliteratur:**

- Arlt, Wulf (1978): Einführung. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I (1977), Winterthur 1978, S. 11-17
- Bagby, Benjamin (2008): What is the sound of medieval song? In: Early music America 14 (2008), S. 44-50
- Binkley, Thomas (1978): Zur Aufführung der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I (1977), Winterthur 1978, S. 19-76
- Bowles, Edmund A. (o.J.): Musikleben im 15. Jahrhundert. Leipzig o.J.
- Brunner, Horst (1970): Epenmelodien. In: Werner, Otmar [Hg.]: Formen mittelalterlicher Literatur. Göppingen 1970, S. 149-178
- Brunner, Horst (2007): Art. Lied<sub>2</sub>. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin/New York 2007, S. 420-423
- Bumke, Joachim (2002): Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 10. Aufl. München 2002
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2006): 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan [Hg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 434-446
- Dobozy, Maria (2005): Re-Membering the Present: The Medieval German Minstrel in Cultural Context. Turnhout 2005

---

normen stellte und insbesondere die Forderung nach Mäßigung in Gebärden und Aktionen notwendigerweise verletzte.

## Das mittelhochdeutsche Lied, zupfinstrumental begleitet

- Eitschberger, Astrid (1999): *Musikinstrumente in höfischen Romanen des deutschen Mittelalters*. Wiesbaden 1999
- Fellerer, Karl Gustav (1952): *Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung der Annette von Droste-Hülshoff*. In: *Die Musikforschung* 5 (1952), S. 200-205
- Frei, Walter (1961): *Einige Hinweise zum Singen und Spielen mittelalterlicher Musik*. In: *Hausmusik* 1961/2, S. 48-52
- Gossen, Nicoletta (2004): *Im Namen des Mittelalters oder: Der postmoderne Mittelaltermusiker*. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVII* (2003), Winterthur 2004, S. 79-91
- Green, Howard Dennis (1994): *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German literature 800-1300*. Cambridge 1994
- Gülke, Peter (1998): *Mönche, Bürger, Minnesänger. Die Musik in der Welt des Mittelalters*. 3. Aufl. Laaber 1998
- Haas, Max (2007): *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*. 2. Aufl. Bern u.a. 2007
- Haug, Judith I. (2012): *„Ungewohnte Klänge“: Beobachtungen zur Beschreibung „fremder“ Instrumente in Konzertkritiken*. In: *Phoibos* 2/2012, S. 111-136
- Jans, Markus (2004): *Historisch informierte Analyse. Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit*. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXVII* (2003), Winterthur 2004, S. 93-99
- Kreuzinger-Herr, Annette (2003): *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*. Köln u.a. 2003
- Kreuzinger-Herr, Annette (2000): *Postmodernes Mittelalter. Musikalische Inszenierungen von Alterität*. In: *Dies./Redepennig, Dorothea [Hg.]: Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposiums zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998*. Kiel 2000, S. 153-183
- Kuhn, Hugo (1977): *Geleitwort*. In: *Brunner, Horst/Müller, Ulrich/Spechtler, Franz Viktor [Hg.]: Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*. Göttingen 1977, S. 1
- Layher, William (2013): *Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick*. In: *Bennewitz, Ingrid/Layher, William [Hg.]: Der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Wiesbaden 2013, S. 9-29
- Lug, Robert (1983): *Nichtschriftliche Musik*. In: *Assmann, Aleida u.a. [Hg.]: Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München 1983, S. 245-263
- Lug, Robert (1988): *Rock – der wiedergeborene Minnesang?* In: *Kühnel, Jürgen u.a. [Hg.]: Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposiums: „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“*. Göttingen 1988, S. 461-485
- Mertens, Volker (1998): *Engel, Mönche, Folkloristen – Zur Situation der Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik heute*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 45 (1998), H. 1-2, S. 106-118
- Mertens, Volker (2012): *Alterisierende Aufführung. Zu Möglichkeiten und Grenzen der „Rekreation“ hochmittelalterlicher Lieder*. In: *Becker, Anja/Mohr, Jan [Hg.]*

Silvan Wagner

- (2012): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren. Berlin 2012, S. 335-363
- Moser, Hugo/Müller-Blattau, Joseph (1968): Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walter von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien. Stuttgart 1968
- Müller, Ulrich (1993): Aufführungsversuche zur mittelhochdeutschen Sangvers-Epik: ‚Titurel‘, ‚Wartburgkrieg‘, ‚Winsbecke‘ – und ‚Parzival‘. Ein Erfahrungsbericht über die Zusammenarbeit mit den Musikern Reinhold Wiedemann und Osvaldo Parisi. In: Kühn, Ingrid/Lerchner, Gotthard [Hg.]: ‚Von wyßheit würt der mensch geert...‘. Frankfurt a.M. 1993, S. 87-103
- Obermayer, Susanne (1984): Musik als soziales Handeln. Zur Rolle und Funktion der Musik in der mittelalterlichen Gesellschaft. Eine Darstellung anhand der deutschen Epik des Spätmittelalters. Wien 1984
- Schlechtweg-Jahn, Ralf (2010): Harfenspiel und Sirenen gesang. Zur Funktion der Musik in Gottfrieds Tristan. In: Phoibos 1/2010, S. 65-103
- Smith, Eli (2012): Some thoughts about our music. In: Booklet zur CD ‚The Dust Busters‘: Old Man below. Washington DC 2012, S. 5-10
- Taylor, Ronald J. (1964): Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters. I. Darstellungsband. Stuttgart 1964
- Waesberghe, Joseph Smits van (o.J.): Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. Leipzig o.J.
- Wagner, Silvan (2009): Vergleich, Übertragung und performatives Entdecken: Die methodischen Ansätze Eberhard Kummers bei der musikalischen (Wieder-) Erweckung eines musealen Artefakts, der sog. ‚Trossinger Leier‘. In: Phoibos 2/2009, S. 75-92
- Walter, Michael (1994): Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift Zeit Raum. Stuttgart/Weimar 1994
- Württemberg, Sonja (2009): ‚Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt‘ – Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang. Stuttgart 2009

**Internetpräsenz:**

<http://www.musik-heute.de/2813/affekt-und-emotion-bemerkungen-zu-mendelssohns-einrichtung-der-matthaeus-passion-von-johann-sebastian-bach/>,  
konsultiert am 16.05.2014

**Tonträger:**

Kummer, Eberhard (2006): Nibelungenlied. The Chaucer Studio 2006

## Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

Joan Marie Bloderer

*Der Chronist, welcher die Ereignisse bererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden,  
trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts, was sich jemals ereignet hat, für die  
Geschichte verloren zu geben ist.*  
Walter Benjamin

Der Ausdruck „historisch informierte Aufführungspraxis“<sup>1</sup> wirkt deplatziert, wenn nicht sogar lächerlich in Verbindung mit den Aufführungspraktiken

---

<sup>1</sup> Die Bemühung um historische bzw. historisch informierte Aufführungen (HIP) fand ihren Ausgang im 19. Jahrhundert. Die Liste der hierzu ergriffenen Maßnahmen ist lang und dem Leser nicht fremd. Wir beschränken uns lediglich auf den Hinweis, dass zwei Überzeugungen zu HIP inzwischen so fest verankert sind, dass sie unbemerkt und überall wirksam sind. Und wir weisen auf Aspekte des musikgeschichtlichen Verlaufs, die bisher keine Berücksichtigung gefunden haben. Auffallend in der Suche nach Authentizität war bisher der feste Glaube daran, dass eine authentische Aufführung entstehen wird, wenn nur genügend der überlieferten Zeichen (Kommentare, historischen Berichte, Hinweise des Komponisten) befolgt werden und dass die Gesamtheit dieser Zeichen für das Vorhaben genügt. Was keine Spuren (Zeichen) hinterließ, war und sei irrelevant oder zumindest unwiederbringlich. Es ist in den letzten Jahren evident geworden, dass weder ein Rhythmus noch eine Melodie, geschweige denn eine bestimmte Agogik oder Klangfarbe zum Leben zu erwecken ist anhand von Zeichen allein ohne klingendes Dazutun eines Zeugen oder eines in der gewünschten Tradition Stehenden. Und: Die Wiederauffindung alter Aufnahmen hat uns gezeigt, dass heutige, alleine aus Zeichen sorgfältig zurechtgelegte Vorstellungen von einer damaligen tatsächlichen Aufführungskunst weit entfernt sein können. Positiv bei der HIP ist eine Ermahnung zur Gewissenhaftigkeit und zur wissenschaftlichen Recherche. Damit konnte die Tonkunst von vielen unnötigen Überlagerungen befreit werden. Allerdings blieben folgende Aspekte des musikgeschichtlichen Verlaufs weitestgehend unberücksichtigt:

1) Das Erhaltene der Tonkunst – Berichte (u.a. zu den Umständen einer Aufführung), Kritiken, Drucke, Aufführungstraditionen von einzelnen Kompositionen repräsentiert bestenfalls, besonders im 19. Jahrhundert, eine Auswahl des real Geschehenen. Jemand hat in jedem einzelnen Fall etwas für erhaltenswert erachtet oder eben nicht. Musikgeschichtliche Überlieferungen erzählen von Vorkommnissen, die für erhaltungswürdig gehalten wurden. Das, was nicht im Interesse des Berichtenden liegt, wird normalerweise nicht festgehalten. Besonders im 19. Jahrhundert reflektiert das

eines unbekanntes, ungebildeten Lokalspielers auf der bescheidenen, wenn nicht zu sagen niedrigen, keinesfalls geachteten Zither. Gestehen wir hinzu, dass eine verbürgte Komposition aus der Feder dieses einfachen Musikanten niemals erschienen ist, geben wir uns vermutlich der Lächerlichkeit preis. Allerdings: Beim ruhigen Überlegen und genauerem Hinsehen entdecken wir einige Hinweise auf die Spielpraktiken just dieses Herrn Petzmayer. Und nun drehen wir den Spieß um. Die Frage, die wir uns hier stellen, ist nicht die, wie eine fertige Komposition Petzmayers heute wohl zu spielen wäre. Stattdessen hoffen wir, uns der Tatsache zu nähern, *wie* dieser Zithervirtuose mit dem einmaligen Ruhm *damals* spielte und wie es dazu kam, dass er, trotz seines Ruhmes, keine Kompositionen hinterließ. Diese Fragen ergeben sich im Vorfeld einer noch brennenderen Frage, die wir hier allerdings noch nicht beantworten werden: Warum war Johann Petzmayer nicht nur der erste, sondern auch der letzte allgemein berühmte Zithervirtuose?

Vor 130 Jahren starb dieser Wiener Musikant hochbetagt in München. Seine Spielkunst, in gewissen Kreisen einst bewundert, war längst altmodisch geworden. Nur Wenige hatten sein Spiel jemals erlebt. Und, abgesehen von intimen Freunden, nahm kaum jemand Notiz von seinem Ableben. An prominenter Stelle betrauerte ihn zutiefst Herzog Maximilian in Bayern.

Im Folgenden geht es in erster Linie um die einst so bewunderte Zitherspielkunst dieses herzoglichen Kammervirtuosen Johann Petzmayer (\*1803, †1884). Wir begegnen aber auch ansatzweise einer neuen Klangästhetik, die nicht nur Petzmayers Spielweise, sondern auch die jahrhundertealte Wiener Spieltradition in Frage stellte. Ein damals grundlegender klangästhetischer Wandel in der Welt der „seriösen Musik“ Süddeutschlands und Österreichs harrt noch seiner Thematisierung, aber das Schicksal des in München leben-

---

*Gros* der Überlieferungen den Geschmack, die Aufmerksamkeit und die Perspektiven der (berichtenden) gebildeten Klasse.

2) Das, was sich erhalten hat, was sich musikalisch „durchgesetzt“ hat, diese oder jene Technik, diese oder jene Vortragsweise, wird kraft seiner Durchsetzung als „richtig“ erachtet. Ein bisschen Darwin in der Musik, so zu sagen. Der Anteil des kommerziellen Einflusses, der Interessens-Industrie an diesen Entwicklungen wird selten in Betracht bezogen.

3) Den Grenzen der Notationskunst wird überraschend selten Rechnung getragen, das Notationsbild wird als eine Anleitung statt als eine fallweise notdürftige Skizze betrachtet. Und nicht notierte Tonkunst, Musik, die sich ohne Zeichen, ohne Aufnahme, ohne Notendruck bereits verflüchtigt hat, ist als vernachlässigbar der Vergessenheit preisgegeben.



den Wieners Johann Petzmayer gibt uns zumindest Gelegenheit, auf diese Thematik hinzuweisen.

Wien 1800-1830. Das (geraffte) Leben eines Wiener Musikanten zur Zeit der Harfenisten<sup>2</sup>

*Johann Petzmayer, der größte lebende Virtuos auf der Streich- und Schlagzither, geboren im Jahre [1803] zu Wien, lebt zu München in den Diensten des Herzogs Max. Mehrfache Kunstreisen haben ihm ehrendste Anerkennung gebracht.*<sup>3</sup>

Johann Petzmayer wurde in Zistersdorf bei Wien geboren. Die Eltern übersiedelten bald in die Stadt und betrieben dort am Wiener Schottenfeld (Rauchfangkehrergasse) eine Gastwirtschaft *Zum heiligen Johann*. Johann gab sich viel lieber mit dem Musizieren als mit kaufmännischen Dingen ab, und trotzdem war er ein Gewinn für das elterliche Unternehmen.

[Petzmayer] spielte vorerst aus eigenem Ingenium die Violine, bis er, sechzehnjährig, zufällig eine Zither unter die Hände bekam. Ihre Behandlung lernte er schnell und phantasirte darauf ohne Noten, bloß nach dem Gehör und was ihm das Herz eingab. Das wurde bald ruchbar und das Haus die Stätte gemüthlicher, frohsinniger Heiterkeit.<sup>4</sup>

Petzmayer wurde also zu einer lokalen Sensation. Kein Wunder. Bis zu seinem Weggang aus der Stadt um 1830 war Wien ein ausnehmend musikalischer Ort.

[Sonntags] von drei Uhr nachmittags bis elf Uhr nachts befindet sich die ganze Stadt in einem förmlichen Taumel von Musik und Vergnügungen [...]. Die Musik ist der Stolz der Wiener und auch so ziemlich der wichtigste Teil ihrer Bildung. [...] Wo immer man hinkommt, überall hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Harfenist: Harfenisten und Bänkelsänger hießen die Vorgänger der Wiener Volksänger (deren Erscheinung von den Auftritten J. B. Mosers (ca. 1828) gerechnet wird). Die Harfenisten schlugen ihre Quartiere in verschiedenen Schenken und „Beiseln“ auf, wählten aber auch die vielen Höfe Alt-Wiens als Schauplatz für ihre „Produktionen“, wobei die sog. Durchhäuser besonders beliebt waren. Raimunds Harfenisten-Figur „Nachtigall“ aus der *Gefesselten Phantasie* gilt allgemein als gültige Zeichnung eines vormärzlichen Harfenisten. Harfenisten steuerten später die Begleitung der ersten Volkssänger (Jonas, Stöckl, Gerlach, Eberl, Weißenhammer etwa) bei.

<sup>3</sup> Bernsdorf 1861/3, S. 169-170. Bernsdorf hatte Petzmayers Geburtsdatum irrtümlich mit 1810 angegeben.

<sup>4</sup> Holland 1887, S. 548.

<sup>5</sup> Sealsfield 1828, S. 131.

Es giebt in Wien unter den gemeinsten Bänkelsängern Compositeurs. Sie verfassen und componiren eine Menge Gesangstücke, die sie dann in Wirthshäusern absingen, oft improvisiren sie sogar Gelegenheitsstücke, die selten ganz ohne Witz sind. Diejenigen Melodien, welche dem Ohr schmeicheln, bleiben nun den Anwesenden im Gehör und in wenigen Tagen ist daraus ein Volkslied geworden. Das zeigt gewiß eine glänzende Anlage zur Kunst, die im Volke schlummert, eine immerwährende reiche musikalische Production und Consumption, die allenthalben bemerkt wird, vom niedrigsten Pöbel bis zu den eleganten Cercles des hohen Adels.<sup>6</sup>

Den stolzen und selbstbewussten Wienern wird damals eine Vorliebe für leichtere Musik bescheinigt, bei einer Abneigung gegen allzu „ernste“ Musik:

Die geringe Wertschätzung der Wiener für ernste Musik bewies uns eine Aufführung von Haydns *Schöpfung* in der kaiserlichen Reitschule. Obwohl dreihundertfünfzig Musiker die großartigste Leistung boten, der wir jemals beiwohnten, war der Saal schlecht besucht.<sup>7</sup>

Dies würde – ohne das Hin und Her lange zu strapazieren – die kometenhaften Karrieren von Johann Strauss Vater und Joseph Lanner sowie die enorme Beliebtheit ihrer Vorgänger, des Bierfiedlers, Komponisten und Kapellmeisters Michael Pamer und der Brüder Drahanek, in allen Bevölkerungsschichten erklären.

Johann Petzmayer (Betzmaier) hatte das Glück, als vorerst sesshafter Musikant in den Räumen des eigenen elterlichen Gasthauses den Ruf des sensationellen Zitherschlägers „Heiligenschein“ zu erwerben. Er spielte sowohl alleine als auch im Ensemble (Gitarre, Geige). Im musikalischen Wien genossen Musikanten in solchen Konstellationen sogar ein gewisses Ansehen.

Eine etwas höhere Klasse von Künstlern bildet die kleinen Musikgesellschaften, welche in Bierhäusern und Gasthöfen kleinere und größere Musikstücke, sogar Opern-Ouvertüren aufführen, und dafür bei den anwesenden Gästen absammeln, nicht selten auch außerdem noch vom Gastwirth bezahlt werden. Es sind fast durchgehends Leute von vieler mechanischer Geschicklichkeit, und stehen in einer höheren Kategorie als die miserablen Bettelmusikanten, die sich im übrigen Deutschland herumtreiben. Man vermißt sie daher an keinem besuchten öffentlichen Ort, und wollte ein Gastwirth dieses Vergnügen den Gästen versagen, so würde er in kurzer Zeit allen Zuspruch verlieren. Aus diesen Musikgesellschaften entspringen oft wackere Talente und Wiens vorzüglichste Compositeure im Fache

---

<sup>6</sup> Normann 1833/II, S. 38.

<sup>7</sup> Sealsfield 1828, S. 132.

der humoristischen Musik, Strauß, Lanner, Morelly, haben anfänglich nur solche Gesellschaften dirigiert oder bloß darin mitgewirkt.<sup>8</sup>

Kurz nach 1820 spielte Petzmayer bereits regelmäßig vor wachsendem Publikum. Er soll u.a. mit schwingender Zither die Turmglocken der Mariahilfer Haydn-Kirche mit einem selbsterfundnen „Mariahilfer Gläut“ imitiert haben – als besonderes „Kabinetstückel“, wie dies die Wiener zu sagen pflegten.<sup>9</sup> Später trat er zumindest einmal in einer Abendveranstaltung des jungen Johann Strauss auf, als dieser noch auf der Suche nach Profil und Publikum war.<sup>10</sup>

Allerdings: Im verwöhnten Wien jagte eine Musiksensation die nächste. Es überrascht daher wenig, dass Petzmayers Zitherspiel – nach kurzer Zeit sensationell „in Mode“ – durch andere, ungewöhnlichere Spektakel in den Schatten gedrängt zu werden drohte. Petzmayer wurde sehr wohl 1826 in die Erzherzöglichen, 1827 in die Kaiserlichen Appartements geladen, musste aber danach den Weg eines reisenden Musikanten einschlagen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In Begleitung der ausgezeichneten Wiener Musikanten Nikolaus Schmutzer (Gitarre) und Franz Heftner (Violine) finden wir den Namen Petzmayer 1827-1837 auf manchem Theaterzettel und in manchem lokalen Zeitungsbericht. Das kleine Ensemble gestaltete vor allem „Zwischenmusiken“<sup>11</sup> in abgeschiedenen Provinz- und vorstädtischen Volkstheatern, wo sie ihre Auftritte mit Volkssängern, Maultrommlern, Gauklern *et al.* teilten. Wahrscheinlich traten sie auch gelegentlich in Gasthäusern auf. Ihr Weg führte 1828 nach Graz und Pesth, 1831 nach Linz, 1833 nach Brünn und Krakau, Breslau und Berlin (wo sie 1834 im Berliner Opernhaus auftraten), und bis 1836 durch Prag und viele Norddeutsche und Mitteldeutsche Städte: Hamburg, Hannover, Mainz, Leipzig, Zittau, Erfurt. Meist eilten ihnen Lobpreisungen voraus: *Reinheit ... Sicherheit ... originelle Spielweise ... vortrefflich ... Zartheit ... tiefes Gefühl ... der Zither-Orpheus* und – letztendlich – der Ruf, der Petzmayer nie wieder loslassen würde: „ein Paganini seines Instrumentes“<sup>12</sup> zu sein.

---

<sup>8</sup> Norman 1833/II, S. 39.

<sup>9</sup> Hauenstein 1976, S. 43.

<sup>10</sup> Der Druck des Strauss-Werkes *Potpourri. Der unzusammenhängende Zusammenhang* von 1829 enthält die vermutlich älteste Aufzeichnung von Stücken, die Petzmayer nachweislich spielte. Siehe Bloderer 2008 *et passim*, besonders S. 140ff., sowie Wiener Institute für Strauss-Forschung (2008), S. 45-48.

<sup>11</sup> Pausen zwischen den Akten dauerten bis zu einer Stunde.

<sup>12</sup> Vgl. Petzmayeriana *et passim*.

Gelegentlich erhielten sie Einladungen an den Hof. Anfang 1837 waren sie in Gotha, Coburg und Bamberg, als dann dieses Wanderleben ein plötzliches Ende fand: In Bamberg entdeckte sie der musikalische und vermögende Herzog Maximilian in Bayern. Petzmayer wurde umgehend als Zitherlehrer für den für die Volkskunst schwärmenden Max engagiert und noch im selben Jahr (nach den üblichen verwalterischen, gesellschaftlichen und politischen Hürden) in sein Gefolge aufgenommen. Hierfür schlug Petzmayer sogar ein Angebot seines Freundes Johann Strauss aus, ihn auf Tournee zu begleiten, wo er vermutlich bei einem Krönungskonzert für Königin Victoria mitgewirkt hätte.<sup>13</sup> Schmutzer und Heftner lehnten einen Verbleib in München allerdings ab und kehrten ohne Petzmayer nach Wien zurück.

Petzmayr verbrachte die ihm verbliebenen 47 Jahre als wohl enger Freund (soweit Klassenunterschiede dies erlaubten), ergebener Begleiter und wackerer Mitgestalter oft täglicher herzoglicher „Abendunterhaltungen“ und Symposien des Herzog Max. 1842 wohnte er in der Residenzstr. 9/3, 1862 in der Fürstenstr. 15/3, beide Wohnungen ein paar Gehminuten vom Max' Palais (Ludwigsstr. Nr. 8) entfernt.<sup>14</sup>

Und nun die zweite, die eigentliche Wende. In seiner Wahl-Heimat München trat Petzmayer von Anfang an überraschend selten öffentlich auf. Er spielte vor allem – und dies schon in den ersten Jahren – in den Badeorten fern Münchens, wo Max gerade auf Kur weilte. Petzmayer war auch ständig anwesend bei den häufigen abendlichen Privatunterhaltungen des Herzogs, wo ihn geladene Geographen<sup>15</sup>, Volksdichter, Gitarrenspieler, Zitherspieler und andere Volksmusikanten bewunderten. Hier im privaten Bereich scheint Petzmayer am nachhaltigsten gewirkt zu haben, auch wenn auffallend wenige Zitherspieler seine Wirkung auf ihre spätere Entwicklung anmerkten. Unter diesen wenigen befanden sich Johannes Fröschmann, Kantor in Nürnberg, der einflussreiche Zitherspieler und Komponist Franz von Paula Ott, München-Prag<sup>16</sup> und Friedrich Feyertag, Freund Petzmayers und Mitglied der Privatkapelle des Herzogs.

---

<sup>13</sup> Holland 1887, S. 550. 1837 begab sich Strauss auf eine 14-monatige Tournee von Belgien über Holland nach Großbritannien, währenddessen er beim Krönungskonzert für Königin Viktoria mitwirkte. Strauss und Petzmayer kannten sich gut.

<sup>14</sup> Müller 1842, S. 338; Cotta 1862, S. 269.

<sup>15</sup> Joseph Friedrich Lentner.

<sup>16</sup> Zum späteren „neuen“ Kompositionsstil Paula Otts als eigentliche Reflektion des Petzmayer'schen s.u.

## Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

Dieses Quartett<sup>17</sup> [mit Fröschmann, n.b.] leistete so Vorzügliches, dass ihm im März 1847 die Aufforderung wurde, in München vor Sr. Königl. Hoheit dem Herzog Maximilian mehrere Male zu concertiren. [...]. Bei diesem Münchener Aufenthalt war es denn, wo F[röschmann] zum ersten Male und zwar von dem Kammervirtuosen S. königl. Hoheit, Herrn J. Petzmayer, in vollendeter Weise Zitherspielen hörte, und war er hiervon so begeistert, dass er sich entschloss mit Ernst auch diesem Instrumente sich zu widmen. Nach Durchnahme der damaligen Zitherschule von N. Weigel und nach mehrjährigem fleissigem Studium war Fröschmann ein hervorragender Spieler.<sup>18</sup>

Der Name Petzmayer scheint hingegen kaum in der Münchener Öffentlichkeit auf, er wird von der Presse – sowohl in den beliebten *Fliegenden Blättern* seiner Freunde Braun und Schneider (seit 1844) als auch im *Münchener Punsch* (seit 1849) – selten erwähnt. Eine Anzeige zur Erscheinung seines Nilfahrt-Walters in der Zeitschrift „Museum“ (22.1.1839) betont bezeichnenderweise die Rolle des Museums-Mitglieds Herzog Max in dem Unternehmen.

Nilfahrt-Walzer

Für Pianoforte in Musik gesetzt, und Sr. Hoh. dem durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Herzog Maximilian in Bayern gewidmet von J. Petzmayer, Preis 30 kr., sind mit einer schönen Titelvignette versehen erschienen, und zu haben bei

Falter & Sohn

In München.<sup>19</sup>

Abbildungen von Zithern und Zitherspielern sind generell rar in den Münchener Medien bis nach 1860 – auch in den satirischen Zeitschriften – obwohl Petzmayer ab 1838 fast 46 Jahre im Umfeld des Herzog Max verbringt. Pflichtgemäß werden vor allem seine Auswärtskonzerte angekündigt und genauso pflichtgemäß von etwaigen „glänzenden Erfolgen“ berichtet, wobei die Betonung auf Glanz, Repräsentation und hohe Gesellschaft liegt. Aber: Die raren Augenzeugenberichte von öffentlichen Auftritten des Kammervirtuosen sind in der Regel alles andere als überschwänglich, ja oft sogar kritisch, wobei die Kritik nie direkt, sondern eher beiläufig übermittelt wird. Von Petzmayer wird (entsprechend der Münchener Spielstätten und dem „feinen Ton“ der Anlässe) hohe Kunst abverlangt, sein Ländlerspiel höchstens als angenehme Spielerei, keinesfalls aber als hohe Kunst bewertet. Und die Gesellschaft schielt offensichtlich auf seine „bescheidene“ und „schmucklose“ Zither.

---

<sup>17</sup> Klarinette, Trompete, Fagott und Gitarre (!).

<sup>18</sup> Hoenes 1888, S. 18.

<sup>19</sup> Müller 1839, S. 103.

An die Seite dieser Odeons-Concerte stellen wir ungescheut die musikalisch-declamatorischen Abendunterhaltungen im großen Museums-Saale, die von den Künstlern der königl. Hofcapelle [... Der Erstere, ... im berühmten Conservatoire zu Paris ausgebildet ...] veranstaltet werden. [...] Sie sehen, auch in diesem ausgewählten Kreise der Abendunterhaltungen, ist nur wieder Beethoven der bezaubernde Musagete [...].

Auch die Zither, das bescheidene und schmucklose Lieblingsinstrument in Österreich und Oberbayern, bahnte sich den Weg in diese ausgewählten heitern Abendkreise. Herr Petzmayer, der berühmte Zitherschläger, der Sr. Hoheit den Hrn. Herzog Max in Bayern mit den Tönen seines Saitenspieles bis nach Theben in Egypten, und hinauf bis zu den Katarakten des Nils begleitete, spielte eine Variation über ein Thema aus der „Somnambula“ mit wahrer Virtuosität. Nur finden wir die Individualität dieses Instrumentes und seine beschränkten Mittel, den Mangel einer ergiebigen für einen so großen Raum erforderlichen Oscillation nicht angemessen, so geläufig und rund auch das Spiel des Zitherschlägers war. Einige Steyrtänze oder Lieder, die Petzmayer meisterhaft auf diesem Instrumente vorträgt, hätten den feinen Ton der Gesellschaft auf keinen Fall verletzt. Der eigenthümliche Charakter der Zither ist idyllisch und vor Allem ist der Landler, der leicht und weich dahinschwebende, lyrisch-lebendige Tanz, sein Eigenthum. Diese sanften Vibrationen, die unter Petzmayer's Fingern sich voll Zauber heben und senken, schwellen und wogen, theilen dem Gemüthe des Zuhörers die Stimmung innerer Behaglichkeit mit und wiegen es wie eine magische Schaukel. Abwechselnd mit der Instrumentalmusik tritt auch der Gesang bey diesen abonnierten Museums-Abendunterhaltungen in die Rechte seiner Herrschaft über unsere Herzen. [...] Hofopernsänger Hr. Krause, Dlle. Hartmann, Dlle. Marie Mittermayr [...] erhöhten die Genüsse dieser musikalischen Soiréen.<sup>20</sup>

In den ersten Jahren tritt Petzmayer u.a. mit einem Instrumentalisten (Cello!) und mit einer „gebildeten“ Sängerin auf. Hierbei spielt er selbstredend auch „Kompositionen“ – im Gegensatz zu seiner früheren Praxis, hauptsächlich aus einem Fundus von tradierten Motiven und Melodien improvisierend zu unterhalten. Wenn wir von seinem frühen *Louisen-Walzer*<sup>21</sup> auf diese Münchener Kompositionen schließen können, bemüht sich Petzmayer nun um eine „gebildeter“ Kunst. Der einfache Duktus der Volksmelodien, die subtilen Bässe und die klaren, das Ohr vereinnehmenden Landlerketten seiner ersten Kompositionen<sup>22</sup> sind überladenen (willkürlichen) rhythmischen Manie-

---

<sup>20</sup> Witthauer 1841, S. 567.

<sup>21</sup> Erschienen vor 1842 in München bei Falter&Sohn, Verl.Nr. 477.

<sup>22</sup> Z.B. „Original-Zither-Landler“ (Wien, Haslinger Verl.Nr 5724 von 1830) und „Sechs Steyrer Laendler“ (München, Falter&Sohn Nr. 489, vor 1842). Siehe Bloderer 2008, S. 227-230.

riertheiten, dominierenden, den ersten Schlag betonenden (Walzer-)Bässe und Melodienfloskeln gewichen, die aus dem Walzerrhythmus entstehen und sich diesem völlig unterordnen. Typische Zitherfiguren und die Ruheplätze, die zum musikalischen Improvisieren einladen, fehlen fast zur Gänze. Zwischen den Zeilen seines treuen Biographen Hyacinth Holland finden wir diese Nötigung zum Höheren bestätigt:

Anfänglich ließ er sich nur durch Gitarre und Violine begleiten, dann erweiterte P. das Accompagnement zu einem kleinen Orchester, zuletzt schloß er sich an den Hoforganisten L. Blumschein, in welchem er den feinfühligsten Accompagnateur auf dem Pianoforte gewann. [...] In München ließ er sich, trotz vielen Bittens, immer nur nach zweijährigen Pausen zu einem öffentlichen, stets mit stürmischem Erfolge gelohnten Auftreten herbei. [...]. Später rauschten seine Weisen nur mehr in Privat- und Freundeskreise, wofür P. jedesmal bei seinen verhexten Nerven eine schlaflose Nacht eintauschte.<sup>23</sup>

Dass Petzmayer in dem Organisten und Pianisten Louis Blumschein<sup>24</sup> den scheinbar passenden Begleiter findet,<sup>25</sup> dass er eher unwillig in zweijährigen Abständen öffentlich spielt, und dass er, der erfahrene Tournee-Spieler, in München mit Lampenfieber zu kämpfen hat, weisen auf eine starke Überforderung der Person und seiner Kunst hin. Petzmayers letzter Auftritt bei Hof findet zwei Jahre vor seinem Tode (1884) statt.

Lieder ohne Text, und Tänze die man nicht tanzt:  
die Kunst des Johann Petzmayer

*So gibt es noch eine erkleckliche Anzahl von Volksmusikern und Sängern, von denen uns aber keine Note, keine Zeile übermittelt wurde.*<sup>26</sup>

Wie wirkte dieser ungewöhnliche Mann, dieser Wiener Musikant mit seinem damals noch äußerst seltenen, im quasi ursprünglichen (primitiven) Zustand befindlichen und keineswegs gesellschaftsfähigen Instrument? Was war seine Kunst? Wie konnte er von 1821 bis 1838 so viel öffentliche Zuneigung, so viel

---

<sup>23</sup> Holland 1887, S. 550.

<sup>24</sup> 1862 war Blumschein in der Sendlingergr. 2/2 wohnhaft, vgl. Adreßbuch für München 1862.

<sup>25</sup> Petzmayer hat seine Kompagnons Schmutzer und Heftner vermutlich schmerzlich vermisst. Dass er in einem Klavierspieler den passenden Begleiter gefunden haben soll, dürfte – angesichts der Gegensätzlichkeit der Zither- und Klavierklänge – von einem Versuch herrühren, die Zither „gesellschaftsfähig“ zu machen, vgl. u., Anm. 74.

<sup>26</sup> Kremser 1912, S. 1.

Enthusiasmus (auch von kritischer Seite) erzeugen? Da die schöne, gehobene Welt Münchens kaum Notiz von Petzmayers Leistungen nahm und folglich auch nicht davon berichtete, sind Meldungen über den Künstler nach 1838 spärlich. Er hatte natürlich weiterhin Bewunderer. Diese, häufig selbst angesehene Zitherspieler, meldeten sich jedoch oft erst nach Jahrzehnten zu Wort.

Wir begeben uns nun notwendigerweise auf das glatte Parkett der „begründeten Spekulation“, vertrauend darauf, dass wir mithilfe überlieferten Wissens über das Wiener Musikantentum seiner Jugendzeit ein ungefähres Bild von Petzmayers Kunst gewinnen können. Dieses Wissen zusammen mit Berichten zu Petzmayers Person und Auftritten dürfte es uns erlauben, wesentliche Aspekte von Petzmayers Kunst nachzuvollziehen.

Wie spielte also Petzmayer? Innig, ruhig, lieblich, mit reinem Ton, aus einem Fundus von wunderbaren Melodien. Er spielte mit „Wiener Dialekt“, wie wohl 50 Jahre später das bestens dokumentierte Schrammel-Quartett.

So süß, so innig, so rein im Ton spielt niemand die lieben Volksmelodien als diese drei Leute, es ist der anheimelnde Wiener Dialekt, der in Noten gesetzt aus den „Winseln“ der Schrammel’schen Brüder und der „Klampfen“ Strohmayer’s zu uns spricht.<sup>27</sup>

Ursprünglich spielte Petzmayer „Lieder ohne Text“ nach musikantischer Gepflogenheit der Wiener Zitherschläger: Töne wurden „geschliffen“, Griffsaiten zwecks genauem Intonieren „gedrückt“, die leichtfüßigen Ländler in einer Art Arpeggio-Kunst gleichmäßig (ohne betont starken rhythmischen Puls) dargebracht, Töne durch „Vibrieren“ gedehnt. Die Gitarre lieferte den harmonischen Unterbau, die Geige sekundierte in Parallelführung. Eine spätere, von Kritikern als „neu“ gepriesene Kompositions- und Satzweise (unter Betonung des Arpeggio-Spiels) des Petzmayer-Bewunderers Franz von Paula Ott, die „eines strengen Kunststils entbehren“ sollte, reflektiert wohl eine Rückbesinnung auf dieses, Petzmayers, Spiel.<sup>28</sup>

Er spielte Volkstänze (Ländler, Steirer), Walzer von Strauss und Lanner, ungarische Weisen und Tänze und Wiener Bühnenmelodien. Er verarbeitete bekannte Melodien zu Variationen oder schloss sie in Quodlibets zusammen. Als Exponent einer ehrwürdigen Unterhaltungstradition sind seine Auftritte heute noch bis zu einem gewissen Grade nachvollziehbar. Dies auch deswegen, da diese Art der Unterhaltung bereits 1832 – auch für Petzmayer – belegt ist:

---

<sup>27</sup> Mailler 1943, S. 33. „Winseln“ = Geigen; „Klampfen“ = Gitarre.

<sup>28</sup> Vgl. Fiedler 1895, S. 43f.; Fiedler 1924, S. 104f., sowie Wächtler o.J., S. 91-96.



Außerst gemüthlich und voll Witz und Laune, aber meist unanständigen Inhalts, sind die Volkslieder, welche wirklich im Munde der gemeinen Klasse oft gehört werden. Die Verfasser derselben sind meistens unbekannt, oder vielmehr macht fast jeder Singende solche nach einem beliebten Thema und so ereignet es sich, daß diese Lieder oft zur ungeheuren Länge anwachsen. So z.B. [...] das Lied „Sagt er“ [...]. Das älteste unter diesen Liedern ist das sogenannte Lerchenfelder Lied [...]. Außer [diese] giebt es aber noch viele, welche aus Leopoldstädter Possen entnommen sind [...]. Harfenisten, Leiermänner und Bänkelsänger singen sie in den Höfen der Häuser ab, wo mitleidige Köchinnen, die oft Jahr aus Jahr ein nicht aus der Küche kommen, ihnen wohlthätige Spenden für die Production angedeihen lassen. Endlich giebt es noch Lieder ohne Text, gewöhnliche Tanzstücke, welche mit Dudeln und Halloh abgesungen werden. Andere haben zwar einen Text, aber das Deididdum ist die Hauptsache dabei [...]. Die Lieder ohne Text werden in Bierhäusern gewöhnlich von einem Zitherschläger auf dem Instrumente vorgetragen, während die Anwesenden dazu pfeifen und paschen<sup>29</sup>. Manche bringen es auf diesem Instrumente sogar zur Virtuosität, wie der weltberühmte Wiener Bierwirth Heiligenschein, der sogar Concerte auf der Zither gab. Ein sehr beliebtes Thema der Zitherschläger ist der sogenannte Hernalsertanz, der wirklich voll echt volksthümlichen Humors ist. Von vielen dieser Lieder sind selbst die Compositeurs völlig unbekannt, und es ist kein Zweifel, daß es in Wien unter den gemeinsten Bänkelsängern Compositeurs giebt. Sie verfassen und componiren eine Menge Gesangstücke, die sie dann in Wirthshäusern absingen, oft improvisiren sie sogar Gelegenheitsstücke, die selten ganz ohne Witz sind. Diejenigen Melodien, welche dem Ohr schmeicheln, bleiben nun den Anwesenden im Gehör und in wenigen Tagen ist daraus ein Volkslied geworden. Das zeigt gewiß eine glänzende Anlage zur Kunst, die im Volke schlummert, eine immerwährende reiche musikalische Production und Consumption, die allenthalben bemerkt wird, vom niedrigsten Pöbel bis zu den eleganten Cercles des hohen Adels. Es wird in Wien auch ein eigener Handel mit Liedern [auf offener Straße] getrieben. [...] Die höhere Musik liegt jetzt freilich in Wien wie in ganz Deutschland darnieder, seit dem Abtreten der großen Tondichter.<sup>30</sup>

Eigenkompositionen und Arrangements aus Werken der Walzerkönige, aus Bühnenstücken und aus der Opernliteratur: Die Anzahl der dargebotenen Stücke mag anfänglich klein gewesen sein,<sup>31</sup> der Kern des Repertoires wieder-

---

<sup>29</sup> Mundartlich für in die Hände klatschen, applaudieren, sowie für ein rhythmisches Klatschen der Tänzer im Verlauf eines Tanzes. Im Wien und im Salzkammergut weit verbreitet.

<sup>30</sup> Normann 1833, II., S. 34-40.

<sup>31</sup> Wie aus überlieferten Theaterzetteln, Zeitungsberichten *et al.* zu schließen, vgl. Petzmayeriana.

holte sich jedenfalls von Ort zu Ort und Jahr für Jahr. Das *Gros* dieser Stücke waren Altwiener Tänze, „Tanz“, wie der Wiener sagt.

Es sind Tänze, die man nicht tanzt. Man spricht sie (den Plural meined) mit hellem A aus, im Gegensatz zum Singular „der Tanz“ (gesprochen „Tanz“), womit der tatsächliche Tanz gemeint ist. Es sind musikalische Gustostückerl für den reinen Hörgenuß, oft recht virtuoser Art. Ursprünglich kommen sie vom Ländler her („Ländler“, vom „Landl ob der Enns“), der zwar von der Landbevölkerung noch getanzt, in der Hauptstadt aber melodisch und harmonisch verfeinert wurde und eine neue Bedeutung erhielt. Sie wurden allgemein „Altwiener Tänze“ genannt. Zum einen handelt es sich dabei um eine Aneinanderreihung von unterschiedlich strukturierten Teilen, so gut wie immer sehr langsam beginnend und sich nach und nach im Tempo steigernd, gefolgt von einer rasanten Schlußkadenz. Charakteristisch sind die Moll-Sequenzen, verminderte und übermäßige Akkorde; alles das, was auch für das Wienerlied unentbehrlich bleiben wird. Einige beliebte Tänze stehen ganz in der Moll-Tonart, werden jedoch immer in Dur aufgelöst. Zum anderen sind es entweder idyllische oder aber sehr ursprüngliche, ekstatisch durchgezogene Ländler, „Runde“ genannt. Neben den Tänzen (die nicht getanzt werden) wurden Märsche gespielt (die nicht marschieren wurden!), Lieder und Walzer. Wichtige Komponisten und Überlieferer waren [u.a.]: Johann Petzmeier, vulgo „Heiliger Jean“, bester Zitherspieler Wiens von 1820 bis 1832, anschließend Kammervirtuose des Herzogs Max von Bayern; Johann Mayer, genannt „der Zwicklerl [...]“, Geigenvirtuose und Zitherspieler um 1840 („Schnofler-Tanz“) [...]; Josef Weidinger, genannt „Schwomma Pepi“, Zithervirtuose, Sänger und Jodler bis 1876 („Schwomma-Tanz“); Johann Schmutzer, Zither- und Violinspieler von 1830 bis 1850 („Schmutzer-Tanz“), mit seiner Frau, einer Sängerin und Jodlerin; er spielte nur in besserer Gesellschaft [...].<sup>32</sup>

Während seiner Tourneejahre pflegte Petzmayer seine Konzerte mit Kompositionen für Streichzither<sup>33</sup> zu beginnen, gefolgt von Stücken für die Schlagzither. Ein exemplarisches Programm mag so ausgesehen haben:<sup>34</sup>

Walzer Guirlande von Strauss und Lanner auf der Streichzither  
Variationen a la Paganini auf der Streichzither  
Phantasie und Polonaise für die Streichzither  
„Der Werber“, ungarische Nationalmelodien auf der Streichzither

---

<sup>32</sup> Neuwirth 1999, S. 32-34.

<sup>33</sup> Relativ früh hörte Petzmayer auf, die Streichzither (seine eigene Erfindung) im Konzert zu spielen. Vielleicht war er ihrer überdrüssig, vielleicht aber fand sie unter den Zuhörern keinen weiteren Zuspruch. Wir vernachlässigen die Streichzither in diesem Beitrag, ob ihrer kleinen Rolle in seinem späteren Leben und weil diese Unterlassung unsere Diskussion über seine Kunst in keiner Weise beeinträchtigt.

<sup>34</sup> Vgl. Programmhefte, Berichte und andere Dokumente im Petzmayeriana.

---

Variation mit Rondo in G-dur  
Variationen in D-dur  
Quodlibet „Scherz und Ernst“ für 2 Zithern  
Wiener Lieblingsländler  
„Neuer Walzer“, „Friedrichs-Walzer“

Allein die Tatsache seines kleinen, sich oft wiederholenden Repertoires macht es wahrscheinlich, dass Petzmayers Ruhm nicht nur mit diesem, sondern auch – und besonders (betrachtet man sein Instrument) – mit seiner Vortragsweise, vor allem mit dem Wiener Musikantischen, zusammenhing. In Anbetracht anderer, Petzmayer ebenfalls zugeschriebener, schlichter Ländler<sup>35</sup> scheint unsere Annahme bestätigt.

Halten wir also kurz inne und überlegen wir, wie wir Petzmayers Zitherspielkunst habhaft werden können. Zur Verfügung stehen Berichte, Klavierfassungen einiger seiner frühen Zitherkompositionen und ein tradiertes Wissen um musikantische Praktiken, besonders in Wien, das sich bis heute erhalten hat. Die *Klavierfassungen* Petzmayer'scher Zitherwerke und dokumentiertes Wissen um musikantische Praktiken scheinen uns am ehesten weiter zu helfen. Im Vorfeld also ein Bericht zu Petzmayers Art des Spielens, verfasst von einem Zitherkenner nach seinem Tod. Danach folgen generelle Überlegungen zum Musikantischen.

Ich habe [...] schon viele Concertisten gehört, aber noch keinen, der den grossen vollen Ton auf seinem Instrumente erzeugte, wie unser Altmeister Petzmayer auf seiner schmalen 17saitigen Zither mit 3 Griffbrettsaiten, welche P. aus dem Grunde bis zu seinem Tode noch vorzugsweise spielte.<sup>36</sup>

[N]ach dem Urtheile von Ohrenzeugen [wurde] die Wirkung seines Spiels von Andern, auf verbesserten Instrumenten, durch musikalisch bedeutendere Piècen kaum erreicht, gewiss aber nicht übertroffen [...]. Petzmayer hatte somit gar keine Ursache, seine Zeit und Kraft mit dem Erfinden von Neuerungen zu vergeuden,

---

<sup>35</sup> Vgl. „Ländler“ in Kremser 1912, S. 223.

<sup>36</sup> Hoenes 1888, S. 141. Der Autor führt die Resonanz der Petzmayer-Zither auf die relativ geringe Anzahl der Freisaiten zurück. Petzmayer spielte wahlweise auf einer 17saitigen Primzither (Mensur 39cm), einer kleineren Terzzither oder einer Streichzither. Letztere wird ihm als Erfinder zugeschrieben, obwohl ähnliche Instrumente da und dort schon länger in Gebrauch waren. Die zugänglichsten Tonarten auf seiner Primzither waren G-dur, D-dur und A-dur. Sekundiert wurde er von einer Geige, Rhythmus und harmonischen Unterbau vermittelte eine Gitarre.

deren Zweck nur die Erleichterung des Erlernens dessen sein konnte, was er schon ausüben verstand.<sup>37</sup>

### Das Musikantische

Die Zeit, in die Petzmayer geboren wurde, und die geographische Lage seines Aufwachsens legen den Schluss nahe, dass er in der Manier der Wiener Musikanten spielte. Wenn wir dies akzeptieren, verfügen wir über einiges Wissen über sein – von uns nie gehörtes – Spiel. Die musikantische Tradition sah u.a. vor: 1) die Verwendung melodischer Standardfloskeln, 2) das häufige Anschleifen einzelner Töne, 3) das häufige Tremolieren bei Ruhepunkten, 4) eine Vorliebe für tiefe Bässe, 5) eine als wienerisch erkennbare Agogik<sup>38</sup>, 6) eine Präferenz für weiche, samtige Töne, 7) eine präzise und doch bewegliche, durch Dehnung (Verschiebung) der Saiten erzielte Intonierung und 8) eine süßliche, auch sentimental zu beschreibende Allgemeinauffassung der Musik. Der hier nur angedeutete, reichhaltige Vorrat an Ausdrucksmöglichkeiten konnte nur zur Geltung kommen bei einfachster Form, Metrum und Melodieführung, und so finden wir unzählige Ländler, Walzer, Steierer in Druck, die – zwangsläufig dieser (nicht notierbaren) Manieren beraubt – auf dem Papier völlig einfältig wirken.<sup>39</sup> Da aber nur wenige dieser durchwegs einfallslosen Stücke von Petzmayer selbst überliefert sind, können wir annehmen, dass in den meisten Fällen einfachste Tänze und Lieder durch Petzmayers besondere Spielfertigkeit ausgezeichnet wurden. Diese Kunst war schon an hoher Stelle berühmt, *bevor* Max ihn entdeckte, wie folgendes Kommentar von Schilling belegt:

Petzmayer, Johann, derzeit wohl der ausgezeichnetste Virtuos of der sog. Streich- und Schlagzither in Deutschland [...]. Die Geschichte seiner musikalischen Bildung ist uns unbekannt [...]. In den Jahren 1835 und 1836 machte er eine Reise durch Deutschland und ließ sich in ziemlich allen größeren Städten hören, unter

---

<sup>37</sup> Christ 1888, S. 181.

<sup>38</sup> Unverkennbar wienerisch, z.B. – wenn auch eine Feinheit des (nach Petzmayer sich entwickelnden) typischen Walzerspiels – ist das „Heberte“, wie Johann Strauss Sohn es nennt, laut Mailler „ein gewisses Etwas in der Begleitung, das die Melodie hebt und den Rhythmus bestimmt“ (Mailler 1943, S. 90). Dieses agogische Kunststück besteht in etwa in der Vorziehung des 2. Taktschlags bei gleichzeitiger Belassung (bzw. Hinauszögerung) des 3. Dass Petzmayer über vergleichbare agogische Spitzfindigkeiten verfügte, ist anzunehmen.

<sup>39</sup> Als Beispiel ein von Eduard Kremser Petzmayer zugeschriebener Ländler, vgl. Kremser 1912, S. 223.

anderen am 29sten October 1836 auch in Leipzig. [...]. In diesem Augenblicke befindet sich P. unseres Wissens noch immer auf Reisen in dem Norden, und wird auch Paris und London besuchen.<sup>40</sup>

Die wenigen Klavierfassungen früher Petzmayer'scher Werke<sup>41</sup> müssen auf Zither, Geige und Gitarre „rückinterpretiert“ werden. Sie verraten Folgendes: einen Hang zur Instrumentalanlage, d.h. zu nicht singbaren, der Zither bestens angepassten Instrumental- (Ländler-)melodien und -floskeln; standardisierte Eingangs- und Schlussfloskeln; (auf der Zither leicht auszuführende) Umkehrungsketten und Leitern; Triolen-Ketten und Synkopen. Dies alles waren Elemente des musikalischen Vorrats. Dass eine solche Satzweise das Klavierspielen wohl unnötig erschwerte, mag dann auch mit ein Grund sein für Petzmayers frühen Abbruch sämtlicher publizistischer Versuche (neben der Begründung, dass seine Kunst – ursprünglich eingebettet in einem Ensemblespiel – nicht zufriedenstellend notierbar sei).

Kurios: Die Münchener hatten Johann Strauss Vater soeben stürmisch gefeiert.<sup>42</sup> Und doch: Petzmayer wurde nicht gefeiert. Er wurde akzeptiert und, als Schutzbefehlener des Herzogs Max, zur Kenntnis genommen, da und dort geschätzt und vor allem geduldet. Mit 34 Jahren entzog er sich und seine Kunst, mehr oder weniger freiwillig, den Augen und Ohren der Welt. Was können wir daraus schließen?

### Die Petzmayer'sche Kunst: verkannt, abgelehnt oder einfach ignoriert?

Betrachten wir zuerst die Bedürfnisse des Münchener Konzertpublikums in den Jahren nach Petzmayers Ankunft. Vor 1835 herrschte in München eine Vorliebe für das Unterhaltende, das Gefällige, das auf Sensation Ausgerichtete. Ernsthafte Musikfreunde bildeten den bedeutend kleineren Teil der Zuhörer.<sup>43</sup>

Ich habe schon [...] bemerkt, daß hier viel musicirt wird. Nicht allein während der Dulten (Messen), wo Sängerinnen und Harfenistinnen aus Karlsbad und Norddeutschland jeden Saal, jedes Gastzimmer durchziehen, wo stets ein und zwei Natursängerfamilien sich produziren, auch in gewöhnlichen Zeiten. Es haben sich von den Stadtmusikern mehrere Vereine gebildet [...]. Sie führen alle das ganze

---

<sup>40</sup> Schilling 1836, Bd. 5, S. 435.

<sup>41</sup> Für einzelne Kompositionen vgl. Bloderer 2008 et passim.

<sup>42</sup> 1835 machte Strauss als (noch) kleiner Wiener Tanzdirigent „furore“ mit seinem Orchester in München, vgl. Miller 1999, S. 157.

<sup>43</sup> Würz 1972, S. 274.

Jahr hindurch bald in diesem bald in jenem Kaffeehause Ouvertüren, Opernstücke, Walzer aus. Daneben spielen patentirte und für gewöhnlich auf dem Lande herumziehende Musikbanden von gräuelhafter Sorte (3-6 Personen) [...]. Einzelne Schnurranten und Geiger [...]. Zuweilen kommen auch fremde ansehnliche Musikvereine [...] hierher und finden gewöhnlich großen Beifall. *Man ist hier weniger duldsam im Anhören, als bereitwillig zum Geben.* Die Musik der Dilettanten beschränkt sich mehr auf die Familienstube, als daß sie sich auf Salonszusammenkünfte erstreckte. [...]. Musikalische Abende, wo Quartetten, Quintetten von Dilettanten ausgeführt und vorgetragen werden, sind viel seltener als in andern deutschen Städten.<sup>44</sup>

Nationalsänger und Volksmusikanten blieben weiterhin in der Gunst des Münchener Publikums, es wuchs jedoch die Meinung unter namhaften Bürgern (unterstützt von Kapellmeister Franz Lackner), dass die zwei bedeutendsten Münchener Säle – das sehr weitläufige Odeon und der Saal des Vereins Museum – hauptsächlich für Aufführungen „seriöser Musik“ reserviert werden sollten. Seit 1836 bemühte sich Lackner<sup>45</sup> unablässig, den Münchnern eine Art Schnellsiedekurs in Sachen „geschmackvoller Musik“ aufzuzwingen. Die von ihm dargebotenen Konzerte wurden von Haydn, Mozart, Gluck und Händel geprägt. Auch wenn das Münchener Publikum diesen offiziellen Konzertabenden teils nur lauen Besuch abstattete: Der Geschmack der Gebildeten und Arrivierten zeigte sich zunehmend konservativ. Der Münchener fand bezeichnenderweise erst 1840 (quasi mit 20-jähriger Verspätung) langsam Gefallen an der Musik Beethovens.

Die Concerte der königl. Hofcapelle im großen Odeons-Saale unter der Leitung des königl. Capellmeisters Franz Lachner sind seit Jahr und Tag stationär geworden. Der große Beethoven, früher in München nicht ganz gewürdigt und nur von Wenigen begriffen, übt, so zu sagen, die Oberherrschaft, indem kein Concert veranstaltet wird, in welchem nicht eine oder zwey seiner großartigen Tonschöpfungen erxecutirt werden. Gluck und Händel schließen sich diesem Meister an, und

---

<sup>44</sup> Carl Fernau 1841, I, S. 23-25. Herv. d. V.

<sup>45</sup> Franz Lachner (\*1803, †1890) war seit 1836 zum zweiten Mal in München tätig, anfänglich als Hofkapellmeister, später als Generalmusikdirektor, Leiter der Akademie-Konzerte und Dirigent der königlichen Hofkapelle. Lachner hatte bei Kaspar Ett in München und bei Simon Sechter in Wien studiert, war befreundet mit Franz Schubert und Moritz von Schwind und mit Beethoven bekannt. Er wirkte vielerorts auch als Organist. Lackner setzte sich, als Hauptaufgabe, die Erziehung des Münchener Orchesters, eine Aufgabe, die er glanzvoll erfüllen sollte. Davon profitierte in späteren Jahren (zum Leidwesen Lackners) Richard Wagner, vgl. Harrandt 2002, S. 977-980.

## Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

man erkennt unzweydeutig das rühmliche Streben, Beethoven allmählig populär zu machen.<sup>46</sup>

Andere Beobachter werfen ein abweichendes Licht auf das damalige Münchener Publikum, sie behaupten eher, dass Musik in München grundsätzlich der bildenden Kunst untergeordnet war.

Man könnte demnach, wenn man über den Kunstsinn Münchens im Allgemeinen urtheilen wollte, denselben ohne Zögern einen der Plastik ergebenen heißen, da zumeist Bau-, Mal- und Bildkunst kultivirt, weniger aber Ton- und Dichtkunst getrieben wird. Auch stimmt dieses mit dem stillen Charakter der herzensguten Münchener sehr treffend überein.<sup>47</sup>

Die „herzensguten Münchener“ sollten allerdings trotz ihres angeblich stillen Charakters in Bälde einen enormen Enthusiasmus für einen anderen Österreicher, den (ungarischen) Walzerkönig Josef Gung'l, entwickeln, den sie 1843 erstmals feierten, und der 1864-1872 in München nachhaltig wirkte. Und: Berühmte Klaviervirtuosen waren nach wie vor willkommen. Der gespreizte Ton im Folgenden zielt wohl darauf, die Weltgewandtheit Münchens in Begegnungen mit solchen Bühnen-Giganten zu unterstreichen:

Die einheimischen und fremden Pianisten – die männlichen und weiblichen Heroen – finden sich immer zur rechten Zeit ein, um ihre Kunstfertigkeit, die Virtuosität der Finger und die ganze Meisterschaft der schwierigsten Technik bewundern zu lassen. Seit dem berühmten Pianisten Thalberg wetteifert die ganze Clavierwelt Münchens, die „riesenhaften Tonmassen“ und die gigantischen Phantasie-Evolutionen „genialisch“ auszuströmen und „massenhaft“ in architektonischer Pracht zu entfalten.<sup>48</sup>

Obwohl das oben gelobte Virtuositentum bereits etwas altmodisch wirkte – besonders in den großen Musikzentren von Paris, London, Wien und Berlin<sup>49</sup> – blieb das Phänomen des technisch vorzüglichen Künstlers ein wirksamer Konzertmagnet während des ganzen Jahrhunderts.

---

<sup>46</sup> Witthauer 1841, S. 557.

<sup>47</sup> Müller 1839, S. 240. Nüchterne Schätzung eines Berichterstatters für die Gesellschaft „Museum“.

<sup>48</sup> Müller 1839, S. 240.

<sup>49</sup> U.a. A. J. Becher spricht von blendender Äußerlichkeit, von einer Verschüttung des wahren Inhalts der Kunst, von „mechanischen“ vortragenden Künstlern, die die niedrigsten Beweggründe des einfachen Konzertgebers anzusprechen versuchten. Die Kluft zwischen „wissenden“ und „nicht-wissenden“ Konzertgeher, die das deutsch/österreichische Kulturleben der nächsten Jahrzehnte prägen wird, wird hier bereits sichtbar.

Eine andere, tiefer greifende und nachhaltiger wirkende Entwicklung bedrohte jedoch das Ansehen von Musikanten sowohl in den großen Musikzentren als auch im kleinen, bedächtigen München: Es öffnete sich zum ersten Mal eine unheilvolle Kluft zwischen „wissenden“, „eingeweihten“ und „nicht-wissenden“, bzw. „ungebildeten“ Konzertgehern, die sich bis heute nicht geschlossen hat. Bechers Kritik (vgl. Anm. 49) nimmt sie vorweg.

Petzmayr bemühte sich allerdings nicht, sonderlich virtuos zu wirken. Schon seine ersten Auftritte in Wien waren – alles andere als groß angekündigt – vor allem eine Angelegenheit des Insider-Wissens und des Gemüts, von allen Klassen und Ständen gleichermaßen gehuldigt:

Meine guten Freunde hatten mir öfters schon von einem so außerordentlich geschickten Zitherschläger erzählt, welchem zu Gefallen die schönsten Leute an Montagen, Mittwochen und Freitagen in das Schottenfeld, wo er eine Bierkneipe besitzt, hinausströmen. [...] So ließ ich mich denn auch eines Montags bereden, den entsetzlich langen Weg in diese entlegene Vorstadt mitzumachen. Nach langem Hin- und Herfragen gelangten wir endlich zu der Kneipe, welche den Leuten nicht einmal dem Schilde, sondern bloß dem Beinamen seines Inhabers nach bekannt ist. Wir traten ein, es war noch sehr früh und der beschränkte Raum daher noch wenig besetzt. [...] Zwei] Damen wandten sich gegen uns und ich erkannte in der jüngeren die schöne Deklamatrice, von der Sie auch Kenntnis haben, und in ihrer älteren Begleiterin eine Frau, welche ich ebenfalls in Sausgrubers Soireen kennen zu lernen das Glück hatte. [Diese] sagte, sie sei mit ihrer Tochter herausgegangen, um den viel gerühmten Zitherschläger zu hören, indem sie eine leidenschaftliche Liebhaberin aller Kunst wäre. Um acht Uhr erschien der Wirt mit seinem Instrumente und spielte zum Anfang einige Variationen über „Mariandel Zuckerkandl“ auf einer siebzehnsaitigen Zither. Wie selig stimmten uns diese schwärmerischen Töne! [...]. Der einfache Virtuos spielte noch Vieles und Herrliches auf zwei Zithern, welche, in sanften Terzen gestimmt, das Herz mit vierunddreißig Tönen bestürmten, wie auch auf einer dreisaitigen mit dem Bogen [...]. Um elf Uhr brachen wir auf.<sup>50</sup>

Später gefiel er vor allem in Kurbädern Bayerns und Baden-Württembergs, wo in erster Linie von seiner menschlichen Wärme die Rede war und mechanische Gewandtheit eine untergeordnete, wenn nicht gänzlich zu verleugnende Rolle spielte. Er trat in Baden-Baden z.B. sowohl vor „auserlesendsten Zirkeln“ am großherzogl. Hofe als auch in Matinéen im Conversationshause vor „allen Kreisen“ der Gesellschaft auf.<sup>51</sup> Die intimeren Vortragssäle der Bäder kamen ihm und der Zither entgegen:

---

<sup>50</sup> Seidl, Johann Gebriel 1909 [1839], S. 56-58.

<sup>51</sup> Vgl. Schleich 1853, S. 283.



Unser verehrter Landsmann, der Cithervirtuos Petzmaier hat in Kissingen, Ems, und Baden-Baden Concerte unter größter Theilnahme der gebildetsten Stände gegeben. Aus letzterem Orte schreibt das dortige Bade-Journal: der Concertgeber wurde sogleich bei seinem Erscheinen durch rauschenden Applaus begrüßt. Die Zither wird unter seiner Hand zu einem ganz anderem Instrumente, so verschiedenartige Töne weiß er demselben zu entlocken. Sein Spiel ist voll Gefühl und Wärme, sein Piano zart wie ein Zephir, und bei den Kraftmomenten füllt sein Ton auch den größten Saal aus; dabei entwickelt er eine technische Fertigkeit, eine Sicherheit und Abgerundetheit, die alle Anwesenden in das gerechte Erstaunen setzte. Gefiel er schon ungemein in seinen Variationen über ein Thema der Nachtwandlerin und in einem Potpourri, so riß er mit seinen Walzern, seinen Ländlern und Alpenländlern wahrhaft hin. Er wurde zweimal gerufen.<sup>52</sup>

Nicht allein seine sympathische Wärme und der seelenvolle Ausdruck, seine vollendete Technik, unantastbare Reinheit, minutiöse Präzision, frappierende Dynamik und die damals noch nie gehörte Klangfülle, sondern auch der dem feschen Wiener Kind eigne Takt war es, welcher das Ohr ergötzte, das Herz erfreute. Ein unübertrefflicher Meister war Petzmayer in den Schleifern und besonders in den Gegenschleifern, der Portamentos, der Vorschläge, des Pralltrillers, der Mordente, des Tremolo, der gemischten oder melierten Spielart.<sup>53</sup>

Aber wie passte dieser einfache Zitherspieler in die Musiklandschaft Münchens hinein? Hier traf er unmittelbar auf scharfen Widerstand.<sup>54</sup> Zum einen leistete das Publikum den Bemühungen Franz Lachners um „Verfeinerung“ des musikalischen Geschmacks Folge und gab sich dementsprechend blasiert. Etwaige Achtung, die Petzmayer gegenüber gezeigt wurde, galt in der Regel seinem sehr hohen Gönner Herzog Max.<sup>55</sup> Aber auch Herzog Max war gewissermaßen eine schillernde Figur, ob seiner Stellung und seines Reichthums respektiert und trotzdem mancherorts belächelt. Sein Ruf als Unangepasster und gesellschaftliche Ränge Verschmähender färbte automatisch auf Petzmayer ab.

---

<sup>52</sup> Schleich 1851, S. 263.

<sup>53</sup> Feyertag, Friedrich 1876, S. 32. Zur „gemischten oder melierten Spielart“ vgl. Bloderer 2008, S. 307-310.

<sup>54</sup> Bloderer 2013 et passim, besonders „Herzog Max und seine ‚Zither-Projekte‘“, S. 39ff.

<sup>55</sup> Besonders zwei Vorurteile der „seriösen Welt“ Münchens betrafen Petzmayers hohe Stellung: 1) er galt, da kein Absolvent eines Konservatoriums, als „ungebildet“, als „Naturspieler“ (keinesfalls ein Kompliment); und 2) ungebildete Musikanten wurden noch generell als „Fahrende“ angesehen, als auf der untersten gesellschaftlichen Stufe Stehende. Diese Einstellung verhinderte keineswegs ihre Anerkennung als Unterhalter, als berechnete Musiker aber schon.

Der Herzog ist jung, reich, mit einer Königlichen Prinzessin verheirathet und hat mehrere Kinder. Er liebt höhere Reitkunst und hat [einen] prachtvollen Palaste, [...] einen eigenen Cirkus und ein Theater [für] Vorstellungen, Reitexercitien, dann Possen, Pantomimen und Ballet mit Benützung der Kräfte des Königlichen Hoftheaters. [...] Den Sommer und Herbst bis zur Winterszeit bringt der Herr Herzog in Aichach und Wittelsbach [mit] Jagd und lustiger Gesellschaft zu, und sein Spielmann Petzmaier, herzoglicher Kammervirtuose auf der Cither, begleitet ihn überall hin. Der Prinz selbst ist des Citherspieles kundig, ein ausgezeichnete Schüler seines seelenvollen Meisters; er liebt Musik und componirt; er liebt Poesie und dichtet. Von ihm ist bereits mehreres Werthvolle gedruckt. [...] Novellen [...] sind von seiner Feder. Die Ländler und Walzer von H. M. sind von ihm. [...] Während zu seinen Vorstellungen in der höhern Reitkunst die Elite des Adels sich drängt, und seine Ballfeste zu den brillantesten in München gehören, [mit den] wundervollsten Maskenquadrillen [...], verschmäht der Herzog doch auch nicht, bürgerliche Elemente an sich zu ziehen, und einige Sommitäten des Künstler- und Gelehrtenstandes an seinen Hof einzuladen. Mit einer kleinen Anzahl von Professoren, Doktoren, Offizieren bringt er manchen Abend in wahrhaft freundschaftlichem Kreise zu [...]. Der Herzog begibt sich ohne alle Präentionen auch in Abendgesellschaften von Künstlern, wie auf dem Prater oder [...] in der Gesellschaft der „Alt-Engländer“ im Englischen Caffeehause [...]. Dieses fürstliche Leben zwischen den verschiedenen Ständen, [...] verschafft jene natürliche Anschauung der Dinge, die so werthvoll ist. [...] Der Herzog hat große Reisen gemacht [...]. Die herzoglich-Birkenfeldische Nebenlinie ist die letzte zur Succession auf den Bayerischen Thron berufene; ihr Haupt der Herr Herzog Max in Bayern. Er ist Generalcommandant der gesammten Landwehr des Regierungsbezirkes Oberbayern [...].<sup>56</sup>

Der Musikant Petzmayer war also der Kammervirtuose eines gesellschaftlich sehr hochstehenden, für manch konservativen Münchner höchst seltsamen Adeligen. Große Sympathien genoss Herzog Max unter den einfachen Bürgern, während unter den Arrivierten, Einflussreichen nicht wenige auf ihn schielten.<sup>57</sup>

Des Weiteren war die kleine Gemeinschaft der sich bald formierenden Münchner Zitherspieler<sup>58</sup> entschlossen, Petzmayers ursprüngliche, unscheinbare Zither – durch Veränderungen am Instrument und durch Einführung einer „ordnenden“ Spielweise – gesellschaftsfähig zu machen. Ihnen war der

---

<sup>56</sup> Daxenberger (1840-1841) II, S. 59-61.

<sup>57</sup> Diese leicht spöttische Haltung sollte sich später unter den Adeligen Wiens noch verstärken, als Tochter Sisi österreichische Kaiserin Elisabeth wurde.

<sup>58</sup> Darunter einige einst erfolgreiche Gitarrenspieler, deren Instrument – nicht nur in Wien, sondern auch hier in München – aus der Mode geraten war, vgl. Bloderer 2011, S. 127ff.

einfache Musikant Petzmayer hierzu im Weg. Weder für das eine noch für das andere Lager war Petzmayers unbekümmertes Auftreten annehmbar. Mögliche Beweggründe des Publikums und mächtiger Gesellschaftskreise haben wir kurz angedeutet. Noch fündiger werden wir bei den Zitherspielern. Fangen wir mit Nicholas Weigel an. Dieser Autor der (vermutlich) ersten Münchener Zitherschule<sup>59</sup> scheint von Anfang an bemüht gewesen zu sein, die einfache Zither einer höheren Bestimmung zuzuführen:

So allgemein die Cither auch bisher geworden, so ist sie doch stets nur ein unvollkommenes und unregelmässiges Instrument, dem noch nicht ein Rang im Gebiete der gebildeten Musik gesichert werden konnte. [...] Jeder gebildete Musiker, der ein so unregelmässig geordnetes Instrument besitzt [...] wird daher überzeugt sein, wie unmöglich es ist, einen zweckmässig geordneten Leitfaden über ein so unvollkommenes Instrument als die bisher gebräuchlichen Zithern zu liefern. [...] Da die geübtesten Zitherspieler meist keine gebildeten Musiker sind, und sich jeder so ganz selbst überlassen ist, um nach eigenen Gutachten oder vielmehr nach der Kraft seines Genie etwas Angenehmes hervor zu bringen, ohne vorher einen richtigen Begriff von Tonarten oder von vollständigen Accorden und von einer gehörigen Anwendung der selben zu haben, so ist es ganz natürlich, dass durch solche fruchtlose Bemühungen niemals zu einer höheren Ausbildung fortgeschritten werden konnte ohne vorher eine regelmässige Ordnung der Saiten zu treffen nach der man bequem in mehreren Tonarten spielen kann.<sup>60</sup>

Dieser Reformeifer Weigels mag Max am Anfang wenig gekümmert haben, bis er dann doch erkannte, dass Petzmayers Kunst eine gänzlich andere war, eine Kunst, die durch diese Weigel-Methode wohl nicht zu erreichen war. 1839 galt aber die neue Weigel-Schule noch als Schlüssel zur Zitherspielkunst. Petzmayer selber musste wohl aufgrund dieser „Theoretisch practischen Zitherschule“ erschrocken feststellen, dass sein autodidaktisches Wissen um die Zither hier in München als ungenügend gelten würde und sein naturalistisches Spiel als Zeichen mangelnder Bildung gelten müsste. Auch bestand scheinbar keine Aussicht, dass Petzmayer Fortschritte in seinem Können erzielen würde können, außer, er ließe die Saiten an seinem vertrauten Instrument in einer bestimmten, regelmäßigen, von Weigel festgelegten Ordnung

---

<sup>59</sup> *Theoretisch practische Zitherschule in welche die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt, und die vorzüglichsten Regeln der Behandlungsweise für die einfache, wie für die grössere, vollständigere Schlagszither in ausgewählten Beispielen mit Fingersatz angegeben sind [...].* Wohl im Auftrag oder auf Anregung Herzog Max' 1838 erschienen: möglicherweise in einer sehr kleinen Auflage, jedenfalls sofort vergriffen. Wir zitieren von der zweiten Ausgabe von 1844.

<sup>60</sup> Der Auszug stammt von der umfangreichen Einleitung der Weigel-Schule.

legen. Die Einschüchterung, die diese Lektüre von fast offizieller Seite<sup>61</sup> auslösen musste, muss allumfassend gewesen sein. Nirgendwo ein schriftliches Neigen vor dem (von Max bewunderten) Künstler, nirgendwo eine Lobpreisung seiner wunderbaren Musik. Weigel wurde ziemlich schnell durch Michael Mühlauer ersetzt, da auch Max nicht zu Rande kam mit der Weigel'schen Schule. Und zumindest die 2. Ausgabe einer Mühlauer Schule von 1853<sup>62</sup> bot in der Tat – nach einer Einführung in die Weigel'schen Besaitung und in die daraus erhoffte große Zitherspielkunst – auch einen Anhang, eine „kurze Anleitung“ für die letzten, unverbesserlichen Zitherspieler die noch auf ihren nicht-umbesaiteten „Wiener Zithern“ spielen wollten. Es kamen andere Schulen, andere Zitherspieler. Der Schaden war aber angerichtet. Wie sollte ein einfaches Wiener Gemüt wie Petzmayer ohne die von allen Seiten geforderte „Bildung“ jemals mit erhobenem Haupte durch die Stadt gehen? Seine (wohl als rückständig angesehene) Manier des Zupfens am (allerdings liegenden) Instrument rührte vom der Gestik des Gitarrenspiels her. Die weite Lage der wenigen Saiten<sup>63</sup> ermöglichte Beweglichkeit und Schnelligkeit.

Die von der Laute übertragene Anschlagsart des Zupfens liess die ebenfalls von der Laute stammende grosse Entfernung der Saiten als nothwendig erscheinen und die Idee der Saitenvermehrung durch Zusammenrücken nicht so leicht auf-tauchen. Die „Wiener Zithermacher“ scheinen zuerst darauf verfallen zu sein [...]. Erst die engere Saitenlage führte auf die Zweckmässigkeit des abwärts gerichteten Anschlags, und dieses wieder zeigte die Möglichkeit einer noch engeren Saitenlage, mit deren Durchführung die Zither in ein neues Entwicklungsstadium trat.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Weigel hatte sicherlich auf Geheiß Herzog Max' diese erste Schule geschrieben, und zwar in den Monaten Max' Anwesenheit, als er u.a. mit seinem neuen Kammervirtuosen eine Orientreise absolvierte. Wie sonst ist zu erklären, dass um 1838 keine Anzahl von Zitherspielern in München existierte, dass es also überhaupt keinen sonstigen Bedarf für diese Schule gab?

<sup>62</sup> Die erste Ausgabe (1851) war bald vergriffen, vgl. Mühlauer 1853 et passim.

<sup>63</sup> Ein Instrument mit dieser Anlage ist uns wohl erhalten geblieben. Es befindet sich in der Sammlung Ernst Volkmann, Stadtmuseum Ingolstadt und trägt die Inventar-nummer 6148, vgl. Bloderer 2008, S. 361; vgl. Abb. einer ursprünglichen und einer „neuen“ Zither mit ihren entsprechenden Saitenanlagen: Bloderer 2013, S. 26, 31.

<sup>64</sup> Christ 1888, S. 149. Petzmayer weigerte sich bekanntlich sein Leben lang, eine Zither aus diesem „neuen Entwicklungsstadium“ zu spielen. Seine Stücke wären darauf wohl – der vielen Saiten und des neuen Besaitungssystems wegen – unspielbar gewesen. Er dürfte überdies die erwähnte bauliche Entwicklung als einen Rückschritt betrachtet haben. Zu der neu-entwickelten Zither vgl. Bloderer 2013 et passim, v.a. S. 16-36.

In den kommenden Jahren erwuchs zudem Kritik von Unzufriedenen, die sowohl Petzmayers Repertoire und Spiel klein redeten, als auch die von Herzog Max so geliebte Volksmusik für unwürdig erklärten. Die meisten Zitherspieler setzten auf eine neue (*ihre*) Methode, auf eine durch Studium (!) gewonnene, vorteilhaftere Spielart. Petzmayer findet in den folgenden Verbesserungsversuchen kaum Erwähnung. Es gibt kein Bekenntnis zu einer tradierten Spielweise und auch die Erkenntnis, dass Petzmayers Erfolge von dieser herrührten, ist nicht belegt.

Ganz mit Recht hat die musikalische Welt bisher noch die Zither als unbedeutendes Instrument betrachtet, da sie von einzelnen geringeren Kräften auf die Leistungsfähigkeit des Instrumentes schloss.<sup>65</sup>

Leider hat sich eine solche Entartung in die Cithar eingerissen, die daher rührte, dass dies herrliche Instrument in die Hände ganz ungebildeter Leute kam, Zeuge davon sind die Machwerke solcher Subjecte.<sup>66</sup>

Es war ein einziges Chaos in der Münchner Zitherwelt. Desillusionierte Zitherspieler wie der strenge Max Albert (\*1833, †1882) zogen mit ihren noch strengeren Zitherspiel-Ansichten z.B. nach Berlin. Der geniale Arzt Heinrich Buchecker (\*1829, †1894) schrieb seine eigene Zitherschule und verließ dann auf Dauer die Stadt. Aber, interessant: Petzmayer wurde solchermaßen zum Schweigen gebracht, ohne dass die neue, „regelmäßige Ordnung“ der Saiten jemals ein zweites allgemein gefeiertes Zither-Genie hervorgebracht hätte.<sup>67</sup>

Ein dritter Widerstand gegen Petzmayers Kunst – neben dem ablehnenden Publikum und den reformbedachten Zitherspielern – baute sich in München auf, und dieser sollte für den Niedergang Petzmayers und seiner Zither eigentlich ausschlaggebend sein. Neben dem stark gelenkten Neo-Konservatis-

---

<sup>65</sup> Max Albert, nach: Wächtler (o. J.), S. 1.

<sup>66</sup> Buchecker 1854, S. 6.

<sup>67</sup> Die von Weigel propagierte neue Saitenanordnung zielte nicht nur auf eine Vereinfachung der Erlernung der scheinbar sperrigen Zither „für jedermann“, sondern auch auf eine Vergrößerung des Repertoires mit Annäherung desselben an das Klavierrepertoire. Die damit einhergehende, zwangsläufige Erhöhung der Saitenzahl auf zuletzt 32-42 Saiten brachte eine engere Saitenlage und eine grundsätzliche Änderung in der Spielweise (das ursprüngliche „Zupfen“ wich einer Druckbewegung des Fingers nach unten mit Anlegung an der nächsten Saite). Das wohl wesentlichste, wenn auch gern übersehene Resultat der erfolgten Neudimensionierung und Neubesaitung der Zither war eine völlige Veränderung des Zitherklangs sowie ein „Hintersichlassen“ des ursprünglichen Charmes und der vereinnahmenden Spielweise der Zithermusikanten.

mus des Münchener Konzertgebers und den Hindernissen, die gutmeinende heimische Zitherspieler ihm in den Weg warfen, war es wohl das wunderbare Klavier, dass Petzmayer zum Fall brachte. Genauer gesagt, die neue, überwältigende Dominanz des Klaviers im Konzertleben ganz Europas und, damit einhergehend, neue Prioritäten in der Klangästhetik, die aus dieser Dominanz wuchsen.

Die mehr als dreißig Jahre zwischen dem Ende des Wiener Kongresses und der Revolution von 1848 werden zwar auch jetzt noch immer als „Biedermeier-Zeit“ bezeichnet, längst ist aber klar, daß dies eine Epoche der Aufbrüche war. [...] Für die Gestaltung der Musik war unter anderem die Weiterentwicklung der Klaviermechanik von großer Bedeutung.<sup>68</sup>

Die Musik ist der Stolz der Wiener und auch ziemlich der wichtigste Teil ihrer Bildung. [...] In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt.<sup>69</sup>

Die Tochter des [Münchener] Hauses spielt geläufig Klavier und singt, aber sie produziert sich nicht: der Sohn geigt recht angenehm, aber nur zu seinem Vergnügen.<sup>70</sup>

Wir kommen nun zum weitverbreitetsten und auch in technischer Beziehung wichtigsten aller besaiteten Instrumente, dem Pianoforte. Industrie-Ausstellung München 1854.<sup>71</sup>

Hipkins datiert die Anfänge des modernen Klaviers mit 1820, mit dem Beginn der Verwendung von Eisen in der Pianoforte-Konstruktion.<sup>72</sup> Ziemlich zeitgleich mit Petzmayers Ankunft in München erreichte das Klavier bereits die dominante Stellung in der Musikwelt, die es bis 1900 innehaben sollte.

Fortepiano oder Pianoforte. Das Clavierinstrument dieses Namens, das heutzutage ziemlich in jeder gebildeten Familie unentbehrlich geworden, ist zu bekannt, als daß es hier erst einer weiteren Erklärung bedürfte [...].<sup>73</sup>

Diese Dominanz des Klaviers war maßgeblich am Verschwinden der gezupften Saiteninstrumente nach 1850 beteiligt,<sup>74</sup> wobei es nicht die Präsenz des

---

<sup>68</sup> Mayer 1998, S. 17.

<sup>69</sup> Sealsfield 1997 [1828], S. 131.

<sup>70</sup> Fernau II 1841, S. 24.

<sup>71</sup> Schafhütl 1854, S. 70.

<sup>72</sup> Hipkins, Alfred J. 1896, S. 3.

<sup>73</sup> Schilling 1836, Bd. 3, S. 16.

<sup>74</sup> Der Zupfklang wurde generell in Verruf gebracht. Zur Rückgang der sog. Zupfinstrumente vgl. Bloderer 2008 et passim, u.a. S. 57-60; sowie Bloderer 2011, S. 128f.

Klaviers als solches, sondern vielmehr die daraus sich entwickelnde, bisher fremde Klangästhetik<sup>75</sup> sowie eine ins Unermessliche gesteigerte Produktion von Klaviermusikalien waren, die die Aufmerksamkeit des Instrumentenbaus und des Konzertwesens gleichermaßen fesselten und lenkten. Mit dem Klavier war ein Millionenmarkt faktisch auf Anhieb gewonnen. Mit dem Klavier erreichte man jeden Haushalt und jede Schicht. Die Nachteile dieser Dominanz waren subtil und wurden von der Masse vorerst nicht wahrgenommen.

Klavierauszug heißt bekanntlich die Einrichtung eines für mehrere Instrumente, oder für Gesang mit Begleitung von Instrumenten componirten Tonstücks zum Vortrag auf dem Klaviere oder Fortepiano [...]. Die Klavierauszüge haben unermesslich viel zur Ausbreitung musikalischer Bildung gethan, indem sie theure Partituren, deren Lesung und Spiel nicht ohne umständliche Vorbildung gelingt, in leicht zugänglicher Form ersetzen, und Werke, die die Mehrzahl der Kunstfreunde verhältnißmäßig zu selten in ihrer Vollständigkeit (mit Orchester) hört, zu wiederholter leichter Ausführung ihnen in die Hände gab. Doch hat diese Wirksamkeit auch ihre Schattenseite. *Mit der Vervielfältigung wird der Tiefe der Wirkung Eintrag gethan*; denn unmöglich kann ein Werk, das uns schon am Klavier familiär geworden ist, nachher bei voller Aufführung noch den tiefen Eindruck machen, den der Componist durch die Vereinigung aller Mittel in Einen Moment hätte hervorbringen können. *Dabei hatte die Verbreitung der Opernmusik die Folge, daß vollends das Volkslied, der natürliche Herzensgesang, verdrängt wurde* und an die Stelle reingemüthlicher Gesangesfreude oft nur künstlich eingelerntes oder abgerichtetes Singen trat; endlich verbreitete sich durch die Klavierauszüge eine Masse schlechter Opernmusik und verdrängte die bessere Kammermusik bloß durch den Beistand der Erinnerung an die Gesamtwirkung im glänzenden Opersaale, oder durch die Mode. Es bleibt unter diesen Umständen nur zu wünschen, daß die Klavierauszüge selbst so viel als möglich der allgemeinen Kunstidee und der besondern Tendenz jedes Werkes entsprechen. Die Aufgabe des Klavierauszugs ist nun, vom Original ein möglichst getreues Abbild zu geben. Hierzu ist vor Allem 1) Vollständigkeit erforderlich. *Nicht bloß die etwaige Hauptmelodie und die Harmonie im Allgemeinen, sondern das ganze Stimmewebe* muß so viel wie möglich festgehalten

---

<sup>75</sup> Worauf wir hier im Detail nicht eingehen können. Aus der Sicht der Zupfinstrumentenspieler rührte diese neue Klangästhetik zum Teil von der Abstumpfung her: Abstumpfung gegenüber feinen Schattierungen in der Lautstärke, gegenüber subtilen, bewussten Unterschieden in der Länge des Klanges, gegenüber Schwankungen in der Tonhöhe als Kunstgriff, gegenüber häufigem, absichtlichem Wechsel in der Klangfarbe. Sie erforderte hingegen eine Dominanz einfacher Sanglichkeit im oberen Register unterstützt durch tiefe, nicht unbedingt differenzierte Bassklänge sowie rasche Tonrepetitionen, vielstimmige Akkorde und allgemeine Brillanz.

werden, also bei Instrumentalwerken wo möglich alle Stimmen, bei Gesangwerken die Instrumentalpartie.<sup>76</sup>

Betrachten wir hierzu eine gern zitierte Aussage Petzmayers über das Fehlen seiner Kompositionen auf dem Markt, wiedergegeben von dem Zitherhistoriker Julius Eduard Bennert und angereichert um seinen anschließenden Kommentar:

[Petzmayer] gab mir ein Verzeichniss seiner Werke und ich ermittelte durch flüchtige Addition, dass er etwas 250 Stücke der verschiedensten Art geschrieben, von denen leider noch nichts in die Oeffentlichkeit gekommen. Auf mein Befragen dieserhalb erwiederte er etwas kurz: Es wird sie doch so leicht keiner spielen können oder wollen, manches davon ist auch zu schwer. Eine Ansicht, der ich, um den alten Herrn nicht zu kränken nicht geradezu widersprechen durfte, und in der That mag ihm, auf seinem unvollkommenen Griffbrett Vieles sehr schwer werden, was sich auf der heutigen Zither leichter bewältigen lässt.<sup>77</sup>

Eine gewisse Resignation schwingt in Petzmayers Aussage mit. Diese können wir auch verstehen, wenn wir uns das vorher Gesagte über das musikantische Spiel *per se* vor Augen führen und dieses im Lichte der obigen Kritik Schillings betrachten. Erste Kompositionen Petzmayers (wie auch die des später erfolgreichen, ein wenig Zither spielenden Wieners Alexander Baumann<sup>78</sup>) sind nämlich zuerst als Klavierausgabe erschienen, als *Klavierauszug*, um genau zu sein. Dies war nur sinnvoll, wollte der Verleger eine größere Käuferschicht erreichen, da kaum ein Wiener Zither spielte. Was enthält nun ein Klavierauszug? Vor allem eine – nur im Wesentlichen wiedergegebene – Melodie und eine vereinfachte, klaviaturgerechte Begleitung. Dies sollte in den kommenden Jahrzehnten auch genügen, um sangbare Opernarien und pfeifengerechte Wiener Walzer „an den Mann“ (d.h. an tausende klavierspielende Amateure) zu bringen. Hier war die Veränderung in der Klangästhetik, die das Klavier und Klaviermusikalien mit sich brachten, bereits vollzogen. In Petzmayers Fall jedoch hieß dies eine völlige Verunglimpfung seiner äußerst fragilen, facettenreichen Spielkunst in Kauf zu nehmen. Diese Kunst lebte, wie wir gesehen haben, von der Musik „zwischen den Zeilen“, von den musikantischen Feinheiten (Schleifen, „Drücken“, das Tremolieren, die Veränderung der Klangfarbe durch Veränderung der Lage der Hand) die sein individuelles Spiel berühmt machten. Dieses Musikantische war weder am Klavier ausführbar noch

---

<sup>76</sup> Schilling 1837, Bd. 4, S. 135-136. Herv. d. V.

<sup>77</sup> Bennert 1887, S. 32f.

<sup>78</sup> Bloderer 2008et passim, u.a. S. 226.



in Noten notierbar. *Was* notierbar war, wurde wacker wiedergegeben, und so finden wir schon im (vermutlich) ersten „getreuen“ Druck<sup>79</sup> eines Petzmayer-Werkes Terz-Läufe, Ruhepunkte für das Zither-eigene „Vibrieren“, Umkehrungsfolgen und Oktavsprünge, die auf der Zither sinnvoll und leicht auszuführen waren, dem Klavierspieler jedoch sinnlose Schwierigkeiten in den Weg legten. Und das Wesentliche: Der Klavierspieler konnte keineswegs das Erlebte eines Petzmayer-Konzertes in seinem neu-erstandenen Klavierauszug bzw. in seinem Klavierspiel wiederfinden.<sup>80</sup> Der oben angeführte, (hier ausnahmsweise) selbstgefällige Kommentar Bennerts, allein aus Rücksicht auf den alten Petzmayer diesen nicht widersprechen zu wollen, entlarvt daher ein Unwissen um das Wesentliche der frühen, sehr erfolgreichen Zithermusik. Und es entlarvt ein Verkennen des Verlustes dieses Wesentlichen, das die Musikwelt der nächsten Jahrzehnte, inklusive der Zitherspieler, kennzeichnen sollte. Petzmayer hatte recht, und er handelte völlig im Interesse seiner musikantischen Kunst: würde doch „so leicht keiner“ seine Werke spielen können oder wollen, und war doch manches davon auch zu schwer.

Immerhin: Der Verkauf von Musikalien war kein beiläufiges Geschäft, sondern eine Unabdingbarkeit, wollte ein „Virtuose“ oder andere Bühnenpersönlichkeit bekannt werden und bleiben. Musikalien, mit Porträts und Stimmungsbildern auf der Titelseite,<sup>81</sup> waren exzellente Werbungen für Produktionen, für Konzerte, für bald diese und bald jene Musikerpersönlichkeit. Das Klavier und Klavierfassungen verschiedenster musikalischer Darbietungen wurden der Motor der Konzert- und Theaterwirtschaft nach 1850. Auch Zithermusikalien erschienen *en masse*, aber die neue Zithermusik war der Zither des Wiener Musikantentums fremd geworden, das Musikantische dem

---

<sup>79</sup> *Original-Zither-Ländler für das Piano-Forte*, 1830/1831, vgl. Bloderer 2008, S. 227 und Abb. 39. Die früheste uns bekannte Wiedergabe Petzmayer Kompositionen befindet sich im Pot-Pourri *Der unzusammenhängende Zusammenhang* von Johann Strauss (Vater). Hier fehlen allerdings Merkmale der Zithermusik, inkl. Terzläufe und Umkehrungen. Der einfache Klavierauszug gibt wenig Aufschluss über Petzmayers eigentliche Kunst, vgl. Bloderer 2008, Abb. 23 und 24 sowie die dazugehörigen Textpassagen. Eine Zuschreibung dieser kleinen Werke basierte allein auf Vermutung zur Redaktionszeit 2008 und wurde erst später im kommentierten Strauss-Allianz-Verzeichnis bestätigt, vgl. Wiener Institut für Strauss-Forschung 2008, S. 45-48.

<sup>80</sup> Bloderer 2008, S. 226-230.

<sup>81</sup> Zur Wichtigkeit gerade der Titelbilder vgl. auch den Beitrag von Donald Preuß in diesem Band.

Klavier und zunehmend auch der „entwickelten“ Zither zum Opfer gefallen. Zurück blieb Klaviermusik für das Klavier und Klaviermusik für die Zither.<sup>82</sup>

Petzmayr hatte indes einige prominente Schüler: neben Herzog Max vor allem Adam Darr – ursprünglich Gitarrist, später Augsburger Zitherlehrer, Komponist und Autor einer exzellenten Zitherschule –; Elisabeth, Tochter von Max, zukünftige Kaiserin von Österreich (wie wohl auch einige ihre Geschwister); und – auf einer gänzlich anderen gesellschaftlichen Ebene, die später zum Ruhm gelangende Therese Prantl,<sup>83</sup> die „Tiroler Nachtigall“ der Rainer Sänger. Hinzu kommen manche, die – wie Luise Pauli – nur durch ihre Erwähnung uns bekannt sind. Nach anfänglicher Bewunderung für sein Können wandten sich viele Musiker von Petzmayer Anfang der 40er Jahre ab, zumal er nicht nur eine „andere“ Zither spielte, sondern von bescheidener Natur war und keinerlei Anspruch auf Meinungsbildung erhob. Es entstanden Rivalitäten, und die kleine Münchner Zitherprominenz wetteiferte um die wenigen Möglichkeiten, in der Stadt und vor allem in den Augen Herzog Max' zu bestehen. Am Erfolgreichsten waren Michael Mühlauer (nach dem frühen Scheitern des Nicolaus Weigel) und J. B. Treu, ein Regierungsassessor, der in diesem Beitrag keinen weiteren Platz gefunden hat. Bitterste Rivalen dürften Petzmayer in dem früh nach Berlin ausgewanderten Max Albert und in dem Arzt, feinsinnigen Musiker und Kosmopolit Heinrich Buchecker erwachsen sein. Petzmayers Kunst hielt der massiven Resistenz nicht stand. Es bleibt uns die Aufgabe, dieser nirgends notierten, hartnäckig gerühmten, bezaubernden und zugleich flüchtigen Kunst mit Verstand zu nähern, ihr Wesen innerlich zu veranschaulichen, und Schlüsse daraus für die Tonkunst von heute zu ziehen.

#### Literatur:

- Allgemeine Deutsche Biographie (1875-1912): Historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften [Hg]. Berlin und Leipzig 1875-1912  
Becher, A. J. (1841): Musikalischer Salon. Concert [...] im Saale des Hrn. k. k. Hofclaviermachers Streicher. In: Schmidt, August [Hg.]: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 508

---

<sup>82</sup> Zu den Geschicken des Wiener Zithers und der Zithermusik in Wien nach 1840 siehe Bloderer 2008, S. 306ff.

<sup>83</sup> Bezeichnenderweise war Therese nur am Anfang eine Petzmayer-Schülerin. Sie wurde eigentlich u.a. unter Philip Grasmann ausgebildet und spielte, wie Abbildungen beweisen, auf der neuen, enger besaiteten Zithern größerer Mensur.

## Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

- Benjamin, Walter (1991): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Band I/2. Frankfurt am Main 1991, S. 690-708
- Bennert, Julius Eduard (1887): Illustrierte Geschichte der Zither. Luxemburg 1887
- Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen [Hg.] (1852): Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851. Berlin 1852
- Bernsdorf, Eduard [Hg.] (1856-1861): Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten [...]. I-III. Offenbach 1856-1861
- Bloderer, Joan Marie (2008): Zitherspiel in Wien. 1800-1850. Tutzing 2008
- Bloderer, Joan Marie (2011): Die Wiener Zither des bayerischen Instrumentenmachers Anton Kiendl. In: Phoibos 2011/2, S. 125-143
- Bloderer, Joan Marie (2013): Mittenwald – Wiege des Zitherbaus. Instrumente, Dokumente und Erzählungen zur Geschichte der frühen Zither. Eigenverlag 2013
- Buchecker, Heinr[ich] (<sup>3</sup>1860, 1854): Die Kunst Cither zu Spielen. Neue Methode über die Spielart woduch diesem Instrumente der höchste Grad von Vollkommenheit gegeben ist, begründet auf eigenes Studium [...]. München <sup>3</sup>1860, 1854
- Christ, J. (1888): Darstellung der Zither. In: Hoenes, P. Ed. [Hg.]: Zither-Signale. X. Jahrgang. Trier 1888, S. 113-119, 129-134, 145-151, 177-181
- Cotta, Johann Friedrich von [Hg.] (1862): Adreßbuch für München 1862: München 1862, S. 269
- Daxenberger, Sebastian Franz von [Pseudonym Carl Fernau (C. F.)] (1840-1841): Münchener Hundert und Eins. I, II. München 1840-1841
- Dreyer, A[loys] (1909): Herzog Maximilian in Bayern, der erlauchte Freund und Förderer des Zitherspiels und der Gebirgs poesie. München 1909
- Dreyer, A[loys] [Hg.] (1921): Lebenserinnerungen eines 90jähr. Altmünchener (Professor Dr. H. Holland). München 1921
- Feyertag, Friedrich (1876): Universal-Zither-Schule. München 1876
- Fiedler, Franz [Bearb.] (1895): Handlexikon für Zitherspieler. Tölz 1895
- Fiedler, Franz [Bearb.] (1924): Illustriertes Lexikon der deutschen Zitherschaft. München 1924
- Gaßner, F. S. (1849): Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Handausgabe in einem Bande. Stuttgart 1849
- Harrandt, Andrea/Partsch, Erich Wolfgang [Hg.] (2002): Künstler und Gesellschaft im Biedermeier. Wissenschaftlicher Tagung 6. Bis 8. Oktober 2000 Ruprechtshofen, N.Ö. [= Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 50. Bd.]. Tutzing 2002
- Hauenstein, Hans (1976): Chronik des Wienerliedes. Klosterneuburg-Wien 1976
- Hoenes, P. Ed. [Hg.] (1879-1892): Zither-Signale. Trier 1879-1892
- Holland, Hyacinth (1887): Petzmayer. In: Allgemeine Deutsche Biographie 25. Leipzig 1887, S. 547-551
- Holland, Hyacinth (1921): Lebenserinnerungen. s. Dreyer, A[loys] [Hg.] (1921)
- Kennedy, Hans (Pseud. für Julius Emil Gläser) (1896): Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Tölz 1896

- Kremser, Eduard [Hg.] (1912): Wiener Lieder und Tänze. Band 1. Wien 1912
- Mailler, Hermann (1943): Schrammel Quartett. Ein Buch von vier Wiener Musikanten. Wien 1943
- Mayer, Anton (1998): Johann Strauß. Ein Pop-Idol des 19. Jahrhunderts. Wien 1998
- Miller, Frank (1999): Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier. Eisenburg 1999
- Mühlauer, M[ichael] (1853): Neue verbesserte und vermehrte theoretisch practische grosse Zither-Schule, nebst 50 ausgewählten Übungs- und Unterhaltungs-Stücken mit Angabe des richtigen Fingersatzes für die einfache sowie für die vollständiger besaitete Zither nebst Übersicht der Besaitungs-, Akorde-, und Spielart auf der 18 saitigen Wiener-Zither [...]. München 1853
- Müller, Johann Vincenz [Hg.] (1839): Museum für Kunst, Literatur, Musik, Theater & Mode. 4. Jahrgang 1-20. München 1839
- Müller, J[ohann] V[incenz] [Hg.] (1842): Adreß-Taschenbuch der Haupt- und Residenzstadt München. München 1842, S. 338
- Neuwirth, Roland Joseph Leopold (1999): Das Wienerlied. Wien 1999
- Normann, Hans (Pseud. für Anton Johann Gross-Hoffinger) (1833): Wien wie es ist, I., II. Leipzig 1833
- Petzmayeria. Eine Dokumentensammlung (Zeitungsartikel, Zeugnisse, Programmhefte usw.) Johann Petzmayer betreffend. Im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München
- Schafhäutl, Karl (1855): Referat des VI. Ausschusses über Instrumente, und zwar [...] IV. über musikalische Instrumente. In: Hermann, Fr. B. W. von [Hg.]: Bericht des Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854, bearbeitet von den Ausschuß-Referenten und herausgegeben von dem Vorstande dieser Commission [...]. München 1855, S. 53-235
- Schilling, Gustav [Hg.] (1835-1838): Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 Bände und ein Zusatzband, Stuttgart 1835-1838
- Schmidt, August (1841): Allgemeine Wiener Musik-Zeitung I. Wien 1841, S. 8
- Schleich, M. G. (seit 1848): Münchener Punsch, humoristisches Originalblatt. München seit 1848
- Seidl, G. (1908 [1839]): Der lebendige Schatten. In: Rommel, Otto [Hg.]: Johann Gabriel Seidl. Ausgewählte Werke I. [=Alt-Wiener Novellen]. Wien 1908 [1839], S. 56-58
- Sealsfield, Charles (Pseud. für Karl Postl) (1997 [1828]): Österreich, wie es ist oder: Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents von einem Augenzeugen. London 1828. In einer Leseausgabe von Primus-Heinz Kucher [Hg.]. Wien 1997
- Wächtler, Robert [Hg.] (o.J.): Aus dem Nachlasse Max Albert's (Auszüge aus den Tagebüchern). Hamburg o.J.
- Wiener Institute für Strauss-Forschung [Hg.] (2008): Strauss-Allianz-Verzeichnis. Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Vater), Josef Strauss, Eduard Strauss und Johann Strauss (Enkel) [= Wienbibliothek im Rathaus, Schriftenreihe zur Musik Bd. 12]. Tutzing 2008

## Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer

- Winterstein, Stefan [Hg.] (2007): Josef Schrammel im Serail. Die Aufzeichnungen des Wiener Volksmusikers über seine Reise in den Vorderen Orient 1869-1871. Tutzing 2007
- Withauer, Friedrich [Hg.] (1841): Correspondenz-Nachrichten. In: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. Erstes Quartal. Wien 1841, S. 557, 567
- Würz, Anton (1972): Münchener Opern- und Konzertleben im 19. Jahrhundert vor Ludwig II. In: Münster, Robert/Schmid, Hans [Hg.]: Musik in Bayern. I. Bayerische Musikgeschichte. Überblick und Einzeldarstellungen. Tutzing 1972, S. 273-284



## **Saiten in der historischen Aufführungspraxis – Akustische Aspekte**

Eberhard Meinel

Zwischen Aufführungspraxis, Spieltechniken und dem konstruktiven Potenzial der Instrumente bestand und besteht stets eine Wechselbeziehung. Einerseits versuchten die Instrumentenbauer den Anforderungen der Musiker und Musikpraxis immer besser gerecht zu werden. Andererseits ermöglichten erst bestimmte konstruktive Neuerungen, erweiterter Tonumfang, veränderter Zeitgeschmack mit stärkerer Bassbetonung, alternative Materialien u. ä. neue Spieltechniken und klangliche Perspektiven. Beispielhaft ist dies anhand der Saiten zu verfolgen, deren Eigenschaften die Entwicklung der Zupf- und Streichinstrumente seit Beginn an maßgeblich mitbestimmt hat. In den nachfolgenden Ausführungen seien deshalb einige Fragen zur Akustik der Saiten, speziell der Darmsaiten, unter dem Gesichtspunkt ihrer historischen Entwicklung und der Erzeugung eines historischen Vorbildern nahekommenden Klangbildes diskutiert.

### **Geschichtliches**

Der Ursprung der ersten Saiteninstrumente verliert sich im Dunkel der Geschichte. Mindestens in der Altsteinzeit (30.000 bis 10.000 v. Chr.) war der Jagdbogen bereits bekannt, möglicherweise schon viel früher. Jagdszenen in rituellen Handlungen finden bei einigen Ethnien bis heute statt. Wahrscheinlich war es dabei das sirrende Geräusch der Bogensehne, das am Anfang der Entwicklung der Saiteninstrumente stand und durch die Kopplung mit einem einfachen Resonanzkörper viel lauter gemacht werden konnte. Mögen zunächst Tiersehnen als Saiten für die ersten primitiven Zupfinstrumente gedient haben, finden sich in den frühen Hochkulturen bereits Rosshaar, Seide, Leder, Naturfasern und Darm als Material.

Die ältesten Nachweise von Saiteninstrumenten stammen aus Mesopotamien. Im 3. Jahrtausend vor Beginn der christlichen Zeitrechnung hatten bereits Harfen und Lyren einen hohen Stand erreicht.

Die ältesten chinesischen Saiteninstrumente wurden offenbar mit Seidensaiten bespannt. Immerhin ist die Seidenherstellung auch seit fast 5000 Jahren bekannt.

Metalldrähte sind seit mindestens 3000 Jahren in Gebrauch. Die durch Hämmern gefertigten Gold-, Silber- und Bronzedrähte dürften sich jedoch auf Grund ihrer geringen Reißfestigkeit und Ungleichmäßigkeit kaum als Saiten geeignet haben. Dafür bedarf es gezogener Drähte. Das Drahtziehen kann auf eine mehr als tausendjährige Tradition zurückblicken, war aber erst im 12. Jahrhundert als Handwerk etabliert. Metallsaiten aus Bronze, Messing oder Eisen finden deshalb seit dieser Zeit verstärkte Verbreitung. Die Herstellung von Stahl, einer Eisen-Kohlenstofflegierung mit einem Kohlenstoffgehalt von unter 2 %, ist bereits für die Zeit vor 3500 Jahren nachgewiesen. Die heute üblichen Saiten aus Federstahl unterscheiden sich jedoch in den elastomechanischen und damit akustischen Eigenschaften ganz erheblich von den frühen Eisensaiten.<sup>1</sup>

Das bis in die jüngste Zeit bedeutendste Saitenmaterial ist jedoch der Darm bestimmter Huftiere, vorzugsweise von Schafen und Rindern. Die Geschichte der Saiten ist deshalb nicht zuletzt eine Geschichte der Darmsaiten.

Die Darmverarbeitung zu Saiten erforderte bereits ein hohes technisches Wissen, das erst bei den sesshaften frühen Hochkulturen vorausgesetzt werden kann. Im alten Ägypten und Vorderasien war die Herstellung von Darmsaiten jedenfalls bekannt. So fand man im Grab des ägyptischen Musikers Harmosis – er lebte zur Zeit der Königin Hatschepsut (1520-1484 v. Chr.) – eine noch mit den Original-Darmsaiten bespannte Laute.

Im Mittelalter war Italien in der Herstellung von Darmsaiten führend und hatte eine gewisse Monopolstellung. Rom, Neapel, Padua und Verona galten als die bedeutendsten Zentren. Darmsaitenmacher in Deutschland werden erst Anfang des 17. Jahrhunderts erwähnt.<sup>2</sup> Um 1720 begann in Markneukirchen die Saitenherstellung und sollte sich schon bald als ernsthafte Konkurrenz zu den italienischen Herstellern entwickeln.

Die Eigenschaften der Darmsaiten sind stark von der Qualität der Därme und ihrer Verarbeitung abhängig. Es kommen schon wegen der erforderlichen Länge praktisch nur Pflanzenfresser in Frage und auch nur solche, die unter bestimmten Bedingungen aufgewachsen sind. Der Darm von in den Bergen der Apenninen unter karglichen Bedingungen lebenden Schafen erwies sich wegen der geringen Fettanteile und größeren Festigkeit als besonders geeignet, was einen Vorteil italienischer Saiten darstellte. Hingegen sind die Därme von

---

<sup>1</sup> Moderne Musiksaitenstahldrähte sind beispielsweise bei deutlich geringerer Bruchdehnung mehr als doppelt so reißfest, elastischer, härter und rostfrei.

<sup>2</sup> Jahnel 1986.



Fleischfressern wie etwa von Katzen ungeeignet. Die englische Bezeichnung „Catgut“ ist deshalb irreführend. Einige Autoren vermuten eine Herleitung von „Catline“, einem für die erforderliche Flexibilität auf besondere Weise geflochtenen Ankertau von Schiffen. Eine andere Hypothese besagt, dass italienische Saitenmacher mit dem Hinweis auf Katzendärme Konkurrenten über die wahre Herkunft des Materials irreführen wollten.

Erste umspinnene Saiten lassen sich ab Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisen, waren aber zunächst wenig in Gebrauch. Die Technik des Umwickelns von Zierschnüren war seit längerem bekannt und diente vermutlich als Inspiration. Erst einhundert Jahre später fanden umspinnene Darmsaiten eine größere Verbreitung. So erregte der „Teufelsgeiger“ Paganini<sup>3</sup> durch sein charismatisches Spiel großes Aufsehen, wozu der große Ton seiner silberumspinnenen g-Saite beigetragen haben mag. Die typische Besaitung für Instrumente in der Renaissance und im Barock waren jedoch blanke Saiten, also ohne Umspinnung, und meist Darmsaiten.

### Akustisches

Darmsaiten gelten bis heute für viele Musiker als unersetzlich zur Realisierung eines historisch-orientierten Klangbildes.

In historischen Quellen finden sich allerdings auch Klagen über die unbefriedigende Qualität der Darmsaiten. Probleme hinsichtlich der Reißfestigkeit (Haltbarkeit), Gleichmäßigkeit (Stimmungsreinheit), Nachlängen (Stimmungsstabilität), Steifigkeit und Feuchteempfindlichkeit standen im Vordergrund und veranlassten die Saitenhersteller nach besseren Lösungen zu suchen. Als besonders kritisch erwiesen sich dabei Bass-Saiten wegen zu großer Biegesteifigkeit und hohe Saiten mit Problemen bezüglich der Reißfestigkeit.

In den nachfolgenden Ausführungen sollen die Ursachen etwas näher erläutert und der Frage nachgegangen werden, welche Eigenschaften Saiten haben müssen, um überhaupt die Funktion als schwingende Saite zu erfüllen. Im Übrigen sollten Saiten natürlich passend zu Instrument und Spieltechnik gewählt werden.

Die wesentlichen Verhältnisse lassen sich am einfachsten anhand der sogenannten TAYLOR'schen Saitenformel<sup>4</sup> erklären, die den Zusammenhang zwischen Tonhöhe, schwingender Saitenlänge, Durchmesser, Saitenzugkraft

---

<sup>3</sup> Niccolò Paganini (1782-1840) war italienischer Geiger, Gitarrist und Komponist und galt als der führende und berühmteste Geigenvirtuose seiner Zeit.

<sup>4</sup> Nach dem englischen Mathematiker Brook Taylor (1685-1731).

bzw. Saitenspannung und Material beschreibt und hier in verschiedenen Umrechnungsformen dargestellt ist:

$$f = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{F}{m_L}} = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{F}{\rho A}} = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{S}{\rho}}$$

f Frequenz des Grundtones, L Schwingende Saitenlänge, F Saitenzugkraft,  $m_L$  Masse pro Längeneinheit, A Saitenquerschnittsfläche,  $\rho$  Dichte des Saitenmaterials, S Saitenspannung.

Die Saitenformel stellt eine Vereinfachung des komplexen Saitenschwungsverhaltens dar, was aber für unsere weiteren Betrachtungen zunächst vernachlässigt werden kann.

Die Frequenzen der Obertöne ergeben sich durch Multiplikation mit einem ganzzahligen Vielfachen der Grundtonfrequenz. Der erste Oberton, respektive der 2. Teilton, hat dann die doppelte Frequenz und entspricht der Oktave. In Abb. 1 sind die Schwingungsformen der ersten vier Teiltöne dargestellt.

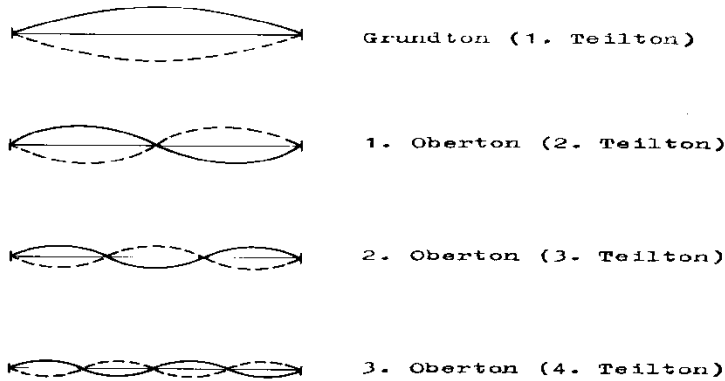


Abb. 1: Eigenschwingungen der idealen Saite.

Beim Anzupfen, Anstreichen oder Anschlagen der Saite werden dann stets eine bestimmte Anzahl der Teiltöne gleichzeitig angeregt, die sich zu einer komplexen Schwingungsform überlagern.

Es lassen sich folgende Aussagen ableiten:

1. Die Frequenz des Grundtones entspricht der gewählten Tonhöhe. Beim Greifen der Saiten lässt sich die Tonhöhe in gewissen Grenzen variieren, in-

dem die schwingende Saitenlänge entsprechend verkürzt wird. Da die Tonhöhe der schwingenden Saitenlänge indirekt proportional ist, bewirkt z.B. eine Halbierung die doppelte Frequenz, was intervallmäßig einer Oktave entspricht.

Um jedoch einen ausreichenden Tonumfang zu erhalten, sind in der Regel mehrere Saiten in abgestufter Grundstimmung erforderlich.

2. Die Tonhöhe ist der Wurzel der Saitenspannung proportional. Für eine Frequenzverdopplung muss die Spannung vervierfacht werden. Allerdings hat der Variationsbereich der Saitenspannung relativ enge Grenzen. Gleiches gilt für die Saitenzugkraft.

3. Es besteht eine Abhängigkeit der Tonhöhe von der Dichte des Saitenmaterials. Die Tonhöhe sinkt bei ansonsten gleichen Bedingungen (Mensur, Saitenspannung), wenn Saitenmaterial mit einer höheren Dichte verwendet wird, z.B. Metall statt Darm. Hingegen ändert sich die Saitenspannung nicht, wenn bei vorgegebener Tonhöhe der Durchmesser der Saite verändert wird. Der Durchmesser und damit die Masse der Saite pro Längeneinheit (Massebelegung) beeinflussen allerdings die Saitenzugkraft.

Hohe Töne ließen sich laut Saitenformel im Prinzip folgendermaßen erreichen:

- kurze Saitenlänge (kleine Mensur)
- Saitenzugkraft bzw. -spannung hoch
- geringe Dichte und/oder kleiner Durchmesser

Für tiefe Töne wären die Forderungen genau umgekehrt:

- große Mensur
- geringe Saitenzugkraft und -spannung
- hohe Dichte und/oder großer Durchmesser

Der Saitenhersteller hat somit einige Möglichkeiten, wie er den Saitenbezug für ein Instrument mit blanken Darmsaiten dimensionieren kann. Wie wir jedoch sehen werden, sind die Grenzen doch relativ eng. In der Praxis ergeben sich nämlich einige z.T. schwerwiegende Einschränkungen.

Die Dichte ist eine Materialkonstante und beträgt für Darmsaiten etwa  $1,3 \text{ g/cm}^3$ . Sie schwankt nur unwesentlich und bietet demzufolge kaum Möglichkeiten zu Variationen.<sup>5</sup> Es bleiben deshalb nur Variationen an Saitenlänge (bei

---

<sup>5</sup> Eine Alternative bieten Metallsaiten mit einer deutlich höheren Dichte, z.B. Eisen oder Stahl mit  $7,8 \text{ g/cm}^3$ , die jedoch für die folgenden Ausführungen unberücksichtigt bleiben sollen.

festgelegter Mensur auch nicht veränderbar), Zugkraft und Spannung und damit am Durchmesser bzw. der Masse zur Auswahl.

Für das Verständnis ist es weiterhin wichtig zu wissen, dass zwischen Saitenzugkraft mit der Maßeinheit Kilopond<sup>6</sup> (kp) und Saitenspannung (Maßeinheit Kilopond pro Quadratmillimeter) unterschieden werden muss. Die Saitenspannung ist der Quotient aus Saitenzugkraft und Saitenquerschnittsfläche, also

$$S = \frac{F}{A}$$

und bei runden Saiten mit dem Durchmesser  $d$ :

$$S = \frac{4F}{\pi d^2}$$

Die Saitenspannung ist damit eine Größe, die die Belastung der Saite selbst beschreibt, während die Saitenzugkraft ein Maß für die Belastung der Einspannung (also des Instruments) darstellt. Neben der statischen Belastung des Instrumentes durch den Saitenzug findet dabei beim Spiel auch eine mehr oder weniger kraftvolle Anregung des Korpus statt, was die Lautstärke mitbestimmt.

Die maximale Saitenspannung und damit die maximale Tonhöhe sind jedoch durch die Reißspannung des Saitenmaterials begrenzt. In der Technik wird dafür meist der Begriff „Reiß- oder Zugfestigkeit“ gebraucht.

Erfahrungsgemäß sollte die Saitenspannung wenigstens 20-30 % der Reißfestigkeit betragen. Ansonsten wirkt die Saite zu schlaff. Oberhalb etwa 70-80 % wird der Ton bereits schrill, und die Saite kann schon bei der geringsten Beschädigung reißen, was deshalb zulasten der Haltbarkeit geht. Die maximal mögliche Tonhöhe einer Saite ist also in der Tat durch die Reißfestigkeit begrenzt und damit auch die Stimmhöhe insgesamt.

Als ein Problem erwies sich das, wenn mit mehreren Instrumenten zusammen gespielt wurde wie beispielsweise in einem Streichquartett. Das Einstimmen geschah dann in der Regel so, indem die bekannt reißschwächste Saite, meist vom Cello, gestimmt wurde bis sie noch nicht zu reißen drohte.

---

<sup>6</sup> Die gesetzliche Maßeinheit für Kraft ist Newton (N), wobei  $1 \text{ N} \approx 0,1 \text{ kp}$  ist. Häufig erfolgen Herstellerangaben für die Saitenzugkraft in kg, was der Einheit der Masse entspricht. Zudem wird die Saitenzugkraft als Spannung (engl. *tension*) bezeichnet. Beides ist physikalisch nicht korrekt.

Die anderen Instrumente mussten sich dann in der Stimmhöhe nach dieser reißschwächsten Saite richten.<sup>7</sup>

Analog zur Saitenspannung ist auch eine Mindestzugkraft zu fordern, da sonst keine ausreichende Schwingungsübertragung von der Saite auf den Korpus stattfindet. Wie groß diese sein muss, hängt von den Eigenschaften des Korpus ab, z.B. von der Deckenstärke. Es muss deshalb eine Balance zwischen Saite und Korpus angestrebt werden, um unter Beachtung der Statik auch gute Klangergebnisse zu erreichen und vor allem eine ausreichende Lautstärke. Zu dünne Saiten können den Korpus nicht genügend anregen. Andererseits hält eine dünne Decke eine Besaitung mit großen Saitenstärken und demzufolge hohem Saitenzug nicht ausreichend stand und wird deformiert.

### Ein Beispiel

Die Problematik der Saitenspannung  $S$  bzw. der Reißfestigkeit  $S_R$  soll anhand eines praktischen Besaitungsbeispiels verdeutlicht werden. Die in der nachfolgenden Tabelle aufgeführten Berechnungen für eine Laute mit einer angenommenen Mensur von 63 cm basieren auf Durchmesserangaben von Mersenne.<sup>8</sup> Die Durchmesser  $d$  sind auf annähernd gleiche Zugkräfte  $F$  ausgelegt, wie das heute bei den meisten handelsüblichen Saitenbezügen angestrebt wird. Für die Spielpraxis können natürlich auch abweichende Saitenstärken angenommen werden. Das war früher sicher öfters der Fall, was hier aber ohne Belang ist.

---

<sup>7</sup> Überlieferte Untersuchungsergebnisse besagen, dass Anfang des 17. Jahrhunderts die Stimmtonhöhe um etwa eine Quinte (!) in Europa streute. Die Schwierigkeit, genügend reißfeste Saiten herzustellen, mag dabei neben anderen Ursachen ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Erst 1834 wurde auf dem Stuttgarter Kongress mit  $a^1 = 440$  Hz eine Normierung der Stimmhöhe versucht. Da dies ohne einheitliche Resonanz blieb, bestimmte die LISSAJOUS-HALEVY-Kommission 1859 435 Hz für das  $a^1$  bei 18°C. Ausgangspunkt für diese Festlegung waren Messungen an Stimmgabeln, die der Kommission von den wichtigsten Städten Europas zugesandt wurden. Verwunderlich ist die Festlegung, offenbar aus Rücksicht auf die Sänger, insofern, als der Mittelwert der Stimmgabeln schon damals bei 445 Hz lag. Spätere Normierungsbestrebungen des Kammertones ergaben gewöhnlich eine Einigung auf  $a^1 = 440$  Hz oder wie 1885 auf dem Internationalen Kongress in Wien auf  $a^1 = 435$  Hz. Unterschiede in den Orchesterstimmungen finden wir jedoch bis heute, meist liegen sie zwischen 440 und 445 Hz. Für die historische Aufführungspraxis wird häufig 415 Hz verwendet, was allerdings nicht unbedingt als authentisch angesehen werden kann. (Vgl. Meinel 1982)

<sup>8</sup> Marin Mersenne (1588-1648) war französischer Theologe, Mathematiker und Musiktheoretiker.

<b>Stimmhöhe a<sup>1</sup> = 435 Hz</b>					
<b>Ton</b>	<b>d in mm</b>	<b>F in kp</b>	<b>S in kp/mm<sup>2</sup></b>	<b>S/S<sub>R</sub> in %</b>	
				<b>S<sub>R</sub> 30 kp/mm<sup>2</sup></b>	<b>S<sub>R</sub> 50 kp/mm<sup>2</sup></b>
<b>A</b>	1,40	3,9	2,5	8 (!)	5 (!)
<b>d</b>	1,00	3,5	4,4	15 (!)	9 (!)
<b>g</b>	0,76	3,6	7,9	26	16 (!)
<b>b</b>	0,60	3,2	11,2	37	22
<b>e<sup>1</sup></b>	0,46	3,7	22,3	74	45
<b>a<sup>1</sup></b>	0,35	3,8	39,8	133 (!)	80
<b>Stimmhöhe a<sup>1</sup> = 420 Hz</b>					
<b>A</b>	1,40	3,6	2,3	7,7 (!)	4,6 (!)
<b>a<sup>1</sup></b>	0,35	3,5	36,4	121 (!)	73

Wie man erkennen kann, erweisen sich insbesondere die hohen und tiefen Saiten als problematisch, wenn man eine Arbeitsspannung von 20-80% der Reißfestigkeit anstrebt. Daran ändert auch eine tiefere Stimmung nicht wirklich viel. Die Saiten sind entweder zu schlaff oder reißen schon beim Einstimmen. Abgesehen davon, dass sich Bass-Saiten ohnehin nicht mit der gleichen Reißfestigkeit fertigen lassen wie die hohen Saiten, dürften die heute möglichen Maximalwerte um ca. 50 kp/mm<sup>2</sup> vor dem 19. Jahrhundert kaum erreicht worden sein.

Einziges Ausweg sind unterschiedliche Saitenlängen innerhalb eines Bezuges. Nun wird klar, weshalb manche historischen Instrumente wie beispielsweise Chitarrone und Theorben extrem lange Bass-Saiten von bis zu 120 cm haben.

#### Zum Problem blanker Bass-Saiten

Aus der Saitenformel geht nicht hervor, welche sonstigen Eigenschaften eine Saite haben sollte, um gut zu klingen. Eine nicht unwesentliche Vereinfachung ist die Vernachlässigung der Eigensteifigkeit, die mit zunehmendem Durchmesser erheblichen Einfluss nehmen kann.

Nach den bisherigen Ausführungen könnte für tiefe Töne die Saitenlänge entsprechend vergrößert werden, was bei gleichen Saitenlängen innerhalb eines Bezuges ja nicht möglich ist. Eine geringe Zugkraft macht keinen Sinn, da für eine ausreichende Lautstärke eine Mindestzugkraft erforderlich ist. Die

Dichte ist konstant. Deshalb muss die nötige Masse durch dickere Saiten erzeugt werden, die allerdings zwangsläufig weniger flexibel sind als dünne Saiten.

Aufgrund der geringeren Flexibilität dicker Saiten bilden sich Obertöne schlechter aus oder fehlen ganz, da die engen Biegungen der Saite beim Schwingen nicht mehr möglich sind (vgl. Abb. 1). Außerdem kommt es zu Mensurverschiebungen, indem die Saite eine Verkürzung der schwingenden Länge aufweist (vgl. Abb. 2). Grundton und Obertöne liegen in jedem Falle nicht mehr harmonisch, also in einem ganzzahligen Verhältnis 1 : 2 : 3 usw. zum Grundton. Es kommt zu einer Spreizung der Obertonintervalle, die mit steigender Ordnungszahl zunimmt. Die hohen Obertöne sind also stärker gespreizt. Inharmonizität sowie das Fehlen hoher Obertöne beeinflussen den Klang negativ. Ihm fehlt Klarheit und Brillanz. Die Modulationsfähigkeit, d.h. die Formbarkeit des Klanges, verschlechtert sich ebenfalls.

Wichtig für den Steifigkeitseinfluss ist jedoch nicht der absolute Durchmesserwert, sondern das Verhältnis von Durchmesser zur Gesamtlänge der schwingenden Saite bzw. des Saitenabschnitts. Eine Saitenstärke von 1 mm ist bei 1 m schwingender Saitenlänge noch nicht sehr kritisch, schon eher bei 30 cm. Dies erklärt, weshalb bei den Bass-Saiten die oberen Lagen besonders problematisch sind.

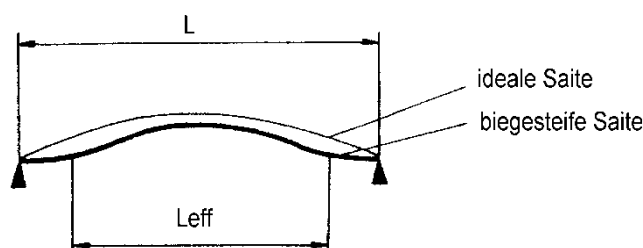


Abb. 2: Mensurverkürzung biegesteifer Saiten im Vergleich zu idealen Saiten (Grundton bei fester Randeinspannung).  $L$ : freischwingende Saitenlänge,  $L_{\text{eff}}$ : wirksame Länge der biegesteifen Saite.

Infolge der mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Unterschiede in der tatsächlichen Schwingungslänge dicker und dünner Saiten ergeben sich natürlich auch Konsequenzen für die Mensurierung von Instrumenten mit festen Bündeln. Bei bundlosen Instrumenten lassen sich diese Probleme, wenn auch mit Mühe, noch beherrschen. Zumindest können im Prinzip die erforderlichen Korrekturen durch verändertes Greifen vorgenommen werden. Die Darmbünde von Lauten lassen sich verschieben und können somit auch weit-

gehend angepasst werden. Klagen von Musikern über schlecht stimmende Bundinstrumente finden sich jedoch bereits in frühen Quellen, und eigentlich sind sie bis heute nicht verstummt. Entsprechend lassen sich auch Bemühungen von Instrumentenbauern für besser stimmende Instrumente nachweisen. So ist bereits aus dem Ende des 18. Jahrhunderts eine Gitarre mit verschiebbaren Messingbünden bekannt. Eine verstärkte Erfindertätigkeit mit Vorschlägen und Patentanmeldungen für eine Mensurkompensation finden wir jedoch erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Stimmungsreinheit

Dass die Steifigkeit eine Inharmonizität zur Folge hat, wurde schon als Spreizung der Obertonintervalle erwähnt. Ein viel größeres Problem entsteht jedoch durch Ungleichmäßigkeiten im Durchmesserlauf oder auch Dichteunterschieden in der Saite. Die Obertöne weichen dann frequenzmäßig mehr oder weniger unregelmäßig vom ganzzahligen Verhältnis ab. Wir sprechen von stimmungs- oder quintenunreinen Saiten, was sich bei Instrumenten mit festen Bündeln natürlich besonders negativ auswirkt.

Einen exakten zylindrischen Verlauf und damit hohe Gleichmäßigkeit garantiert eigentlich erst in jüngster Zeit die sogenannte Centreless-Schleiftechnik. Saiten wurden früher von Hand, meist mit einem Bimsstein, abgerieben, bis eine einigermaßen akzeptable Zylinderform entstand. Absolut stimmungs- oder quintenreine Saiten waren deshalb wohl eher die Ausnahme. Bestenfalls mussten die stimmungsreinen Teile aus einem längeren Saitenstrang herausgeschnitten werden. Der Rest konnte nur für preisgünstigere, aber qualitativ minderwertige Saiten Verwendung finden, für andere Zwecke eingesetzt werden oder war einfach Abfall.

Beim Abreiben war natürlich auch darauf zu achten, dass die einzelnen Darmstreifen möglichst gleichmäßig erfasst wurden, was ansonsten zulasten der Reißfestigkeit ging. Der Saitenmacher musste deshalb schon bei der Auswahl der Darmstreifen die angestrebte Saitenstärke im Blick haben, um möglichst wenig abreiben zu müssen.

### Fortschritte in der Saitenherstellung

Obwohl noch vereinzelt Originalbesaitungen historischer Instrumente vorgefunden worden sind, lassen sich die für die Spielpraxis relevanten Eigenschaften nur schwerlich rekonstruieren. Grund ist in erster Linie die Alterung, die die elastomechanischen Eigenschaften stark verändert hat.



In der Herstellung der Darmsaiten hat sich im Laufe der Jahrhunderte zwar einiges verbessert, jedoch nicht soviel Grundsätzliches, wie man annehmen könnte. Nach wie vor müssen die Därme chemisch und mechanisch gereinigt und aufbereitet werden. Abschabungen und alkalische Bäder dienen dem Entfernen aller nicht-collagenen Gewebeschichten.

Ein wesentlicher Fortschritt war sicher das in Markneukirchen um 1785 entwickelte Spalten der Därme. Dadurch konnten die qualitativ besseren und festeren außen liegende Teile des Darms separiert werden, was der Festigkeit der dünnen hohen Saiten zugute kam.

Eine nicht unerhebliche Rolle für die spätere Qualität spielt auch die Art der Konservierung während des Transportes. Während die italienischen Saitenmacher besonders geeignetes Rohmaterial gewissermaßen vor der Haustür hatten und praktisch keine Konservierungsmittel brauchten, mussten die deutschen Hersteller lange Transportwege, z.B. aus den Steppen Russlands, in Kauf nehmen. Dazu konnten die Därme gesalzen werden. Aus Gewichtsgründen wurde jedoch meist eine Trocknung bevorzugt. Beides ist der Qualität nicht zuträglich.

Neben dem Spalten der Därme konnten auch Verbesserungen in der Technik des Verdrillens erreicht werden, vor allem bezüglich der Reißfestigkeit und Elastizität. Saiten lassen sich am besten durch Zusammendrehen einer bestimmten Anzahl von dünnen Därmen oder Darmbändern zu einem dickeren Strang herstellen. In besonderem Maße war das natürlich für die massereichen dicken Bass-Saiten erforderlich. Außerdem wurde durch das Verdrillen die Flexibilität verbessert. Das „Wie“ ist dabei entscheidend, wobei das bei diesem Prozess erforderliche abwechselnde Nachspannen, Trocknen und Verdrillen große handwerkliche Kunst voraussetzte.

Eine weitere Verringerung der Steifigkeit bietet die so genannte Catline-Technik (vgl. Abb. 3a), auf die schon hingewiesen wurde. Hierbei handelt es sich um eine besondere Flechttechnik mit mehreren dünnen Saiten, wengleich man hier nicht von einer Flechttechnik im heutigen Sinne sprechen kann. Moderne Seilflechttechniken haben erst im letzten Jahrhundert für Stahlsaitenkerne Bedeutung erlangt.

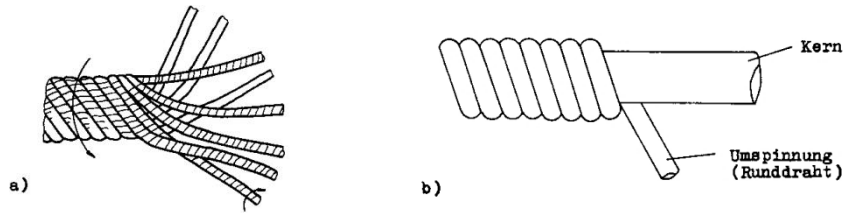


Abb. 3: a) Catline, b) umspinnene Saite.

Verdrillte oder verseilte Saiten besitzen zwar bei den erforderlichen Zugkräften eine viel größere Flexibilität, die kritische Saitenspannung wird damit aber nicht verändert. Dieses Problem wird erst durch das Umspinnen eines dünnen Kerns mit einem massereichen Metalldraht gelöst (vgl. Abb. 3b), wenn sehr viel Masse erforderlich ist, sogar mehrlagig. Der Kern kann vergleichsweise dünn gehalten werden und ist damit sehr flexibel. Die notwendige Masse liefert die Umspinnung, ohne dass die Steifigkeit dabei nennenswert ansteigt. Verwendung fanden insbesondere Drähte aus Silber und Kupferlegierungen.

Der gesamte Saitenzug wird vom Kern getragen, der dadurch eine hohe Spannung erhält. So kann der Saitenmacher durch geschickte Wahl der Durchmesser von Kern und Umspinnendraht sowie auch des Uspinnungsmaterials (Dichte) in relativ weiten Grenzen die Saitenspannung festlegen. Der Ton wird lauter, offener und brillanter.

Dass nicht alle Saiten umspinnen werden, hat seine Ursache in den bestehenden Grenzen des Materials. Für Diskantsaiten wären mitunter sehr dünne Uspinnungsdrähte erforderlich, was die Haltbarkeit zu sehr begrenzt. Klanglich wäre es jedoch von Vorteil, da die Verwendung von umspinnenen und blanken Saiten in einem Bezug klangliche Übergangsprobleme mit sich bringt.

Als Alternative zur Uspinnung gibt es weitere Möglichkeiten zum Beschweren von Bass-Saiten, wobei der Durchmesser klein gehalten werden kann:

- Einflechten von Metalldrähten zwischen die Darmstreifen
- Imprägnieren von Darm mit Metallsalz-Lösungen oder Kupferpulver

Diese Möglichkeiten fanden jedoch wenig Verbreitung. Je nach Verfahren werden die Saiteneigenschaften mehr oder weniger beeinflusst. Probleme können insbesondere bezüglich der Haltbarkeit auftreten.

### Moderne Alternativen

Ein weiterer prinzipieller Nachteil von Darmsaiten ist neben Problemen der Reißfestigkeit und Stimmungsreinheit ihre große Hygroskopie. Bei Feuchtigkeitsaufnahme verschlechtern sich die akustischen Eigenschaften merklich, leider auch der Klang und die Stimmungsstabilität. Metallsaiten sind da praktisch unempfindlich, klingen aber anders als Darm. Mit diversen Oberflächenbehandlungen lässt sich eine Besserung erreichen, wie etwa durch Ölen oder Lackieren.

Die chemische Industrie bietet mittlerweile eine Reihe von Kunststoffen in Form von Drähten (Monofilen) oder Fasern (Multifilen), die als Alternative für Darmsaiten mehr oder weniger gut geeignet sind und vielfach Verwendung finden. Sie sind deutlich weniger feuchtigkeitsempfindlich, reißfest und kommen auch klanglich den Darmsaiten relativ nahe. Jedenfalls stellen sie klanglich eine bessere Lösung dar als Metallsaiten, müssen aber nach der Aufspannung noch relativ oft nachgestimmt werden. Typisches Material sind spezielle Polyamide (PA), vor allem PA 6.6 (Handelsname Nylon) und PA 6.12 (Handelsname Tynex). Als weitere Alternativen gelten Polyvinylidenfluorid (PVDF, Carbon) und Nylgut, über dessen chemische Struktur sich der Hersteller bedeckt hält. Konzertgitarren werden heute fast ausschließlich mit Polyamid- oder Carbonsaiten gespielt.

Im Hinblick auf klangliche Darmähnlichkeit schneidet Nylgut mit am besten ab. Dafür spricht nicht zuletzt eine Dichte von ca.  $1,4 \text{ g/cm}^3$ , die relativ nahe am Darm ( $1,3 \text{ g/cm}^3$ ) liegt. Nylon ( $1,14 \text{ g/cm}^3$ ) sowie Tynex ( $1,06 \text{ g/cm}^3$ ) sind etwas zu leicht und Carbonsaiten ( $1,8 \text{ g/cm}^3$ ) eher zu schwer, was sich in entsprechenden Durchmesserabweichungen nach oben und unten bei gleicher Zugkraft und Tonhöhe bemerkbar macht. Man darf gespannt sein, welche Fortschritte die rasante Entwicklung auf dem Kunststoffsektor für Saitenanwendungen künftig noch bereithält. Saiten mit den Vorteilen der Darmsaiten ohne deren angesprochene Nachteile werden aber wohl noch einige Zeit auf sich warten lassen.

### Fazit

Rohmaterial, Konservierung, Herstellungsverfahren und chemische Behandlung haben, wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, großen Einfluss auf die Qualität der Darmsaiten. So überrascht es nicht, dass die Qualitätsunterschiede verschiedener Hersteller und Regionen enorm waren. Das trifft

gleichermaßen auf die Instrumente mit ihren vielen Bauformen selbst zu. Neben großen Schwankungen in der Stimmhöhe verzeichnen wir auch eine gewisse Vielfalt in der Besaitung der Instrumente, also den Stimmungen der einzelnen Saiten. Es hat weder eine einheitliche Stimmung noch einen annähernd gleichen Kammerton gegeben. Die heute gerne verwendete 415 Hz-Stimmung kann eigentlich auch nur als eine von vielen Kompromissen gelten. Ob es deshalb „den“ typischen und damit authentischen Klang einer bestimmten Epoche überhaupt gegeben hat, wird wohl stets ein Diskussionspunkt bleiben. „Historisch-orientiert“ trifft den Sachverhalt jedenfalls besser als „authentisch“, wenn es um die Aufführungspraxis geht.

Es erübrigt sich damit anscheinend die Frage, welche besonderen Eigenschaften historische Darmsaiten im Vergleich zu modernen haben sollen. Für Renaissance- und Barockinstrumente sind natürlich blanke Darmsaiten gewissermaßen ein Muss, für die klassische Periode dann auch umspinnene. Ansonsten bestehen nach Auffassung des Autors einige Freiheiten. Eine allgemein gültige Antwort gibt es nicht. Die heute übliche gute Stimmungsreinheit, Haltbarkeit und möglichst auch geringe Feuchtigkeitsempfindlichkeit stellen kein Hindernis für eine historisch-orientierte Aufführung dar. Darauf wird auch niemand mehr verzichten wollen. Moderne Kunststoffsaiten kommen klanglich den Darmsaiten teilweise schon recht nahe, bleiben aber ein diskutabler Kompromiss. Es sei jedoch daran erinnert, dass die primäre Tonbildung zwischen Spieler und Saite erfolgt. Das Instrument wirkt als Filter und Verstärker für die Saitenschwingungen, da die Saite selbst nur wenig Schall abstrahlen in der Lage ist. Dem Spieler obliegt es dann, den Klang nach seinen Vorstellungen zu formen. Das wird immer auch eine Frage des persönlichen Geschmacks sein. Aus zahlreichen Instrumententests ist zudem bekannt, dass die meisten Hörer im Gegensatz zum Spieler klangliche Nuancen, wie sie beispielsweise bei Darmsaiten unterschiedlicher Hersteller oder Saitenstärken entstehen, kaum signifikant zuordnen können.

Der Handel stellt mittlerweile ein breites Angebot an Saiten für historische Instrumente zur Auswahl. Zur historisch-orientierten Aufführungspraxis gehört mehr als eine möglichst authentische Besaitung, aber sie ist ein wichtiger Teil.

### **Literatur**

Abbot, Djilda/Segerman, Ephraim (1974): Strings in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries. In: The Galpin Society Journal 27 (1974), S. 48-73

- Abbot, Djilda/Seegerman, Ephraim (1976): Gut Strings. In: *Early Music* 10 (1976), S. 430-437
- Jahnel, Franz (1986): *Die Gitarre und ihr Bau*. 5. Aufl., Frankfurt/M. 1986
- Kürschner, Bernd (1991): Darmsaiten – früher und heute. In: Thom, Eitelfriedrich [Hg.] *Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart. Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus*. Michaelstein/Blankenburg 1991, S. 124 -131
- Liersch, Peter (1982): Zu Fragen der Herstellung historisch authentischen Saitenmaterials aus Darm. In: Thom, Eitelfriedrich [Hg.]: *Beiheft zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über das 3. Symposium zu Fragen der Streichinstrumente, Saiten und Stimmungen*. Michaelstein/Blankenburg 1982, S. 32-40
- Meinel, Eberhard (1982): Zum Problem der Stimmton-Normierung. In: *Musik und Gesellschaft* 32/4 (1982), S. 225-229
- Meinel, Eberhard (1987): Historisch getreue Aufführungsbedingungen – eine Utopie? In: *musik international, Instrumentenbau-Zeitschrift* 41/5 (1987), S. 348-354
- Meinel, Eberhard (1991): Betrachtungen zur Klangerzeugung historischer und moderner Saiten. In: Thom, Eitelfriedrich [Hg.]: *Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart. Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus*. Michaelstein/Blankenburg 1991, S. 7-15

**Abbildungsnachweis bzw. Bildquellenverzeichnis**

- Meinel, Eberhard (1993 und 2012): *Lehrbrief Musikalische Akustik. Teil II. Akustik der Zupf und Streichinstrumente*. Internes Lehrmaterial am Studiengang Musikinstrumentenbau der Westsächsischen Hochschule Zwickau



## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger (ca. 1580 – 1651) für Zither<sup>1</sup>

Pia Monika Grandl

Warum sich heute das Interesse auf die Alte Musik richtet und in den meisten Konzertprogrammen, bis auf einige Ausnahmen, nur Musik von Komponisten vergangener Zeiten zu finden ist, erklärt Harnoncourt in seiner Sammlung von Aufsätzen *Musik als Klangrede* mit dem Wandel der Bedeutung der Musik in der heutigen Gesellschaft. Früher sei Musik ein Bestandteil des Lebens gewesen und hätte nur von ihren Zeitgenossen verstanden werden können. Heute seien andere Dinge in den Mittelpunkt gerückt und man suche „[...] nur Schönheit zur Erholung vom grauen Alltag“<sup>2</sup>. Harnoncourt geht sogar soweit zu sagen:

Heute ist die Musik zu einem bloßen Ornament geworden.<sup>3</sup>

Dabei ist die Musik der Gegenwart nichts anderes als ein Spiegelbild der geistigen Situation ihrer Zeit. Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik ist in ihrer Differenziertheit jedoch für den modernen Zuhörer oft zu komplex und mühsam, was die Ursache für die Zuwendung zur Alten Musik ist. Diese Situation gilt als einzigartig in der Musikgeschichte.

Die verschiedenen Möglichkeiten der Wiedergabe historischer Musik führen allerdings zu einem Spannungsfeld zwischen Bearbeitungen und historischer Aufführungspraxis. Zunächst sah man, vor allem im 19. Jahrhundert, die Alte Musik nur als Vorstufe oder als Studienmaterial, die für öffentliche Aufführungen ‚modernisiert‘ werden musste. Man versuchte die Musik in die Gegenwart zu übertragen und anzupassen. Heute gibt es die Auffassung der Werkreue, wie sie Harnoncourt beschreibt. Man bemüht sich die Musik im Sinne der Zeit ihres Entstehens lebendig, verantwortungsbewusst, mit Wissen und tiefstem musikalischem Empfinden wiederzugeben. Dafür gibt es erhalten

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz stammt aus meiner Diplomarbeit, die ich 2009 im Studiengang Zither bei Dr. D. Hofmann an der Hochschule für Musik und Theater vorgelegt habe. Für interessierte Leser und Zitherspieler ist die komplette Ausgabe des Notenmaterials im Verlag *Edition Zither* erhältlich (vgl. Grandl 2012, S. 1-12).

<sup>2</sup> Harnoncourt 1987, S. 10.

<sup>3</sup> Harnoncourt 1987, S. 9.

gebliebene Anhaltspunkte wie z.B. Vortragsbezeichnungen und Gebräuche der Aufführungspraxis. Es ergeben sich jedoch große Probleme, da wir weder Zeitgenossen der jeweiligen Komponisten sind, noch über das damals gängige Allgemeinwissen verfügen, das in den Lehrwerken wie beispielsweise bei dem *Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen* von J. J. Quantz vorausgesetzt wird. Kompromisse im werktreuen Musizieren sind unvermeidlich, doch nähert man sich mit dem intensiven Studium der historischen Quellen und Lehrwerke bestmöglich an.<sup>4</sup>

Genau diese Polarität des historischen Abstandes von damals und heute, wie sie Peter Reidemeister in *Historische Aufführungspraxis, Eine Einführung* beschreibt, macht die Beschäftigung mit dem Thema der Alten Musik spannend und reizvoll. Man soll sich eben nicht mit den Hörgewohnheiten der Gegenwart begnügen, sondern die Aufführungspraxis als Schnittpunkt zwischen forschender Wissenschaft und künstlerischer Praxis ansehen, die einen stetigen Dialog fordert.<sup>5</sup>

#### Giovanni Girolamo Kapsperger als Beispiel eines Komponisten für virtuose Zupfmusik des 16./17. Jahrhunderts

Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1580-1651) war seinerzeit in Venedig und später in Rom ein bekannter und geschätzter Komponist, sowohl in Bezug auf seine kirchlichen-, als auch auf seine weltlichen Werke. Bekannt unter dem Titel *nobile Alemanno* genoss er hohes Ansehen als virtuoser Instrumentalist auf dem Chitarrone, (bzw. Theorbe). Kapsperger war maßgeblich an dessen Entwicklung zum Soloinstrument beteiligt, das bis dahin nur in der Continuo-Gruppe als Generalbassinstrument eingesetzt wurde. In seinen Instrumentalkompositionen widmete Kapsperger der Laute und dem Chitarrone mehrere *Libri d'intavolature*. Darin findet man viele Toccaten, Variationen und Tanzsätze, wie Gagliarden und Correnten im Stil Girolamo Frescobaldis. Arpeggi, unübliche rhythmische Gruppierungen, gebrochene Figurationen, ornamentierte und spontane überraschende Harmonisierungen, sowie motivische Sequenzen und dramatische Ausbrüche von Skalen charakterisieren seinen Kompositionsstil. Das 1611 erschienene Lautenbuch *Libro primo d'intavolatura di lauto* mit seinen acht Toccaten beschreibt heute Kenneth Gilbert, Universitätsprofessor für Cembalo am Mozarteum Salzburg, als „pos-

---

<sup>4</sup> Vgl. Harnoncourt 1987, S. 9-18.

<sup>5</sup> Vgl. Reidemeister 1988, S. 2f.



sibly the finest set of its kind in the Italian repertoire“<sup>6</sup>. Kapsperger vertrat in seinen Kompositionen den typisch römischen Geschmack mit langen und virtuosen Verzierungen und setzte sich mit allen neuen Gattungen seiner Zeit auseinander. Der Jesuit und Polymathematiker Athanasius Kirchner bezeichnet ihn sogar in seinem Werk *Musurgia universalis* für den *stylus Drammaticus sive Recitativus* als Nachfolger Monteverdis.<sup>7</sup> Trotzdem führt er heute ein Schattendasein im Vergleich zu den bekannten Größen der Lautenmusik Alessandro Piccinini oder John Dowland.

Ein Beispiel aus Kapsperger's *Libro Primo d'Intavolatura di chitarone (Venedig, 1604)*, genauer die *Folia* mit 19 Partiten, eignet sich für eine Auseinandersetzung mit der Tabulatur und Transkription für Zither besonders gut, um die verschiedenen Möglichkeiten der Bearbeitung und Spielbarkeit von Werken für Zupfinstrumente des 16./17. Jahrhunderts zu beleuchten und darzustellen.

### Die Zither – ein passendes Instrument zur Wiedergabe Alter Musik?

Natürlich gab es zur Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts noch kein Instrument, das mit der heutigen Zither zu vergleichen ist. Der Begriff *Cithar* oder *Cister* bezeichnete eine Form der Gitarre. Trotzdem handelt es sich um die gleiche Instrumentenfamilie, nämlich die der Zupfinstrumente (Chordophone), die sowohl die Zither als auch die verschiedenen Arten der Lauten, z.B. dem Chitarrone, miteinschließt. Im Gegensatz zu den Lauteninstrumenten ist die Entwicklung der Zither heute noch nicht abgeschlossen. In dem einstigen Biedermeier-Instrument suchen eine Reihe von Instrumentenbauern, wie z.B. Klemens Kleitsch aus Kiefersfelden, neue klangliche Möglichkeiten hinsichtlich Lautstärke und Toncharakteristika.<sup>8</sup> Es kann nun ein polyphones Spiel dargestellt werden, das mit dem anderer Zupfinstrumente vergleichbar ist. Damit werden gute Voraussetzungen für das Spiel von Werken Alter Musik geschaffen und deren Umsetzung auf der Zither wird denk- und vertretbar. Die Zither hat sich zu einem neuen Instrument entwickelt, das sich mit Alter Musik im Sinne der historischen Aufführungspraxis auseinandersetzt aber neue, klangliche Möglichkeiten sucht, um diese Musik sinnvoll zu interpretieren.

---

<sup>6</sup> Coelho 2002, S. 363.

<sup>7</sup> Vgl. Dragosits 2003, Sp. 1474-1476 und Coelho 2002, S. 362-363.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Reithmaier 2009.

### Vergleich Zither – Chitarrone: Beschaffenheit, Stimmung und Spielweise

Die „Normalzither“<sup>9</sup> besitzt heute fünf Griffbrettsaiten (Stimmung: a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, g, c) und ein chromatisches Bassregister über drei Oktaven frei schwingender Saiten, welche in der Quart-/Quintstimmung angeordnet sind, beginnend bei e<sup>1</sup> (vgl. Abbildung 1). Die Saitenanzahl der Freisaiten variiert zwischen den verschiedenen Typen der Diskantform. Typische Zahlen (incl. Griffsaiten) sind 38, 39, 40 Saiten (Konzertzither) oder 42 Saiten (Harfenzither). Die Länge der Saiten hängt von der Bauform ab. Zithern der Salzburger Form, z.B. von der Firma Wünsche, besitzen eine Länge von ca. 71 cm, in der Psalterform, z.B. Volkmann, ca. 85 cm und vom Instrumentenbauer Kleitsch (vgl. Abbildung 2) ca. 120-130 cm. Als Saitenmaterial für die Griffsaiten werden Stahlsaiten (g und c sind umspunnen) und für die Freisaiten umspinnene Saiten mit einem Kern aus Nylonseide verwendet. Die Bespannung mit Darmsaiten ist seit dem 19. Jahrhundert unüblich, wird allerdings heute wieder von dem Instrumentenbauer Klemens Kleitsch und dessen Entwicklung der *Cetra Nova* aufgegriffen.<sup>10</sup>

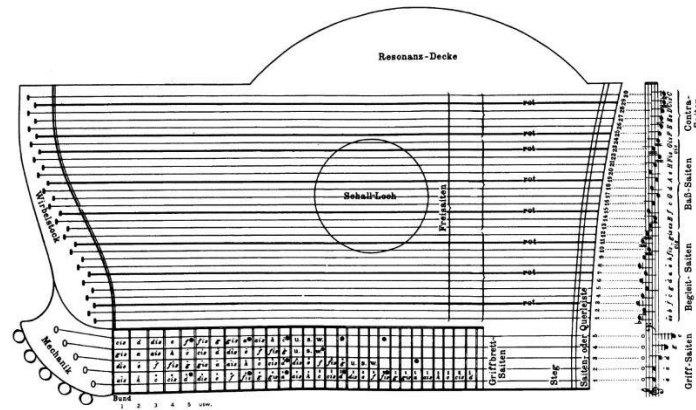


Abbildung 1: Schematischer Aufbau der Zither und deren Saitenstimmung

Gewöhnlich spielt man in einer Stimmtonehöhe von 440/442 Hz. Das Instrument wird entweder auf einem Tisch oder einem Stehpult mit den am Instru-

<sup>9</sup> Brandlmeier 1963, S. 48.

<sup>10</sup> Ausführlich zu historischer Saitenherstellung vgl. auch den Beitrag von Eberhard Meinel in diesem Band.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

mentenboden angebrachten Füßchen (je nach Zitherbauer mit Nägeln oder ohne) abgesetzt. Die Finger der linken Hand, abgesehen vom kleinen Finger, greifen die fünf Saiten am Griffbrett ab, während diese mit dem Ring am Daumen der rechten Hand angeschlagen werden. Eine wechselseitig Bewegung des Rings, also ein Auf- und Abschlag, ist mit dem Wechselschlagring möglich. Die vier verbleibenden Finger der rechten Hand bedienen die Freisaiten, während der rechte Handballen am Steg aufgelegt ist. Notiert wird in zwei Notensystemen – mit Violin- und Bassschlüssel: Dabei ist nicht nur eine strikte Trennung der Spielbereiche Griffbrett und Freisaiten üblich, sondern auch deren Mischung.



Abbildung 2: Alt-Zither von Klemens Kleitsch

Im Vergleich dazu, besitzt der Chitarrone heute im Normalfall sechs oder sieben Saitenchöre (in Quartan mit Terz in der Mitte gestimmt) auf dem Griffbrett und sieben oder acht einzelne, diatonisch gestimmte Basssaiten. Feststehende Angaben über Größe, Rosettenanzahl, Halsverlängerung und Besaitung gibt es nicht. Viele Varianten sind möglich. Charakteristisch für den Chitarrone ist, dass die oberen beiden Chöre, aufgrund der Länge der Griffsaiten, eine Oktave tiefer gestimmt sind. Somit ist der dritte Chor der höchste. Die Griffsaiten sind in Quartan mit einer Terz in der Mitte gestimmt, während die Basssaiten in einer diatonischen Folge verlaufen. Verschiedene Stimmungen sind nachgewiesen. Heute wird überwiegend die normale A-Stimmung (vgl. Abbildung 3) verwendet. Die tiefste Basssaite kann dabei chromatisch auf Fis oder Es gestimmt sein.<sup>11</sup> Dabei muss man auch die histo-

---

<sup>11</sup> Vgl. Baines 1996, S. 59.

rischen regionalen Stimmtöneunterschiede in Italien berücksichtigen. Während man in Venedig um 1600 in 460 Hz musizierte, war man in Rom bei einer sehr tiefen Stimmung von 392 Hz.<sup>12</sup>



Abbildung 3: Notenbeispiel der A-Stimmung

Die besondere Halslänge der Instrumente, verbunden mit dem zweiten Wirbelkasten, folgt aus den lang mensurierten Abzugssaiten. Dies sind freie Basssaiten, die neben dem Griffbrett verlaufen. Die Gesamtlänge eines solchen Instrumentes kann über 200 cm betragen, die Korpuslänge etwa 71 cm. Die Abzugssaiten sind fast doppelt so lang wie die Griffsaiten und haben damit fast die Länge der tiefen Saiten eines Cembalos.<sup>13</sup>

Früher verwendete man Darmsaiten für die oberen Chöre und die Bassoktaven. Ab dem 5. oder 6. Chor abwärts waren die Saiten umspinnen. Manche Instrumente (vgl. Abbildung 4) besaßen auch einen Drahtsaitenbezug aus Stahl oder Messing.<sup>14</sup> A. Piccinini spricht beispielsweise von Metallsaiten.<sup>15</sup>



Abbildung 4: 14-chörige Theorbe (=Chitarrone) von Magno Dieffopruchar (Magnus Tieffenbrucker), Venedig 1608

Zunächst wurden die Saiten von Lauteninstrumenten vor allem mit einem Federkiel oder einem Plektrum angeschlagen. Später, in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, veränderte sich die Technik zunehmend in das Spiel

---

<sup>12</sup> Vgl. Anhang, E-mail-Wechsel mit Axel Wolf, vgl. dazu auch Beitrag von Eberhard Meinel in diesem Band.

<sup>13</sup> Vgl. Baines 1996, S. 58f.

<sup>14</sup> Vgl. Ragossnig 2003, S.15f.

<sup>15</sup> Mason 1984, S. 7.

des geregelten Anschlags mit dem Daumen für den Abwärtsschlag und dem Zeigefinger für die Aufwärtsbewegung ein. Mit der Erweiterung der Saitenchöre veränderte sich auch die Spielhaltung der rechten Hand, und die Frage nach mehrstimmigen Akkorden forderte den Mittelfinger und den Ringfinger zum Einsatz. Der kleine Finger war auf die Decke aufgestützt und wurde auch später nie zum Anschlag verwendet. Im 17. Jahrhundert kam das Spiel mit Fingernägeln der rechten Hand in Mode. So verwendete z.B. A. Piccinini den Nagel des Zeigefingers für den *gruppo*, einer Verzierung in der Kadenz. Nur in bestimmten und historisch fundierten Fällen werden heute Fingernägel zum Spiel verwendet. Vielfältige Klangfarben erzielte man durch das Verändern der Anschlagstelle und Legati mit der linken Hand.<sup>16</sup>

### Tabulaturen und Transkription

Seit dem Mittelalter sind in Europa Lauteninstrumente bekannt. Die Notation der Musik in sog. Tabulaturen wurde in diesem Zeitraum entwickelt.

Zahlreiche handschriftliche Quellen und gedruckte Lehranweisungen dokumentieren seit dem späteren 15. Jahrhundert den Prozess der Intavolierung, d.h. die Übertragung mehrstimmiger Musik aus Stimmbüchern bzw. Partituren in die Tabulaturenschrift.<sup>17</sup>

Es handelt sich um eine Griffschriftnotation, die sowohl für Saiteninstrumente (Laute, Harfe, Violen), als auch für Tasteninstrumente (Orgel) verwendet wurde. Diese Griffschrift zeigt die Griffposition der Finger auf dem Griffbrett des Instrumentes. Es gibt keine Hinweise auf ein eventuelles Umstimmen bestimmter Saiten. Das heißt man muss es aus dem musikalischen Zusammenhang erfassen. Die Notationszeichen werden bei mehrstimmigen Akkorden übereinander geschrieben. Zum Teil grenzen senkrechte Striche die Töne zwischen den Brevis und Semibrevis ab. Rhythmische Zeichen werden meist mensural notiert. Es ist angegeben, wann der Anschlag passieren soll, jedoch nicht die Ton-/Klangdauer. Zusätzlich werden Symbole für Verzierungen und andere instrumentenspezifische Spieltechniken angebracht. Tabulaturen für Liedbegleitung oder für das Ensemblespiel wurden in Partituranordnung, auf gegenüberliegenden Seiten oder in getrennten Stimmheften angegeben.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. Päßgen 2003, Sp. 962f.

<sup>17</sup> Ivanoff 2003a, Sp. 368.

<sup>18</sup> Vgl. Ivanoff 2003a, Sp. 368f.

Grundsätzlich lassen sich drei Haupttypen unterscheiden: die italienische, die französische und die deutsche Lautentabulatur. Im Folgenden wird nur auf die für meine Transkriptionsarbeit relevante Tabulatur der Lauteninstrumente erklärt.

Giovanni Girolamo Kapsperger verwendete die italienische Tabulatur. Sie zeigt sechs Linien, welche die Lautenchöre darstellen. Die oberste Linie repräsentiert den tiefsten Chor des Instrumentes. Die daran angebrachten Ziffern stehen für die Bünde am Griffbrett, deren darüber liegenden Saiten mit den Fingern abgegriffen werden sollen. Dabei steht die Null für den Anschlag der Leersaite. Rhythmische Zeichen werden nur an den Stellen angebracht, an denen sich der Notenwert ändert. Bis auf einige wenige Ausnahmen, beschränkte sich die Verwendung dieses Tabulaturentypus überwiegend auf Italien.<sup>19</sup>

### Vergleich und Problematik von Faksimile und moderner Notation des „Libro Primo“ aus „Intavolatura di chitarone“

Intavolierungen stellen den Interpreten und Spieler vor einige Herausforderungen. Neben den manchmal undeutlichen und missverständlichen Symbolen, ist es vor allem die Problematik der „nur subjektiv festlegbaren Klangdauer von Tabulaturzeichen“<sup>20</sup>. Tabulaturen stellen daher eine Spielanleitung in Bezug auf die Positionierung der Greifhand und den Anschlag von ein oder mehreren Tönen gleichzeitig dar und weniger eine festgelegte Klangintention, die zur Analyse geeignet ist.<sup>21</sup> Eine vorhergehende Beschäftigung mit dem Thema der historischen Aufführungspraxis ist daher sehr wichtig, wenngleich sie auch nicht alle Fragen beantworten kann. Dem Interpreten bleiben individuelle Freiheiten, die es künstlerisch, kreativ und geschickt zu lösen gilt. Editionstechnischen Fehlerquellen von Intavolierungen bei modernen Ausgaben sind vorzubeugen, indem man diese mit dem Faksimile vergleicht. Es ist zu empfehlen, nicht ausschließlich das ‚bequeme‘, heute gebräuchliche Notenbild zum Studium zu verwenden, sondern sich mit den Faksimileausgaben (vgl. Abbildung 5) auseinanderzusetzen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Ivanoff 2003b, Sp. 372f.

<sup>20</sup> Ivanoff 2003c, Sp. 379.

<sup>21</sup> Vgl. Ivanoff 2003c, Sp. 379.



Abbildung 5: Faksimileausschnitt vom Thema der Folia, G.G. Kapsperger aus dem Libro Primo d'Intavolatura di chitarone

Nach dem Vorwort in Alessandro Piccininis Lautenwerk erläutert Denise Perret die Tabulatur als komplexes System von drei Welten, zum einen die Klangvorstellung des Komponisten, zum anderen die des Spielers (Lautenist) und nicht zuletzt die des Interpreten. Früher war es meist eine Person, in der sich alle drei Elemente vereinten. Der Komponist war in der Regel auch der beste Interpret und Spieler seiner Werke.<sup>22</sup> Dagegen gilt es heute eine eigene, persönliche Lesart (bezüglich der Ausarbeitung der Stimmführung, etc.) zu erarbeiten, die der Interpretation des Werkes nur förderlich sein kann. Jede intensive und fundierte Auseinandersetzung mit Werken vergangener Zeiten hat ihre Berechtigung, da mithilfe historischer Quellenarbeit und dem heutigen Verständnis von Musik und deren Umsetzung auf das jeweilige Instrument nach neuen Lösungen gesucht wird.

#### Arrangement für Zither

Die Musik alter Meister reizt nicht nur diejenigen Musiker, die sich explizit mit dem dafür vorgesehenen Instrument beschäftigen. Mittlerweile kann man viele Werke in Bearbeitung für jegliches Instrument in nicht immer guten Ausgaben finden. Doch niemand verbietet es z.B. Werke von J. S. Bach auf modernen Konzertflügeln zu spielen – es ist sogar prüfungsrelevant in den musikakademischen Instituten. Warum sollte man dann nicht den Versuch wagen, Musik für Saiteninstrumente auf verschiedenen Typen zu spielen? Die neuzeitliche Entwicklung der Instrumente (wie z.B. bei der Zither), die intensive Beschäf-

---

<sup>22</sup> Vgl. Perret 1983, S. 3.

tigung mit dem Instrument, dem Werk und die Hinweise der historischen Aufführungspraxis eröffnen neue Wege und Möglichkeiten zur Spielweise des Instruments für ein neuartiges und lebendiges Klangergebnis. Die Musik bleibt sozusagen wandelbar im Fortschritt der Zeit.

Da die Tabulatur der Folia, aus der Sammlung: *Intavolatura di chitarone* von G. G. Kapsperger, auf den Chitarrone bezogen ist und dessen Griffbrett nicht dem der Zither entspricht, muss die Griffschrift in moderne Notenschrift umgesetzt werden. Für diesen ersten Schritt stehen Tabellen zur Verfügung, die die Stimmung der Theorbe von 1604 darstellen und eine Übertragung in die moderne Notenschrift ermöglichen (vgl. Abbildung 6).

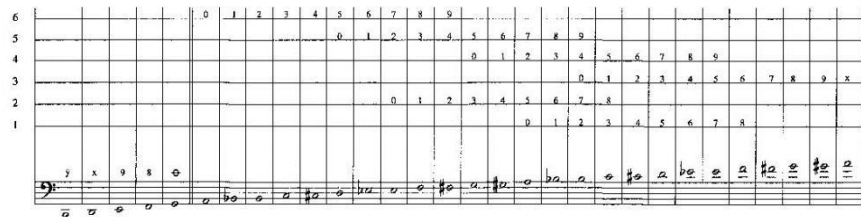


Abbildung 6: A-Stimmung der Theorbe 1604, *Intavolatura di Chitarrone, Libro Primo*

Verlage wie *Ut Orpheus Edizioni* bieten einen Versuch an, Tabulaturen in moderner Notenschrift für Tasteninstrumente darzustellen und fügen zum Teil Faksimile-Ausschnitte hinzu. Die Übertragung der Töne folgt nur in der Definition der Tonhöhe, so dass die Unklarheiten bezüglich der Tonlänge bleiben. Der Tonbeginn ist festgelegt und die Tondauer muss dem melodischen und harmonischen Verlauf des Stückes angepasst werden. Alles wird, zur besseren Orientierung, in einem Schlüssel, dem Bassschlüssel, wiedergegeben. Jede Note ist mit einem Kopf der ganzen Note festgehalten, worüber der Rhythmus notiert ist, dessen Notenwerte so lange gelten, bis ein anderer angegeben ist. Dies ähnelt wiederum der originalen Notation der Tabulaturen. Die in Buchstaben, Ziffern und Symbolen dargestellten freischwingenden Basschöre



werden wie in Abb. 7 ersichtlich übertragen.

Die geltenden Versetzungszeichen stehen vor jeder Note, um etwaigen Unklarheiten

Abbildung 7: Ausschnitt aus der Notentabelle der A-Stimmung der Theorbe 1604, *Intavolatura Di Chitarrone, Libro Primo*



vorzubeugen (vgl. Abbildung 8). Darüber hinaus gibt der Verlag die Vorworte der Faksimile-Sammlungen in verschiedene Sprachen wie Englisch, Französisch und modernem Italienisch wieder. Diese beinhalten wichtige Hinweise wie z.B. in den *Avertimenti* des Komponisten zur Ausführung der Werke. Kritische Hinweise bei deutlichen Fehlern in der Originaltabulatur werden gesondert angegeben. Der Vergleich mit der Originalausgabe ist allerdings immer zu empfehlen. Ausgangspunkt für die Umsetzung in diese moderne Notation ist die gebräuchliche A-Stimmung des Chitarrone. Zudem ist nochmals auf die spezielle Stimmung der Saitenchöre hinzuweisen, denn zwei von diesen sind eine Oktave tiefer eingestimmt. Dies begünstigt eine besondere Akzentuierung der Musik, da viele Töne auf verschiedenen Saiten vorkommen. Mit Tasteninstrumenten ist das schwer zu realisieren. Bei der Zither bieten sich jedoch auch solche Techniken des Klangfarbenspektrums in den verschiedenen Bereichen von Griffbrett und Freisaiten an.<sup>23</sup>

**Folia**

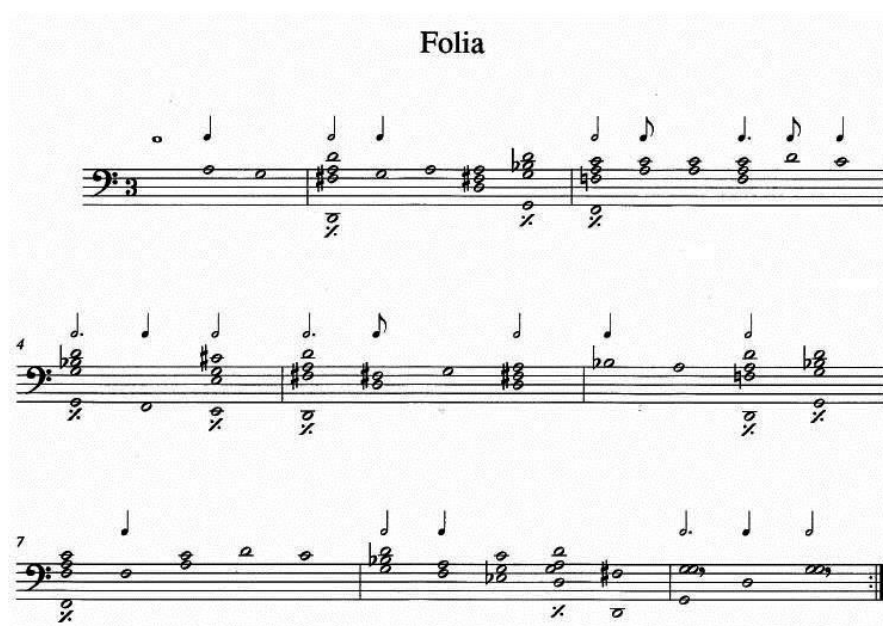





Abbildung 8: Das Folia-Thema, moderne Übertragung aus der Tabulatur

---

<sup>23</sup> Vgl. Gilbert 2001, S. 8f.

Es folgt nun die Einrichtung für das Instrument Zither. Ziel sollte es sein ein optisch ansprechendes, logisches Bild zu erstellen, das die Melodieführung veranschaulicht und nachvollziehbar macht. Zudem sollte die nötige Spieltechnik klar ersichtlich und schnell erfassbar sein. Die Notation in zwei Schlüsseln mit dem möglichen Wechsel zwischen den beiden Spielbereichen lässt einige Varianten entstehen, die ich in den folgenden Beispielen abzuwägen versuche. Die tatsächliche Ausführung ist ein Kapitel, das ich parallel zur Notationsproblematik behandeln möchte. Um die Werke auf der Zither gut spielbar zu machen, ist eine Transposition um eine Quarte höher notwendig. Spielt man das transponierte Stück dann auf einer Altzither, ist man wieder in der originalen Tonart zurück. Mit der heute gebräuchlichen Stimmung von 440 Hz kommt man der originalen Stimmung in Venedig von 466 Hz am nächsten, da eine höhere Stimmung der Saiten nicht vorgesehen und materialtechnisch nicht durchführbar ist. Andererseits ist die klangliche Ausführung auf einer *Cetra Nova Alt* in 415 Hz klanglich oft reizvoller und technisch leichter ausführbar wegen der geringeren Saitenspannung.

Kapsperger gibt verschiedene Zeichen der Ornamentik in seinem *Avertimenti* an:

	entspricht dem Arpeggio;
	verwendet er für seinen <i>trillo</i> ; im Folgenden als + markiert;
	entspricht dem Bindebogen auch in der folgenden Fassung;

Erklärung zu den Spieltechniken auf der Zither:

- Schlagbindung:* mit den Fingern der linken Hand auf die Saiten ‚klopfen‘ um die Töne des Bundes zum Klingen zu bringen;
- Ringbindung:* den Ring über zwei Griffsaiten ‚in die Hand‘ ziehen;
- Abziehbindung:* mit Zeige- oder Mittelfinger die gedrückte Saite am Bund lösen und gleichzeitig anzupfen, so dass Ton des links liegenden Bundes klingt;

### G.G. Kapsperger: Folia-Thema

Das Notenbeispiel 1 zeigt das *Thema* der Folia von G.G. Kapsperger. Generell, wenn nicht anders gekennzeichnet, ist das System mit dem Violinschlüssel am Griffbrett auszuführen und das des Bassschlüssels im Freisaitenbereich.

Der Triller ist mit einem Kreuzchen (Takt 9) angegeben. G.G. Kapspergers Zeitgenosse A. Piccinini verweist in seinem Lautenwerk von 1623 auf verschiedene Verzierungen hin:

- der *gruppo*: Tonrepetitionen führt er der Schnelligkeit und Reinheit wegen mit dem Fingernagel des Zeigefingers aus;
- das *tremolo* in drei verschiedenen Ausführungen (Vibrato, Mordent, Triller);

Auszuführen ist der *gruppo* in Kadenzen und das *tremolo* an allen Stellen, in denen man lange Notenwerte auszuhalten hat.<sup>24</sup>



Notenbeispiel 1: Thema

Das Zeichen für das Arpeggio ist aus dem Faksimile übernommen. Auf die Frage, wie man die Arpeggi spielen soll, empfiehlt Kapsperger im Vorwort: Die Saiten sollen einzeln angezupft werden, beginnend mit dem tiefsten Ton. Der Anschlag soll wiederholt werden, um die Dauer des Klangs zu verlängern. Dabei soll man immer daran denken, dass Arpeggi unter vier Tönen recht dürrtzig klingen.<sup>25</sup> Es ist also sinnvoll einen Ton des Akkordes zu verdoppeln um fünf Töne zur Verfügung zu haben. Welcher dieser verdoppelte Ton ist, ergibt sich aus der Spielpraxis. Im Folgenden sind Beispiele zur Ausführung der Arpeggi über den Akkorden des Themas der Folia dargestellt.

<sup>24</sup> Vgl. Perret 1983, S. 7f.

<sup>25</sup> Vgl. Übertragung aus Archivum Musicum 1982, Avertimenti, S. 4.

Takt 2: Zählzeit 1                      Takt 4: Zählzeit 1                      Takt 8: Zählzeit 3

a.   b.   c.                      a.   b.   c.                      a.   c.

Notenbeispiel 2: Vorschläge zur Ausführung der Arpeggi

- a. Töne aus der Tabulatur
- b. Akkord mit Verdopplung
- c. Ausführung der Tonreihenfolge

Im Thema der Folia wird die Harmoniefolge vorgestellt und dem Hörer bekannt gemacht. Die Ausführung ist noch schlicht. Wegen des durch das Anzupfen bedingte, schnelle Verklingen des Tones ist es durchaus vorstellbar Töne zu wiederholen. Auch Kapsperger spricht davon, die Tondauer zu verlängern. Dabei kommt es immer auf das Grundtempo an. Auf der Zither kann dies gut ausgeführt werden, da die Töne auf dem Griffbrett ab dem f1 chromatisch abwärts bis zum c im Freisaitenbereich zu finden sind. Im Takt 8 ergibt die oben genannte Tonreihenfolge auf Zählzeit 3 eine schöne Wendung in den Leitton h0 hinein. Diese Herangehensweise an die Ausführung der Arpeggi wird auch in den folgenden Partiten verlangt. Die verdoppelten Töne könnte man zur Gedankenstütze mit in den Notentext aufnehmen. Die hinzugefügten Töne müsste man jedoch kennzeichnen und in einer Fußnote vermerken.

Notenbeispiel 3: Mögliche notierte Endversion vom Thema

( + ) = vom Bearbeiter hinzugefügt

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

### Partita I

Die Notations- und Spielweise fordert in der *Partita I* die Kreativität des Interpreten. Man könnte die Systeme einfach in die beiden Spielbereiche trennen und es wie folgt notieren:

Musical notation for Partita I, measures 10-17. The notation is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 10-11) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 12-13) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 14-17) shows a more complex melodic line in the treble clef and a bass line. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Notenbeispiel 4: Partita I

Alle Töne sind gut spielbar, da die Dreiklänge günstig am Griffbrett liegen und die Basslinie gut geführt werden kann. Klanglich bewegt sich die Variation aber nur eindimensional. Um ein verflechtes Klangbild herzustellen, mischt man in den Takten 12-14 und 16-17 die beiden Spielbereiche von Griffbrett und Freisaiten:

Musical notation for Partita I, measures 10-17, with articulation marks. The notation is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 10-11) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 12-13) continues the melodic line and bass line. The third system (measures 14-17) shows a more complex melodic line in the treble clef and a bass line. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as downward arrows indicating fingerings or breath marks.

Notenbeispiel 5: Partita I

Pia Monika Grandl

Die Lesart mit Pfeilen bei jenen Tönen, die in die Freisaiten genommen werden sollen, kann jedoch auf Grund der Menge verwirrend sein. Eine vereinfachte und übersichtliche Notationsweise ist folgende:

The image shows three systems of musical notation for Partita I. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 10 starts with a whole rest in the treble and a bass line with a whole note chord. Measure 11 shows a melodic line in the treble starting with a quarter note, followed by eighth notes, and a bass line with a whole note chord. Measure 12 continues the melodic line in the treble and the bass line with a whole note chord. Measure 13 shows the melodic line in the treble with a quarter note, followed by eighth notes, and the bass line with a whole note chord. Measure 14 continues the melodic line in the treble and the bass line with a whole note chord. Measure 15 shows the melodic line in the treble with a quarter note, followed by eighth notes, and the bass line with a whole note chord. Measure 16 continues the melodic line in the treble and the bass line with a whole note chord. Measure 17 shows the melodic line in the treble with a quarter note, followed by eighth notes, and the bass line with a whole note chord. The notation is clear and uncluttered, with no arrows or other markings.

Notenbeispiel 6: Partita I

Die entsprechenden Noten sind in den zu spielenden Systemen für die rechte und linke Hand eingetragen. Der Melodieverlauf ist durch die nach oben geführten Hälse deutlich sichtbar.

## Partita II

In der *Partita II* bietet es sich an, die Melodie in ihrer Zweistimmigkeit mit je einer Stimme am Griffbrett und in den Freisaiten zu führen. Da, aufgrund der Spieltechnik in den Freisaiten, viele Töne durch das Anzupfen der nächstliegenden Saite gedämpft werden, muss man vor allem auf chromatische Wendungen achten, bei denen eine zusätzliche Dämpfungsbewegung nötig ist (vgl. Notenbeispiel 7).

Die Arpeggi sollten wie im *Thema* der Folia beschrieben ausgeführt werden: Mit dem Bass beginnend und gegebenenfalls einen Ton verdoppelnd. In Takt 22 verlangt die Kürze der Viertelnoten auf Zählzeit 3 ein schnelles Ausführen der Zerlegung. Es wird mit dem Bass begonnen und die Reihe von unten nach oben ausgeführt.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows three systems of musical notation for a zither transcription. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system (measures 19-22) shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 23-25) continues the melody and bass line. The third system (measures 26-27) shows a final melodic phrase and a bass line with a double bar line and repeat sign. Measure numbers 19, 23, and 26 are indicated at the start of their respective systems. There are slanted marks (slashes) at the end of the first and third systems.

Notenbeispiel 7: Partita II

### Partita III

In der *Partita III* ist es ratsam viele Zweiklänge auf dem Griffbrett zu spielen, damit die Geläufigkeit der rechten Hand in den Freisaiten nicht beeinträchtigt wird (vgl. Takt 31, 34 und 35). Ein passender und unproblematischer Fingersatz ist in der II. Lage zu empfehlen. Der Einsatz des 5. Fingers der rechten Hand wird gefordert, denn ohne den kleinen Finger sind die Arpeggi in Takt 35 nicht im Spielfluss durchführbar. Auf die Zählzeit  $2\frac{1}{2}$  kann der Akkord für Spieler mit kurzen Fingern schwierig auszuführen sein, da der Tonabstand eine gewisse Handspanne verlangt. Geschickte Interpreten verwenden auch hier ein kurzes, schnelles Arpeggio in der Reihenfolge G, es1, c1. Ein entsprechendes Zeichen ist vom Komponisten nicht ausdrücklich notiert. In Anbetracht der Tatsache, dass in diesem Takt drei Arpeggi verlangt werden und zusätzlich mit Durchgängen verbunden sind, entsteht so viel Bewegung, dass dieses technische Problem gut in einer breiten Auffächerung des Akkordes innerhalb der Zeit zu lösen ist. Damit eine gute optische Lesbarkeit gewährleistet ist, wurden einige Pausenzeichen in den verschiedenen Ebenen verdeckt.

The image shows a musical score for Partita III, measures 28 through 35. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. Measure 28 starts with a whole note in the treble and a whole note in the bass. Measure 29 continues with a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 30 features a half note in the treble and a half note in the bass, with a fermata over the bass note. Measure 31 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 32 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 33 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 34 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 35 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass, marked with a fermata.

*Notenbeispiel 8: Partita III*

Darüber hinaus muss die Phrasierung in dieser Variation wohlüberlegt sein. Verwirrender als der Auftakt des Melodieabschnitts in Takt 30, der die Betonung auf die Zählzeit 3 des Taktes legt, könnte der Auftakt in Takt 32 sein. Dieser Takt hat seinen Schwerpunkt auf die unbetonte Zählzeit  $2\frac{1}{2}$ . Diese ‚Verschiebung‘ wird bis Takt 34 durchgehalten und anschließend wieder ins Lot gerückt. Die Achtelfigurationen (vgl. T. 32-35), die sich imitierend fortsetzen, verlangen eine gute Führung der Melodie, sowohl am Griffbrett als auch in den Freisaiten.

Partita IV

Motivik und Phrasierung sind auch das Thema der nächsten Partita. Deutlich müssen die Imitationen und ihre Fortführungen (vgl. Takt 1, 2 und 3) vom Interpreten herausgearbeitet werden. Da im 3-er Takt ebenso eine Dreiteilung wie auch eine Zweiteilung möglich ist, könnte man in dieser Partita wegen der Struktur der Imitationen auch einen ‚Zweier‘ ausführen. Geschick wird in den Takten 43 und 44 erfordert. Mit Hilfe des Einsatzes von leeren Griffsaiten (g0 Takt 44 auf Zählzeit  $1\frac{1}{2}$ ) und abwechselnden Zweiklängen am Griffbrett und in den Freisaiten kann ein gutes Ergebnis erreicht werden, das auch der flotten Tempovorstellung dieser Variation entspricht.



## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows two systems of musical notation for a piece in G minor. The first system covers measures 37 to 41, and the second system covers measures 42 to 44. The notation is in a treble and bass clef with a key signature of two flats. Measure 44 features a specific arpeggio in the bass line that is highlighted in the text as being added from a facsimile edition.

### Notenbeispiel 9: Partita IV

Das Arpeggio in Takt 44 ist nicht im Faksimile notiert. Es wurde vom Herausgeber von *Ut Orpheus Edizioni* hinzugefügt und als Fehler in der Tabulatur im Vorwort vermerkt. Es erscheint logisch an dieser Stelle, aufgrund der Länge des Notenwertes und dem Einsatz des Basses eine Aufzäherung des Akkordes zu machen. Elegant kann es ausgeweitet und mit dem folgenden Leitton h0 verbunden werden.

This image shows a close-up of measures 44 and 45. Measure 44 shows a bass line with a long note (a) and a trill starting on the next beat. Measure 45 shows a continuation of the trill and a bass line with a note (c).

### Notenbeispiel 10: ausgeschriebenes Beispiel des Arpeggio in Takt 44

#### Partita V

Ein technisches Problem in der *Partita V*, das es zu lösen gilt, sind die Triller im Takt 49. Dieser Takt ist am besten in der I. Lage am Griffbrett zu bewältigen. Man könnte das a sowohl auf Zählzeit 1 in den Freisaiten, als auch am Griffbrett spielen. Das letztere erscheint aber sinnvoller, da auf dem a der Zählzeit 2 ein Triller vom Komponisten gewünscht wird. Der vierte Finger der linken Hand liegt dann bereits schon auf dem entsprechenden Ton und kann mit dem dritten Finger einen vorbereiteten Triller ‚von oben‘, also vom b weg, ausführen. Währenddessen hält der zweite Finger das g1 und ist schon für den nächsten Triller auf dem fis1 vorbereitet (vgl. Notenbeispiel 11).

Aus der Tabulatur ist ersichtlich, dass Dreier-Gruppen, wie in Takt 51 auf Zählzeit 3, auf einer Saite des Chitarrones gespielt werden sollen. Dies kann man auch auf der Zither in der II. Lage ausführen. Eine klangliche Alternative bildet die Ringbindung über zwei Saiten. Man könnte sie beispielsweise im Auftakt der *Partita V* (es1 zu d1) verwenden, um einen weichen und gebundenen Einstieg in die Variation zu bekommen. Der Interpret muss selbst entscheiden, welcher Klang ihm besser geeignet erscheint. Ein Saitenwechsel am

Pia Monika Grandl

Griffbrett in Takt 50 zwischen den beiden g1 erscheint sinnvoll, da der neue Abschnitt mit dem zweiten g1 beginnt.

The image shows two systems of musical notation for Partita V. The first system covers measures 46 to 49, and the second system covers measures 50 to 53. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some measures containing accidentals. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes. Measure 50 is specifically highlighted as the start of a new section.

Notenbeispiel 11: Partita V

### Partita VI

Charakteristisch für die nächste Partita ist die durchgehende Achtelbewegung, die nur in der Mitte (Takt 59) durch drei Halbe-Noten in zwei Phrasen geteilt wird. Innerhalb dieser großen Abschnitte finden sich kleinere Motive, mit sprunghafter Fortführung (vgl. Takt 61) und chromatischem Aufstieg (vgl. Takt 57 und 58), die wie Stimmeneinsätze wirken. Bis auf wenige Ausnahmen ist diese Achtelbewegung am Griffbrett mit kleinen Abschnitten in den Freisaiten gut ausführbar. Technische Schwierigkeiten in den Takten 61 und 62 kann man durch Zweistimmigkeit am Griffbrett und alternativem Spiel bestimmter Töne in den Freisaiten umgehen. Einzelne Töne sollten auch ‚liegen gelassen‘ werden, um den neuen Stimmeneinsatz zu verdeutlichen (vgl. Takt 61, g1 am Griffbrett mit dem Daumen). Das Thema der Dämpfung chromatischer Wendungen ist gleich am Anfang in Takt 56 wichtig (vgl. Notenbeispiel 12).

Dem ungestümen Charakter dieser Partita kommt die Aufteilung der fortlaufenden Melodie in Griff- und Freisaiten (vgl. Takt 61, 62) zugute. Das Klangvolumen des Instrumentes kann auf diese Weise besser ausgeschöpft werden.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows a musical score for Zither, consisting of three systems of music. Each system has a treble clef and a bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system starts at measure 55 and ends at measure 57. The second system starts at measure 58 and ends at measure 60. The third system starts at measure 61 and ends at measure 63. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' and 'p'.

### Notenbeispiel 12: Partita VI

#### Partita VII

In der *Partita VII* bleibt die Phraseneinteilung erhalten. Auch in dieser Variation der Folia wird eine fast durchgehende Achtelbewegung nur durch ein paar Arpeggi an den Schlüssen (vgl. Takt 68 und 71) unterbrochen. Im Gegensatz zu der vorherigen Partita reihen sich Skalen aneinander, die manchmal nach oben (Takt 68), aber öfter nach unten (Takt 65) verlaufen oder unterbrochen werden, um an anderer Stelle fortgeführt zu werden (vgl. Takt 66 und 67). Der einfachste Weg zur Umsetzung wäre es, den Großteil auf dem Griffbrett zu spielen und nur die begleitenden Töne der Bassstimme in die Freisaiten zu nehmen, abgesehen von den Arpeggi. Da jedoch die auf dem Griffbrett gespielten Töne schnell verklingen, wenn der Finger von der Saite genommen wird, wäre es durchaus denkbar bestimmte Töne in den Freisaitenbereich zu nehmen. Zur technischen Erleichterung bieten sich vor allem die Schlusstöne der Skalen an (z. B. Takt 65) und auch Töne aus der Mitte (vgl. Takt 67). Das Weiterklingen der Schlusstöne assoziiert einen neuen Stimmeneinsatz zur nächsten Tonreihe und es entsteht eine ineinander klingende Verwobenheit der Skalen. Es ist darauf hinzuweisen, dass beim Vergleich von Original-Tabulatur und der Notation der *Ut Orpheus Edizioni* im Takt 72 das Arpeggio-Zeichen auf der Zählzeit 1 fehlt.

Notenspiel 13: Partita VII. The image shows three systems of musical notation in G minor (three flats). The first system (measures 64-66) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 67-69) continues the melodic line with some chromaticism and includes a double bar line with repeat signs. The third system (measures 70-79) shows the melodic line moving towards a final cadence, with a double bar line and repeat signs at the end. There are some markings like 'x' and '+' above notes in the later measures.

Notenspiel 13: Partita VII

### Partita VIII

Ähnlich wie in der *Partita II* dominiert in der *Partita VIII* die polyphone Zweistimmigkeit. Nur an den Phrasenenden übernimmt die 2. Stimme die Funktion der harmonischen Begleitung (vgl. Takte 75, 76/77 und 80/81). Die Zweistimmigkeit wird in beide Spielbereiche aufgeteilt. Bei der technischen Problemstelle in Takt 79 wird die zweite Stimme kurz auf Griffbrett mitgespielt und die Dreistimmigkeit von Takt 74 kann auch durch Doppelgriffe am Griffbrett ‚bequem‘ ausgeführt werden.

Notenspiel 14: Partita VIII. The image shows three systems of musical notation in G minor. The first system (measures 73-75) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 76-78) continues the melodic line with some chromaticism and includes a double bar line with repeat signs. The third system (measures 79-81) shows the melodic line moving towards a final cadence, with a double bar line and repeat signs at the end. There are some markings like 'x' and '+' above notes in the later measures.

Notenspiel 14: Partita VIII

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Der zeitliche Rahmen der Arpeggi ist hier zu beachten. Dementsprechend sind Arpeggi mit Halben als Notenwerten (vgl. z. B. Takte 76 und 77) breiter aufgefächert (mit gegebenenfalls verdoppelten Tönen) als welche mit Vierteln (vgl. z.B. Takt 80), die rasch vom Bass aus nach oben angezupft werden.

### Partita IX

Spieltechnisch ist die *Partita IX* nicht schwierig umzusetzen. Klanglich stellt sich der Komponist wohl einen offenen, satten Ton vor, wahrscheinlich aufgrund der häufig verwendeten Leersaiten in der Tabulatur. Übertragen auf die Zither bedeutet das einen gezielten Einsatz der Freisaiten und leeren Griffsaiten. Es folgt ein Notenbeispiel (Notenbeispiel 15), in dem die angegebenen Leersaiten vom Faksimile mit einem Kreis um die Note markiert wurden. Zum Teil wurden dabei schon Saiten in den Spielbereich der rechten Hand verlegt (vgl. Takt 86):



Notenbeispiel 15: *Partita IX* mit gekennzeichneten Leersaiten im Faksimile

Aus klanglichen Gründen lassen sich aber die angegebenen Leersaiten der Tabulatur nur unbefriedigend in das Spielgefüge der Zither im Freisaitenbereich übernehmen. Einen Kompromiss bildet das folgende Notenbeispiel der *Partita IX*, wobei das  $g_0$  im Takt 83 als leere Griffsaite angeschlagen wird:

The image shows three systems of musical notation for Partita IX. The first system (measures 82-84) features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Measure 82 has a whole note G2 with a fermata and a '0' above it. Measure 83 has a dotted half note G2. Measure 84 has a dotted half note G2. The bass clef part has a whole note G2 in measure 82, a dotted half note G2 in measure 83, and a dotted half note G2 in measure 84. The second system (measures 85-87) continues the melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. Measure 85 has a dotted half note G2. Measure 86 has a dotted half note G2. Measure 87 has a dotted half note G2. The third system (measures 88-90) shows the final measures. Measure 88 has a dotted half note G2. Measure 89 has a dotted half note G2. Measure 90 has a dotted half note G2. The bass clef part has a whole note G2 in measure 88, a dotted half note G2 in measure 89, and a dotted half note G2 in measure 90.

Notenbeispiel 16: Partita IX

In Takt 87 ist wieder ein breitgefächertes Arpeggio auf der punktierten halben Note möglich. Bemerkenswert ist in dieser Partita die Anordnung der Töne in Takt 86. Die Ähnlichkeit der Quart-Quint-Stimmung der Zither in den Freisaiten und der Quartstimmung des Chitarrones ist hier sehr groß.

Partita X

Skalen sind auch in der *Partita X* das Hauptthema, ähnlich der *Partita VII*. Darum kann man in dieser Variation ebenfalls die bereits bekannte Technik verwenden, bestimmte Töne der Skalen in den Freisaiten zu spielen. Hier bieten sich wieder Anfangs- oder Schlusstöne von Tonreihen an. Leere Griffsaiten wie das  $g_0$  (vgl. Takt 92) oder das  $C$  (vgl. Takt 94) sind häufig eine weitere Alternative. Ganze Skalenabschnitte mit der rechten Hand in den Freisaiten auszuführen ist aufgrund der nötigen Dämpfung und Schnelligkeit, technisch schwierig und sehr anspruchsvoll. Mit der Kombination von Griff- und Freisaiten entsteht jedoch ein schönes Klangbild mit viel Durchsichtigkeit und vollem Klang (vgl. Notenbeispiel 18). Im Takt 98 wäre eine Ausführung des Arpeggio auf die Zählzeit  $3 \frac{1}{2}$  mit dem darauf folgenden Triller über dem  $h_0$  durch ein Hinzufügen von einem  $g_0$  möglich (vgl. Notenbeispiel 18). Die Harmonie wird nicht verändert, lediglich eine Oktave hinzugefügt. Damit erreicht man eine große technische Erleichterung im Spiel des Arpeggio, da der Zeigefinger nach einander über drei Freisaiten streifen kann. Zudem kann der folgende Triller besser am Griffbrett vorbereitet werden und mit Hilfe der

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Ringbindung in Form einer Acciaccatura ausgeführt werden. Gegebenenfalls kann die Verzierung mit einem hinzugefügtes h0 in den Freisaiten verstärkt werden. Eine weitere Variante wäre es, den originalen Notentext ohne Tonverdopplung zu spielen und nur einen Mordent auf das h0 zu setzen (vgl. Notenbeispiel 17).

Die restlichen Arpeggi können wieder durch hinzugefügte Töne klanglich bereichert werden (vgl. Notenbeispiel 18). Eine andere Frage stellt sich zum Thema der optischen Notation. Wie sollte man die Länge der Töne am sinnvollsten angeben – mit Klangbögen oder mit Haltebögen? Im Griffbrettbereich stören die Klangbögen das Notenbild am wenigsten und die Lesbarkeit wird nicht beeinträchtigt. In den Freisaiten bleibt die Frage jedoch offen:

The image shows three systems of musical notation for a piece in G minor. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with long note values, often marked with a '0' (finger number) and a slur. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. The first system starts at measure 91, the second at measure 94, and the third at measure 97. The notation includes various rhythmic values and articulation marks like slurs and mordents.

Notenbeispiel 17: Partita X mit Haltebögen bzw. langen Notenwerten in den Freisaiten

Eine weitere Möglichkeit wäre es auch, die Skalen im oberen System darzustellen und mehr Pfeile nach unten zu benutzen, um die Stimmführung deutlicher zu machen. Für den Spieler würde das den etwas ungewohnten Umgang mit Tönen im Violinschlüssel im oberen System, die in den Freisaiten zu spielen sind, bedeuten (vgl. Notenbeispiel 5). Das am besten lesbare Notenbild ist eine Kombination aus Klangbögen und langen Notenhälsen für die Stimmführung. Zur optischen Verbesserung wurden auch hier einige Pausen verdeckt. Das zu spielende Tonmaterial ist nun klar in die Spielbereiche einzuordnen:

The image shows three systems of musical notation for a piece in G minor. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 91-93) features a melodic line in the treble with a trill-like figure and a supporting bass line. The second system (measures 94-96) continues the melodic development with some rests and a trill. The third system (measures 97) concludes the passage with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots. Fingerings and breath marks (0 and +) are indicated throughout the score.

Notenbeispiel 18: Partita X

### Partita XI

In der *Partita XI* sind Tonreihen das Grundelement, diesmal jedoch in parallel geführter Zweistimmigkeit (Terzen), die durch Akkorde harmonisch aufgefangen und abgeschlossen wird. Imitatorische Stimmeneinsätze (in dem Notenbeispiel 19 gekennzeichnet), sowohl in der Oberstimme (vgl. Takte 104, 107) als auch in der Unterstimme (vgl. Takte 102, 106) verlangen Sensibilität und Stimmführungsfertigkeit vom Interpreten. Diese Zweistimmigkeit kann ebenfalls sehr gut in beide Spielbereiche aufgeteilt werden. Nur im Takt 103 muss man beide Stimmen kurzzeitig auf dem Griffbrett spielen, da die Töne in den Freisaiten fehlen. Durch vorbereitenden Lagenwechsel stellt dies den Zitherspieler vor keine großen Probleme. Der Daumen kann ohne störende Nebengeräusche zwischen dem Halbton  $fis_1$  und  $g_1$  (vgl. Takt 103) hin und her gleiten. Längere Passagen zweistimmig auf dem Griffbrett zu spielen ist nicht zu empfehlen, da ein sauberes Spiel schwierig und die Stimmeneinsätze nicht differenziert ausführbar sind.



## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

The image shows three systems of musical notation for a Zither transcription. The first system (measures 100-103) features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system (measures 104-106) continues the piece with similar rhythmic patterns. The third system (measures 107-116) concludes the excerpt, with measure 116 ending in a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'z' and '+'. The piece is in a minor key, indicated by the two flats in the key signature.

### Notenbeispiel 19: Partita XI

#### Partita XII

Das Motiv der vier Sechzehntel- und den folgenden zwei Achthelnoten ist prägend für das Erscheinungsbild in *Partita XII*. Auf der Zither könnte man dieses Motiv vielfältig technisch umsetzen. Kapsperger schreibt unter diese Motive im Faksimile Legato-Bögen. Sie werden demnach auf einer Saite gespielt: Der erste Ton wird angezupft und die weiteren Töne angebunden. Technisch wäre dies auf einer herkömmlichen Zither auch möglich, nur klanglich nicht gut, da die letzten Töne kaum mehr hörbar sind. Auf der Cetra Nova Alt würde es sich besser anbieten, da die Saitenspannung nicht so hoch ist und die Töne dadurch leichter unter dem Fingerdruck ansprechen. Daneben könnte man dieses Motiv auch in die Spielbereiche aufteilen und die oberen Nebennoten der Sechzehntel in die Freisaiten nehmen. Damit lässt sich aber die vom Komponisten gewünschte Bindung nicht umsetzen (vgl. Notenbeispiel 21). Die dritte Möglichkeit basiert auf einem Kompromiss. Mit Hilfe der Abziehbindung kann man das Motiv sehr gut in Zweier aufteilen und dem Tempo entsprechend ausführen (vgl. Notenbeispiel 20). Zudem kann die erste Note durch Verdopplung in den Freisaiten verstärkt werden (Notenbeispiel 22 mit Klammern gekennzeichnet), damit der Anfang prägnanter ist. Aus klanglichen Gründen ist dies auch in den Takten 110 und 114 zu empfehlen. Nur in Takt 116 wird man ausnahmsweise gleich den ersten Ton ohne Verdopplung

Pia Monika Grandl

in den Basssaiten spielen. Dies dient zur spieltechnischen Erleichterung, da das Motiv dort in variiert Form vorliegt.

109

112

115

*Notensbeispiel 20: Partita XII im Original ohne Tonverdopplung*

109

112

115

*Notensbeispiel 21: Partita XII Original in Kombination von Griffbrett- und Freisaitenbereich*

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Notenbeispiel 22: Partita XII mit gekennzeichneten, hinzugefügten Noten

### Partita XIII

Das Motiv der *Partita XII* wird in der nächsten Variation in Form von vier Achtelnoten fortgeführt. Kapsperger lässt diese Figur in der Tabulatur überwiegend auf einer Saite ausführen. Auf der Zither wäre das technisch auch denkbar (vgl. Notenbeispiel 23), aber klanglich könnte man das Motiv noch mehr ausreizen, indem man sich eine Eigenheit der Zither zu nutze macht: Viele Töne kommen auf der Zither oft bis zu dreimal vor, je aber mit einer anderen Klangfarbe (in den fest eingestimmten Freisaiten und am Griffbrett auf der C-, G-, D- und A-Saite). Die Tonrepetition am Anfang des Motivs kann also an verschiedenen Stellen des Instrumentes ausgeführt werden und somit durch Saitenwechsel (vgl. Takt 118, 122) und Einsatz von Freisaiten (vgl. Takt 119, etc.) akustisch interessant gestaltet werden. Tonverdopplungen sind auch in Takt 123 zur klanglichen Verstärkung des variierten Motivs sinnvoll. Dies ist im Notenbeispiel 24 mit Klammern gekennzeichnet. Schließlich verlangt der Takt 125 den geschickten Einsatz von leeren Griffsaiten und Doppelklänge an Griffbrett und Freisaiten, um die Stelle im Tempo technisch umsetzbar zu machen. Dabei geht das in der Tabulatur geschriebene, verdoppelte c1 auf Zählzeit  $2\frac{1}{2}$  verloren. Durch einen kräftigen Anschlag und die vom Komponisten verlangten Arpeggi kann dies ausgeglichen werden (vgl. Notenbeispiel 24).

Musical notation for Notenspiel 23, measures 118-123. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 118-122) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system (measures 123-124) continues the melodic line and includes a double bar line with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 4, and +.

Notenspiel 23: Partita XIII mit allen Tonwiederholungen am Griffbrett

Musical notation for Notenspiel 24, measures 118-123. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 118-122) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system (measures 123-124) continues the melodic line and includes a double bar line with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1, 4, 0, and +.

Notenspiel 24: Partita XIII mit Tonwiederholungen in den verschiedenen Spielbereichen und Lagen am Griffbrett, Tonverdopplungen

#### Partita XIV

In *Partita XIV* wird das rhythmische Element fokussiert. Kleine Einheiten (vgl. Takt 127) wechseln mit großzügigen Augmentationen ab, in Takt 130 sogar über einen vollen Takt hinaus. Dabei werden Takt und Betonungsstrukturen nicht eingehalten, sondern beinahe willkürlich verschoben und abschließend zu einem ‚guten Ende‘ zusammengesetzt. Die fast durchgehende Zweistimmigkeit empfiehlt wieder die Aufteilung in die beiden Spielbereiche. Dabei erfordern die schnellen Tonrepetitionen in den Freisaiten vom Interpreten viel technisches Geschick. Am Ende des Taktes 134 greife ich auf die in *Partita X* erklärte Form der technischen Umsetzung der identischen Schlusswendung zurück.

## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

Notenbeispiel 25: Partita XIV

The image shows three systems of musical notation for Partita XIV. The first system (measures 127-130) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 131-132) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 133) concludes the passage with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 25: Partita XIV

### Partita XV

Einen etwas anderen rhythmischen Charakter hat die nächste Variation, *Partita XV*. Die sich auf verschiedenen Tonstufen wiederholenden, rhythmischen Wendungen führen und bekräftigen durchgehend die Basslinie. Dabei könnte man sowohl alles auf dem Griffbrett ausführen, als auch die Basslinie alleine in den Freisaiten und die rhythmische Einheit auf dem Griffbrett umsetzen. Wenn man jedoch die Zielführung zur Basslinie herausarbeiten möchte, könnte man die charakteristische Abwärtsbewegung der Sekunde verdeutlichen, in dem man sie soweit wie möglich (Ausnahme: Takt 140 und 143) in die Freisaiten nimmt und die Tonrepetition am Griffbrett spielt. Damit entsteht ein klanglich schillerndes Geflecht, ohne Einsatz von Arpeggi.

Notenbeispiel 26: Partita XV

The image shows three systems of musical notation for Partita XV. The first system (measures 136-138) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 139-141) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 142) concludes the passage with a double bar line and repeat signs.

Notenbeispiel 26: Partita XV

Partita XVI

Das Thema der natürlichen Beschleunigung wird in der nächsten Partita, *Partita XVI*, umgesetzt. Gleichzeitig durchleuchten Dreiklangzerlegungen und Terztonleitern die Farben der einzelnen Harmonien. Klanglich gewinnen diese Wendungen noch zusätzlich, wenn man gewisse Töne, meist die Anfangstöne, länger klingen lässt. In dem Notenbeispiel dieser Partita sind entsprechende Klangbögen eingefügt. Nach einer kurzen Vorstellung (quasi eine kleine Einleitung die mit den Takten 148 und 149 zu Ende gebracht wird) folgt die Wiederholung des harmonischen Schemas unter einem natürlichen Accelerando, für das kontinuierlich kleiner werdende Notenwerte verwendet wurden (vgl. Takt 151f.). Dabei entstehen Linien und Dreiklangwendungen, die sowohl durch eine sinnvolle Aufteilung in die beiden Spielbereiche, als auch durch den Einsatz von leeren Griffsaiten in Tempo und Form gebracht werden können. Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt. Besonders in dieser Variante der Folia gibt es viele Möglichkeiten, welche Töne tatsächlich mit der rechten Hand gespielt werden können und welche am Griffbrett bleiben.

The image shows three systems of musical notation for Partita XVI. The first system starts at measure 145, the second at measure 149, and the third at measure 153. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., '0' for natural harmonics). The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Notenbeispiel 27: Partita XVI

Partita XVII

Schnelligkeit und Fingerfertigkeit wird in *Partita XVII* verlangt. Damit die Motive im schnellen Tempo funktionieren, kann man die gleichbleibende Tonfolge nutzen, mit demselben Fingersatz die Motive auf dem Griffbrett auszuführen. Diese Motive können aus Kombinationen der beiden Spielbereiche zusammengesetzt sein. Die alleinige Durchführung am Griffbrett ist meiner Meinung nach technisch schwieriger und klanglich mäßig. Darüber hinaus eignet sich die Kombination von Ring- und Abziehbindung sehr gut um die von Kapsperger gewünschten Bindungen (im folgenden Notenbeispiel 28 eingetragen) teilweise umsetzen zu können. Den ausgeschriebenen Triller in Takt 157 schlage ich vor in Dreiergruppen aufzuteilen, damit der Ton präsent bleibt. Ähnlich wie in den vorhergehenden Partiten markieren arpeggierte Akkorde Abschnitte und bringen durch ihre langen Notenwerte gewisse Ruhepunkte in die Variation. Der gern verwendete Auftakt in vielen Partiten (vgl. *Partita I, II, III, V, VII, IX, XV*) ist hier nur ein arpeggierter Akkord, der als Klangwolke die nächste Version der Folia einleitet.

Notenbeispiel 28: Partita XVII

### Partita XVIII

Die *Partita XVIII* wird von Terztonleitern in verschiedenen rhythmischen Ausführungen bestimmt. Es werden Achtel, Sechzehntel und punktierte Notenwerte verwendet. Die Umsetzung dieser Tonreihen lässt sich auf verschiedene Art und Weise durchführen. Neben einem aus Griffbrett und Freisaiten verschränkten Takt im punktierten Rhythmus (Takt 168) lassen sich die Terztonleitern auch nur auf dem Griffbrett spielen. Die einleitenden arpeggierten Akkorde bringen von Anfang an genug Klangvolumen mit. Die Schlusswendung ist ähnlich der Partiten X und XIV mit dem Unterschied der längeren Notenwerte.

The image shows three systems of musical notation for Partita XVIII. The first system (measures 163-166) features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 167-170) continues the melody with dotted rhythms and sixteenth-note patterns. The final system (measures 170-173) shows the concluding phrase with longer note values and a repeat sign at the end.

Notenbeispiel 29: Partita XVIII

### Partita XIX

Die letzte Partita beschäftigt sich nun fast ausschließlich mit Skalen im bisher schnellsten Tempo. Die einzelnen Abschnitte werden wie gewohnt durch arpeggierte Akkorde festgelegt. Dazwischen liegen reine Sechzehntelpassagen, die man auf viele Arten spielen kann. Die nächstliegende Version wäre, möglichst viel auf dem Griffbrett zu spielen. Kreativer und klanglich reizvoller wäre der Einsatz von nahezu allen technischen Möglichkeiten auf dem Instrument: Ring- und Abziehbindungen, einzelne Töne oder Tonreihen in den Freisaiten zu spielen, leere Griffsaiten und gegriffene Töne mit den Freisaiten zu kombinieren etc. Auch hier spielt der Einfallsreichtum des Interpreten eine



## Transkription der Folia von G. G. Kapsperger für Zither

wichtige Rolle. Die letzte Variation der Folia – das Finale sollte virtuos und klanglich überzeugend auf den Punkt gebracht werden.

172

0

174

0 0 0

176

0 0

178

0

180

+

Notenbeispiel 30: Partita XIX

Grundsatzfrage: Welches Ziel verfolgt man?

Die gesamte vorhergehende Ausarbeitung sollte nun einen Einblick ermöglichen haben, welche verschiedenen Möglichkeiten der Instrumentalist auf einer Zither hat, der Musik des 16./17. Jahrhundert für Zupfinstrumente (hier für Chitarrone), am Beispiel der Folia von G. G. Kapsperger, zu begegnen und sie umzusetzen. Grundsätzlich fordert diese Arbeit vom Spieler ein gewisses Niveau an musikalischem Verständnis und Technik, z.B. Einzelstimmen sowohl am Griffbrett als auch in den Freisaiten unabhängig führen zu können, Differenzierbarkeit des Ringanschlages um alle klanglichen Möglichkeiten ausnutzen zu können. Eine intensive Auseinandersetzung sowohl mit dem

Komponisten und dem Zeitgeschmack (z.B. Ornamentierung) als auch mit dem eigenen Instrument und dem Originalinstrument gehört ebenso zu den Grundlagen. Die Ähnlichkeit der Stimmungen, hier die Quart-Quint-Stimmung auf der Zither und die Quart-Stimmung auf dem Chitarrone, erleichtern in dieser Arbeit die Transkription und Spielbarkeit. Darüber hinaus ist die Beschäftigung mit den originalen Tabulaturen und Faksimileausgaben sehr aufschlussreich (z.B. bei fehlerhaften Neuausgaben) und gibt Anhaltspunkte sowie Anregungen bei der Übertragung auf das eigene Instrument.

#### Historisierender Interpretationsansatz und heutiger Zeitgeschmack

Träumt nicht jeder, der Violine spielt davon, einmal auf einer originalen Stradivari Violine zu spielen? Die Instrumente, die noch erhalten sind, überzeugen noch immer mit ihrem Klang und eignen sich als Beispiele für den Nachbau. Bei den Lauten findet man brauchbare Instrumente sehr selten. Für Instrumentenbauer ist es schwierig klangauthentische Instrumente nachzubauen. Selbst bei der identischen Abmessung und Verwendung derselben Holzarten fehlt das Kriterium des Klanges, der das Gelingen der Rekonstruktion sichert.<sup>26</sup> Das Ideal der Künstler Alter Musik auf Originalinstrumente originalgetreu zu musizieren ist bei den Lautenisten daher schwer zu realisieren. Zudem besteht keine wirkliche Gewissheit über die Spielweise, da keine Tonaufnahmen existieren. Es stehen nur die verschriftlichten Quellen der damaligen Lehrmeister zur Verfügung, die erklären, wie diese Musik gespielt werden soll. Warum sollte man sich also nur darauf konzentrieren das „Alte: wieder aufleben zu lassen, in dem man es fast museal präsentiert?

Ist es nicht auch reizvoll im Sinne der historischen Aufführungspraxis diese Musik auf Instrumente der heutigen Zeit zu übertragen, auf Nachbildungen genauso zu musizieren wie auch auf klanglich ausgereiften Neuentwicklungen? Zusammen mit dem heutigen Zeitgeschmack und der persönlichen Kreativität eines jeden Interpreten kann viel Neues und Lebendiges entstehen. Musik lässt sich nicht festlegen: Sie entwickelt sich mit der Zeit und definiert sich in der Interpretation des Künstlers immer wieder neu.

---

<sup>26</sup> Vgl. [http://liuto-forte.com/vor\\_04\\_de.html/](http://liuto-forte.com/vor_04_de.html/)

### Literatur:

- Baines, Anthony (1996): Lexikon der Musikinstrumente. Stuttgart/Kassel 1996, S. 58-59
- Brandlmeier, Josef (1963): Handbuch der Zither. Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels. München 1963
- Coelho, Victor Anand (2002): Art. Kapsperger, Giovanni Girolamo. In: New Grove, Bd. 13, 2002, S. 362f.
- Dragosits, Anne Marie (2003): Art. Kapsperger. In: MGG. 2. Aufl. Personenteil, Bd. 9, Stuttgart 2003, Sp. 1474-1476
- Eichmann, Ricardo (2003): Art. Lauten, A. Zum Begriff. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil Bd. 5, Stuttgart 2003, Sp. 942
- Gilbert, Kenneth (2001): Giovanni Girolamo Kapsperger, Intavolatura di Chitarrone, Libro Primo, traslitterato per tastiera, Ut Orpheus Edizioni. Bologna 2001, S. VIII-X
- Harnoncourt, Nikolaus (1987): Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. München u.a. 1987, S. 9-18
- Ivanoff, Vladimir (2003a): Art. Notation, B. Europäische Lautentabulaturen. Einführung und gemeinsame Merkmale. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 368f.
- Ivanoff, Vladimir (2003b): Art. Notation, IX. Tabulaturen, 3. Lautentabulaturen, d. Italienische Lautentabulatur. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil, Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 372f.
- Ivanoff, Vladimir (2003c): Art. Notation, IX. Tabulaturen, 5. Die Edition von Lauten- und Gitarrentabulaturen. In: MGG. 2. Aufl. Bd. 7. Stuttgart 2003, Sp. 379
- Mason, Kevin Bruce (1984): The Chitarrone and its repertoire in early seventeenth-century Italy. Washington 1984
- Päffgen, Peter (2003): Art. Lauten, C. Die europäische Laute und Lautenmusik. In: MGG. 2. Aufl. Sachteil, Bd. 5. Stuttgart 2003, Sp. 962f.
- Perret, Denise (1983): Vorwort. In: Ders. [Hg.]: Correa Ricardo, Chatton Monique, Alessandro Piccinini. Das Lautenwerk von 1623. Sämtliche Werke für Laute solo. Bd. 1. Wilhelmshafen 1983, S. 7f.
- Ragossnig, Konrad (2003): Handbuch der Gitarre und Laute. 3. Aufl. Mainz 2003
- Reidemeister, Peter (1988): Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt 1988
- Reithmaier, Sabine (2009): Die Suche nach dem idealen Klang: Zithern von Klemens Kleitsch. In: Phoibos (1/2009), S. 149-154

### Noten:

- Kapsperger, Johannes Hieronymus (1982): Libro Primo d' Intavolatura Di Chitarone Venezia 1604, Collana di testi rari, 46, [Studio Per Edizioni Scelte]. Florenz 1982

Pia Monika Grandl

Grandl, Pia Monika (2012): Giovanni Girolamo Kapsperger, Folia (Partita I-XIX) für Diskant- oder Altzither solo. Edition Zither. Waging am See 2012

### **Internetpräsenz:**

[http://liuto-forte.com/vor\\_04\\_de.html/](http://liuto-forte.com/vor_04_de.html/), eingesehen am 18.07.2014

### **Abbildungen:**

Abbildung 1: Schuler, Manfred: Die Zither in der Volksmusik. Beschreibung des Instruments, „Aufbau der Zither und Saitenstimmung“. Klagenfurt 1988, S. 4

Abbildung 2: Alt-Zither von Klemens Kleitsch, Photo: Pia Grandl, Gasteig/München, am 25.2.09

Abbildung 3: Notenbeispiel der A-Stimmung: Baines 1996, S. 59

Abbildung 4: Schlegel, Andreas: Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Genießen. Menziken 2006, S. 31

Abbildung 5: Kapsperger 1982, S. 28

Abbildung 6: Gilbert 2001, S. XVIII

Abbildung 7: Gilbert 2001, S. XVIII

Abbildung 8: Gilbert 2001, S. 30

### **Kontakte:**

E-Mail-Wechsel mit Axel Wolf am 27.2.2009: Antwortmail von einem englischen Kollegen auf die Frage wie hoch die Stimmung in Venedig um 1600 war:

„... I did get my copy from buch.de when we had our last Tamerlano in November. I think what Haynes is saying is that the very high pitch in Venice (A=465Hz or even higher) was lowered often by the system of *chiavette* transpositions and shifts of a tone when singers are involved. What he's not very good at involving are string instruments into the equation – he is an oboist and tends to talk in absolutes in relation to organs and woodwind instruments. And of course in Opera houses there are no woodwinds or organs ever invited!

In Rome he says organ pitch was incredibly low at about 380-395Hz but again the social milieu where the *castrati* held sway and where women were not allowed to sing in public shows another side to the Eternal City.“

## Innviertler Tanzln. Die Zither als Teil komplexer musikalischer Abläufe

Wolfgang Dreier

### 1. Einleitung

Bereits in einigen Phoibos-Aufsätzen stand die Zither im Mittelpunkt der Betrachtung. Im Kontext einer Zeitschrift für Zupfmusik wird sie – selbstverständlich? – in erster Linie als Soloinstrument besprochen, zielgerichtet geht man dabei auf mit ihr verknüpfte musikalische Genres oder auch auf konkrete Literatur ein. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich demgegenüber mit der Zither als Begleitinstrument, wobei allerdings das vorgebliche *Begleiten* nicht so eindeutig ist, wie der Terminus es vielleicht suggerieren mag. Vielmehr ist die Zither im vorliegenden Stück, einer historischen Aufnahme aus dem Jahr 1931, in äußerst komplexe musikalische Zusammenhänge eingebettet: Die „Innviertler Tanzln“<sup>1</sup>, deren *Spielparts* sich aus zwei Gesangsstimmen (Frauen- und Männerstimme) und einer Zither zusammensetzen, bieten eine dichte Folge aus so genannten Vierzeilern oder Gstanzln, Jodlern und Zither-Soli, die teils seriell, teils simultan ablaufen. Dieses Gewebe anhand von eigenen Transkriptionsversuchen und Spektrogrammanalysen zu entflechten und somit hinter das *Hörbild* auf die Herstellungsparts blicken zu können und dabei auch die Rolle der Zither näher zu beleuchten, ist das Ziel dieses Aufsatzes. Ergänzt werden die folgenden Ausführungen zum besseren Verständnis der oben erwähnten simultanen Abläufe bzw. ihrer *Entschlüsselung* durch den Musikhörer um Aspekte der musikalischen Kognition.

### 2. Spielbild versus Hörbild

Im Fall mehrstimmiger Musik ist man als Musikhörer mitunter damit konfrontiert, dass das, was man hört, nicht eins zu eins dem entspricht, was die Musiker singen und spielen. Das ist insbesondere dann von Bedeutung, wenn man, so wie hier, sogenannte *deskriptive*, d.h. nicht anhand einer Notenvorlage realisierte Musik transkribieren will. Die Psychoakustik umschreibt einen einzelnen, dem *Spielbild* zugehörigen Teil, der von einem Musiker tatsächlich

---

<sup>1</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Track 8.

realisiert wird, mit *Part*. Eine Komponente, z.B. eine Melodielinie, die sich mit dem (subjektiven) Hörbild deckt, wird demgegenüber als *Stream* bezeichnet.<sup>2</sup>

## 2.1. Part

Als unverzichtbar erweist sich für alle Mehrstimmigkeits-Definitionen die Unterscheidung zwischen ‚Stimme‘ und ‚Part‘, wobei [...] Part [...] eine Tonfolge [bzw. Klangfolge, Anm. meine] bezeichnet, die der Musiker real ausführt, deren Gestalt aber vom (kompetenten) Zuhörer nicht notwendigerweise gehört wird.<sup>3</sup>

Da Brandls Definition allerdings nicht der in der Musikwissenschaft zumeist verbreiteten Definition von Stimme entspricht, wird im Folgenden stattdessen von ‚Stream‘ gesprochen. Im Dreiweltenmodell<sup>4</sup> von Eccles und Popper,<sup>5</sup> das immerhin hilft, den „häufig beobachtbaren Fehler zu vermeiden, musikalische Objekte oder Vorgänge, welche verschiedenen Bereichen angehören, miteinander zu verwechseln [...]“<sup>6</sup>, gehört der Part zur Welt 1, der physikalischen Welt der Dinge, der die Welt 2 der Empfindungen (Stream) und die Welt 3 der Konzepte (Stimme) gegenüberstehen.<sup>7</sup>

## 2.2. Stream

In der *auditory scene* findet nach Bregman die Aufnahme, Einordnung und Filterung von Schallereignissen statt. Oft resultiert der Höreindruck in mehreren simultan ablaufenden Teilen, so genannten Streams,<sup>8</sup> mithin Konstrukten der

---

<sup>2</sup> Die folgenden Definitionen „Part“ und „Stream“ wurden, geringfügig gekürzt, im originalen Wortlaut der Dissertation des Autors entnommen: Dreier 2011, S. 16f.

<sup>3</sup> Brandl 2005, S. 80.

<sup>4</sup> Obgleich das Dreiweltenmodell inzwischen vielfach als veraltet angesehen wird, scheint es durchaus geeignet, auftretende Phänomene, Inhalte und Faktoren sofort zu kategorisieren, um konsequent und sauber zwischen Reiz- und Wahrnehmungsebene unterscheiden zu können. Terhardt meint sogar, das Modell sei „[...] helpful, if not indispensable, when one attempts to understand the complex phenomena involved in audiocommunication“ (Terhardt 2000). Die Schwäche des Modells liegt allerdings darin, dass es die drei Welten statisch darstellt und von einem objektiven Beobachter ausgeht. Dies kann insofern ausgeglichen werden, als man vor allem den Einfluss von Welt 3 auf Welt 2 berücksichtigt und sich klar macht, dass Konzepte bzw. Erlerntes nicht zuletzt die (eigene) Wahrnehmung beeinflussen.

<sup>5</sup> Popper und Eccles 1982, S. 63.

<sup>6</sup> Terhardt 1998, zitiert nach: Bartmann 2005, S. 98.

<sup>7</sup> Vgl. auch Terhardt 2000.

<sup>8</sup> Vgl. Bregman 1999, S. 642f.

Welt 2, die nicht mit den Parts aus Welt 1 (vgl. „Part“) zu verwechseln sind.<sup>9</sup> Brandls Definition von Stimme lässt sich, wie in „Part“ erläutert, auf Stream anwenden, wobei letzterer somit das bezeichnet, „[...] was man als eine Melodielinie im synchronen Ablauf als Kognition hört, unabhängig von der tatsächlich von einem Musiker bzw. Instrument gespielten/gesungenen linearen Form [...]“.<sup>10</sup>

Die Wahrnehmung entscheidet darüber, welche Parts auditiv getrennt oder zusammengefasst werden sollen, aus welchen Teilen welcher Parts sich Streams konstituieren und welche Streams gegenüber anderen bevorzugt wahrgenommen werden. Dieser Prozess kann kulturgebunden und/oder nicht kulturgebunden ablaufen, wobei Bregman darunter eine Unterscheidung von *schema-based auditory scene analysis* und *primitive auditory scene analysis* versteht.<sup>11</sup> ‚Schema‘ ist hier gleichbedeutend mit Gadammers ‚Vorverständnis‘<sup>12</sup>, wobei jede Musik „[...] notwendig eines (in der Regel kommunizierbaren Basis-) Vorwissens (= Gadammers ‚Vorstruktur des Verstehens‘) [bedarf], und dieses ist nicht solipsistisch (nur für ein singuläres Individuum und kein anderes), sondern sozial und historisch (sowie mehr oder weniger physiologisch) geprägt. Dieses Vorwissen ist in der Regel abduktiv-unreflektiert und wird meist erst beim Nichtverstehen ‚fremder‘ Musik bewußt.“<sup>13</sup>

### 3. Transkription

Im Hinblick auf die Transkription von Musik, die eine praktische Anwendung des Wissens um Hör- und Spielbild (Streams und Parts) voraussetzt, bleibt noch der Aspekt der medialen Überlieferung und Transformation zu ergänzen. Die vorliegende Aufnahme wurde zunächst auf Schellack aufgezeichnet und gute sechzig Jahre später auf einen digitalen Datenträger überspielt. Nicht nachzuvollziehen sind daher etwaige Änderungen oder die Hervorhebung einzelner Frequenzen der Originalaufnahme im Zuge dieser Digitalisierung. Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bildet die digitalisierte Aufnahme. Ganz allgemein gilt es festzuhalten, dass eine Audioaufnahme lediglich einzelne Aspekte der Wirklichkeit abzubilden vermag, wir uns aber in der Regel mit dieser „gefilterten“ Quelle bescheiden müssen, da

---

<sup>9</sup> Vgl. Brandl 2005, S. 80.

<sup>10</sup> Brandl 2005, S. 80.

<sup>11</sup> Vgl. Bregman 1999, S. 641f. u. 665-674.

<sup>12</sup> Vgl. Gadamer 1999, S. 272-289.

<sup>13</sup> Brandl 2005, S. 79.

eine Alternative lediglich in der (ab einem bestimmten Komplexitätsgrad praktisch nicht möglichen) Echtzeit-Transkription musikalischer Live-Darbietungen bestünde. Was die bei Schellack-Aufnahmen unvermeidlichen Geräuschanteile betrifft, so ist die Frage, ob diese als separate Streams wahrgenommen werden können, übrigens durchaus berechtigt, muss allerdings verneint werden. Dafür sind dieselben Automatismen der auditiven Wahrnehmung verantwortlich, die uns etwa helfen, auch in lauten und überfüllten Räumen Unterhaltungen mit nur einem Gesprächspartner führen zu können („Cocktail-Party-Effekt“). Das heißt, das Rauschen rückt derart ins „auditive off“, dass wir es nach kurzer Zeit automatisch ausblenden.

Zielsetzung bei der Transkription komplexer mehrstimmiger Musik ist die Entschlüsselung der wahrgenommenen Melodielinien bzw. Streams und ihre Resynthese hinsichtlich dessen, was die auf der Aufnahme zu hörenden Musiker tatsächlich gespielt, gesungen und gejodelt haben, also der einzelnen *Parts*. Die Komplexität dieses Entschlüsselungsvorgangs fällt je nach Teil des Stückes naturgemäß sehr unterschiedlich aus. Während sie etwa hinsichtlich der einstimmig gesungenen Vierzeilerstrophen, wo sich *Stream* und *Part* decken, sehr gering ist, erscheint sie in den schnellen Sechzehntelketten der Jodlerpassagen, wo beide Sänger zwischen Brust- und Kopfstimme alternieren und sich mitunter Stimmkreuzungen ergeben, sehr hoch. Daher werden die einzelnen Teile des Stückes im Folgenden gesondert betrachtet.

### 3.1. Gesamtaufbau

Die „Innviertler Tanzln“ beginnen mit einem Zither-Intro, auf das die erste von insgesamt fünf Vierzeilerstrophen folgt. Zwischen der nächsten Strophe liegen eine Jodler- und die bereits aus dem Intro bekannte Zitherpassage. In den folgenden Teilen kommen eine zweite Jodler- und eine zweite Zitherpassage hinzu. Für die folgende schematische Darstellung des in Form der digitalisierten Schellack-Aufnahme insgesamt 2:49 Minuten langen Stückes wurden folgende Kürzel gewählt:

- V = Gstanzlstrophe
- ZI = Zither (Intro bzw. Erster Teil)
- ZII = Zither (Zweiter Teil)
- JI = Jodler (Erster Teil)
- JII = Jodler (Zweiter Teil)



Aufbau des Stücks:

ZI | V | JI | ZI | V | JI | ZII |  
 V | JI | ZII | V | JI | JII | ZI |  
 V | JI | JII | |

### 3.2. Gesang (V)

[D]ie sogenannten Gsangl, oder Schnödahüpfl, wovon jeder Bursche und jedes Mädchen eine Menge auswendig weiß, [...] werden bey Tänzen erdichtet; und sind sehr oft Satyre auf einen der Anwesenden, der sie mit ähnlichen Reimen beantwortet, wobey es aber vielfältig zu Schlägen kommt.<sup>14</sup>

Auch in den „Innviertler Tanzln“ findet sich diese bereits im 18. Jahrhundert beschriebene Form der (teils anzüglichen) Scherzstrophen. Zur Illustration sei der Text der zweiten und der dritten Strophe wiedergegeben:

2. Wer in Himmi wui kemma,  
 muas die Pfeifn mitnehma,  
 denn im Himmi is koid,  
 wei da Schnee owafait.

3. Und im Himmi obn hods a Dunnawetta  
 owa einschlogn tuats nit,  
 steig nur eina ban Fensta,  
 owa rumpln derfst nit.

Inhaltlich haben die Strophen übrigens nichts miteinander zu tun, was bei der Gattung des Schnaderhüpfl oder Gstanzl sehr oft der Fall ist – man spricht daher auch von einer Schnaderhüpfl-Kette. Formal handelt es sich bei den Vierzeilern um vier Kurzverse (= Zeile zu je zwei Hebungen) im Umfang von je zwei Takten. Daraus ergibt sich, wie bei vielen Schnaderhüpfln oder Gstanzln üblich, eine Strophe zu acht Takten im Dreivierteltakt.<sup>15</sup> Da die Textverständlichkeit ein wichtiges Kriterium für diesen Teil darstellt, entsprechen sich Hör- und Spielbild. Daher ist die Melodie relativ einfach, auf Tonika-/Dominant-Wechsel aufgebaut und im engen Ambitus. In dieser Form, als *Schablone* für den Text, auf den es eigentlich ankommt, ist sie für das Absingen von Gstanzlstrophen weit verbreitet. Die Hauptstimme singt die Frau, der Mann setzt ab dem zweiten Kurzvers mit einer für dieses Genre üblichen zweiten Stimme im Sext- und Terzabstand ein. Im folgenden Notenbeispiel in

<sup>14</sup> Vgl. Hübner II 1796, S. 391.

<sup>15</sup> Vgl. Beitzl 1973, S. 626-629.

Abbildung 1 wurde der Verlauf der Hauptstimme anhand der zweiten Strophe transkribiert.

Wer in Hi - mmi wui ke - ma, muas die Pfei - fn mit -  
neh - ma, denn im Hi - mmi is koid, wei da Schnee o - wa - foit.

Abbildung 1: Schnaderhüpfelstrophe

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass auf Artikulationszeichen wie Fermati nicht etwa aus Gründen der Lesbarkeit bewusst verzichtet wurde. Tatsächlich ist das Metrum relativ strikt, weshalb auch hier die Schnaderhüpfel-Definition von Beitzl zutrifft, wonach „[d]er musikalische Rhythmus [...] für den Versrahmen maßgebend [ist]“.<sup>16</sup>

### 3.3. Zither

Gerade beim Zither- aber auch beim Jodlerteil scheint das strikte Metrum, das in den Schnaderhüpfelstrophen so klar zutage tritt, weitgehend zu verschwimmen. Die folgenden Transkriptionen deuten diesen Umstand durch strichlierte Taktstriche und Fermati an, die an vielen Stellen anzubringen waren. Die Tonart bewegt sich über weite Strecken fast genau auf C-Dur. Allerdings ergeben sich durch schwankende Abspielgeschwindigkeiten auch massive Tonhöhen-schwankungen über das ganze Stück hinweg. Deshalb musste der bei 1:58 min. einsetzende JII für die Transkription um einen Halbton nach oben transponiert werden, um eine Notation in C- statt in H-Dur zu gewährleisten. Leider gibt es keine weiterführenden Informationen zum Zitherspieler der Aufnahme. Jedoch legt der Umstand, dass der Sänger Franz Biereder auch als guter Zitherspieler bekannt war<sup>17</sup> nahe, dass er sich und seine Schwester Kathi Hohla in dieser Aufnahme selbst begleitete. Zudem erweckt ein auf demselben Tonträger befindliches Stück mit einer nachweislich von ihm stammenden Zitherbegleitung sehr ähnliche Höreindrücke, vor allem was Stimmung und Einsatz der Vibrati betrifft.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Beitzl 1973, S. 626.

<sup>17</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Booklet S. 6.

<sup>18</sup> Vgl. Hohla/Biereder 1931/1994, Track 5.

Grundsätzlich wurde in der Transkription darauf Wert gelegt, dass die jeweils erklingenden Grundtonhöhen nicht nur dem persönlichen Höreindruck bzw. den durch die Transkriptionssoftware [Transcribe!] ermittelten Vorschlägen entsprechen, sondern dass sie vor allem auch auf einer Zither spiel- bzw. greifbar sind. Angenommen wurde hier schließlich eine „Wiener Stimmung“ mit den Griffbrettsaiten  $a'$ ,  $g'$  und  $d'$ , auf der sich vor allem der Teil ZI, der durch seinen vielfältigen Vibratoeinsatz das „Ausweichen“ auf leere Saiten unwahrscheinlich erscheinen lässt, gut greifen lassen würde. Aufgrund der schlechten Aufnahmequalität musste darauf verzichtet werden, auch die auf den freischwingenden Basssaiten der Zither gespielten Klänge zu transkribieren. Die Transkriptionen der Zitherstimme beschränken sich daher auf die wahrscheinlich überwiegend auf den Griffbrettsaiten gespielte Melodie, die durch einzelne Akkorde angereichert wird.

### 3.3.1. Intro und Erster Teil (ZI)

Wie in Abbildung 2 ersichtlich, beginnt nach den einleitenden Akkorden die Melodie in einer Dreiklangsmelodik, jeweils zusammengesetzt aus Tonika in der zweiten Umkehrung und Dominantseptakkord mit fehlender Quinte in der Grundstellung. Als Zwischenteil wird eine verkürzte aber ansonsten identische Version verwendet, die auf die einleitenden Akkorde verzichtet und erst beim  $g'$  im hier angenommenen 1. Takt einsetzt. Dieses  $g'$  ist auch Dreh- und Angelpunkt des Vortrags, hier setzt der Musiker Fermati und verleiht der Note jeweils ein starkes Vibrato. Aus diesem Grund erschien es auch schlüssig, das  $g'$ , dessen nachfolgende Noten dann schließlich mit der Dreiklangsbrechung die Tonika-/Dominant-Funktion ergeben, als Beginn einer Takteinheit zu werten.



Abbildung 2: Zither (Intro/Erster Teil)

In den beiden folgenden Grafiken wird das  $g'$ , welches eigentlich eine etwas tiefere Grundfrequenz von 378,4 Hz aufweist, näher betrachtet. Am stärksten treten hier, wie das Amplitudenspektrum Abbildung 3 zeigt, nach der Grundfrequenz ( $F_0$ ) der 2. und der 4. Oberton hervor. Dies ergibt insgesamt einen

sehr grundfrequenzlastigen Klang. Dadurch ist die so genannte Grundtonhöhe (etwas tiefer als  $g'$ ) auch trotz des starken Vibratos, das jedoch keine starke Frequenzmodulation mit sich bringt, gut hörbar. Die einzelnen Teiltöne ausgehend von  $F_0$  können der vertikalen Frequenzachse in Abbildung 4 entnommen werden.

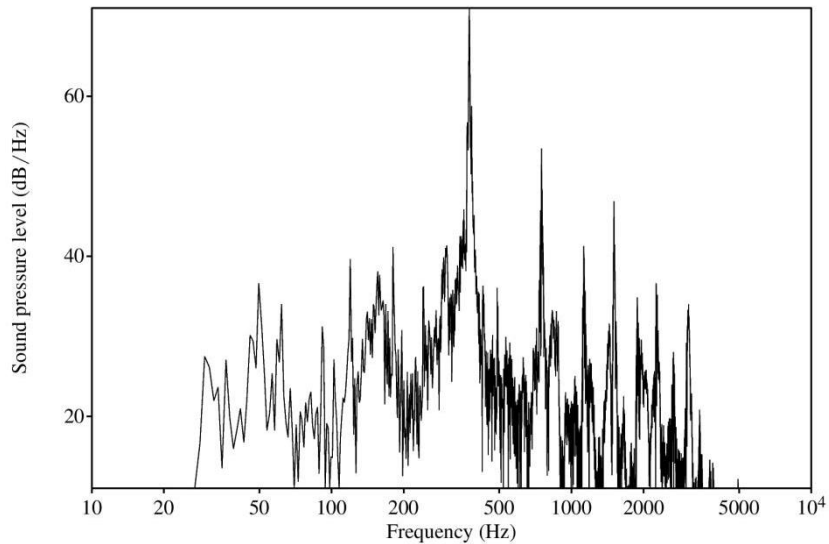


Abbildung 3: Amplitudenspektrum des mit starkem Vibrato gespielten  $g'$

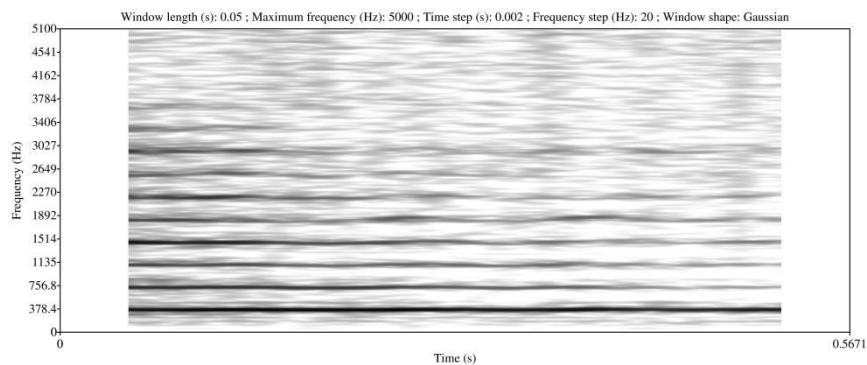


Abbildung 4: Spektrogramm des mit starkem Vibrato gespielten  $g'$

### 3.3.2. Zweiter Teil (ZII)

Die einzige Entsprechung mit ZI ergibt sich in der Länge und in den Harmonien. Ansonsten ist dieser zweite Zitherteil von völlig anderem Charakter. Im Gegensatz zu ZI ist er beide Male nicht sehr sauber intoniert und erweckt den Eindruck, als solle er in striktem Metrum und ohne Fermati gespielt werden. Es ist daher in diesem Fall für den Transkribenten ungleich einfacher, ein rhythmisch-metrisches Raster für die Transkription der Tonhöhen zu erstellen. Augenfällig wird dann, dass es der Spieler in einigen Passagen nur mit knapper Not schafft, alle Töne der in schnellen Achteln gespielten, geteilten Begleitung in einer Takteinheit unterzubringen. Eben dieser Umstand schlägt sich auf die Intonation nieder, kräftige Vibrati und solcherart akzentuierte Angelpunkte bleiben hier daher aus.



Abbildung 5. Zither (Zweiter Teil)

### 3.4. Jodler

Dieser Teil ist sicherlich der mit Abstand komplexeste im gesamten Stück. Da die Textverständlichkeit in den vorwiegend auf Vokalen gesungenen Silben kein Kriterium darstellt, kann sich die musikalische Komplexität, die vor allem auf einer starken Differenz zwischen Hör- und Spielbild (Stream und Part) aufbaut, ungehindert entfalten. Die Nicht-Entsprechung von Part und Stream ergibt sich vor allem dadurch, dass beide Sänger, wie beim Musikkonzept des Jodlers üblich, meist zwischen Brust- und Kopfstimme alternieren. Somit wird der Eindruck erweckt, sowohl jene im Kopf- als auch die um Brustregister gesungenen Noten würden jeweils eine Stimme ergeben. Tatsächlich aber sind diese „virtuellen Streams“ aus den Stimmen beider Sänger zusammengesetzt. Diese „Streaming-Effekte“, durch die sich dem Hörer abseits der tatsächlich von den Sängern gesungenen Einzelstimmen ein neues „Hörbild“ erschließt, werden durch das hohe Tempo des Jodlers noch verstärkt.

#### 3.4.1. Erster Teil (JI)

Basis und ersten Einstiegspunkt bildet der aus drei Noten bestehende Auftakt, den die Männerstimme solo realisiert. Sobald auch die Frauenstimme erklingt, wird der Transkriptionsprozess sehr schwierig. Im vorliegenden Fall konnte er in beiden Teilen nur durch Temporeduktion auf ein Viertel der tatsächlichen

Geschwindigkeit durch den Umstand, dass die gesungenen Vokale beider Stimmen in den schnellen Passagen differieren und dadurch eine Zuordnung erleichtert wird, finalisiert werden. Beide Jodlerteile differieren nur in der ersten Hälfte und sind in der zweiten Hälfte identisch, die Harmonien sind in beiden Teilen gleich. Zur leichteren Orientierung wurden die in der Kopfstimme gesungenen Noten mit rautenförmigen Notenköpfen dargestellt.

Abbildung 6: Jodler (Erster Teil)

### 3.4.2. Zweiter Teil (JII)

Abbildung 7: Jodler (Zweiter Teil)

### 3.4.3. Gestaltpsychologische Aspekte<sup>19</sup>

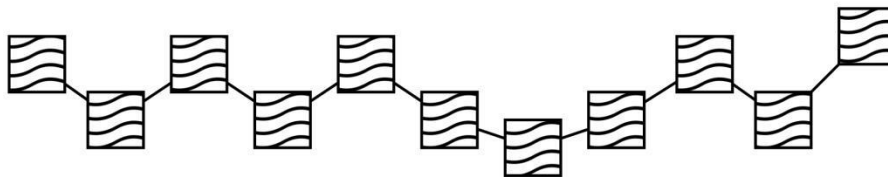
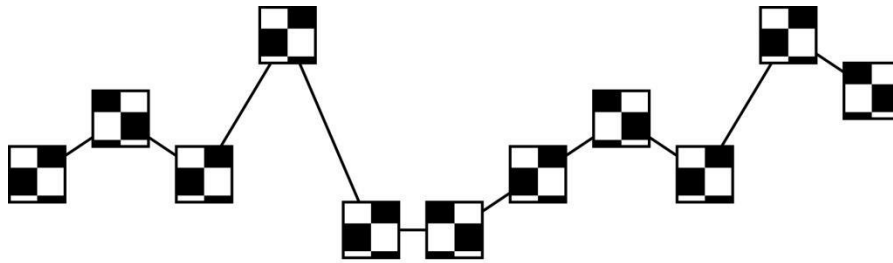
Zwei oben bereits angesprochene Faktoren sind es, welche die Heterogenität von Hör- und Spielbild [in den vorliegenden Jodlern] ausmachen:

1. Durch ihre Nähe im Frequenzbereich vermischen sich die beiden Parts derart miteinander, dass man vermeint, Stimmkreuzungen wahrzunehmen. Die Gestaltpsychologie spricht hier vom „Gesetz der Nähe“, d.h., was nahe ist, wird als zusammengehörig empfunden.<sup>20</sup> Nicht nur die Nähe allerdings ist für das *streaming* entscheidend, sondern darüber hinaus die Verlaufsstruktur der Herstellungsparts. Eine Verzahnung derselben erreicht durch gegenläufige Auf- und Abwärtsbewegungen vor allem in den [Sechzehntelpassagen] [...] verstärkt den Effekt der virtuellen Stimmkreuzungen. Die nachfolgende

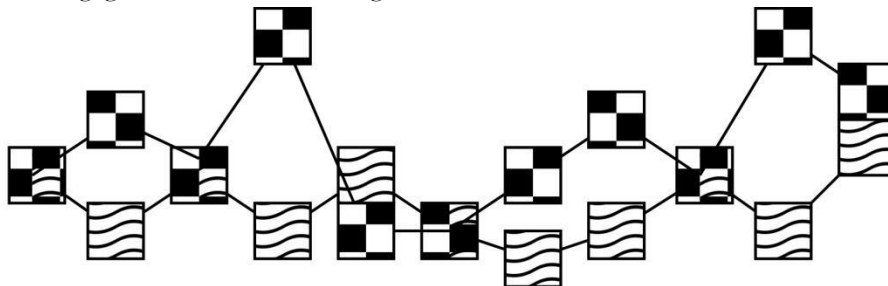
<sup>19</sup> Der gesamte folgende Absatz wurde der Dissertation des Autors entnommen: Dreier 2011, S. 46f.

<sup>20</sup> Vgl. Bartmann 2005, S. 117, Abb. 10.

Grafik, in der die Grundfrequenzverläufe beider Parts [von JI] schematisiert nachgezeichnet sind ([Schachbrettmuster] = Frau, [Wellenmuster] = Mann), stellt zunächst die beiden getrennten Parts dar, bei denen das Gestaltgesetz der Nähe nicht mehr gegeben wäre:



Werden die Parts allerdings den tatsächlichen Abständen entsprechend wiedergegeben, wird das Gestaltgesetz der Nähe deutlich:<sup>21</sup>



<sup>21</sup> In Anlehnung an: Bartmann 2005, S. 117, Abb. 10.

2. Indem sowohl die Männer- als auch die Frauenstimme teils im Falsett und darüber hinaus fast ausschließlich auf denselben Vokalen singen, besticht die klangfarbliche Ähnlichkeit beider Stimmen. Dies bewirkt eine Verschmelzung der beiden Parts und trägt zu einer noch stärkeren Verzahnung bei [...], was insofern einen entscheidenden Beitrag zum Verwirrspiel leistet, als sich die Herstellungsparts, wie oben ersichtlich, tatsächlich ja nur ein einziges Mal wirklich kreuzen.<sup>22</sup>

#### 4. Figur und Hintergrund

Lohnten bereits die einzelnen Teile für sich genommen eine nähere Betrachtung, so eröffnen darüber hinaus jene Stellen, an denen sie sich mischen und überlagern, ein weites Feld an Fragestellungen, insbesondere Prozesse der musikalischen Kognition betreffend. Wie aus den Notenbeispielen ersichtlich, handelt es sich bei allen Teilen um Tonika- Dominantverbindungen. Abzüglich der Auftakte bzw. Intro-Akkorde in ZI ergibt sich sowohl für ZI, als auch für JI das Schema D-T-D-T. Jeweils am Ende der Schnaderhüpfelstrophen, bevor der Jodler einsetzt, hört man das charakteristische g', das den Beginn von

The image shows a musical score for two voices, JI and ZI, in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics 'Hil a i' and a piano accompaniment with triplets and vibrato markings. The second system shows the vocal lines with lyrics 'djo o u o u o u o u o he e o u o a o e o i i' and 'djo i dl di ri o i ho i dl i dl ho e i dl i' and a piano accompaniment with triplets and vibrato markings.

Abbildung 8: JI und ZI

<sup>22</sup> In Anlehnung an: Bartmann 2005, S. 117, Abb. 11.



ZI markiert. Man vermeint, den ersten Zitherteil zu hören, auch wenn er bereits „hinter“ dem Jodler verschwunden ist. Ob eine simultane Realisierung der Passagen JI und ZI tatsächlich möglich ist, lässt sich mittels der bereits transkribierten Passagen überprüfen, indem beide Teile übereinandergelegt werden.

Sowohl Notenbild als auch der Höreindruck des aus den Noten resultierenden MIDI-Files bestätigen, dass ZI und JI eine gültige Kombination darstellen und ZI somit als „Begleitung“ von JI verwendet werden kann. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass ein MIDI-File grundsätzlich keine Fermati kennt, sondern nur feste Pausenwerte und dass sich die Kombination der beiden Teile JI und ZI im Notenschreibprogramm in einem fixen metrischen Raster bewegt. Auch der Jodlerteil schließlich hat mit seinen Fermati abschnittsweise ein relativ freies Metrum. Dies betrifft insbesondere die längeren Notenwerte, auf denen beide Sänger eine Terz aushalten, gekennzeichnet durch starkes Vibrato in der Frauenstimme.<sup>23</sup>

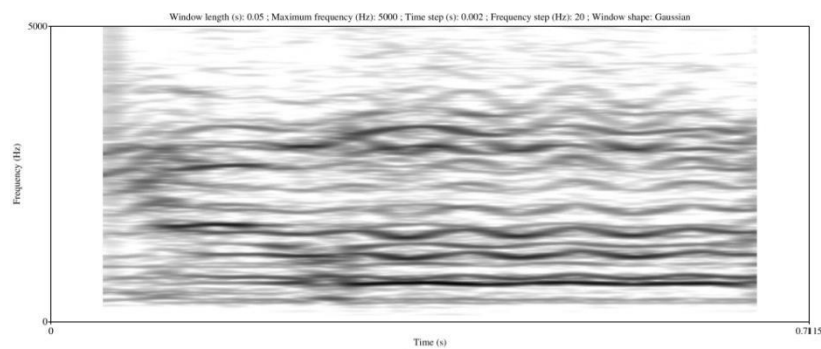


Abbildung 9: Vibrato auf Terz e'-g' in JI, Takt 3

Daher bleibt die Frage offen, wie beide Abschnitte nun in der Realität kombiniert werden. Dass sie grundsätzlich simultan erklingen können, legen sowohl die Transkription, als auch der Höreindruck des Originals nahe, in dem der Einsatz von ZI sehr deutlich wahrnehmbar ist – zumindest bis zu dem Zeitpunkt, an dem auch die Frauenstimme des Jodlers einsetzt.

Der Lösungsansatz zur Beantwortung dieser Fragestellung liegt in einem auditiven Wahrnehmungseffekt begründet, der sogenannten Continuity Illusion.

<sup>23</sup> Vgl. Abbildung 8, erste Achtelnote in Takt 3, Halbe in Takt 5 und Spektrogramm Abbildung 9.

[Darunter] ist das Phänomen bekannt geworden, dass ein Schallsignal, welches in rascher Folge wiederholt kurzzeitig unterbrochen wird, gleichwohl als kontinuierlich andauernd gehört wird, sofern die Unterbrechungen mit einem Schall hinreichender Intensität maskiert werden [...].<sup>24</sup>

Die Continuity Illusion wird mitunter auch als „auditory figure-ground effect“ bezeichnet.<sup>25</sup> Sie bewirkt „[...] die Schließung von ‚Wahrnehmungslücken‘ im auditiven Hintergrund, die sich durch Fokussierung auf die vordergründige ‚Figur‘ zwangsläufig ergeben.“<sup>26</sup> In der Dissertation des Autors konnte anhand von Hörexperimenten herausgearbeitet werden, dass sich die Continuity Illusion aus zwei grundlegenden Komponenten zusammensetzt. Zum einen sind dies *psychoakustische Grundphänomene*<sup>27</sup>, von denen wir annehmen können, dass sie für alle (Musik-)Hörer universale Gültigkeit haben. Im vorliegenden Beispiel fällt besonders das sogenannte Verdeckungsgesetz darunter, wonach leisere Klänge (Zither) durch lautere (Jodlerstimmen) überlagert werden. Zum anderen trägt die *kulturell-determinierte Wahrnehmung*<sup>28</sup> entscheidend zum Effekt des „Überhörens“ einzelner Komponenten eines Musikstücks bei. Hier ist für unsere musikalische Prägung die Trennung in Melodie bzw. Hauptstimme und Begleitung zu nennen. Diese wenden wir in der Regel unbewusst an, sobald etwa einem Instrument eine Singstimme beigelegt wird. Beide Faktoren der Continuity Illusion nun tragen dazu bei, dass die Zitherstimme, sobald der Jodler einsetzt, in den auditiven *Hintergrund* rückt, während der Jodler selbst zur *Figur* wird. Ob *hinter* JI tatsächlich der komplette Teil ZI gespielt wird, ist letztlich für unsere Wahrnehmung nicht ausschlaggebend. Durch die Continuity Illusion vermag man ZI tatsächlich weiterzuhören, auch wenn sich der Zitherspieler vielleicht im Verlauf des Jodlers nur noch auf einzelne Akkorde beschränkt. Unbewusst machen und machen sich diesen Höreffekt Komponisten und Musiker schon immer zunutze.

Besonders deutlich ist dies z.B. in den letzten Takten des Finale von Ludwig van Beethovens Sinfonie Nr. 5, c-moll, op. 67 („Schicksalssymphonie“), was Johann Christoph Lobe schon vor 1878 (S. 59) im 2. Band seines Lehrbuchs der musikalischen Komposition aufgefallen ist: Die Pauken markieren zuerst die Taktakzente (ab T. 364) und fangen dann erst an zu wirbeln (ab T. 402), und zwar deswegen, damit die Streicher zuerst noch gehört werden, ehe sie vom

---

<sup>24</sup> Terhardt 1998, S. 412.

<sup>25</sup> Thurlow 1957, zitiert nach: Warren 1999, S. 138.

<sup>26</sup> Dreier 2011, S. 19.

<sup>27</sup> Dreier 2011, S. 20-36.

<sup>28</sup> Dreier 2011, S. 36-47.

Paukenwirbel endgültig verdeckt werden: ‚Einmal aber in das Ohr gefallen und darauf aufmerksam geworden, hört es dieses, wenn auch mehr nur in der Einbildung als in der Wirklichkeit noch da fort, wo sie durch stärkere Ueberdeckung ganz in Schatten gedrängt werden.‘ (Lobe 1878, 59) Auch in anderen frühen Werken über das instrumentale Zusammenspiel findet man ähnliche Aussagen (z.B. Prout 1888, 135; Stumpf 1890, 411-413).<sup>29</sup>

## 5. Fazit

Im vorliegenden Aufsatz wurde die Zither in ihrer Eigenschaft als Solo- und Begleitinstrument im größeren Zusammenhang eines komplexen musikalischen Ablaufs betrachtet. Bemerkenswert erscheint für das vorliegende Beispiel vor allem die Tatsache, dass ein Zither-Intro bzw. Solo ebenso als Begleitung funktionieren kann. Aspekte der auditiven Wahrnehmung, vor allem die sogenannte Continuity Illusion, erwecken in einigen Jodlerpassagen den Höreindruck, das gesamte Zithersolo ZI würde tatsächlich simultan mit dem Jodler JI erklingen. Ob dieses *Hörbild* allerdings dem realen *Spielbild* entspricht, kann anhand der Aufnahme nicht mehr rekonstruiert werden. Das allerdings ist beileibe kein Unglück, denn letztlich zählt nur der persönliche Höreindruck. Dies bestätigt auch der englische Folk-Sänger und Gitarrist Martin Carthy, der „[...] ganz gezielt die Tendenz seiner Hörer [nutzt], abgelenkt durch Singstimme und semantischen Textgehalt, in die Begleitmuster der Gitarre mehr hineinzuhören, als er tatsächlich spielt“.<sup>30</sup>

I realized that playing less was a great idea. [...] Because people still come up and say: ‚Oh, I like it when you do this and you do that and you play these bits of harmony and you play against the tune [...]‘, and I say: ‚No, I don’t. No, I don’t, I just sing you the song. And if anything else is there, than you’ve imagined it, and that’s fine, that’s okay.‘<sup>31</sup>

## Literatur:

- Bartmann, Manfred (2005): Musikalische Systeme im Kulturvergleich. In: Stoffer, Thomas/Oerter, Rolf [Hg.]: Allgemeine Musikpsychologie. Sonderdruck. Göttingen 2005, S. 95-122
- Beitl, Klaus (1973): Schnaderhüpfel. In: Brednich, Rolf Wilhelm u.a. [Hg.]: Handbuch des Volksliedes I. München 1973, S. 617-677

---

<sup>29</sup> Reuter 1996, S. 64.

<sup>30</sup> Dreier 2011, S. 216.

<sup>31</sup> Dann u.a. 2006, 40:32-41:12.

## Wolfgang Dreier

- Brandl, Rudolf M. (2005): Musik als kommunikative Handlung. Musikalische Hermeneutik versus kognitive Anthropologie. Entwurf einer dramatologischen Musikanthropologie. Überarbeitete Fassung Göttingen 2005
- Bregman, Albert S. (1999): Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound. Cambridge 1999
- Dann, Trevor/Frost, Geoff u.a. (2006): Interviewausschnitt. In: Romero, Ana [Hg.]: Martin Carthy. In conversation with Trevor Dann. Norfolk 2006
- Dreier, Wolfgang (2011): Continuity Illusion und Musik. Ein Hörphänomen zwischen physiologisch und kulturell determinierter Wahrnehmung. Salzburg 2011
- Gadamer, Hans-Georg (1999): Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1999
- Hohla, Kathi/Biereeder, Franz (1931/1994): Innviertler Tanzln. In: Falkner, Hans Peter/Bergmann, Achim [Hg.]: Oberösterreich – Salzburg: Volksmusik. Rare Schellacks 1910–1949. Giesing 1931/1994
- Hübner, Lorenz (1796): Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg in Hinsicht auf Topographie und Statistik. Zweyter Band: Das Salzburgische Gebirgsland. Pongau, Lungau und Pinzgau. Salzburg 1796
- Popper, Karl R./Eccles, John C. (1982): Das Ich und sein Gehirn. München 1982
- Reuter, Christoph (1996): Die auditive Diskrimination von Orchesterinstrumenten. Verschmelzung und Heraushörbarkeit von Instrumentalklangfarben im Ensemblespiel. Frankfurt am Main 1996
- Terhardt, Ernst (1998): Akustische Kommunikation. Grundlagen mit Hörbeispielen. Heidelberg 1998
- Warren, Richard M. (1999): Auditory perception. A new analysis and synthesis. Cambridge 1999

### **Internetpräsenzen:**

- Terhardt, Ernst (2000): Fundamentals of Psycho-Physics. The 3 Worlds. In: Topics of Research. München 2000,  
<http://www.mmk.e-technik.tu-muenchen.de/persons/ter/top/3worlds.html>,  
konsultiert am 18/06/2014

### **Software:**

- Boersma, Paul/Weenink, David (2014): PRAAT. Doing phonetics by computer. Version 5.3.64. o.O. : Phonetic Sciences, University of Amsterdam 2014  
<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> konsultiert am 18/06/2014
- LilyPond-Entwicklergemeinschaft: LilyPond. Notensatz für Jedermann. Version 2.18.2. o.O. 2014. <http://www.lilypond.org> konsultiert am 18/06/2014
- Seventh String Software: Transcribe!. Version 8.40. London 2014  
<http://www.seventhstring.com/> konsultiert am 18/06/2014

## Mailwechsel

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: June 22, 2014, 16:52

Lieber Silvan,

als erste Reaktion auf Deine Mail musste ich mir vorstellen, wie Du wohl als „Vorband“ bei einem *In Extremo*-Konzert ankommen würdest. Das wäre dann wohl doch sehr exotisch. Aber Deine Weinbecher-Metapher verdeutlicht sehr schön, wie ein lebendiger Umgang mit dem Mittelalter aussehen kann. Für mich kann ich noch das Beispiel der historischen Kampfkunst anbringen. Wir trainieren ja den Kampf mit dem Langen Schwert des 15. Jahrhunderts mit Waffen, die den historischen mehr oder weniger genau (die richtig guten Nachbildungen sind einfach nur schweineteuer) nachempfunden sind, benutzen aber ganz selbstverständlich moderne Fechtmasken und Handschuhe um uns zu schützen. Die Grundlage sind die alten Fechtbücher, aber die Umsetzung muss man dann mit einem Partner üben, um sie wirklich zu verstehen und nachvollziehen zu können. Es würde nichts nutzen, die Beschreibungen der Techniken auswendig zu lernen und die entsprechenden Haltungen nach den Illustrationen einzunehmen, wenn man dann doch nur einen Schlag auf den Kopf bekommt. Erst wenn ich die zugrundeliegende Idee verstanden habe und an meinen Körper und die Situation anpassen kann, wird die Kampfkunst lebendig.

Mir ist im Grunde relativ egal, wohin Du im Spektrum der historisch informierten Aufführungspraxis gehörst, solange Deine Musik mich als heutigen Menschen berührt. In diesem Sinne freue ich mich auf die nächste Gelegenheit, Dich in einem Konzert zu hören.

Lieben Gruß

Peter

Mailwechsel

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Re: Re: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: June 20, 2014, 09:21

Lieber Peter,

besten Dank für deine freundliche Kritik! Überhaupt habe ich die Rückmeldungen in Bruchsal aus den unterschiedlichsten Richtungen genossen, zumal ich mir wirklich unsicher war, wie Minnesang in Kreisen der Frühklassik und moderaten Moderne ankommt.

In der Tat hast du mit deiner Beschreibung der Rezeption meines Auftritts etwas bestätigt, das ich gerade auch in einem Artikel theoretisch versucht habe zu greifen: Um die Fremdheit mittelalterlicher Musik in einem Konzert zu transportieren, muss man sie, denke ich, präsentieren, wie sie einem selbst bekannt geworden ist. Ansonsten bleibt sie ja für alle Beteiligten fremd und bestenfalls exotisch. Apropos: Ich dachte nämlich auch, dass mein Auftritt danach weniger exotisch war als zuvor – würde mich zumindest freuen.

Um mich nichts misszuverstehen: Ich liebe die Alte Musik Bewegung und die Arbeit vieler historisch informierter Interpreten, die enorme Energien aufwenden, um sich einer historischen Klanglichkeit wissenschaftlich fundiert anzunähern. Ich habe nur bemerkt, dass ich – ohne es zu wollen – eher im Grenzsäum der historisch informierten Praxis angesiedelt bin.

Ich habe mir auf einem wissenschaftlichen Kongress in Leeds vor zwei Jahren zwei ‚historisch informiert‘ gefertigte Weinbecher nach Vorlagen aus dem 13. Jahrhundert gekauft, die sind, denke ich, eine ganz gute Metapher für diese Art von Mittelaltermusik: Ich liebe es, Wein aus ihnen zu trinken, da ich weiß, dass Material, Herstellung und Brennvorgang historischen Erkenntnissen über die Töpferei des 13. Jahrhunderts entsprechen; weil mich die applizierten Löwenbleme darauf (wie schon den Konsumenten aus dem Mittelalter) an Richard Löwenherz erinnern, von dem ich eine ganze Menge weiß; weil mich die Becher natürlich aber auch an den Kongress in Leeds erinnern, bei dem ich viele interessante Kollegen kennen lernen durfte; weil ich ‚modernen‘ Wein daraus trinke, der hervorragend komponiert ist, und nicht die saure mittelalterliche Plörre, die historisch wahrscheinlich Realität war; weil ich den Wein zusammen mit Eva trinke, die keine farbenfrohe Gewandung trägt, sondern ganz normal angezogen ist; und zuletzt, weil die Becher in meinem Weinbecherschrank stehen neben dem blaulasierten Kelch aus Florenz, dem

kitschigen gold-blauen Gralsimitat, dem fragilen modernen Kelch aus Berlin und dem bauchigen Becher aus Bamberg in fränkischer Salzglasur. Das alles gehört dazu und macht meinen ‚historisch informierten‘ Weingenuss aus.

Ich würde unterm Strich schon sagen, dass ich noch ins äußerste linke Lager der historisch informierten Aufführungspraxis gehöre; aber wenn es jemandem dadurch besser geht, kann man die Mittelaltermusik, die ich mache, auch gerne als Mittelalterrock bezeichnen (da wären aber dann wiederum *In Extremo* beleidigt ...).

Liebe Grüße  
Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Re: Re: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: June 15, 2014, 18:15

Lieber Silvan,

vielen Dank für Deine ausführlichen Erklärungen. Das praktische Resultat Deiner Arbeit habe ich ja schon in Bruchsaal zu hören bekommen. Abgesehen davon, dass der Saal für so eine intime Art des Musizierens einfach zu groß war und der Klang Deiner Quinterne in der Akustik leider nicht wirklich zur Geltung kam, fand ich Deinen Auftritt sehr gelungen. Mich hat dabei vor allem überrascht, wie gut Du beim Publikum mit Deiner Darbietung „überkamst“, obwohl Du in der Programmfolge nun tatsächlich der absolute Exot warst. Selbst die zahlreichen Kinder und Jugendlichen hörten sehr aufmerksam zu und waren zum Teil ja auch so begeistert, dass sie sich später noch ein Autogramm bei Dir abgeholt haben. Ich glaube, das hängt damit zusammen, dass Du – musikhistorisch richtig hin oder her, Akkorde oder nicht – die Lieder Oswalds so aufbereitet und präsentiert hast, dass Sie uns auch als moderne Menschen etwas zu sagen haben.

Das finde ich einen ganz wichtigen Aspekt, über den wir ja auch schon dort sprachen: Was nutzt uns eine historisch absolut korrekte Wiedergabe alter Musik (so sie denn überhaupt möglich wäre), wenn das Ergebnis dann schlichtweg langweilig ist? Natürlich will ich damit nicht sagen, dass die Erforschung der Quellen sinnlos ist: Um alte Musik zu verstehen, muss man sich

Mailwechsel

immer erstmal damit auseinandersetzen, wie sie wohl wahrscheinlich damals geklungen hat. Aber wenn man dann selbst aktiv etwas darbietet, muss man, so denke ich, einfach eine Entscheidung treffen, wie man eine für hier und heute gültige Fassung erreicht. Die Frage, ob dann Akkorde mit Terzen sein dürfen, mag zwar für einen Musikwissenschaftler interessant sein, aber für das Publikum nicht unbedingt. Letztendlich hast Du das getan, was vermutlich auch Oswald vor 500 Jahren wollte, nämlich die Leute unterhalten. Dabei war natürlich auch wichtig, dass die Texte mit Übersetzung per Beamer eingeblendet worden sind. Zwar ist man durch das Lesen auch immer ein wenig abgelenkt, aber ohne den Inhalt zu verstehen, wäre es eben gar nicht möglich gewesen, hier einen gefühlsmäßigen Bezug herzustellen. So aber hatte man den Eindruck, dass trotz der alten Sprache der Inhalt durchaus aktuell sein kann. Besonders deutlich wurde das ja auch bei der Publikumsreaktion auf das etwas derbe Liebeslied, das man sinngemäß auch in der heutigen Popmusik leicht wiederfinden könnte.

Ich glaube, die Beschäftigung mit alter Musik und ihre Aufführung muss sich immer zwischen diesen zwei Polen bewegen, einerseits der wissenschaftlich genauen Forschung und andererseits der für heute aktuell gültigen Darbietung. Gerade für die Musik des Mittelalters ergibt sich daraus eine große und spannende Bandbreite, die sich von der möglichst genau an der damaligen Theorie orientierten Aufführung über Deine teilweise intuitive Angangsweise bis hin zu der am Folk orientierten Popmusik spannt, die auf den Mittelaltermärkten gespielt wird. Und das alles hat im richtigen Rahmen auch seine Berechtigung.

Liebe Grüße

Peter

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: June 07, 2014, 10:30

Lieber Peter,

es war sehr schön, dass du in Bruchsal dabei warst – ein soziales Zentrum ist bei all den neuen und alten Personen, die man trifft, Gold wert. Du hast den Auftritt ja gehört: Ich begleite teilweise ‚akkordisch‘-homophon, teilweise



‚kontrapunktisch‘-polyphon – wobei hier alle Begrifflichkeiten nicht wirklich passen: Wir haben, um es kurz zu machen, keine Ahnung, ob und wenn ja wie Minnesang instrumental begleitet wurde. Während viele Musiker von der Musiktheorie der Zeit ausgehen (die im Mittelalter zögerlich und sehr vorsichtig Regeln für Mehrstimmigkeit entwirft – was aber noch lange nichts mit Begleitung im engeren Sinne zu tun hat), gehe ich vom Instrument und von Wahrscheinlichkeiten aus. Gerade Zupfinstrumente sind im deutschsprachigen, höfischen Bereich breit belegt (und semantisch gerade mit der Minne verknüpft), so dass ich es für wahrscheinlich halte, dass diese Instrumente nicht nur für rein instrumentale Musik genutzt wurden, sondern auch zur Liedbegleitung – ansonsten hätten wir es mit einer merkwürdigen Ausdifferenzierung zu tun, die in diesem Bereich völlig untypisch wäre: Ein mittelalterlicher, deutschsprachiger Spielmann jongliert, erzählt, spioniert, singt, spielt, tanzt, turnt etc., es gibt nicht einmal Begrifflichkeiten, die diese höfischen Unterhaltungsformen sauber voneinander abtrennen würden – und in dieser Gemengelage sollten Gesang und Instrument stets lediglich sauber getrennt genutzt werden? Wenn wir aber von instrumentaler Liedbegleitung ausgehen, dann nutzen uns dummer- und interessanterweise die schriftlichen Überlieferungen mittelalterlicher Musiktheorie so gut wie gar nichts: Was hier beschrieben wird, ist die normative, artifizielle Mehrstimmigkeit – diese aber auf mittelalterliche Liedbegleitung anzuwenden erschien mir ähnlich absurd wie eine moderne Harmonielehre für fortgeschrittene Komponisten auf einen LagerfeuerGITARRISTEN anzuwenden und etwa einzuklagen, dass dieser Quintparallelen und verdeckte Oktavparallelen verwendet (sowas passiert natürlich mitunter tatsächlich: Mein Bruder, der hervorragend auf der Gitarre begleiten kann, wurde in seinem Musikstudium im Fach Liedbegleitung ziemlich schlecht geprüft, weil nicht alles nach den Regeln des Kontrapunkts richtig war; und ich selbst bekam auch Abstriche bei meiner Lehrprobe – mit deinem Schüler, erinnerst du dich noch? – weil bei einer spontanen Begleitung einer Leonesonate, durch die ich deren Liedhaftigkeit herausstellen wollte, bei C-Dur die Quinte und nicht die Tonika im Bass war); das eine ist schriftliche Kunstmusik, das andere mündliche Gebrauchsmusik. Kunstmusik (vor allem im Mittelalter) muss richtig sein, um gut zu sein, Gebrauchsmusik muss *flow* haben, um gut zu sein.

Wenn man vom Instrument ausgeht, dann gibt es bei lautenähnlichen Zupfinstrumenten zwei grundlegende Logiken, die dem Instrument immanent sind: Melodie und Akkord. Melodie hat eine lineare, horizontale Logik, die als Begleitung etwa *punctus contra punctum* umgesetzt werden kann (was auch für die

artifizielle Mehrstimmigkeit seit dem 9. Jahrhundert belegt ist – natürlich nicht nach den Regeln des späteren Kontrapunkts, dennoch aber kontrapunktiv); und Akkord hat eine vertikale Logik, die für mich bei Lauteninstrumenten nicht in erster Linie harmonisch, sondern perkussiv gefüllt ist: Beim Durchschlagen aller Saiten werden Akzente über eine gesungene Melodie gelegt, die Metrum und Rhythmus verleihen und Musik nicht zuletzt tänzerisch machen. Die akkordische Begleitung ist letztendlich das musikhistorisch strittige, da sie in keiner Weise durch Quellen belegt werden kann – außer durch die uns überlieferten Instrumente, würde ich sagen. Es ist für mich einfach nicht vorstellbar, dass mittelalterliche Musiker nicht alle grundlegenden Möglichkeiten ihrer Instrumente ausschöpften, dass sie niemals alle Saiten durchgestrichen hätten, dass sie niemals die perkussive Dimension von Zupfinstrumenten genutzt hätten, um Rhythmus und Metrum zu betonen oder erst zu schaffen, die etwa für die höfische Literatur der Zeit von ganz entscheidender Bedeutung waren. Ich gehe hier also von einer breiten mündlichen Kultur von Gebrauchsmusik aus, die sich nicht notwendigerweise an der *ars musica* orientiert. Die muss man übrigens auch bei ‚Schlagbegleitung‘ nicht völlig ignorieren: Zusammenklänge von Oktaven, Quinten und Quartan sind musiktheoretisch unverdächtig (entsprechende Akkorde werden heute ja als „Power-Chords“ bezeichnet), musiktheoretisch problematisch sind etwa Terzen – deren Verwendung im Organon aber auch schon sehr früh nachweisbar sind. Bei der Zusammenstellung meiner Akkorde gehe ich von der zu begleitenden Melodie aus, denke eine zweite Stimme bzw. einen Bordun in Oktaven, Quinten oder Quartan – und fülle im Zweifelsfall mit Terzen auf, wenn ein leerer Klang auf dem Instrument zu unbequem liegen würde. Teilweise funktioniert eine solche akkordische Begleitung wunderbar, wie es mein Ohr empfindet, teilweise funktioniert sie überhaupt nicht und man muss ganz melodisch denken und vorgehen. Spannenderweise habe ich gerade eine musikwissenschaftliche Veröffentlichung von Ronald Taylor schon aus den 60er Jahren entdeckt, der eben davon ausgeht, dass es durch das ganze Mittelalter hindurch neben der linearen Logik der Kirchentonalarten auch bereits eine vertikal angelegte Dur-Moll-Tonalität gab. Das entspricht genau meinen praktischen Erfahrungen mit den Minneliedern Oswalds (manche funktionieren wunderbar dur-molltonal, manche sperren sich dagegen vehement), ohne dass ich von dieser Idee wusste. Ich denke, solche unabhängigen Entdeckungen sind immer ganz gute Bestätigungen.

Soviel aber erst mal dazu; dass meine Art der Begleitung auf der einen Seite bei ganz unterschiedlichen Menschen gut ankommt, andererseits aber gerade musikwissenschaftlich auf Skepsis stößt, hast du ja in Bruchsal erfahren.

Liebe Grüße

Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen

To: Silvan Wagner

Subject: Re: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: May 28, 2014, 18:53

Lieber Silvan,

zunächst einmal herzlichen Glückwunsch zur Geburt Deines Sohnes. Ich wünsche Ismael alles Gute für sein Leben und hoffe, Eva geht es jetzt wieder gut. Übrigens steht jetzt fest, dass ich auch in Bruchsal bin, zwar nicht für das gesamte Festival, aber Dein Konzert werde ich mir auf jeden Fall anhören.

Wie genau erarbeitest Du denn eigentlich die Mandolinen- bzw. Quinternebegleitung für die Lieder? Wenn ich mich nicht irre, dann liegen doch nur die Melodien mit Noten vor. Übersetzt Du die Texte oder singst Du in Mittelhochdeutsch? Die klassischen Anschlagstechniken sind zum größten Teil bestimmt keine Exklusiverfindung der Pariser Mandolinenmeister; ich habe zum Beispiel schon Spieler gehört, die bei arabischer Musik At3 auf der Ud verwendeten und glaube kaum, dass sie das aus den Schulen von Leone oder Denis gelernt haben. Aus den möglichen Grundspieltechniken Abschlag, Aufschlag und Durchgleiten ergeben sich bestimmte Kombinationen auch fast von selbst. Daher denke ich, es ist durchaus wahrscheinlich, dass solcherart Techniken schon früher benutzt worden sind. Gibt es zur Spieltechnik von mittelalterlichen Saiteninstrumenten denn irgendwelche Quellen? Was wieder zur Frage führt, wie Du Deine Begleitungen aufbaust. Hast Du dafür Vorbilder oder gehst Du eher intuitiv an die Arrangements heran?

Bin sehr gespannt auf Samstag

Peter

Mailwechsel

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner

To: Peter Johnen

Subject: Re: Re: Mittelaltermusik

Sent: May 03, 2014, 22:30

Lieber Peter,

bitte entschuldige die allzu späte Antwort – wir haben gerade (nach zwei Monaten Frühgeburtsanzeichen und drei Wochen [sic!] Wehen) unseren Ismael bekommen, weshalb ich leicht abgelenkt war. Aber nun ist alles gut, Mutter und Kinder wohlauf, und das Leben kann (bzw. muss) weitergehen.

Mit dem Kuriosum dürftest du Recht haben; so liest es sich etwa in der offiziellen Programmkündigung: „Interessant werden auch die Auftritte der beiden Solisten Annette Schneider und Silvan Wagner, die selbst begleitete eigene oder mittelalterliche Lieder vortragen.“ Also werde ich eben ein paar Lieder singen, denke ich mal.

Im Einzelnen sind dies die Minnelieder „*Ain tunkle farb in occident*“, „*Ain mensch von achzeben jaren kelueg*“, „*Ain jetterin*“ und das Kriegslied „*Nu buss!*“ *sprach der Michel von Wolkenstein*“, allesamt Tenorlieder von Oswald von Wolkenstein, dem ‚letzten Minnesänger‘, wie es in etwas angejahrter Forschung pathetisch heißt. Oswald (mittelalterliche Personen benennt man nach ihren Vornamen, da sie keine Nachnamen haben – dies soll keine Vertraulichkeit mit dem Autor implizieren) hat in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei Prachthandschriften mit seinen eigenen Werken anfertigen lassen, und ich habe anhand einer Faksimileausgabe der älteren Handschrift die Lieder vor drei Jahren im Rahmen eines Hauptseminars, das ich über Oswald abgehalten habe, erarbeitet und arrangiert. Erst zu diesem Zeitpunkt und zu dieser Gelegenheit hatte ich mich endlich an die praktische Umsetzung mittelalterlicher Musik gewagt, was zuvor für mich immer mit dem Nimbus des Unnahbaren und entsprechend Unmachbaren versehen war. Ist aber gar nicht so schwer, wenn man es schafft, sich mit der grundsätzlichen Unmöglichkeit einer Wiederbelebung mittelalterlicher Musik auseinanderzusetzen.

Nachdem ich die – sprachlich hochkomplexen und auch musikalisch sehr anspruchsvollen – Lieder grundsätzlich für Mandoline erarbeitet hatte, habe ich mir dann vor zwei Jahren eine Quinterne bei einem englischen Lautenbauer bestellt, der mir das historisch für das 15. Jahrhundert angemessene Instrument in der Rekordzeit von wenigen Monaten fertigstellte. Ich finde sie ideal zum Begleiten spätmittelalterlicher Tenorlieder.

Übrigens: Weißt du, was ich bei meiner allerersten Erarbeitung eines mittelalterlichen Tenorliedes eingesetzt habe? AT3 – ernsthaft!  
Von mir selbst enttäuscht  
Silvan

----- Original Message -----

From: Peter Johnen  
To: Silvan Wagner  
Subject: Re: Mittelaltermusik  
Sent: April 07, 2014, 10:32

Lieber Silvan,  
ob ich nach Bruchsal komme ist noch nicht ganz sicher. Unser Orchester hat seine Teilnahme leider abgesagt, vielleicht komme ich aber trotzdem alleine. Was genau wirst Du denn bei Deinem Auftritt zeigen? Meine Vermutung ist, dass man Dich mit der Quinterne sowieso als Kuriosum sieht, völlig egal wie Du anschlägst.  
Liebe Grüße  
Peter

----- Original Message -----

From: Silvan Wagner  
To: Peter Johnen  
Subject: Mittelaltermusik  
Sent: March 30, 2014, 10:11

Lieber Peter,  
kommst du auch nach Bruchsal zum Eurofestival? Ich habe dort auch einen kurzen Auftritt, bei dem ich mittelalterliche Lieder auf der Quinterne begleite – bin mal gespannt, wie die Zupferwelt darauf reagiert, die klassischen Anschlagstechniken sind es ja nicht unbedingt ...  
Liebe Grüße  
Silvan



## Chaos und Kanon. *Das Ding* (2000) – Arabesken zur musikalischen Jugendkultur und ihrem Liederbuch

Matthias Slunitschek

Wagners *Siegfried*: Das Jahrhundert der Adoleszenz

Musik spielt für die Sozialisation und vor allem für die Identitätsbildung von Jugendlichen eine herausragende Rolle.<sup>1</sup> In der historischen Jugendforschung wird sie aber nicht nur als Wiederhall eines sozialen Jugendkonzepts gedeutet, sondern auch als ein antizipierendes Moment seiner Entwicklung. So sieht Philippe Ariès in der einflussreichen Studie *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (deutsch: *Geschichte der Kindheit*) das Verständnis von ‚Jugend‘ im 20. Jahrhundert mit Richard Wagners *Siegfried* vorweggenommen:

Die Musik dieser Oper bringt zum erstenmal die Mischung aus (vorläufiger) Reinheit, physischer Kraft, Natürlichkeit, Spontaneität und Lebensfreude zum Ausdruck, die den Jüngling zum Helden unseres 20. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Adoleszenz bestimmt hat.<sup>2</sup>

Auch Richard Wagner selbst wertete bereits 1851 in *Eine Mitteilung an meine Freunde* die Oper in diesem Sinn:

Ich war mit der Konzeption des *Siegfried* bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach außen gehemmt oder je etwas anderes für berechtigt über sich oder seine Bewegung gehalten hätte als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zur Gegenwartsforschung vgl. die Handbücher von Baacke 1998 und Heyer/Wachs/Palantien 2013. Für Arbeiten zur Jugendmusikbewegung vgl. die Bibliographie: Rappe-Weber 2009, S. 59-77.

<sup>2</sup> Ariès 2011, S. 87.

<sup>3</sup> Wagner 1875, 328.

Siegfried mit seinem ungezügelter dionysischer Charakter und seiner „kindischen Kraft“ (Mime, 1. Akt, 1. Szene), der mit wilden Bären spielt, der schließlich auszieht, das Fürchten zu lernen, dieses Ziel erst im Angesicht der Geliebten erreicht und zum „kindischen Helden“ (Brünnhilde, 3. Akt, 3. Szene) avanciert, verkörpere das Jugendideal des 20. Jahrhunderts. Ariès spricht aber nicht von der äußeren Handlung der Oper, sondern ausdrücklich von der Musik selbst. Wagners leitmotivisches Narrativ bietet sich zu einer gehaltsästhetischen Analyse geradezu an. Womöglich hatte Ariès sogar das sogenannte „Jugendkraft-Motiv“<sup>4</sup> (Abb. 1) im Blick, das in rasenden absteigenden Quartan aller Widerrede und Schmeicheleien trotzt und auch als eine mimetische Anspielung auf den kraftvoll niederschlagenden Schmiedehammer gelesen werden kann. Denn nur wer Siegfrieds Furchtlosigkeit besitzt, kann das Schwert Notung zu seiner alten, beispiellosen Härte formen.

Ein Indiz für die Aufwertung und Idealisierung der ‚Jugend‘ um 1900 kann wenige Jahre nach Wagners *Siegfried* in der Programmschrift zu Georg Hirths Zeitschrift *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (1896ff.) gefunden werden. Auch hier ist nicht allein ein biographischer Abschnitt gemeint, sondern ein intuitiv fassbares psychologisches Phänomen. ‚Jugend‘ sei nach Hirth kein Vorrecht der jungen Menschen, sie sei eine geistige und ästhetische Grundhaltung. Gerade das Alter habe den Vorzug, dass ihm die Jugend nicht nur von außen entgegenschene, sondern auch innerlich als Erinnerung begegne:

Jugend im Silberhaar, Jugend in goldenen Locken! Jugend, das Köstlichste aus jeder Lebenszeit, vom ersten Kinderlachen bis zum letzten Trunk, den der Greis aus dem Becher des Lebens thut!<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. die Fundstellen in: Wagner 1988, S. 170f.; 173; 176f.; 180f.; 190; 192f.; 196.

<sup>5</sup> Hirth 1896, S. 5. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert kann ein begriffsgeschichtlicher Wandel beobachtet werden, der mit Betonung der biographischen Zeitdimension gegenüber dem Paradigma der Fähigkeit und Vernunft ‚Jugend‘ als eigenständige „Lebensphase der Ausbildung zwischen familiärer Sozialisation und endgültigen Eintritt in das Erwachsenenleben“ (Wild 1993, S. 15) etablierte.



Schnell (wie zuerst)      Langsamer      Wie zuerst

Oboe *ff*      *fp*      *fp*

Klarinette in B1 *fp*

Klarinette in B2 *fp*

Bassklarinetten in B *fp*

Fagott *fp*

Horn in F *f*      *fp*      *fp*

MIME (SIEGFRIED wendet sich unmutig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so dass er MIME den Rücken kehrt.)      Das willst du wie-der nicht hö-ren!      Langsamer.      Wie zuerst.

Violine 1 *f*      *pizz.*      *p*

Violine 2 *f*      *pizz.*      *p*

Bratsche *f*      *pizz.*      *p*

Violoncello 1 *f*      *p*

Violoncello 2 *f*      *pizz.*      *p*

Kontrabass *f*      *pizz.*      *p*

Abbildung 1: *Komponierte Adoleszenz*. Nach Wagner 2006, 1. Akt, 1. Szene, S. 43. Diese Szene könnte auch in den Kinderzimmern der Gegenwart spielen: Der vermeintliche Vater Mime redet scheinbar fürsorglich auf Siegfried ein: „Das willst Du wieder nicht hören.“ Sein trotzig- undankbarer Ziehsohn hatte sich zuvor innerlich rasend zum „Jugendkraft-Motiv“ von ihm abgewendet.

Wohingegen der damals 55-jährige Hirth zur Jahrhundertwende ‚Jugend‘ zunächst als intelligibles Phänomen ausweist, mit seiner Zeitschrift nachhaltig zur Expansion und Sinnentleerung des Jugendbegriffs beitrug, beobachtete Ariès in seiner eigenen Gegenwart der 1960er Jahre wiederum eine sozialstrukturelle Neugestaltung. Die Aufwertung der ‚Jugend‘ führte zur Aufhebung ihrer biographischen Wegmarke, der Heirat als teleologisches Finale der Jugendzeit wie sie sich noch in der Liebe von Siegfried zu Brünnhilde andeutete. Gerade der verheiratete Jüngling, der die Gesellschaft mit veränderten Lebensvorstellungen und Gewohnheiten konfrontierte, sei zeittypisch ge-

worden, er verweise auf das Fortschreiten eines soziokulturellen Prozesses – die Expansion des Jugendalters:

So gelangen wir von einer Epoche ohne Jünglingszeit in eine Epoche, für die sie die bevorzugte Altersstufe ist. Man möchte sie früh erreichen und ihr lange zugehören.<sup>6</sup>

Das „Jahrhundert der Adoleszenz“, das Ariès letztlich von einer kühnen musiksoziologischen Hypothese aus skizzierte, kann – freilich mit ähnlicher Waghalsigkeit, dafür mit bescheidenerem Darstellungsinteresse – auch anhand prominenter Liederbücher als eine der Hauptmedien seiner musikalischen Kultur vermessen und dargestellt werden, um auf historische Charakteristika hinzuweisen.<sup>7</sup> Diese „Siegfriedjugend“ findet in der Ersten Jugendbewegung, die sich vor allem laienmusikalisch inszenierte und individualisierte, ihren historisch prägnantesten Ausdruck.

Liederbücher teilen sich als reflektierte Programme mit, teils sind sie unbewusst hervorgebrachte Symptome ihrer Zeit, was wiederum einer gewissen Programmatik gleichkommt. Die formale Konzeption eines zeitgemäßen Liederbuchs für die Jugend, das heißt eines Liederbuchs, dessen Erfolg Signatur seiner Entstehungszeit ist, kann aus historisch-differentialer oder gegenwartsdiagnostischer Perspektive bewertet werden. Beiden Ansätzen ist die Voraussetzung gemeinsam, dass ein Liederbuch als historische Entität ernstgenommen wird, da es eine Aussagekraft besitzt, indem es sich an einem Jugendkonzept oder einer Ideologie orientiert – sei es auch als Negativ – und damit auf deren Funktionsstrukturen verweist. Im Folgenden soll *Das Ding*, erstmals erschienen 1998 im Bernhard Bitzel Verlag, 2000 überarbeitet und neu erschienen in der Edition Dux, als wichtigster Repräsentant der Liederbücher der Gegenwart vorgestellt und punktuell dem *Zupfgeigenhansl* (EA 1908)

---

<sup>6</sup> Ariès 2011, S. 88. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts schreitet diese Expansion in Mitteleuropa – so könnte man nach Ariès dystopisch fantasieren – auch genealogisch fort. Sie bewegt sich damit in eine Sackgasse, denn die Totalität der ‚Jugend‘ geht einher mit dem demographischen Wandel, das heißt mit einer vielfachen Verweigerung der Elternschaft und einer entsprechenden quantitativen Marginalisierung der Jugendlichen als gesellschaftlichen Gruppe.

<sup>7</sup> Vorliegender Artikel versteht sich als Fortsetzung meines Artikels: *Vom Wandern mit Musik zur musikalischen Wanderung. Die Konzeption des Zupfgeigenhansl als Voraussetzung seiner Interpretation*. In: Phoibos 1/14, S. 143-164 und setzt dort genannte Aspekte weitestgehend voraus.

gegenübergestellt werden.<sup>8</sup> Beide Liederbücher sind von einem vergleichbaren Einfluss auf die Laienmusikkultur ihrer Zeit. Sie markieren nicht nur die Grenzen des „Jahrhunderts der Adoleszenz“, sondern auch die unterschiedlichen Phänomene der musikalischen ‚Volkskultur‘ (1900) und musikalischen ‚Popkultur‘ (2000).<sup>9</sup>

*Das Ding: Zur Entstehung eines „Kultliederbuchs“*

Die Volksliedsammlung *Der Zupfgeigenhansl* war das Liederbuch der Jugendbewegung um 1900, Reflexionsmoment ihres Selbstverständnisses und in nuce ist sie auch ihr musikliterarischer Nachlass. Vermutlich findet sie heute nur noch Verwendung in kleinen bündischen Zirkeln und in Gesangsvereinen der jugendbewegten Veteranen, der „Jugend im Silberhaar“. Der *Zupfgeigenhansl* wurde konzipiert für eine bestimmte Lebenspraxis des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem für die Kulturfauna der musizierenden Wandervögel: Die Gruppenformation der Jugendbewegung um 1900 leitete sich vom bewussten ‚Generationszusammenhang‘ ab, das heißt von einem Bewusstsein dafür, an „derselben historisch-aktuellen Problematik orientiert“<sup>10</sup> zu sein. Der *Zupfgeigenhansl* sollte Ausdruck und „einigendes Band“ dieser Jugendgeneration sein,<sup>11</sup> der es um die Erneuerung des Deutschtums durch eine musikalische und weltanschauliche Rückbesinnung auf einen Stammes-

---

<sup>8</sup> In der Jugendforschung besitzt das analytische Vorgehen, den durch Anregungen der Jugendbewegung um 1900 „historisch-pädagogisch bereits gesättigten Begriff [von Jugendkultur] im heutigen Jugendkulturdiskurs mindestens angemessen zu berücksichtigen“ (Ferchhoff 2011, S. 54f.), eine gewisse Tradition und wird ausdrücklich gefordert. Vgl. ebd. das Kapitel „Vom Wandervogel zu den heutigen postalternativen Jugendkulturen. Kontinuität im Wandel von Jugendkulturkonzeptionen“, bes. S. 55-70.

<sup>9</sup> Gleichwohl die Begriffe des Öfteren synonym verwendet werden, ist doch eine soziologische sowie produktions-, werk- und wirkungsästhetische Differenz zu beobachten. Als exemplarischer Zwischenschritt kommt das Liederbuch der Adenauer-Ära, *Die Mundorgel*, in Frage, das zu einem späteren Zeitpunkt in diesem hier nur implizit behandelten Spannungsfeld analysiert werden soll.

<sup>10</sup> Mannheim 1970, S. 544. Karl Mannheim sieht ausdrücklich die „Jugendbewegungen der Moderne“ als paradigmatisch an für dieses spezifische Phänomen, wonach die Einheit der Generation als eine auf „konkrete Gruppenbildung hinstrebende soziale Verbundenheit“ erscheint. Vgl. ebd., S. 524.

<sup>11</sup> So steht es auf der Gedenktafel für den Herausgeber Hans Breuer in Heidelberg (Klingenteichstraße 27).

charakter ging.<sup>12</sup> In der Gegenwart hat er nicht nur seine außermusikalische Entsprechung, sondern damit auch sein gesamtes Bezugssystem eingebüßt; er ist unzeitgemäß, anders gesagt, historisch geworden. Das Scheitern des kühnen musikalienhändlerischen Versuchs einer *Zupfgeigenbansl*-Renaissance (Schott) dokumentiert, dass nicht das ideologisch bereinigte Liedrepertoire des *Zupfgeigenbansl* überholt ist – immerhin finden sich viele dieser Lieder noch in aktuell erfolgreichen Sammlungen –, vielmehr entspricht die Konzeption des Buchs nicht mehr den Ansprüchen der laienmusikalischen jugendlichen Massen, das heißt vor allem der Sänger und Gitarristen. Die Konzeption eines Liederbuchs und die Dynamik ihrer performativen Aneignung ist vorrangiges Kriterium dafür, ob ein Buch Erfolg hat. Diese Annahme führt aber insofern zu keinem heuristischen Schematismus, als es sich bei der Konzeption sowohl um determinierte (Herausgeber, Verlag) als auch vage Faktoren (Adressaten) handelt.

Das bekannteste unter den Liederbüchern der Gegenwart und damit das Leitbuch der musikalischen Jugendkultur um 2000 ist die Sammlung *Das Ding. Kultliederbuch*. Obwohl es während diverser Jugendfahrten entstand und in erster Linie diesen zgedacht war, legt seine Verbreitung und Bekanntheit zwingend nahe, dass dieses Liederbuch zum populärmusikalischen Haushaltsbuch und Vademecum für laienmusikalische Zusammenkünfte im Allgemeinen geworden ist. Da es formal auf keine bestimmte gesellschaftliche Bewegung zugeschnitten ist und das Liedrepertoire in seiner Heterogenität auf keine bestimmte Generation als Hauptadressaten rückschließen lässt, kann scheinbar nicht von einem Buch für die aktuelle Jugendmusikkultur gesprochen werden. Doch ist dieser Umstand gerade ein Hinweis auf die oben ange-deutete mentalitätsgeschichtliche Wende hin zur Totalität der Jugend, der Jugend als Sehnsuchtsort jeden Alters und auf den Siegeszug der musikalischen Populärkultur.

Ein Vergleich zwischen der laienmusikalischen Jugendkultur in Deutschland von 1900 und 2000 ist insofern problematisch, als im Verlauf des 20. Jahrhundert mit der Entwicklung technischer Reproduktionsmöglichkeiten von Musik auch die traditionellen Hörgewohnheiten und Hörkontexte bedeutend erweitert wurden. Andererseits können anhand dieser divergierenden Grunderfahrungen die jeweiligen Musikpraktiken an ihre verschiedenen Kontexte angebunden, darüber gewisse Grundelemente in der Liederbuchpro-

---

<sup>12</sup> Vgl. Slunitschek 2014, S. 146f.

duktion und -rezeption verdeutlicht werden, um so eine Verwandtschaft zwischen dem *Zupfgeigenhansl* und dem *Ding* zu veranschaulichen.

In der Jugendbewegung um 1900, die Musik als integralen Teil von Wander-, Geselligkeits- und Naturerlebnis betrachtete, war die „Maschinenmusik“ aus Grammophon und Radio noch eine umstrittene Entität. Die Zentralfigur der Jugendmusikbewegung, Fritz Jöde (1887-1970), bemühte die Technikfeindlichkeit als Teil seiner Kultur- und vor allem Urbanisierungskritik sogar für eine produktiv-literarische Fantasie, das *Musikmanifest* (1921). Die Erneuerung der Jugend und damit des deutschen Volks mithilfe der Kulturtechnik Musik, aber auch die „Befreiung der Musik aus dem Geiste der Jugend“<sup>13</sup> ließe sich nur mit aktivem Musizieren bewältigen. „Maschinenmusik“ führe dagegen zu kultureller und ästhetischer Degenerierung.<sup>14</sup> Er formuliert sein musikpädagogisches Modell in einer Versstruktur, die weniger künstlerische Ambitionen verrät und semantisch an den Inhalt angebunden ist, als sie den Anspruch besitzt, einen theatralen Deklamationston schriftlich wiederzugeben. Die Kleinschreibung, kombiniert mit der Verwendung einer Antiqua-Schrift, soll Jödes Thesen trotz und gerade wegen der dargestellten Technikskepsis als modernes und fortschrittsorientiertes Manifest ausweisen. Typographisch verweist er auf das Werk von Stefan George, der bereits seit seinen *Hymnen* (1890) diese Präsentationsform zum buchgestalterischen Beiwerk seiner Ästhetik zwischen Tradition und Innovation machte.

das verkehrte musikmachen erkennen  
mit allen mitteln gute musik bringen  
zum beispiel kinomusik reformieren  
billige volkskonzerte veranstalten  
nur gute musik vorführen lassen  
maschinenmusik verbieten  
den ganzen musikunterricht umbauen  
mit einem wort  
im musikleben alles minderwertige verdrängen  
und da überall gutes an seine stelle setzen  
denn noch einmal  
was wenn damit den menschen dinge eingeredet würden  
die ihnen fremd sind  
fremd sein müssen  
weil das bestehende ihnen gemäß ist  
und zwar ihrer lebensweise zuerst

---

<sup>13</sup> U.a. in: Jöde 1919, S. 4.

<sup>14</sup> Vgl. Jöde 1934, S. 23.

und folglich auch ihren anschauungen  
und was wenn man sie mit dem neuen anödete  
weil sie am ende mit dem grammophon zufrieden sind  
und natürlich sind sie es  
wir sehen es ja  
wieviel gibt das allein zu denken  
menschen sind mit ihrem leben unzufrieden  
kämpfen für ein neues  
bejahen aber die lebensäußerungen des alten  
das symbolische grammophon und seinesgleich<sup>15</sup>

In diesem spektakulären Zeugnis eines um die Jugendkultur aufrichtig besorgten Musikpädagogen werden die üblichen Kategorien von Ästhetik und Ideologie en passant in ihr Gegenteil verkehrt. Jödes Argumentation geht davon aus, dass die Musik des Grammophons den Menschen zu seinen Gunsten erziehe, deren Geschmack entsprechend manipulierte. Schließlich soll er sich noch als ein Klon seiner eigenen Erfindung entdecken, „ihm vielleicht gar aus dem gesicht geschnitten/nur mit etwas höherer stirn“.<sup>16</sup> Das ‚Neue‘, von der Antike bis zur Gegenwart ein zentrales ästhetisches Kriterium des ‚Schönen‘, wird auf die Technik bezogen zur Quelle aller Langeweile, die das Grammophon zu überspielen weiß. Es verkörpere nach Jöde die mediale Wiedergabe eines überkommenen Zustands und repräsentiert damit nicht den Fortschritt, das Grammophon ist Zeichen des kulturellen Rückschritts. Während nämlich das aktive Musikspiel das Vergangene als Richtschnur des Zukünftigen vergegenwärtigt, symbolisiere die Maschinenmusik das Vergangene nur als eine „lebensäußerung des alten“, das heißt selbst als etwas Vergangenes.

Nach der Digitalen Revolution gegen Ende des 20. Jahrhunderts ist aufgrund der Selbstverständlichkeit einer zu weiten Teilen mikrochipgesteuerten Realität, die sich nicht zuletzt im Generationenbegriff der ‚Digital Natives‘ als Merkmal der Nullerjahre manifestiert, eine Selbstdefinition über radikale Technikverweigerung geradezu hinfällig geworden. Die erweiterten technischen Möglichkeiten der Musikproduktion führten zu neuen ästhetische Verfahren und einer entsprechenden Formsprache. Aber auch die musikalische Unterhaltungsindustrie nutzt die neuen Inszenierungsmöglichkeiten von Musik und platziert sie weit einflussreicher als die Kunstbranche. Die Abendunterhaltung der imaginären Selbstbespiegelung in TV-Formaten, in High-Tech-Passepartouts mit 1-Meter-Bildschirmdiagonale, dessen hochaufgelöste Mu-

---

<sup>15</sup> Jöde 1921, S. 10f.

<sup>16</sup> Jöde 1921, S. 12.

sikshows die Entspannungsinsel der Wohnzimmercouch reiz- und gefühlüberfluten, führt eine charakteristische, dabei beliebig gewählte und fast schon veraltete Szene der medialen Massenkultur vor Augen. Das Subjekt erfreut sich als ein atomarer Bruchteil der Fernsehquote an der „Reality“, an einer pseudo-dokumentarischen Fiktion des Lebens von Laienkünstlern, ihrer Jury und ihrem Publikum vor Studiokulisse – an der Inszenierung der Inszenierung von Musik. Gegenstand dieser Unterhaltung ist also die Identifikation mit einem dem Qualitäts- und Sympathieurteil ausgesetzten Interpreten. Der scheinbar talentlose Held, der sich dramaturgisch reflektiert, von Werbepausen unterbrochen, in Serien und Staffeln getaktet, mal in Slow Motion, mal in Zeitraffer als unentdecktes Genie offenbart, ist Garant einer barrierefreien Projektionsfläche. Der imaginierten Weltgeltung in der narzisstischen Fantasie des Betrachters steht einerseits die Impotenz seiner räumlichen Isolation gegenüber, andererseits die zig Millionen Duplikate in den Nachbarwohnungen. In Anlehnung an Horkheimer und Adorno könnte man über das Ergebnis dieser cineastischen Illusion sagen:

Wenn sie an Sonntagen oder auf Reisen in den Gasthöfen zusammentreffen, [...] so finden die Besucher, daß sie mit zunehmender Isolierung einander immer ähnlicher geworden sind.<sup>17</sup>

Gegenüber der Gemeinschaftserfahrung des Musikliebhabers um 1900 ist die Isolation des Hörers, in der ein Hyperkollektiv konstituiert wird, das verschiedene Zeitgenossen trotz räumlicher Trennung aufeinander verweist, Hauptmerkmal des musikalischen Alltags um 2000. Am deutlichsten wird dieses Phänomen veranschaulicht in der allgegenwärtigen Verwendung der In-Ear-Headphones, die ein und denselben Fundus an Musik unmittelbar in unzählige Gehörgänge einführen, dieselben physiognomisch versiegeln und die Individuen zu innerlich beschallten Kommunikationsmonaden machen. Die Musik wird zum Soundtrack der Erlebniswelten, deren Tonspuren ausgeblendet oder mit selbstzerstörerischen Dezibelpegeln überblendet werden.

Die Erscheinungen und Tendenzen der Gegenwartskultur können aber kaum Jödes zukunfts pessimistische Anthropologie unterstreichen, wonach technologischer Fortschritt zu kulturellem Rückschritt führe. Vielmehr ergeben sich dadurch neue Synergieeffekte und eine Symbiose von medial vermittelter und praktizierter Musik, wie es das *Ding* als ein möglicher Leitfaden

---

<sup>17</sup> Adorno/Horkheimer 1981, S. 252. Die Skizze *Isolation durch Verkehr* findet sich im Anhang der *Dialektik der Aufklärung*.

dieser Musikkultur vorführt. Trotz der veränderten musikalischen Rezeptionskontexte und -technologien, die scheinbar eine rein passive und konsumorientierte Haltung anziehen, bleibt die aktive Laienmusik nicht nur in organisierten Musikvereinen eine kulturelle Konstante.<sup>18</sup> Der Edition Dux im oberbayerischen Manching gelang es mit dem Liederbuch *Das Ding* 2001 sogar einen Bestseller unter den Sachbüchern (sic!) zu platzieren,<sup>19</sup> zwei weitere Ausgaben folgten (Manching 2005/2008). Diese Reihe an „Kultliederbüchern“, wie sie namentlich ausgewiesen werden, reflektiert in Form, Inhalt, Produktion und Rezeption popkulturelle Gegenwartstendenzen und gesellt sich als Medium aktiver Laienmusik neben neueste musikalische Rezeptionsmittel wie die Videoplattform Youtube.

Wie der *Zupfgeigenhansl* wurde *Das Ding* als Fahrten-Liederbuch entworfen und entstand auf Jugendfreizeiten des Evangelischen Reisediensts e.V. (ERD). Auch wenn dieser säkulare Reiseveranstalter nur noch dem Namen nach konfessionell zu nennen ist und keine missionarischen Aufgaben verfolgt, zählt das Liederbuch nolens volens zum Instrumentarium christlicher Jugendarbeit, denn gerade hier findet es oftmals Einsatz.<sup>20</sup> Herausgegeben wird es vom Juristen Andreas Lutz und ersten Vorsitzenden des ERD Bernhard Bitzel, die beide als Freizeit- und Reiseleiter, Ski- und Surflehrer ehrenamtlich diverse Jugendfreizeiten betreuten. Dabei stellte sich an musikalischen Abenden immer wieder das Problem, keine richtige Text- und Begleitgrundlage für Lieder vorliegen so haben. So begannen die Herausgeber, aus LPs, MCs, CDs und Musikvideos neben den Texten auch die entsprechende Akkordbegleitung für Gitarre herauszuhören und sammelten dieses sich ständig erweiternde Konvolut in einem Ordner als Kopiervorlage. Das Korpus von 20, dann 100

---

<sup>18</sup> Etwa die von der Landesregierung Baden-Württemberg auf Anfrage der CDU-Fraktion veröffentlichten Daten zur Laienmusik und Musikförderung in Baden-Württemberg (Drucksache 15/3137, 27.02.2013) zeigen, dass die Zahl der im Landesmusikverband organisierten Vereine, auch die Zahl der Jugendvereine, wo sie denn vorliegen, seit 2005 tendenziell steigt. Vgl. <http://www.landtag-bw.de/dokumente>

<sup>19</sup> In der Sachbuch-Bestenliste der Wochenzeitung *Die Zeit*, ermittelt nach Verkaufszahlen der libri GmbH, erscheint *Das Ding* zwischen Februar und September 2001 und belegte zuletzt Platz 5. Vgl. *Die Zeit* v. 13.09.2001.

<sup>20</sup> So ist es etwa in diversen Jugendreferaten der Diözese Rottenburg-Stuttgart neben dem im katholischen Kontext weithin verbreiteten Liederbuch *Querbeet* (Jugendbildungsstätte Waldmünchen <sup>3</sup>2001) zu finden. Zur Adaption von verbandsfremden Mitteln für Musikverbandsinteressen vgl. den Artikel in dieser Ausgabe über außermusikalische Jugendarbeit im Bund Deutscher Zupfmusiker von Marcel Wirtz.



und 200 Liedern wuchs auf über 400 Lieder. Vor allem die Teilnehmer der Freizeiten wiesen auf musikalische Desiderate hin: „Ob am Lagerfeuer, in der Hütte oder im Zeltlager, der Kreativität der jungen Menschen sind keine Grenzen gesetzt.“<sup>21</sup> Da zunächst weder ein Bewusstsein dafür vorhanden war, dass hier etwas im Entstehen begriffen war, noch strukturelle Merkmale eine Namensgebung nahelegten, wurde – nach Aussage der Herausgeber – die am Lagerfeuer bei Singabenden übliche pragmatisch-semiotische Bezeichnung beibehalten: „Gib mir doch mal *das Ding!*“ Die Liedfolge der publizierten Ausgabe entspreche eben dieser weitestgehend zufälligen Ordnung, die sich nach dem Sammelprozess richtete. Damit konserviert das Buch seinen eigenen Konstitutionsprozess. Auch materialiter lehnt sich das Liederbuch an seinen Entstehungsmythos an, denn die Ausstattung verzichtet auf ein neukonzipiertes Layout und klassisches Bindeverfahren. Es ist schwarz-weiß gesetzt in der Type einer mechanischen Schreibmaschine ohne weitere typographische oder illustrative Akzente, außer einem konventionellen Deckblatt, das drei Vögel zeigt, die sich zwischen Musiknoten singend in die Höhe schrauben. Der reine Gebrauchscharakter wird unterstrichen durch eine einfache Spiralbindung, eine Reminiszenz an die ursprüngliche Loseblattsammlung, gleichzeitig ist dies die beste musikpraktische Alternative. Die radikale Schlichtheit, die sicher auch auf die Möglichkeiten des neugegründeten Bernhard Bitzel Verlags zurückzuführen ist und schließlich aber von der Edition Dux beibehalten wurde, begründet sich konzeptionell. Die scheinbar bibliophobe Aufmachung und die damit einhergehende Entsakralisierung des Inhalts verweist auf die charakteristische Aufgabe des „Kultbuchs“, es ist allein dem Zweck zgedacht, eine jetztzeitorientierte Gedankenstütze für den Ritus des gemeinsamen Musizierens zu sein. Während weit ins 20. Jahrhundert die klassischen, verbreiteten Liederbücher in der gebildeten Mittelschicht letztlich noch in der Volksliedtradition von Johann Gottfried Herder sowie Clemens Brentano und Achim von Arnim standen und ohne Zweifel einer nationaethnographischen Tendenz zuzuordnen sind, repräsentiert das Kultliederbuch *Das Ding* die vollendete, sich nach historischen Brüchen, interkulturellen Prozessen und markttechnischen Innovationen herausgebildete musikalische Populärkultur.

Da *Das Ding, Kultliederbuch* zunächst im Selbstverlag mit identischem Titel erschien, ist nicht der spätere Verlag mit seiner Titelhoheit verantwortlich für das (pseudo-)gattungstypologische Etikett ‚Kultliederbuch‘, sondern das Her-

---

<sup>21</sup> Lutz/Bitzel 2000, S. III (Vorwort).

ausgeberduo selbst. Die Genreangabe wird – da entsprechend rezipiert – zu einer Selffulfilling Prophecy und bietet auch für die Charakterisierung des Liederbuchs einen interpretatorischen Ansatz im Sinne der Herausgeberintention. Sie ist auf zwei Arten zu lesen, zum einen als „Kult-Liederbuch“, zum anderen als „Kultlieder-Buch“. Anders als bei der dramaturgisch und ideologisch durchkomponierten, das außermusikalische Verhalten strukturierenden Sammlung *Zupfgeigenhansl*, die damit ein eigentliches „Kult-Liederbuch“ war, ist es kaum denkbar, dass *Das Ding* lebenspraktische Konsequenzen für seine Rezipienten besitzt, wie es charakteristisch ist für Kultbücher im engeren Sinn.<sup>22</sup> Dagegen kommt gerade der Begriff des ‚Kultlieds‘ mit seinen verschiedenen alltagssprachlichen und historisch-diskursiven Bedeutungsfacetten in Bezug auf die Disparität des Liedrepertoires zum Tragen. Während nämlich durch das iterative Nachsingen, das heißt durch ritualisierte Handlung, zeitaktuelle Lieder aus den Verkaufscharts Kultstatus erlangen, können Lieder, die jenseits der musikalischen Mode und ihrem gesellschaftlichen Kontext nach wie vor gesungen werden, ebenfalls kultig werden, indem sie wie im Fall des Kinderfilmtitels *Hey, Pippi Langstrumpf* (Jan Johansson/Konrad Elfers, deutsch von Wolfgang Franke) den Sänger zum Eingeweihten macht: Er erkennt mit seinem Gesang und Gitarrenspiel den semantischen und performativen Wert des Lieds und wird damit Teil einer konspirativen, der Gegenwart trotzenen gesellschaftlichen Gruppe, einer Subkultur. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, zeigt sich so die scheinbare Indefiniertheit des *Dings*, dieses alles integrierenden, haptisch gegenwärtigen Gegenstands des populärmusikalischen Ritus als eigentliche Strenge seiner Konzeption.

#### Chaos: Konzeption und Kontingenz des Liedrepertoires

Die Synthese von Konzeption und Kontingenz, die in gewisser Weise wohl-sortierte chaotische Unordnung betrifft vor allem das Liedrepertoire des *Dings*. Obwohl keine Kapitel oder Kolumnen einen inhaltlichen Zusammenhang garantieren, ergeben sich doch Assoziationsketten, die auf einzelne Genre- oder Themenkomplexe verweisen, aber nicht streng voneinander getrennt oder konsequent zusammengeführt wurden, wie ein beliebiges Beispiel aus der Mitte des *Dings* von 1998 zeigt:

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu Klein 2010, S. 91, sowie ausführlich dessen jüngst erschienene Habilitationsschrift (Klein 2014).

*We are the world* (USA for Africa), *Weil ich dich Liebe* (Westernhagen), *Wonderful world* (Sam Cooke), *Love is all around* (Wet Wet Wet), *Am Tag als Conny Kramer starb* (Juliane Werding), *Zu spät* (Die Ärzte), *Schrei nach Liebe* (Die Ärzte), *Hier kommt Alex* (Die toten Hosen), *What shall we do with a drunken sailor* (traditionell), *Don't cry for me Argentina* (Andrew Lloyd-Webber), *Wenn die bunten Fahnen wehen* (traditionell), *Bergvagabunden* (Erich Hartinger), *Wir lieben die Stürme* (Klaus Prigge), *Von den blauen Bergen* (traditionell), *Hoch auf dem gelben Wagen* (Heino), *Tom Dooley* (traditionell), *My Bonnie is over the ocean* (traditionell), *Moorsoldaten* (W. Langhoff), *Die Gedanken sind frei* (traditionell), *When I'm sixty-four* (Beatles), *Mr. Tambourine Man* (Bob Dylan), *Nowhere man* (Beatles), *Heart of gold* (Neil Young), *Eve of destruction* (Barry Mcguirie)<sup>23</sup>

Die Disposition des Liederbuchs entwickelt eine collageartige Erzählung, denn die Stücke sind durchaus interdependent zu lesen (zu singen). Die ersten vier Lieder handeln von Friedens- und Liebesidyllen, darauf folgen deutsche balladeske Stücke, die Punkband Die Ärzte wird assoziiert mit ihrem bekannten Pendant, den Toten Hosen. Darauf folgt mit *Drunken sailor* ein Shanty, das nach seinem Gestus ebenso operettentauglich ist wie *Don't cry for me Argentina* aus dem Musical *Evita*. Die „Massenszene“ wird weitergeführt in gleich fünf deutschen Wanderliedern und ihren zwei englischsprachigen Folk-Äquivalenten. Im Folgenden erscheint mit *Moorsoldatenlied* ein Lied von KZ-Häftlingen und das offensichtlich wechselseitig les- und deutbare demokratische Freiheitslied *Die Gedanken sind frei*, weiter die stilistisch durchaus vergleichbaren Songs von Popikonen der 1960er Jahre. Dass dabei so auffällige Titelkoinzidenzen unterlaufen wie *Mr. Tambourine Man* und *Nowhere man*, verweist womöglich auf die Aussage der Herausgeber, Vorschläge der Jugendlichen, die während des gemeinsamen Singens auf Freizeiten gemacht wurden, seien umgehend notiert worden.<sup>24</sup>

Als Urheber der Lieder werden ihre bekannten Interpreten mit dem entsprechendem Verweiszusammenhang angegeben.<sup>25</sup> So erinnert USA for Africa an die rührende Studioszene des hochkarätig besetzten Chors um Michael Jackson und Lionel Richie. *Love is all around* war den Herausgebern offensichtlich nicht im Original von The Troggs aus dem Jahr 1967 geläufig, das in Deutschland nie einen nennenswerten Erfolg hatte, sondern in der

<sup>23</sup> Liedfolge nach: Lutz/Bitzel 1998, S. 143-160.

<sup>24</sup> Lutz/Bitzel 2000, S. III.

<sup>25</sup> Dies wird auch in der Systematik der Populärmusikforschung entsprechend gehandhabt. Vgl. das vom Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg (ehemals: Deutsches Volksliedarchiv) in Kooperation mit der Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften, konzipierte digitale Lexikon: <http://www.songlexikon.de/songs>

ungleich populärerem Cover-Version von Wet Wet Wet (1994). *Der Tag als Conny Kramer starb* ist eine freie musikalische Aneignung von *The night they drove Old Dixie down* des kanadisch-amerikanischen Ensembles The Band. Auch in diesem Fall dürfte die gecoverte deutsche Fassung bekannter gewesen sein, so dass der Sänger ohne Verweis auf die eigentlich nur adaptierte Melodie auskommt. Erstaunlicherweise wird *Hoch auf dem gelben Wagen* ausgewiesen als Lied von Heino, obwohl dieser es nur als einer unter vielen gesungen hatte, es nach seiner Rezeptionstradition auch wie die anderen Fahrten-Lieder „traditionell“ genannt werden könnte. Offenbar wurde hier aber an die heitere Fassung des jungen Heinz Georg Kramm aus dem Jahr 1977 gedacht, der das charakteristische rollende R aus der klassischen Gesangsausbildung als sein Markenzeichen in die Schlagerszene hinüberrettete: „Aber der Wagen, der rollt.“

Gerade der Stilpluralismus verdeutlicht, dass nicht wie noch zu Zeiten des Wandervogels und *Zupfgeigenbansls* eine Volkskultur beschworen werden soll, indem Lieder als Widerschein einer Stammes- oder Nationenidentität gelesen werden. Selbst ‚Volkslieder‘, deren Sprache sie notwendig einer gewissen Provenienz zuweisen, werden zeittypisch schlicht als ‚traditionell‘ markiert, was verdeutlicht, dass Volksidentitäten systematisch ausgeklammert werden sollen. Das Nachsingen der Lieder wird vielmehr zum Ausdruck einer im weitesten Sinn hybriden Ästhetik und Identität, der zufolge das musikalische Programm implizit auch sich widersprechende Schnittmengen etwa an politischen, religiösen oder ästhetischen Äußerungen enthalten kann. Wichtigstes Bezugsmoment für den Gesang und die Begleitung ist nicht mehr der Urheber mit seiner geographischen und zeitgeschichtlichen Verortung, sondern derjenige Interpret, der die Bekanntheit eines Lieds begründet. Identifikatorisch wirkt nicht mehr ein allgemeines Abstraktes, sondern das Konkrete, das heißt performativ gegenwärtige Besondere, verkörpert von einem Solisten oder Ensemble. So führt die Erstausgabe des *Dings* symptomatisch nicht einmal die Autoren und Komponisten der Lieder an, sondern allein deren Interpreten. Das ist ohne Zweifel urheberrechtlich problematisch und wurde deswegen auch in der Fassung von 2000 entsprechend mit zusätzlichen Copyrightangaben korrigiert, kann aber als aufschlussreiches popkulturelles Symptom einer spezifischen Musikpraxis gesehen werden. Das Liederbuch *Das Ding* bietet anscheinend nicht die Grundlage für die Interpretation eines Lieds, sondern für die Interpretation einer Interpretation. In den ersten drei Bänden des *Dings*, die allein die Akkordbegleitung anführen, wird deutlich, dass eine genaue Kenntnis der musikalischen Dramaturgie und Melodie der Lieder vor-

ausgesetzt ist, die über entsprechende Tonträger oder andere Medien, unabhängig vom Liederbuch selbst, bereits vermittelt wurde. So wird zu *Stand by your man* von Tammy Wynette als Interpretin die Schauspielerin Heike Makatsch angegeben,<sup>26</sup> die das Lied als Maren Krummsieg, ihrer ersten Erfolgsrolle, in Detlev Bucks Film *Männerpension* singt. Der Film erschien nur zwei Jahre vor der Erstausgabe von *Das Ding* und machte das umstrittene musikalische Bekenntnis zur patriarchalen Loyalität, da ironisch gebrochen, wieder gesellschaftsfähig.

Obgleich die spärliche Auszeichnung, der Verzicht auf Angabe der Spielweise und Intonation, Freiraum für eine originelle und eigenwillige Deutung bietet, liegt die Kunst, da es sich um ein in der Gruppe zu koordinierendes Singen geht, in der Nachahmung eines allgemein Bekannten. Ein gelungener Vortrag leitet sich also vom Vorwissen der Interpreten ab, Kriterien ihrer Beurteilung messen sich an der Vorlage.<sup>27</sup> Das Liederbuch ist damit rudimentär ein Datenträger zur Programmierung einer manuellen zupfmusikalischen Karaoke-Maschine. Da aber gerade im populärmusikalischen Kontext oftmals mit einfachen Harmoniebeziehungen gearbeitet wird und der individuelle Ausdruck etwa auf rhythmischer oder dynamischer Behandlung des Instruments und einem charakteristischen Gesang beruht, ist die künstlerische Ausgestaltung auf Grundlage der Akkordbezifferung oftmals eine Herausforderung. Im Abschnitt „Theorie“, der auf sieben Seiten Anfängern einen Einstieg ermöglichen und dabei von Frequenzbereichen bis zur komplexeren Harmonielehre handeln will, wird nolens volens dieses Problem geschildert:

Man braucht also nur 4 Akkorde lernen, um etliche Lieder spielen zu können. Und glücklicherweise kann man diese Akkorde ohne Barree greifen. Beispiellieder, die mit diesen Akkorden auskommen:

Cranberries: Zombie

Smokie: Alice

Ambros: Schifoan

Uriah Heep: Lady in black<sup>28</sup>

Wie der *Zupfgeigenhansl* bald in Ausgaben mit Notensatz für verschiedene Instrumente erschien, wurde schließlich auch *Das Ding mit Noten*, kompatibel

<sup>26</sup> Vgl. Lutz/Bitzel 2000, S. 398.

<sup>27</sup> Nach Wagner und Zehner könnte man dieses Phänomen, das einhergeht mit der Laienmusik überhaupt, ‚erinnernde Bearbeitung‘ nennen, da das Spiel sich sowohl aus Perspektive der Produktion als auch Rezeption an einer Vorlage orientiert. Vgl. Wagner/Zehner 2009, S. 13-15.

<sup>28</sup> Lutz/Bitzel 1998, S. VI. (Anhang „Theorie“).

mit seinem Vorgänger ohne Melodiestimme, verlegt.<sup>29</sup> Dabei wird aber nicht der kompositorische Originalsatz angegeben, sondern allein die Gesangsmelodie. *Das Ding mit Noten* qualifiziert das Liederbuch, anders als sein populärer Vorgänger von 1908, zwar nicht unbedingt neben dem Singen zur Wandergitarre in Gesellschaft auch für den hausmusikalischen Kontext am Klavier. Es entsteht ein neues Phänomen, das sich von der ursprünglichen Idee löst. Während nämlich zuvor ein Lernen von unbekanntem Liedern nur in der Gruppe möglich war, sofern ein Teilnehmer Kenntnis von demselben besaß, ist nun ein kumulatives Lernen auch des Einzelnen möglich, der sich diesmal tatsächlich an dem Material des *Dings mit Noten* orientieren muss und nicht an einer entsprechenden Interpretation eines Interpreten.

Da es in der Originalausgabe des *Dings* anscheinend einige strittige Urheberrechtsfragen gab, stellt sich die Erstausgabe in der Edition Dux anders dar als die Originalausgabe im Bernhard Bitzel Verlag, obgleich eine gewisse Struktur beibehalten wurde. Wenn also diverse Lieder etwa von Die Ärzte in späteren Ausgaben fehlen, so liegt dies nicht an ästhetischen Vorbehalten der Herausgeber. In ihren fast identischen Vorworten zum zweiten und dritten Band bringen sie zum Ausdruck, es sei ihnen nicht möglich gewesen, für alle Lieder, die aufgenommen werden sollten, eine Abdruckgenehmigung zu erhalten. Sie hofften aber, sowohl 2005 als auch 2008, die geplanten Stücke in einem weiteren Band publizieren zu dürfen.<sup>30</sup> So soll ihnen also die Zeit zurarbeiten. Im *Ding* aus dem Jahr 2000 wird noch einmal nachdrücklich das Organisationsprofil herausgearbeitet.

*Koa Hiata* (Hubert von Goisern), *We are the World* (USA for Africa), *Es fährt ein Zug nach Nirgendwo* (Christian Anders), *Es gibt kein Bier auf Hawaii* (Paul Kuhn), *Love is all around* (Wet Wet Wet), *Am Tag, als Conny Kramer starb* (Juliane Werding), *Eviva Espana* (Hanna Aroni), *Fernando* (ABBA), *Hier kommt Alex* (Die toten Hosen), *I will survive* (Gloria Gaynor), *What shall we do with a drunken sailor* (traditionell), *Don't cry for me Argentina* (Madonna), *Flowers on the wall* (Statler Brothers), *Bergvagabunden* (Franz Lang), *The free electric band* (Albert Hammond), *Ein Freund, ein guter Freund* (Heinz Rühmann, Willy Fritsch, Oskar Karlweis), *Hoch auf dem gelben Wagen* (Walter Scheel), *Tom Dooley* (traditionell), *My bonny is over the ocean* (traditionell), *Moorsoldaten* (Hannes Wader), *Die Gedanken sind frei* (traditionell)<sup>31</sup>

Einerseits wird eine thematische Häufung oder etwa eine Folge an Wanderliedern vermieden, die Weltverbrüderung von USA for Africa wird kontras-

---

<sup>29</sup> Vgl. Lutz/Bitzel 2009, Lutz/Bitzel 2011, Lutz/Bitzel 2012.

<sup>30</sup> Vgl. Lutz/Bitzel 2005, S. III; Lutz/Bitzel 2008, S. III.

<sup>31</sup> Liedfolge nach: Lutz/Bitzel 2000, S. 143-163.

tiert von der Einsamkeitsszenerie eines Christian Anders, die *Bergvagabunden* erscheinen zwischen The Statler Brothers und Albert Hammond in volkstümlicher Quarantäne. Andererseits werden neue assoziative Zusammenhänge geboten, wenn zunächst Hanna Aroni das Traumland Spanien besingt und anschließend *Fernando* von ABBA erklingen soll. Auch die medialen Verweise werden noch einmal verdeutlicht. Andrew Lloyd-Webber als Komponist von *Don't cry for me Argentina* wird als Referenz ausgetauscht gegen Madonna, die 1996 das Lied für den Soundtrack der Verfilmung von *Evita* einspielte. *Bei Hoch auf dem gelben Wagen* soll nun auch nicht mehr an Heino gedacht werden, genauso wenig wie an Textdichter und Komponist (Rudolf Baumbach/Heinz Höhne), sondern an den ehemaligen Bundespräsidenten Walter Scheel, der das Lied 1974 bei einer Charity-Show des ZDF mit dem Düsseldorfer Männergesangverein sowie Max Greger & Orchester sang und dem Lied zu neuer Popularität verhalf. Ebenso wird Hannes Wader als Interpret der *Moorsoldaten* eingeführt, weil er das Stück mit seiner Veröffentlichung auf der LP *Hannes Wader singt Arbeiterlieder* (1977) nachdrücklich auch in den Kontext politischer Gegenwartskritik einführen konnte.

Die Heterogenität des Liedrepertoires und der kontingente Prozess seiner Generierung wird also nicht erst ab dem zweiten Band zur konzeptionellen Aufgabe. Es muss ein Korpus sowohl aus dem aktuellen Liedfundus als auch aus abwegigen Quellen zusammengestellt und in einer überzeugenden chaotischen Ordnung präsentiert werden, um das Profil des *Dings* zu wahren. Der Erfolg des ersten Bands konnte anscheinend nicht wiederholt werden, obwohl bei den Folgebüchern durchaus auf eine vergleichbare Ausführung geachtet wurde.

*California girls* (Beach Boys), *She's always a woman to me* (Billy Joel), *I saved the world today* (Eurythmics), *Angels* (Robbie Williams), *Nikita* (Elton John), *Rock me Amadeus* (Falco), *Das Kufsteiner Lied – Die Perle Tirols* (Franzl Lang), *I believe I can fly* (R. Kelly), *Vienna* (Ultravox), *Come to sin* (Bananafishbones), *Rasputin* (Boney M.), *Help me, Rhonda* (Beach Boys), *Alone* (Heart), *Wem* (Howard Carpendale), *Kalkutta liegt am Ganges* (Vico Torriani), *Da nahm er seine Gitarre* (Howard Carpendale), *So schmeckt der Sommer* (Edward Reekers), *Ein guter Tag zum sterben* (J.B.O.)<sup>32</sup>

Die zwei Stücke von Howard Carpendale werden gezielt voneinander getrennt, dafür eröffnet dessen Lied *Wem* eine Serie an deutschsprachigen Songs. Ebenso erscheinen im dritten Band nicht zufällig Billy Idol und Black Sabbath aufeinander. In *Das Ding 3* verlagert sich das Gewicht der Sammlung allen

---

<sup>32</sup> Lutz/Bitzel 2005, S. 143-160.

Anschein nach auf die populärmusikalische Gegenwart, jedenfalls auf zeitlich aktuellere Kompositionen und Interpretationen wie Juanes, Robbie Williams oder die Red Hot Chili Peppers. So ist etwa *If you were a sailboat* von Katie Melua nicht einmal ein Jahr vor Erscheinen des Liederbuchs veröffentlicht worden:

*Ella, elle l'a* (France Gall), *All night long (All night)* (Lionel Richie), *All out of love* (Andru Donalds/Air Supply), *La camisa negra* (Juanes), *Zwei kleine Italiener* (Conny Froboess), *Rebel yell* (Billy Idol), *Paranoid* (Black Sabbath), *Máhná, Máhná* (Muppets), *Keine ruhige Minute* (Reinhard Mey), *If you were a sailboat* (Katie Melua), *Under the bridge* (Red Hot Chili Peppers), *The power of love* (Frankie goes to Hollywood), *Come undone* (Robbie Williams), *The first cut is the deepest* (Rod Stewart), *Put your arms around me* (Natural), *Wish you were here* (Rednex), *Viva Las Vegas* (Elvis), *Alt wie ein Baum* (Puhdys)<sup>33</sup>

### Kanon: Normativität und Neutralität der Konzeption

Scheinbar weist die Konzeption des Liedrepertoires, bedingt durch seinen Entstehungsprozess, keine normative Tendenz der Herausgeber oder Beteiligten auf. Die Masse an Material, die in den drei Bänden über 1200 Liedern umfasst, erinnert unmittelbar an die zeitgenössische Radiopraxis des Popmusikfunks, in dem zwar ein wiederholungsfreies und in sich heterogenes Programm versprochen, dasselbe oder ein ähnliches Repertoire aber im Tages- und Wochenrhythmus wiederholt wird.<sup>34</sup> Der Ding-Begriff im Sinne des Liederbuchs besitzt bezeichnenderweise innerhalb der öffentlichen Jugendladiorformate in Deutschland eine gewisse Tradition. Der Saarländische Rundfunk bietet sein Programm unter dem Namen *UnserDing*, der Südwestrundfunk sogar unter *DasDing* an. Der Assoziationshorizont umfasst auch hierbei nicht allein die Heterogenität der Adressatengruppe, sondern auch die des Programms selbst.<sup>35</sup> Doch wie die Vergabe eines Deutschen Kulturpreises an die SWR-Sparte zeigt, wird der Sender von Institutionen gerade für seinen normativen Charakter und sein teils musik(sprach)puristisches Programm geschätzt:

Wir verleihen dem Jugendsender DasDing im Südwestrundfunk den Institutionenpreis Deutsche Sprache und zwar in Anerkennung dafür, dass er insbe-

---

<sup>33</sup> Das Ding 3 2008, S. 143-160.

<sup>34</sup> Zum dualen System im Rundfunk als Voraussetzung dieser Entwicklung (1986-2011) vgl. Rumpf 2011, S. 79-85.

<sup>35</sup> Zur Konzeption und Geschichte des Jugendladiorprogramms DasDing vgl. Gushurst 2007.



sondere mit seiner Sendung Heimatmelodie deutschsprachiger Musik einen hohen Stellenwert einräumt.<sup>36</sup>

Das Liederbuch *Das Ding* bietet ebenso die Grundlage für ein tages- und abendfüllendes Musikprogramm. Seine Unordnung lässt, da sie weniger auf ein gezieltes Suchen als auf ein spontanes Durchblättern verweist, immer wieder neue Programme entstehen, freilich im Rahmen des Repertoires – ein popmusikalisches Pasticcio.<sup>37</sup> Das Stöbern in *Das Ding* findet seine rezeptive Entsprechung im digitalen Surfen auf Videoplattformen des Internets. Es kann sich über eine bewusste Recherche fortbewegt werden, auf zufällig gewählten Links oder auf teils nur am Rande verwandten, anachronistischen und rein assoziativen Vorschlägen. Obwohl der in den Liederbuchbänden versammelte Fundus, da er nicht exklusiv, sondern inklusiv wächst, geradezu neutral gegenüber dogmatischen Kanonisierungsverfahren steht, repräsentiert er doch oder gerade deswegen ein aussagekräftiges populärmusikalisches Repertoire der Gegenwart. Wird das *Ding* als Jugendliederbuch („Jugend-Liederbuch“) gelesen, so vereint die Sammlung Relikte unterschiedlicher Jugendkulturen aus verschiedenen Zeiten. So wird etwa der Bereich der deutsch- und englischsprachigen Popszene der 1950er Jahre bis heute geradezu lückenlos abgedeckt, aber auch die zu Anfang des 20. Jahrhunderts populären Lieder von Zarah Leander oder Heinz Rühmann werden berücksichtigt sowie ein Studentenlied wie *Gaudeamus igitur* oder ein Revolutionslied wie der Partisanengesang *Bella Ciao*. Das Buch enthält damit das Kondensat verschiedener medial vermittelter popmusikalischer Epochen. Es repräsentiert nämlich aus der Sicht des 21. Jahrhunderts die vorhergehenden Dekaden nicht in erster Linie aus qualitativer Perspektive. Allein diejenigen Lieder, die heute noch gerne gesungen werden, das heißt, die zu singen heute überhaupt noch möglich ist, da ihre Musik und Performance bekannt ist, werden aufgenommen. Das Liedkorpus des Wandervogels richtete sich nach dem Aspekt der Würde eines Lieds, die Liedauswahl des *Dings* dagegen folgt der Möglichkeit und den Bedingungen seiner Imitation. Die Herausgeber orientieren sich aber nicht an der Bekanntheit von Stücken,

---

<sup>36</sup> Meyer 2005, S. 24. Die dem Namen nach volkstümlich klingende Sendung ist inzwischen abgesetzt, das Konzept, ausschließlich Musik aus Deutschland zu spielen, obliegt nun der neuen, sportiveren Sendung „Heimspiel“.

<sup>37</sup> Vgl. dazu die Rezeptionsbefunde nicht nur in diversen Onlineforen, sondern auch auf der offiziellen Internetpräsenz der Herausgeber: <http://www.kultliederbuch.de/Details/Pinnwand.aspx>

um gewisse Richtungen und Tendenzen der Jugend- und Populärkultur zu affirmieren. Wenn sie sich auf weniger bekannte Nischenkompositionen konzentriert hätten, wäre *Das Ding* in seiner spärlichen Ausstattung unbrauchbar gewesen.

Diese formale Notwendigkeit lässt einen Liedkanon entstehen, der zwar einige Unschärfe aufweist, aber in Hinblick auf die popmusikalische Laienszene trotz allem stimmig erscheint. Zum einen geht von Copyright und Kosten für urheberrechtsgeschützte Stücke ein ohne buchhalterische Einblicke kaum zu klärender Einfluss aus. Neben den Problemen der Urheberrechtsfrage richtet sich das Liederbuch an Laien und kann keine komplexen musikalischen Kompositionen aufnehmen, die überdies den auf Jugendfreizeiten intendierten Gruppengesang unterlaufen würden. Das andere Extrem, bei dem nicht nur auf gitarrenvirtuose, sondern überhaupt auf instrumentale Begleitung verzichtet werden kann, wird dagegen aufgenommen, so etwa der A-cappella-Song *Mercedes Benz* von Janis Joplin. Von den Beatles sind 21 Titel aufgenommen, von ABBA 16, von Elvis Presley ebenso wie von Herbert Grönemeyer 13, von Elton John sind es 12, von Simon & Garfunkel 11. Bis auf Grönemeyer sollen die genannten Interpreten und Ensembles, so sagt man,<sup>38</sup> zu denjenigen gehören, die weltweit am meisten Tonträger verkauft haben. Ihr verkaufsmäßiger Erfolg korreliert demnach mit ihrer Präsenz in der Liederbuchreihe *Das Ding*, was insofern nicht verwundert, da, wie mehrfach erwähnt, das Vorwissen über ein Lied Vorbedingung für seine Aufnahme ist. Die Normativität dieses Buchs beruht eben darin, dass implizit die Bekanntheit eines Lieds zum einzigen Kriterium dafür gemacht wird, dass es aufgenommen wird – auch wenn dies so gut wie auf jedes Lied zutreffen kann. Die Musik selbst ist eingelassen in einen medialen Kontext und in ein komplexes Rezeptionsverfahren, das letztlich darüber entscheidet, ob sie ihre Berechtigung besitzt, gesungen und gespielt zu werden.

Der im *Ding* enthaltene Liedkanon bezieht sich selbstverständlich auf Gitarrenkompositionen oder auf Stücke, die leicht für entsprechende Instrumente adaptiert werden können. So erklärt sich auch, dass viele Verkaufshits der Disko- und Elektrogenres ausblieben oder gewisse prominente Künstler der Popmusik wie etwa Michael Jackson eklatant unterrepräsentiert sind im Verhältnis zu ihrer Bekanntheit und ihrem Einfluss auf die Popkultur im Allgemeinen. Und doch gibt das Liedrepertoire eine Andeutung davon preis,

---

<sup>38</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_von\\_Interpreten\\_mit\\_den\\_meistverkauften\\_Tonträgern\\_weltweit](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Interpreten_mit_den_meistverkauften_Tonträgern_weltweit)

was zu Anfang nach Philipp Ariès die ‚Expansion des Jugendalters‘ genannt wurde: *Das Ding* ist der Jugend zugeeignet, aber nach inhaltlichen Gesichtspunkten keiner spezifischen. Das sich ständig, in beide Richtungen der Zeitachse erweiternde und völlig unterschiedliche Musikgenres miteinbeziehende Repertoire an Liedern deutet an, dass zu Ende des 20. Jahrhunderts das Massenphänomen der musikalischen ‚Populärkultur‘ kaum noch von der musikalischen ‚Jugendkultur‘ unterscheidbar ist. Die große Liedsammlung des *Dings*, die nach Umfang durchaus mit den proto-populärmusikalischen Sammlungen um 1900 mithalten kann,<sup>39</sup> hatte nie die Aufgabe, die in ihr vorliegenden Kulturprodukte für die Nachwelt zu bewahren und zu tradieren. Doch gerade darin kann sie als populärmusikalisches Symptom zu Anfang des 21. Jahrhunderts gelesen werden, womöglich eines Jahrtausends des Jugendalters.

### Literatur:

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1981): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Gretel Adorno, Bd. 3. Frankfurt 1981
- Ariès, Philipp: Geschichte der Kindheit. München 2011
- Baacke, Dieter (1998): Handbuch Jugend und Musik. Opladen 1998
- Ferchhoff, Wilfried (2011): Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile [2. Aufl.]. Wiesbaden 2011
- Gushurst, Wolfgang (2007): DAsDING – Sprachrohr für die jungen Szenen in Radio, Fernsehen und Internet. In: Peter Overbeck [Hg.]: Musik und Kultur im Rundfunk. Wandel und Chancen. Berlin 2007, S. 89-96
- Heyer, Robert/Wachs, Sebastian/Palentin, Christian (2013): Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation. Wiesbaden 2013
- Hirth, Georg (1896): [Jugend! Jugend! ...]. In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben 1 (1896), S. 4f.
- Jöde, Fritz (1919): Musik. Ein pädagogischer Versuch für die Jugend. Wolfenbüttel 1919
- Jöde, Fritz (1921): Musikmanifest. Leipzig 1921
- Jöde, Fritz (1934): Deutsche Jugendmusik. Eine Frage nach dem Wesen im Wandel der Zeit. Berlin 1934
- Klein, Christian (2010): Eichendorff und „Flower Power“. Der *Taugenichts* als Kultbuch der Hippie-Bewegung? In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 2008/2009, S. 89-102
- Klein, Christian (2014): Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen. Würzburg 2014

---

<sup>39</sup> Vgl. etwa die Sammlung *Volkstümlicher Lieder der Deutschen von Böhme* [Hg.] 1895.

- Mannheim, Karl (1970): Das Problem der Generationen. In: Ders.: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk, eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolf. Neuwied am Rhein u.a. 1970, S. 509-566
- Meyer, Harald (2005): Laudatio auf den Jugendsender DasDing im Südwestrundfunk. In: Helmut Glück u.a. [Hg.]: Kulturpreis Deutsche Sprache 2005. Ansprachen und Reden. Paderborn 2005, S. 24-26
- o.V. (2001): Zeit-Bestseller. Sachbuch. In: Die Zeit 13.09.2001, S. 54
- Rappe-Weber, Susanne (2009): Bibliographie zur Geschichte der Jugendbewegung. Quellen und Darstellungen, hg. von der Stiftung Jugendburg Ludwigstein und dem Archiv der deutschen Jugendbewegung. Schwalbach im Taunus 2009
- Rumpf, Wolfgang (2011): Popmusik und Medien. Münster 2011
- Slunitschek, Matthias (2014): Vom Wandern mit Musik zur musikalischen Wanderung. Die Konzeption des Zupfgeigenhansl als Voraussetzung seiner Interpretation. In: Phoibos 1 (2014), S. 143-164
- Wagner, Richard (1914): Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 4, hg. von Wolfgang Golther. Berlin u.a. 1914
- Wagner, Richard (1988): Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Reprint der Original-Ausgabe von 1913, hg. von Julius Burghold. Mainz 1988
- Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2009): Bearbeitung in der Zupfmusik. Versuch einer unemotionalen Systematisierung und Bewertung. In: Phoibos 2 (2009), S. 9-31
- Wild, Reiner (1993): Kind, Kindheit, Jugend. Hinweise zum begriffsgeschichtlichen Wandel im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. In: Horst Heidtmann [Hg.]: Jugendliteratur und Gesellschaft. Malte Dahrendorf zum 65. Geburtstag. Weinheim 1993, S. 9-16

#### **Internetpräsenzen:**

- o.V.: <http://www.kultliederbuch.de/Details/Pinnwand.aspx>, konsultiert am 05/06/2014
- o.V.: <http://www.landtag-bw.de/dokumente>, konsultiert am 10/06/2014
- Fischer, Michael/Hörner, Fernand/Jost, Christofer [Hg.]: Songlexikon. Encyclopedia of Songs, <http://www.songlexikon.de/songs>, konsultiert am 05/06/2014
- o.V.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_von\\_Interpreten\\_mit\\_den\\_meistverkauften\\_Tonträgern\\_weltweit](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Interpreten_mit_den_meistverkauften_Tonträgern_weltweit), konsultiert am 05/06/2014

#### **Notenausgaben:**

- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (1998): Das Ding. Kultliederbuch. Stuttgart 1998.
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2000): Das Ding. Kultliederbuch. Manching 2000
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2005): Das Ding 2. Kultliederbuch. Manching 2005
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2008): Das Ding 3. Kultliederbuch. Manching 2008
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2009): Das Ding mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2009

- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2011): Das Ding 2 mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2011
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2012): Das Ding 3 mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2012
- Böhme, Franz Magnus (1895): Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, nach Wort und Weise nach alten Drucken und Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen. Leipzig 1895
- Wagner, Richard (2006): Siegfried. WWV 86 C. Erster Aufzug, hg. von Klaus Döge. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 12.1: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Zweiter Tag. Mainz 2006



## **Jugendarbeit in Zupfmusikvereinen und Verbänden – Nicht nur Musik gibt den Ton an**

Marcel Wirtz, Thomas Kronenberger

Das Vereinsleben und die Vereinslandschaft haben sich in Deutschland in den letzten Jahren stark verändert. Demographischer Wandel, Spaß-Gesellschaft und mangelnde Eigeninitiative machen es Vereinen und Verbänden heute immer schwerer, neue Mitglieder, insbesondere Jugendliche, für ihre Aktivitäten zu begeistern. Unabhängig von der Vereinsausrichtung, ob Sport-, Heimat- und Brauchtumsvereine, Rettungsgemeinschaften oder kulturtreibende Vereine, ist der geringe Nachwuchs ein Problem. Die Lösung liegt für viele Vereine auf der Hand: Jugendarbeit.<sup>1</sup> Im kulturtreibenden Vereinssektor, dem Laienmusizieren, worin die Zupfmusikvereine angesiedelt sind, heißt dies konkret Jugendensembles, -orchester anbieten, Instrumentenausbilder für die Aus- und Weiterbildung bereit stellen bzw. subventionieren oder Jugendkurse veranstalten. Mit all diesen Maßnahmen und Angeboten können die Kinder und Jugendlichen ihr Musikinstrument erlernen und noch besser beherrschen oder im Ensemble durch genaueres Zusammenspiel darauf achten, wie sie ein besseres Klangergebnis erzielen können.

Die Jugendensembles und der Einzelunterricht haben über den rein musikalischen Aspekt hinaus einen weitreichenden positiven Einfluss auf die persönliche Entwicklung<sup>2</sup> und Entfaltung der Kinder und Jugendlichen. Sie lernen, dass Anstrengungen zur Zielerreichung lohnenswert sind, da eine positive Resonanz, das Erfolgserlebnis, auftritt. Sie lernen, dass die Arbeit in Gruppen eine lohnende Arbeit ist, indem die Erfahrungen aller Teilnehmer genutzt werden können, um ein Ziel zu erreichen. Dieser etwas abstrakt klingender Satz wird im Orchesterspiel deutlich: Gibt es in einem Stück eine schwere Passage, sehen die jugendlichen Spieler, dass auch erfahrene Orches-

---

<sup>1</sup> Jugendarbeit: Förderprojekte zur Entwicklung junger Menschen die an die Interessen der Jugendlichen anknüpfen und von Ihnen mitgestaltet werden können. Die Projekte sollen zur Selbstbestimmung und zur gesellschaftlichen Mitverantwortung beitragen sowie zum sozialen Engagement beitragen. Diese Projekte sollen gezielt von Vereinen und Verbänden angeboten und durchgeführt werden. Schwerpunkte sind u.A. die soziale und kulturelle Bildung (vgl. §11 SGB VIII).

<sup>2</sup> Vgl. Bastian 2000.

termusiker Probleme haben. Trotzdem wird gemeinsam an den Schwierigkeiten gearbeitet, jeder trägt einen Teil zum Gelingen bei und gemeinsam wird die problematische Stelle überwunden. Neben dem Belohnungseffekt erfahren die Kinder und Jugendlichen noch etwas viel Besseres: das Gemeinschaftsgefühl, die Zugehörigkeit zum Team Orchester.

Ein kleiner Haken: Viele Jugendliche erlangen diese Erkenntnis oft erst Jahre später durch Selbstreflektion. Im ersten Moment genießen sie den Augenblick, es geht nur darum, Spaß am Spielen zu haben und sich mit seinen Freunden zu treffen – die Kindheit genießen.

Genau dies ist der Punkt, an dem die oben aufgezählten Jugendprojekte keine ausreichende Wirkung erzielen. Orchesterproben sind nun einmal Arbeitsphasen, in denen der Dirigent ein bestimmtes Ziel erreichen möchte. Um dieses Ziel umzusetzen, fallen oftmals Pausen aus und es fehlt die soziale Interaktion der Spieler untereinander. Die Jugendlichen, die Spaß am rein musikalischen Arbeiten in der Gruppe haben, kommen so voll auf ihre Kosten. Allerdings gibt es auch einen Teil an Jugendlichen, deren Spaßfaktor nicht nur durch das Musizieren entsteht, sondern indem sie z.B. mit den Freunden rumalbern oder gemeinsam etwas unternehmen; diese Erfahrungen kommen in Proben und im Unterricht zu kurz. Im Gegenteil, dort wird u.U. die Lust am Spielen und der Spaß, den die Instrumentalisten haben, durch den Proben- druck, wenn es einmal gerade nicht so klappt, verringert.

Nur rein musikalische Anreize reichen für einen gewissen Teil an Jugendlichen folglich nicht aus. Diese Jugendlichen möchten in ihrer Freizeit etwas erleben, Spaß am Spielen, aber auch Spaß am Leben haben. Der Zupfmusikverein mit seinem Orchester ist Teil der Freizeitgestaltung dieser Jugendlichen. Mit zusätzlichen Angeboten kann der Verein bzw. das Orchester eine stärkere persönliche Verbindung zu diesen Jugendlichen aufbauen, und dies auch über das Orchester hinaus. Neben der Musik muss der Verein diesen Kindern weitere Möglichkeiten bieten, sich untereinander kennenzulernen, zu vernetzen und soziale Kontakte über den Verein aufzubauen. Was wären Probenwochenenden ohne die gemeinsamen Abende?

Diese Aktivitäten, die oben geschildertes umsetzen, lassen sich unter dem breiten Überbegriff „außermusikalische Jugendarbeit“ zusammenfassen: Projekte, Events, Veranstaltungen, die zwar vom Orchester/Verein durchgeführt werden, wobei das Orchester und dessen Musik aber im Hintergrund stehen.



### Allen Anfang macht die musikalische Jugendarbeit – Jugendorchester und -ensembles

Außermusikalische Jugendprojekte sind nur ein Teil der gesamten Jugendarbeit. Neben diesen Projekten muss immer noch die eigentliche Sache vorhanden sein, die Musik. Den besten Einstieg in die Orchestermusik bietet für Jugendliche ein Jugendorchester, die musikalische Jugendarbeit. In diesen Formationen finden sich Gleichaltrige zusammen und der Grundstein für alle außermusikalischen Events wird gelegt.

Bevor im Jugendorchester musiziert wird, werden die Grundlagen meistens beim entsprechenden Instrumentallehrer vor Ort vermittelt. Er kennt die Vereine oder ist selbst Teil davon und bietet seinem Schüler den entsprechenden Zugang dazu. Die neue Erfahrung, in einem Ensemble oder Orchester mit anderen Gleichgesinnten zu musizieren, ist zu Beginn oftmals ein großer Motivationsschub für die Jugendlichen. Nach einiger Zeit verliert dieser Schub allerdings an Wirkung, das Jugendorchester wird bei vielen zum Alltag. Dann sollten neue Anreize für die Jugendlichen geschaffen werden. Dieses „Mehr“ kann dann durch außermusikalische Jugendprojekte gefüllt werden. Bietet der Verein zusätzlich zu seinem musikalischen Angebot weitere Veranstaltungen an, hat der Jugendliche zusätzliche Alternativen. Er hat Spaß mit seinen Freunden und dies über den Verein, der Verein ist immer präsent. Der Jugendliche identifiziert sich folglich mit dem Verein.

Später dann, in der Schule, sprechend die Jugendlichen darüber, was sie erlebt haben. Somit erzählt der Jugendorchesterspieler seinen anderen Freunden und Bekannten von dem Vereinsangebot und andere, neue Jugendliche können für den Verein, das Orchester, die Musik interessiert werden. Der Jugendorchesterspieler kann durch die außermusikalischen Jugendprojekte folglich als Multiplikator dienen.

Dies ist so ähnlich auf dem diesjährigen *eurofestival zupfmusik 2014* geschehen. Im Bürgerpark hat der BDZ e.V. das Jugendzelt aufgebaut und für alle Besucher geöffnet. Viele Bruchsaler Kinder kamen vorbei, spielten und tobten sich aus. Sie erzählten ihren Freunden von dem Zelt, und am nächsten Tag waren ihre Freunde mit von der Partie. Die Eltern im Schlepptau, konnte so sogar Werbung für die Zupfmusik und das musikalische Programm des Festivals gemacht werden.

### Spaß am Üben ? – Was sind das für Kinder?

Aktivitäten rund um den Verein herum verbessern nicht direkt die musikalische Arbeit. Sie helfen aber dabei, den Gemeinschaftssinn zwischen den Orchesterspieler zu intensivieren. Da Musik in der Gemeinschaft durchgeführt wird, steigert sich so auch der Spaß und die Lust und Laune auf die Musik. Das Einüben von Literatur für Orchester, Ensemble oder Solo kann mühselig und anstrengend sein. Da das anstrengende Üben sowie das Jugendorchester in der Freizeit stattfinden, fehlt oftmals umso mehr der innere Antrieb sich hinzusetzen und eine Passage bis zur Fehlerfreiheit zu üben, der innere Schweinehund siegt. Ähnliches lässt sich bei den Probenbesuchen beobachten.

Die Motivation zum Üben kann durch außermusikalische Jugendprojekte gesteigert werden. Die jungen Spieler bilden ihre Freundschaften in den Projekten, im Verein aus, und diese Freundschaften steigert die Motivation zur Probe zu gehen. Die Jugendorchesterspieler haben ihre sozialen Kontakte im Orchester, also möchten sie sich auch über die zeitlich limitierten, außerfachlichen Projekte hinaus regelmäßig treffen. Proben bieten dafür eine Möglichkeit. Die sozialen Kontakte werden durch die Proben gepflegt und der kurze „freie“ Kontakt davor, in Pausen und danach, reicht zum Neuigkeitsaustausch aus. Die Spieler kommen vermehrt in die Proben und pflegen so ihre Freundschaften. Durch den intensiven Kontakt in außermusikalischen Projekten und in den Probepausen brauchen die Kinder die Probenzeit nicht für ihren sozialen Kontakt. Sie albern weniger herum, und es wird intensiver und konzentrierter geübt.

### Außermusikalische Jugendprojekte und deren Einfluss auf die Persönlichkeitsentwicklung

Die außermusikalische Jugendarbeit bietet den Kindern und Jugendlichen neben Schule und Familie die Möglichkeit die persönlichen sozialen Kompetenzen zu verbessern.

Die Familie sollte als Gemeinschaft die traditionellen Werte vermitteln: Toleranz, Akzeptanz, Richtig oder Falsch, Engagement usw. Oftmals werden diese normativen Erziehungsinhalte nicht mehr von der Familie vermittelt.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Kraus 2009.

Die Wertevermittlung wird von der Familie zur Schule verlagert. Häufig werden die Lehrer zu Ersatzeltern.

In der Schule ist ein Klassenverband vorhanden, in dem die Grundzüge des zwischenmenschlichen Zusammenlebens, in einer Gruppe von vorerst fremden Personen, vermittelt werden sollen. Die Schüler sollen lernen, wie sie mit anderen Menschen interagieren können, wie sie zwischenmenschliche Probleme gemeinsam lösen und trotzdem als Gemeinschaft auftreten. Diese sozialen Aspekte werden in der Schule unter anderem durch Klassenfahrten, Schulfeste, usw. vermittelt – außerfachlich.

Der Verein als gemeinschaftlicher Verbund von Menschen dient als weitere mögliche Basis, die gelernten Werte und Normen zu bestätigen, aber auch neue Aspekte des zwischenmenschlichen Zusammenlebens zu erfahren. Dies geschieht nicht in straff organisierten Orchestern und Ensembles sondern eben durch Projekte um die Proben und die fachliche Arbeit herum. Jugendliche müssen möglichst frei sozial interagieren können. Angebote, deren Fokus genau darauf ausgerichtet ist, werden gebraucht. Ein Beispiel dafür wäre das Jugendzelt während des *eurofestival zupfmusik 2014*. Die Besucher des Zelts konnten mit ihren Freunden ihre Freizeitbeschäftigung frei wählen, ob Tischtennis, Hüpfburg, Slack-Line oder eine Auswahl an Brettspielen. Sie konnten sich mit dem zur Verfügung gestellten Angebot selbst bestimmen und ihre Zeit mit ihren Freunden so verbringen, wie sie dies wollten. Die Freundschaften konnten sich so intensivieren. Während solcher Veranstaltungen werden die verinnerlichten, zwischenmenschlichen Aspekte automatisch überprüft und ein neues soziales Netzwerk aufgebaut und vertieft. Entstandene und gefestigte Freundschaften haben sogar über die Freizeit, die Probe, das Jugendorchester, den Verein hinaus Bestand. Dies ist in vielen Vereinen, besonders aus Vorgängergenerationen, zu sehen. Zu dieser Zeit waren Vereine noch populärer als heute. Der Verein war bei vielen Mitgliedern Dreh- und Angelpunkt der Freizeitgestaltung. Während der regelmäßigen Vereinsaktivitäten, wie Proben, Wanderungen, außerfachliche Treffen, lernten sich die Mitglieder kennen, und dadurch entstandene Freundschaften oder auch Beziehungen haben bis heute Bestand.

Nachwuchs nicht nur für Orchester –  
Vorstandsarbeit mit Jugendlichen?!

Die außermusikalischen Jugendprojekte dienen primär dazu, den zweiten Aspekt der Jugendarbeit – die Musikalische – zu unterstützen. Ein Zupfmusik-

verein braucht allerdings nicht nur Unterstützung im musischen Bereich in der Form von Spieler oder Dirigent für die Jugend- und Hauptorchester. Die organisatorische Ebene braucht ebenfalls neue Ideen, neuen Bewegungen, neue Köpfe, um einen Verein nach vorne zu bringen und nicht zu stagnieren.

Die Betreuer der Jugendprojekte bekommen einen guten Blick dafür, welche persönlichen Qualitäten die einzelnen Teilnehmer besitzen. Es zeigt sich, wer strukturiert an Aufgabenstellungen herangeht, wer die Initiative ergreift, wer Verantwortung übernimmt oder wer kreativ in der Lösungsfindung eines Problems ist. Ebenso können gezielt Aufgaben in die verschiedenen Aktivitäten eingebaut werden, um solche Persönlichkeiten unter „den eigenen Kindern“ zu identifizieren. Diese Personen können nicht nur als Nachwuchsspieler im Orchester den Verein unterstützen, es sind auch potentielle Kandidaten für den Vereinsvorstand. Zeichnet sich ein verantwortungsvoller Jugendlicher ab, der selbstständig an Probleme herangeht, spricht nichts dagegen ihm die Mitarbeit im Vorstand anzubieten. Beispielsweise bietet sich der Posten des Jugendleiters an. Es kommt dadurch nicht nur frischer Wind in das Arbeitsgremium, es wird auch eine Verbindung der Jugendlichen zum Vorstand geschaffen. Durch eben diese Verbindung können die Vorstände aus erster Hand erfahren, was sich die Jugendlichen wünschen, wo ihre Präferenzen liegen.

Als Beispiel dienen die verschiedenen Stationen der Autoren in der Vereinswelt. Vom Gitarrenlehrer in das örtliche Jugendorchester übergeben, haben beide die musikalische Seite der eigenen Vereine kennengelernt. Das Orchester, aber auch Vereinsfeiern und -fahrten haben den Kontakt zum Verein bestärkt. Dies ging so weit, dass sie den Verein mitgestalten wollten und in den Vorstand des Vereins eingetreten sind. Gleiches eine Stufe höher auf Landesebene: vom Saarländischen Jugendzupforchester auf außermusikalischen Projekten wie Spielenachmittagen und Jugendfahrten motiviert und ausgesucht in den Vorstand des *Bundes für Zupf- und Volksmusik Saar* berufen, sind sie heute Präsident und Vizepräsident des *Bundes Deutscher Zupfmusiker*.

#### Interne und externe Wirkung – Zwei Fliegen mit einer Klappe

Bundespräsident Joachim Gauck hat in seiner Rede zur Verleihung der *Pro musica* und *Zelter Plaketten* in 2014 gesagt:

Und mir ist das immer besonders am Herzen gelegen, was in diesem Land im Ehrenamt geschieht. Dass wir auf den unterschiedlichsten Gebieten und eben auch

## Jugendarbeit in Zupfmusikvereinen und Verbänden

im Bereich von Musik, diese Netzwerke von Ehrenamtlichen haben, ohne die dieses Land wahrlich ganz anders und viel weniger schön aussehen würde.<sup>4</sup>

Das kulturelle Angebot vieler Gemeinden und Kommunen wird durch die Vereinslandschaft bedeutend geprägt und erst durch die Vereine existent. Ohne das Engagement der Vereine hätten wir heute in Deutschland kein solches reichhaltig kulturelles Angebot und somit Möglichkeiten für Jugendliche, sich fachlich wie außerfachlich zu beschäftigen. Je größer das Angebot an Orchestern, Jugendorchestern und außerfachlichen Aktivitäten wie Jugendaftnachmittagen oder Jugenddiscos eines Vereins ist, umso angesehenener und wichtiger wird er in der kommunalen Gemeinschaft. Der Verein wird im kommunalen Leben als aktiver Verein gesehen, er wird bekannt dafür, dass er sich um die Jugendlichen im Ort, Stadt, Stadtteil kümmert. Die Jugendarbeit, außermusikalische wie musikalische, trägt somit zum kulturellen Angebot der Vereine vor Ort bei.

Die angesprochenen fachlichen und außerfachlichen Wirkungsfelder im Gesamtkonzept sichern somit nicht nur den Fortbestand der Orchester vor Ort, sie unterstützen auch das gesellschaftliche Leben und bieten dem Verein damit die Möglichkeit, sich an die Öffentlichkeit zu wenden und mit ihrem Programm neue Mitglieder zu gewinnen.

Diese ganzen Argumente versprechen eine rosige Jugendarbeit, wenn der Weg der außerfachlichen Projekte in Kombination mit musikalischem Angebot eingeschlagen wird. Dies ist allerdings immer mit der entsprechenden Arbeit und dem Engagement einzelner verbunden. Oftmals stellt sich in der Anfangsphase auch die Frage, wie solche Projekte durchgeführt werden oder was man als Projekt anbieten kann.

Genau an dieser Stelle kann der Bundesjugendbeirat des BDZ helfen. Das Team stellt gerade eine Sammlung an außermusikalischen Jugendprojekten zusammen, die den BDZ-Mitgliedern in einer aufbereiteten Form in absehbarer Zeit angeboten werden können. Mit diesen Ausarbeitungen gibt es einen Fundus an Ideen und Beschreibungen, mit deren Hilfe problemlos Veranstaltungen durchgeführt und außermusikalische Jugendarbeit betrieben werden kann. Treten dennoch Probleme auf, steht der Bundesjugendbeirat als Kompetenzgremium immer mit Rat und Tat zur Seite.

Was mit der außerfachlichen Jugendarbeit immer einher geht ist das Aufzeigen des Angebots. Ohne eine moderne Öffentlichkeitsarbeit werden die

---

<sup>4</sup> Gauck 2014.

außerfachlichen Projekte nicht gesehen und können auch nicht wahrgenommen werden.

Heutzutage läuft sehr viel über das Medium Internet. Die Webpräsenz ist fast unabdingbar. Aktuelle Internet- und Facebook-Seiten sind ideale Mittel, um das Vereinsangebot zu publizieren.

Um Projekte erfolgreich durchzuführen, braucht der Jugendleiter nicht nur eine effektive Außenwirkung, der Geschmack der Jugendlichen und Kinder muss getroffen werden. Man muss auf die Wünsche der Jugendlichen eingehen und die Jugendarbeit danach ausrichten. Die Ideen und Vorschläge der Kinder sollten vom Verein und Vorstand ernst genommen und nach Möglichkeit umgesetzt werden.

Was dabei ebenfalls unabdingbar bleibt, ist der direkte Kontakt zu den Kindern und Jugendlichen. Ein Vorstand darf sich nicht hinter seinen Ämtern oder Ehren verstecken. Er muss auf die Kinder zugehen, ihnen zuhören, sie ernst nehmen und den Kontakt aufrechterhalten. Die Vorstände müssen sich Zeit für die Kinder nehmen und sie so mit in den Verein integrieren. Auch wenn Kinder Kinder sind, können sie schon gefordert und es kann ihnen etwas Verantwortung übertragen werden. Dadurch helfen die Kinder Projekte zum erfolgreichen Abschluss zu führen und bekommen so positives Feedback. Von Projekt zu Projekt lernen sie eigenständiger zu werden und mehr Verantwortung zu tragen, bis sie letztendlich eigenverantwortlich als Organisator und Funktionär im Vereinsvorstand den Verein unterstützen können. Durch das Vertrauen in die Fähigkeiten der Kinder und Jugendlichen und deren Integration kann die Vereinsdemographie vom Orchester bis hin zur Leitungsebene verjüngt werden.

Die positive Wirkungsweise der Jugendarbeit ist heute schon in Vereinen sichtbar, in denen sie praktiziert wird.

Neben den wöchentlichen Orchesterproben können kleine Ausflüge in die nächste Stadt oder Bastelnachmittage durchgeführt werden, wo die jungen Spielerinnen und Spieler sich neben der Musik kreativ betätigen können. Solche Unterbrechungen der Probeneintönigkeit motivieren nicht nur die Spieler für die nächste Probe, sie steigern auch durch die Ablenkung die Konzentration und das Durchhaltevermögen für kommende Arbeitseinheiten. Neben solchen Aktivitäten können regelmäßige Fahrradtouren angeboten oder Zeltlager veranstaltet werden. Ein Beispiel für einen solchen Verein ist der saarländische *Differter Saitenspielkreis*. Die Jugendlichen, meistens durch musikalische Früherziehung und Kooperationen mit den Schulen vor Ort von den Zupfinstrumenten begeistert, wurden in ein reges Vereinsleben integriert. Das

Jugendarbeitskonzept des Vereins zeigt eine starke Wirkung, über 100 Kinder und Jugendliche sind zurzeit in der aktiven musikalischen Ausbildung. Neben den wöchentlichen Proben werden Spieleabende veranstaltet, bei dem mit Gruppenspielen der Zusammenhalt der Kinder untereinander verstärkt wird. Der Spaß, den die Spieler unter anderem durch die außermusikalische Jugendarbeit an der Musik haben, führt dazu, dass sie aktiver in ihrem Zupfmusikvereine werden und noch mehr üben und teilweise ihr Hobby zum Beruf zu machen. Dies zeigt sich dadurch, dass eine große Zahl an Gitarren- und Mandolinestudenten der *Hochschule für Musik Saar* aus dem *Differter Saitenspielkreis* kommen.

Außermusikalische Jugendarbeit im Verein ist somit eine Möglichkeit, Jugendliche für die Vereinsarbeit zu begeistern, neue Spieler in Orchester und neue Funktionäre in den Vorstand zu bekommen.

Die außermusikalische Jugendarbeit ist ein neues altes Konzept, das sich in den Vereinen und Verbänden, die sich um solche Projekte bemühen, bewährt hat. Sie begeistern viele Kinder und Jugendliche mit ihren Projekten und Ideen für die Zupfmusik. Was riskiert man, wenn man solche Jugendprojekte durchführt? Nichts. Einzig engagierte Jugendleiter braucht man, die dazu bereit sind, sich um die erfolgreiche Umsetzung der Projekte und deren Publizierung zu kümmern. Mit der Unterstützung des erfahrenen Jugendteams des Bundesverbands vereinfacht sich die Arbeit der Jugendleiter noch mehr, und eventuelle Probleme können aufgrund der Erfahrung des Teams schnell gelöst werden.

Um die dargestellten Vorteile außermusikalischer Jugendarbeit kurz zusammenzufassen: Die außermusikalischen Jugendprojekte dienen dazu, Kindern und Jugendlichen, die im Erwachsenen- oder Jugendorchester eines Vereins sind, mehr Möglichkeiten zu geben, sich über den Verein zu identifizieren. Sie bekommen ein Angebot an zusätzlichen Freizeitaktivitäten, an denen sie teilnehmen können. Über die gewonnenen Erlebnisse sprechen sie mit ihren anderen Freunden und machen so „Werbung“ für den Verein, die Freunde zeigen dann womöglich ebenfalls Interesse am Verein und somit am Musizieren – Multiplikatorwirkung. Durch Projekte, die die Alltäglichkeit des Probandaseins unterbrechen, wird die Motivation der Spieler gesteigert, es wird mehr geübt und die Proben werden mehr besucht. Durch den regelmäßigen Kontakt werden die geknüpften Freundschaften verstärkt und die Persönlichkeitsentwicklung der Kinder und Jugendlichen gefördert. Indem die Kinder durch die außermusikalischen Projekte einen engeren Kontakt zu den aktiven Vereinsfunktionären bekommen, können die persönlichen Stärken

eines jeden Einzelnen identifiziert werden und so Nachwuchs auch auf Vorstandsebene gefunden werden. Nebenbei trägt der Verein so zu einem größeren kulturellen Angebot im einen Ort bei. Allerdings braucht es auch engagierte Jugendleiter, die die Projekte organisieren, betreuen und im Nachhinein publizieren, um eine Außenwirkung zu erzielen.

**Literaturverzeichnis:**

Bastian, Hans Günther (2001): Kinder optimal fördern – mit Musik. Intelligenz, Sozialverhalten und gute Schulleistungen durch Musikerziehung. Zürich 2001

**Internetpräsenzen:**

Gauck, Joachim (2014): Rede anlässlich des Festakts zur Verleihung der Pro Musica und Zelter Plaketten. Zwickau 2014. <http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Joachim-Gauck/Reden/2014/03/140330-Zelter-Musica-Plakette.html>, eingesehen am 23.07.2014

Kraus, Josef (2014): Lehrer sind nicht die Ersatzeltern der Nation. In: Der Standard, 03.03.2009 Österreich 2009. <http://derstandard.at/1234508448997/STANDARD-Interview-Lehrer-sind-nicht-die-Ersatzeltern-der-Nation>, eingesehen am 23.07.2014

O.A.: Sozialgesetzbuch (SGB) – Achtes Buch (VIII) – Kinder und Jugendhilfe, [http://www.gesetze-im-internet.de/sgb\\_8/](http://www.gesetze-im-internet.de/sgb_8/), eingesehen am 23.07.2014



## Das Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither

Donald Preuß

Am 19. August 2012 ging es einst mit dem *Deutschen Zithermusikbund*, Landesverband Nord, unter seiner Vorsitzenden, Frau Gisela Müller-Kopp, in die Lüneburger Heide, einschließlich Kutschfahrt und Heidschnucken-Eintopf. Das Ganze war wohl auch mit der Jahreshauptversammlung verbunden, sicher weiß ich aber noch, dass wir während der Kutschfahrt Lieder gesungen und einen Umtrunk angeboten bekommen (und natürlich auch genossen) haben. Im März 2014 haben wir im Gasthof *Schwägermann* in Bennigsen (bei Springe in der Nähe von Hannover) den 20. Geburtstag des Landesverbandes Nord des *Deutschen Zithermusikbundes* gefeiert. Ich durfte Stücke für Posthorn solo vor- und für vier Zithern umgearbeitete Posthornstücke beitragen, die durch das erweiterte *Collegium Concertante* vorgespielt worden sind. Das passte auch recht gut ins Gasthaus *Schwägermann*, denn Großvater und Urgroßvater sind noch als *Schwager* für die Post gefahren.

Die Verbindung von Bläseri und Zitherspiel hat mich seitdem weiterhin interessiert, zumal es etliche Bezüge zwischen Signalthorn bzw. Signaltrompete einerseits und Zitherspiel andererseits gibt. Nicht zuletzt hat die Zither die Möglichkeit, den Klang eines Blechblasinstruments zu imitieren, und zwar durch das Anzupfen der Saiten *ganz nahe am Steg*.<sup>1</sup> Die Begegnung zwischen dem Bläser und beispielsweise der Zitherspielerin ist dadurch gegeben, dass der Postillion regelmäßig, der Jäger gelegentlich, der Soldat, hier ein Signalthornist oder Trompeter, wenigstens zeitweise, eventuell nämlich durch Einquartierung, ins Haus kam. Dabei war der Jäger am ehesten noch derjenige Gast, der selbst in die Saiten der Zither griff, um musizierend zu unterhalten, man denke da an Franz von Defreggers (1835-1921) Gemälde mit dem Jäger als Zitherspieler.

Für den Fall des Zusammentreffens der Zither mit anderen Instrumenten als Zupf- und Saiteninstrumenten sei erwähnt, dass die Zither ja auch Klangfarben weiterer sonstiger Instrumente zu imitieren versteht, (so wie es die

---

<sup>1</sup> Dieses Register heißt bei der Mandoline und der Gitarre *Metallico*. Dieser Begriff stellt eine klangliche Assoziation zu einem Blechblasinstrument her.

Orgel seither versucht und verstanden hat und später das Keyboard und der Synthesizer).<sup>2</sup>

Mein Ziel in dieser Abhandlung aber ist, Zithermusik mit Posthornsignal (oder einem anderen deutlichen Bezug zur Post) zu interpretieren als ein Gesamtkunstwerk aus Musik, Titel und Bild. Erklärend teile ich mit, dass ich von Haus aus zwar Bläser bin, infolge meiner Dissertation über Signalmusik<sup>3</sup> aus persönlicher Zuneigung zur Zither aber eine Verbindungslinie zur Zupfmusik gesucht habe. Mit dem Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither wurde die Schnittstelle gefunden.

### Posthornthematik und Signalmusik in der Zitherliteratur

Für die Gestaltung eines entsprechenden Konzert- oder Veranstaltungs-Programms mit Zither(n) und Posthorn muss man nicht nur Ideen haben, sondern auch die geeigneten Noten finden.

Die Tatsache, dass die reich bebilderten Notenausgaben dieser Musik nur mehr schwer zu bekommen sind und in gesuchten Einzelfällen abenteuerliche Preise erzielen, ist bezeichnend für ihre grundsätzlich abschätzige Bewertung im musikalischen Diskurs: Kaum eine Notenausgabe hat eine zweite Auflage erlebt, eine Neuauflage erscheint bei dieser Art von Musik absurd. Diesem geringen ideellen Wert entspricht paradoxerweise ein zum Teil enormer Sammlerwert, weil die Notenausgaben dadurch Seltenheitswert gewonnen haben.

Bei näherem Besehen (und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen) muss die generelle Abwertung jedoch überdacht werden: Wie sich zeigen lässt, handelt es sich bei diesen Notenausgaben um kleine Gesamtkunstwerke, die ihren Reiz aus dem Zusammenspiel von (durchaus schlichter) Musik, assoziativer Titelgebung und dem aufwändig gestalteten Titelkupfer erhalten; eine

---

<sup>2</sup> Man denke an den Flötenklang, bewerkstelligt durch das Flageolett, und den Glockenklang, der zum Teil technisch noch raffinierter hervorzubringen ist (vgl. Sattler o.J.; Knabl o.J.). In der Praxis des Zitherspiels werden die Flageolett-Töne häufig als Glockentöne bezeichnet und gebraucht, was streng genommen falsch ist, denn das Flageolett ist dem Namen nach ein *Flötlein*. „Bei der Imitation der Turmuhr steckt der Spieler eine Nähnadel so zwischen die Griffbrettsaiten, dass die äußere A- sowie die D- und C-Saite unterhalb, die anderen oberhalb der Nadel zu liegen kommen. Man schlägt dann die Viertelstunden (1-4) auf der D-Saite, die ganzen Stunden (1-12) auf der C-Saite an. Die Flageolettöne in den Bass- und Begleitungssaiten werden über dem Schall-Loch hervorgebracht.“ (Sattler o.J., S. 3).

<sup>3</sup> Vgl. Preuß 1980.

Verkürzung auf die rein klangliche Dimension geht an ihrer spezifischen Musikantität vorbei.

Eine heuristische Auflistung der Zithermusik mit Hornsignalen<sup>4</sup> zeigt, dass es sich keineswegs um ein exotisches Einzelstück handelt, sondern um den Vertreter einer ganzen Gruppe ähnlich angelegter Musikstücke.

### Eine lustige Fahrt



Abb. 1: *Eine lustige Fahrt*, Polka von Bernhard Fritz, op. 131

Die Noten für das Charakterstück *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz sind rar. *Eine lustige Fahrt*, op.131, ist eine Polka und enthält Elemente von Salonmusik, Charakterstück und Tanzstück. Programm-Musik ist das nicht, denn außer dem Hornsignal gibt es allenfalls, ja *höchstens* mehr Ausdruck der Empfindung als Tonmalerei, wie Beethoven die musikalische Nachahmung im Zusammenhang mit seiner Pastoral-Sinfonie verstanden wissen wollte. Aber auch programmatische Musik ist das eigentlich nicht, denn selbst die Gefühle des Betrachters werden nicht hinreichend nachvollziehbar musikalisch nachgezeichnet. Der

Titel des Charakterstücks bezeichnet lediglich ein Ereignis, das zu einer bestimmten Stimmung führen soll. Nun bleibt entweder *Tanzmusik* übrig oder einfache, vielleicht sogar einfältige *Unterhaltungsmusik* aus der Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg. Vielleicht handelt es sich hier aber auch nur um musikalischen Kitsch: Billiger Materialreiz,

<sup>4</sup> Siehe Notenliste im Anhang.

Sentiment und Symbolwert.<sup>5</sup> Immerhin jedoch wird das Stück mit einem – wenngleich inoffiziellen – Posthornsignal eingeleitet, und der Symbolwert des Posthorns und seiner Musik ist nicht zu unterschätzen, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

### Horn und Hörnerklang

Für die romantischen Komponisten war das Horn das Instrument des leidenschaftlichen Ausdrucks schlechthin. Für sie stand der warme, dunkle Hörnerklang nicht mehr nur als Symbol für Jagd und Wald, sondern (z.B. im Falle des Posthorns) auch für Fernweh und Weltschmerz. Nachtstimmung, Mondschein, Einsamkeit, aber auch den Traum von inniger Zweisamkeit drückten sie mit den eher verhaltenen, aber dennoch durchdringenden Tönen der Hörner aus.<sup>6</sup>

Auch liegt der Entstehung des metallenen Horns ein romantischer Schöpfungsmythos zugrunde. Der Bergmann fördert das Erz, aus dem die Metalle heraus geschmolzen werden. Aus den Barren werden Bleche gewalzt, bevor der handwerkliche Künstler, der Instrumentenbauer, die Szene betritt. Er formt kunstvoll ein Artefakt, ein Musik-Werkzeug, ein Instrument. Nun aber betritt der musische Künstler, der das Instrument *anbläst*, die Bühne. Dies ist deshalb mit einem Schöpfungsakt verbunden, weil dem Instrument der Atem spendet und somit der *Hauch des Lebens* eingeblasen wird.

Das Horn tritt heraus aus seiner bisherigen Rolle als lebloser Gegenstand und *singt von seiner Befreiung*. Der besonderen *Naturverbundenheit* des Horns liegt die Tatsache zugrunde, dass die ursprüngliche Form des Tierhorns in einem bestimmten Abschnitt des Instruments, direkt vor dem Schallbecher oder der Stürze, immer noch enthalten und deshalb also auch nachzuweisen ist.

### Das Deckblatt

Das prachtvoll gestaltete Deckblatt der gefalteten Einzelblatt-Ausgabe mit Notentext in den beiden Innenseiten zeigt eine gelbe Postkutsche, die von einem Schimmel gezogen wird. Der Postillion in Uniform mit Zylinder bläst ein Signal, vermutlich zur Abfahrt. Dafür spricht, dass eine der vier weiblichen Fahrgäste mit dem Taschentuch winkt, was als optisches Abschiedssignal zu

---

<sup>5</sup> Dahlhaus 1967, S. 68.

<sup>6</sup> Vgl. [http://www.herder.de/herder\\_audio\\_hoerbuecher/musik/details\\_html?k\\_tnr=31997&sort=1](http://www.herder.de/herder_audio_hoerbuecher/musik/details_html?k_tnr=31997&sort=1).

deuten ist. Ferner bricht sich ein anderer weiblicher Fahrgast gerade noch einen Mai- oder Pfingstbuschen vom Baum.<sup>7</sup> Dies wird wohl nicht in voller Fahrt geschehen, obwohl der vom Hinterrad aufgewirbelte Staub auch ein Zeichen genau dafür sein könnte.<sup>8</sup> Die offene Postkutsche kann offenbar maximal vier Fahrgäste im Wageninneren aufnehmen. Die Kutsche ist ausgestattet mit einer Eingangstür, je einem Faltdach für die beiden Sitzbänke (davon eines in und eines entgegen der Fahrtrichtung) und einem Paar Wagenlaternen, von denen die in Fahrtrichtung rechte zu sehen ist. Die Federung besteht aus zwei konvex angeordneten Blattfedern pro Rad, die Vorderachse ist durch die Zugrichtung des Pferdes über einen Drehkranz lenkbar, im Falle nur eines Zugpferdes mittels einer nicht abgebildeten Schere.

### Weltanschauung durch Anschauen der Welt

Die Kutsche passiert ein grünes Feld. Im Hintergrund sieht man ein Gehöft am Walde, das eventuell einen Gutshof oder Bauernhof darstellt. Das Wetter ist gut, die mitgeführten und von den beiden Damen auf der Rückbank aufgespannten Regenschirme dienen entweder als Sonnenschutz oder als modische Accessoires. Die Frau im Bildvordergrund entgegen der Fahrtrichtung hat ihren Schirm nicht aufgespannt und scheint sich für den frischen Bruch vom Baum zu interessieren. Die vier Damen haben in verschiedenen Farben hübsche Kleider mit Rüschen an, die bis zur Halskrause oder bis zur Kragenschleife geschlossen und somit keinesfalls dekolletiert sind. Ferner fallen die Wespentailen auf, die sicher ohne die Einschnürung durch ein Korsett nicht zu erreichen sind. Die blonden oder schwarzhaarigen Lockenköpfe, davon einer mit Dutt, werden geschmückt durch schicke Hüte mit breiten Krempe, die ihrerseits wiederum dekoriert sind mit Schleifen und Blüten. Die entgegen der Fahrtrichtung im Hintergrund sitzende winkende Frau trägt offenbar noch einen Gamsbart am Hut, ihre Nachbarin im Vordergrund zwei kühn aussehende Vogelfedern oder Schwingen, die von einem Raubvogel stammen könnten, und die Frau, die gerade jenen Zweig berührt, scheint dunkel gefärbte Straußenfedern auf dem Hut zu tragen. Diese Abbildung stammt zwar sicherlich nicht vom Komponisten Bernhard Fritz selbst, aber er hatte es als

---

<sup>7</sup> Im Volkslied heißt es: „Der Mai, der Mai, der lustige Mai, der kommt herangerauschet [sic!]. Ich ging in den Busch und brach mir einen Mai, der Mai, und der war grüne“ (Schneider 1957, S. 12).

<sup>8</sup> Eventuell wollte diese Dame den Ast ja auch gar nicht abbrechen, sondern ihn nur in der Vorbeifahrt durch die Hand gleiten lassen.

Verleger in der Hand, dass wir genau dieses Bild vor Augen haben sollen, wenn wir diese Musik spielen oder hören. Insofern ist das Titelbild geeignet, die Hörerwartung zu lenken und zu leiten und den musikalischen Genuss vorzubereiten.

Weil es bereits ab ca. 1700 nur einem Postillion erlaubt war, das Posthorn zu blasen,<sup>9</sup> war zunächst davon auszugehen, dass es sich um eine Postkutsche handelt. Doch sahen Postkutschen anders aus und hatten z.B. einen geschlossenen Fahrgastraum.<sup>10</sup> Und die vier Damen sind auch eher Ausflüglerinnen als wirklich Reisende. Dies abwägend, ist darauf zu schließen, dass es sich nicht um die Abbildung einer Reise handelt, sondern einer *Fahrt ins Blaue*, möglicherweise in einem *offenen Landauer*, zumindest in einem *Gesellschaftswagen*. Aufgrund der erhöhten Sitzposition des Kutschers auf dem Kutschbock ist mindestens von einem Zweigespann auszugehen. Der Kutscher ist ein angestellter Wagenlenker und nicht der Eigentümer. Das erkennt man an seinem schwarzen Zylinder, andernfalls würde er einen grauen Zylinder tragen. Eine Kutscher-Livree (Fahrjacke) ist zudem in der Regel länger als die hier abgebildete.<sup>11</sup> Dass der Kutscher möglicherweise ein Posthorn bläst, weist ihn nicht automatisch als Postillion aus. In einer Zeit des beginnenden Niedergangs des Signalisierens mit dem Posthorn ab 1903<sup>12</sup> werden sich die Kutscher (wieder) nicht an das Privileg des Postillions gehalten und so geblasen haben, wie es die Praxis vor dessen Einführung gewesen war.

---

<sup>9</sup> Es war eine werbewirksame Entscheidung derer von Taxis, ihre Postillione mit einem Signal-Posthorn auszurüsten. Das Blasen auf dem Posthorn war von wachsender Bedeutung, als 1650 Personenposten und 1690 eine verbesserte Personenpost von den Taxis eingerichtet wurde. Als das Haus Taxis allerdings dazu überging, das Führen des Posthorns als ein Privileg der Reichspost zu erklären, erhob sich Widerspruch. Schließlich endete der langjährige Streit doch mit dem Sieg derer von Taxis. Die Blüte der Posthornkunst als Signalmusik begann in Deutschland um 1820 mit dem Aufkommen der Eilposten, vgl. Preuß 1980, S. 206 und 211.

<sup>10</sup> Vgl. etwa *Das Posthaus im Walde*, Originalzeichnung mit Postkutsche von E. Limmer aus dem Jahr 1895.

<sup>11</sup> Diese Hinweise verdanke ich Frau Dagmar Sachau, Ascheberg, die hobbymäßig Kutsche fährt und die erforderliche Sach- und Fachkenntnis durch Absolvieren der Fahrerzeichenprüfungen erworben hat.

<sup>12</sup> Preuß 1980, S. 218f.

### Musikalische Form und notationstechnische Ökonomie

Das Musikstück ist auf den zwei Innenseiten eines Faltblattes notiert und wurde pro Seite in fünf Systemen für die linke und rechte Hand gleichermaßen im Violine-Schlüssel geschrieben (Münchener Schreibweise für die Zither). Sollte man sich das Stück fortlaufend abschreiben, um sich nicht in den Wiederholungen und Sprüngen zu verlieren, dann kann man bei dieser Gelegenheit die Begleitung ja auch gleich in den Bass-Schlüssel umschreiben.

Wenn man die notierten Takte ohne Auftakt und ohne alle Wiederholungen zählt, dann kommt man auf 48 notierte Takte. Die Zahl 48 entspricht dem Sechsfachen der Zahl 8, und damit ist – wenn gleich auch nur scheinbar – die Quadratur in der Musik gewahrt, mithin das musikalische Denken in Achttaktern. Es gibt allerdings zwei Stellen, an denen das Achttaktschema nicht eingehalten wird, und zwar am Anfang und am Schluss. Wenn man nämlich das Einleitungs-Signal ausgeschrieben notiert, dann ergeben sich mit der Wiederholung bzw. dem Echo insgesamt sechs statt vier Takte.<sup>13</sup> Und im drittletzten und vorletzten Takt empfinde ich die Viertelpausen als störend, weil das Tempo der Musik bzw. der Kutschfahrt dadurch übertrieben verlangsamt wird. Es scheint sich um ein *ausgeschriebenes Ritardando* zu handeln, fehlende Viertelpausen und die Angabe *rit.* wären besser gewesen; aber dann käme das Stück nicht auf 48 notierte Takte. Die musikalische Form ist ohnehin durch eine spezielle Anordnung gekennzeichnet:

- E = Auftakt + 4 Takte Einleitungs-Signal, das ausgeschrieben einen Umfang von 6 Takten hätte.
- AA = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- BB = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- AA = Auftakt + 8 Takte mit Wiederholung.
- Trio-Einleitung = Auftakt + 4 Takte, quasi das Pendant zu E
- CC, Trio = Auftakt + 16 Takte mit Wiederholung.  
Dabei gliedert sich C jeweils in c1 plus c2 à 8 Takte.
- EA2 = Einleitung + A ohne Wiederholung, gleich in Kasten 2 bis Kopf, dann von Kopf zu Kopf =
- Coda (Schluss) = Letzte 6 Takte, davon der erste Takt anstatt des letzten

---

<sup>13</sup> Solche Wiederholungen gibt es in echten Posthorn-Signalen übrigens zum Zweck des Anzeigens der Anzahl der Pferde und/oder der Begleitwagen.

Taktes aus Kasten 2 des A-Teils. Der vorletzte Takt ist durch die Viertelpausen in den Schlusstakten *überzählig*.

Ausgeschrieben hat das Stück einen Umfang von 109 Takten. Nimmt man den vorletzten Takt als *überzählig* an, dann kommt man mit 108 Takten wieder auf eine Zahl, die besser mit der *Quadratur in der Musik* vereinbar ist, auch wenn sie sich nicht ohne Rest durch acht teilen lässt, aber immerhin wenigstens doch durch vier. Und das wiederum klappt aber auch nur dann, wenn man die Einleitung mit sechs statt vier Takten annimmt. Immerhin: Die wesentlichen Formteile bestehen aus Achttaktern, und so entsteht musikalische Form im Wesentlichen. Die Tonartenfolge ist C, G, C, F, C-Dur, dies entspricht dem Harmonieplan T-D-T-S-T.

### Bernhard Fritz

Bernhard Fritz wurde am 23. April 1852 in der Stadt Regensburg in der Oberpfalz geboren, wo er am 3. Februar 1911 verstarb. Er arbeitete als Instrumentallehrer, Orchesterleiter, Komponist, Dirigent und Musikverleger. Als Zithervirtuose bereiste er Russland, Österreich, Dänemark, Holland und Deutschland und ließ sich 1877 als Zitherlehrer in seiner Heimatstadt nieder.

Das Repertoire für Zither nahm dabei einen wichtigen Teil der Veröffentlichungen ein, zu dem Fritz selbst zahlreiche Werke beisteuerte. Fritz zählte zu den bedeutendsten Komponisten für Zithermusik seiner Zeit. Er leitete auch das Zitherorchester des Zitherclubs, der 1884 in Regensburg gegründet worden war und für den er einige Kompositionen anfertigte.<sup>14</sup>

1886 zog er nach Zürich um und wurde dort Dirigent des gemischten Zithervereins.<sup>15</sup> Offenbar betrieb er seitdem gleichzeitig in Regensburg einen Musikverlag, der sich besonders der Herausgabe von Unterhaltungsmusik widmete.

Der Verlag Bernhard Fritz pflegte seit 1886 die leichtere musikalische Muse mit vielerlei Musik für Zither, mit Polka-, Walzer- und Marsch-Kompositionen, aber auch mit betont zeitgemäßen Titeln.<sup>16</sup>

Seit 1891 trat Bernhard Fritz auch als Musikalienhändler in Erscheinung. In den Jahren 1896/97 besaß er eine Filiale in München. Der Verlag bestand über seinen Tod hinaus bis in die Jahre 1939/40.

---

<sup>14</sup> [http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag\\_details.php?id=1933](http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag_details.php?id=1933) Heike Nasritdinova, OKB, Oberpfälzer Kulturbund.

<sup>15</sup> Vgl. Fiedler 1924, S. 39.

<sup>16</sup> [www.bml.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1](http://www.bml.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1).



Zu den vermutlich bekanntesten Werken von Bernhard Fritz für Zither, teilweise mit Begleitinstrumenten, gehören: *Am schönen blauen Zürichsee*, Walzer, op.47; *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*, Gavotte, op.114; *Der Schmied*, Polka mit einem Gedicht von Georg Eberl, op.171; *Die schöne Regensburgerin*, Polka, op.105; *Die Tauben von San Marco*, Walzer, op.143; *Eine lustige Fabrt*, Polka, op.131; *Heinzelmannchen*, Salonstück, op.55; *Ländliche Stille*, Tonstück, op.103; *Mei' Lieserl, am Wieserl*, Polka, op.129; *Reserl*, Walzer für Zither, op.157.

#### Bemerkung zur Melodiebildung in der Salonmusik

Eine Information sei hier vorab gegeben: Die Mittel klassischer Melodiebildung – in ansteigender Komplexität – sind: Tonrepetition, Tonleitermelodik, Laufwerk, Dreiklangsmelodik und melodische Sequenz. Zusätzliche Effekte sind: Charakterische Intervallsprünge, Wechselnoten, Seufzermelodik usw. Ferner gilt: Sprünge in einer Richtung erfordern zum Ausgleich Schritte in Gegenrichtung, und Schritte in einer Richtung erfordern zum Ausgleich Sprünge in Gegenrichtung.

*Salonmusik* und *Trivialmusik* gelten in der musikalischen Terminologie nicht mehr als Schimpfwörter, und die Menschen haben diese Musik gemocht und geliebt, folglich haben sie diese also auch gebraucht. Die Musikwissenschaft hat das Thema ernsthaft aufgearbeitet.<sup>17</sup> Und trotzdem hat der Vorwurf, diese Musik treffe den Allerwelts-Geschmack, sicherlich auch eine Berechtigung, die mit der Wahl und Verarbeitung des musikalischen Materials zusammenhängt. In der praktischen Musiklehre<sup>18</sup> gibt es Beispiele, wie – zumindest in klassischer Musik – mit scheinbar einfachstem aber eben doch genial erdachtem motivischem Material handwerklich, kompositorisch kunstvoll, umgegangen worden ist.

Der klassische Komponist ist – dank seines Ingeniums – auch ein musikalischer *Ingenieur*, und ein Ingenieur muss vor allem etwas von den wirkenden Kräften verstehen. Diese gliedern sich in die ruhenden und die bewegten Kräfte, also in die Statik und die Dynamik, (hier weniger im Sinne von Tonstärke zu verstehen). Die Kunst kann darin bestehen, von einer soliden Basis aus eine gewaltige Entwicklung zu bewirken. Nicht umsonst führt Wieland Ziegenrucker in seiner *Allgemeinen Musiklehre*<sup>19</sup> im Kapitel über das *Motiv* das berühmte Kernmotiv an, mit dem Beethovens 5. Sinfonie, c-moll, op.67, be-

---

<sup>17</sup> Vgl. etwa Dahlhaus [Hg.] 1967.

<sup>18</sup> Vgl. etwa Hölzl 1975, S. 125-132.

<sup>19</sup> Ziegenrucker 1979.

ginnt.<sup>20</sup> Gerade an diesem Beispiel lässt sich zeigen, wie sich aus der Einfachheit einer genial angelegten Basis eine grandiose Entwicklung hervorbringen lässt.

Anders verhält es sich in der Trivialmusik, und diese ist in diesem Punkt der *echten und ursprünglichen* Volksmusik nicht ganz unähnlich. Hier wird derart *grandios aufgetischt*, dass eine großartige Steigerung kaum noch möglich ist, und die musikalischen Mittel folglich wieder zurückgenommen werden müssen, statt sie in einer Entwicklung auszubauen. Dies will ich am vorliegenden Beispiel, und zwar am B-Teil der Polka *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz, aufzeigen: Der Achttakter besteht aus einer musikalischen Periode mit Vordersatz und Nachsatz. Der Vordersatz endet mit einem Halbschluss oder einem unvollkommenen Schluss, der Nachsatz mit einem Ganzschluss. Die Tonart des B-Teils ist G-Dur, also führt die Melodie zum Halbschluss über den Leitton Cis nach D-Dur. Die Bassbegleitung bleibt an dieser Stelle in G-Dur, die Töne passen trotzdem. Zum Ganzschluss findet die Melodie nach G-Dur zurück. Soweit scheint alles in Ordnung zu sein.

Aber was passiert denn tatsächlich melodisch? Einem Achtel Auftakt folgt in Takt 1 Laufwerk in Sechzehnteln, im Takt darauf folgen Sprünge: Emphatische Sexte abwärts und Dreiklangsmelodik aufwärts, die mit einer Tonrepetition ausgeglichen und sozusagen wieder *beruhigt* werden, nach klassischer Melodielehre wären nun *Schritte in Gegenbewegung* zu erwarten.<sup>21</sup>

Nach Laufwerk, Sprüngen und Dreiklangsbrechung in den ersten zwei Takten des B-Teils kommt nun im dritten Takt, wiederum in Sechzehnteln, eine viermalige Terzanstiegs-Quartfall-Sequenz. Das ist ja doch ein ganz gewaltiges Mittel, welches zu etwas noch Größerem führen sollte, damit die Wirkung nicht verpufft. Wenigstens aber ist der Anstieg geringer als der Fall, so dass die Melodie insgesamt abwärts geführt wird, um in Takt 4 des B-Teils durch Sexte aufwärts, Tonrepetition und Wechselnote (Herabwechseln zum Leitton und zurück) zum Halbschluss geführt zu werden, der die melodische Flut auslaufen und abebben lässt. Das Spiel beginnt im Nachsatz von Neuem, endet hier aber auf einer dreimaligen Tonrepetition des Tones g<sup>4</sup> in Achteln.

---

<sup>20</sup> Leider druckt er nur die erste Hälfte des Motivs ab. Carl Dahlhaus hat seinerzeit in einer Vorlesung darauf hingewiesen, dass auch die scheinbar sequenzierte zweite Motivhälfte zum Motiv gehört, weil beide Hälften stets gemeinsam und nie einzeln durchgeführt werden.

<sup>21</sup> Wer sich das nicht vorstellen kann, nehme sich das Kinderlied: *Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp* vor: Dreiklangsbrechung aufwärts, Tonleitermelodik abwärts.

Hier wird vom Komplizierten zum Einfachen zurückgeführt, reduziert. Dieser Formteil endet mit einer dreifachen Tonrepetition. Beethoven 5. Sinfonie beginnt mit einer solchen plus Terzfall.<sup>22</sup> Klassische Musik lebt von der motivischen Entwicklung, Salonmusik krankt u.a. an der Notwendigkeit, zu dick aufgetragene Mittel ständig zurücknehmen zu müssen, wodurch eine *in sich kreisende* Wirkung entsteht.

## Das Motiv in der Musik und das Posthorn-Thema in der Polka

### *Eine lustige Fahrt*

Das Motiv stellt eine unverwechselbare, charakteristische, musikalisch sinnvolle Einheit dar. Aus ihm entwickelt sich das weitere Geschehen.<sup>23</sup>

Der erste Eindruck ist entscheidend, und so kann es wirkungsvoll sein, einem Musikstück, das zwar einerseits durchaus Salonmusik sein soll und andererseits aber einen Tanz, eine Polka darstellt, ein signifikantes Motiv voranzustellen; denn wenn man ein Zeichen setzen will, dann ist ein Signal die richtige Wahl des Mittels.<sup>24</sup>

Mit einem Posthornsignal wird Sinnvolles symbolisiert.

Es herrscht einstimmige Meinung darüber, dass so ein gut eingeführtes und unverwechselbares Zeichen wie das Posthorn nicht ohne Verlust aufgegeben werden kann. [...] Bei der emotionalen Beteiligung der Bevölkerung, den vielen freundlichen Assoziationen, die mit diesem Zeichen verbunden werden, würde der Öffentlichkeit sogar etwas fehlen.<sup>25</sup>

Für den musikalischen Schwung sorgen die *schmetternden* Töne, der Rhythmus und die Naturtonreihe. Die Tatsache, dass das Einleitungssignal im A-Teil thematisch aufgegriffen wird, macht das Eingangsmotiv zum Thema und lässt es somit weder isoliert noch ohne jegliche weitere musikalische Verwendung zurück.

---

<sup>22</sup> Das Motiv beginnt, genau genommen, mit einer Achtelpause.

<sup>23</sup> Ziegenrucker 1979, S. 140.

<sup>24</sup> Ein Posthornsignal deckt die Sehnsüchte ab, die sein Erklingen weckt. Das Signal verheißt Nachricht, beflügelt Fernweh und Reiselust, kündigt aber auch von Erfahrung und Prestige des Postillions sowie der Verlässlichkeit und – trotz aller Langsamkeit, man denke da an den Begriff der Schneckenpost – der zumindest verhältnismäßigen Pünktlichkeit der Post.

<sup>25</sup> Sommer 1972, S. 7.

Kompositionen von Bernhard Fritz im Vergleich.  
Aufmachung, Form und Inhalt

Um herauszufinden, ob *Eine lustige Fahrt* von Bernhard Fritz wirklich *Mache* (im Sinne einer Komposition mit individuellem *Werkcharakter*) oder doch nur *Masche* (Musik *von der Stange*) ist, habe ich u.a. zusätzlich sein Salonstück *Heinzelmännchen*, op.55, herangezogen.

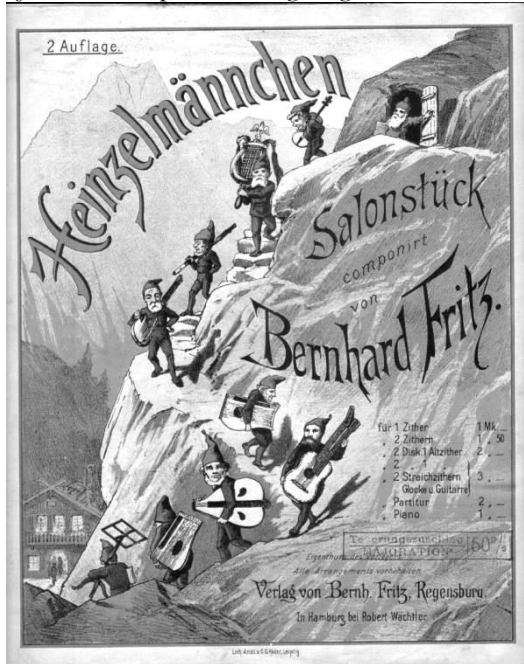


Abb. 2: *Heinzelmännchen*, Salonstück von Bernhard Fritz, op. 55

abend ins hell erleuchtete Vereinsheim des *Zithervereins Zeche Zwerg*.<sup>26</sup> Diese *Wichtel* sind ja in Wirklichkeit Bergleute oder Minenarbeiter.

Als die Schächte und Stollen noch so eng wie möglich sein mussten, um unnötigen Aufwand beim Vortrieb zu sparen, beschäftigte man gern kleine Menschen für diese Arbeit, deren Erscheinen hier jedoch vor allem einen

Einleitung und Aufbau sind auffallend ähnlich gehalten. Selbst die signalartige *Eingangsfanfane* ist verblüffend ähnlich. Das Stück ist allerdings als *Salonstück* ausgewiesen und nicht, wie die Polka *Eine lustige Fahrt*, als *Tanz*. Im Salon wurde zwar gelegentlich auch getanzt, aber eine Polka musste dort deshalb nicht zwangsläufig die gängige Gebrauchsmusik zum Tanzen sein.

Kongenial ist auch hier wieder das Titelblatt: Zehn vermeintliche Heinzelmännchen (natürlich mit roten Zippelmützen) treten aus dem Berg, haben ihre Instrumente geschultert oder unter den Arm geklemmt und begeben sich talwärts zum Proben-

<sup>26</sup> Das habe ich mir ausgedacht.

wahrhaft anschaulichen Hinweis auf die Zupfmusik- und Volksmusikultur in Arbeiterkreisen bietet.

Voran geht der Orchesterdiener oder Orchesterwart mit den Noten und dem Dirigentenpult. Ihm folgt der Mann mit der 1. Konzert-Schlagzither, gefolgt von einem Streichzither-Spieler mit einer dreisaitigen herzförmigen Streichzither nach Johann Petzmayer. Der nächste Musiker trägt seine Schrammel- oder Kontra-Gitarre, die mit ihren nur fünf Spielsaiten und sechs Kontra-Saiten, für die aber nur vier Wirbel zur Verfügung stehen, doch etwas zu ungenau gezeichnet ist. Es folgt die 2. Konzertzither, danach ein dreisaitiges Streichmelodeon (-melodion) in ausladender Viola-Form (Tisch-Streichzither, keine Schoßgeige).

Nun kommt ein Bläser, nämlich der Flötist mit einer Deutschen Traversflöte aus Ebenholz oder Grenadill und einem Kopf aus Elfenbein. Am unteren Ende des Korpus erkennt man offene Grifflöcher (simple System), am Fuß zwei Klappen, evtl. für Dis und Es.<sup>27</sup> Jetzt folgt ein Musiker mit einem vermutlich zweireihigen Lyra-Glockenspiel. Die Adlerköpfe an den Rahmenenden halten mit dem Schnabel je einen Ross-Schweif, und obenauf sitzt ein Preußenadler. Diesem Prachtinstrument und seinem Träger folgt ein Violinist mit seiner Geige unter dem Arm, und als Letzter erscheint schließlich der Orchesterleiter mit der Partitur.

Die (Be-)Deutung ist eine dreifache: 1.) So war vor gut einhundert Jahren ein Zithermusik-Verein besetzt. 2.) Diese Klangfarben kann ein Zitherspieler alle selber hervorbringen, wenn er sowohl über eine Schlag- als auch über eine Streichzither verfügt. Flageolett- und Glockentöne bereichern das Klangspektrum. Es kann aber 3.) auch ein Hinweis auf das erschienene Stimmenmaterial sein, mit dem diese Abbildung eventuell einen kreativen Umgang empfiehlt, denn zur Verfügung stehen immerhin folgende Einzelstimmen: Zither 1, Zither 2, Diskant- und Altzither, Streichzithern, Glocke, Gitarre und Piano.

Die Einbindung von Flöte und Lyra-Glockenspiel weisen auf die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit einer Bergmanns-Blaskapelle hin, und es ist nicht auszuschließen, dass die abgebildeten Zitherspieler bei passender Gelegenheit mit einem Blasinstrument auch dort mitwirken, denn in einem Dorf ist man nach Möglichkeit Mitglied in jedem Verein. Die Imitation eines Blechblasinstruments durch das Spiel *ganz nahe am Steg* ist hier in diesem Stück *Heinzelmannchen* zwar nicht vorgesehen, aber die Eingangsfanfane hat durchaus den Charakter einer Eröffnung *mit Pauken und Trompeten*.

---

<sup>27</sup> In diesem Fall wäre das dann keine Mehrklappen-Traversflöte.

### Im Nachgang: Gedanken zur Musik im medialen Verbund

Das vorliegende musikalische *Gebinde*, also z.B. die Ausgabe von: *Eine lustige Fabrt*, besteht – sicherlich in dieser Reihenfolge – aus einer Abbildung, einem außermusikalischen Titel und den Noten des Musikstücks. Was aber bliebe von dem Musikstück übrig, was wäre zu hören und zu assoziieren, wenn Abbildung und Titel fortblieben? Vorab gilt, dass man nur hört, was man weiß. Anders gesagt: Man muss wissen, worauf man hören soll.

In der Sprache sind das Satzgegenstand und Satzaussage. Der Satz ist strukturiert in Subjekt, Prädikat und Objekt. Ein Kommando gliedert sich in: Trupp, Mittel, Weg, Ziel. Ein Befehl beinhaltet: Auftrag, Überlegung, Entschluss, Ausführung. Da weiß man also, was einen erwartet.

Auch analytisches Hören funktioniert ohne Vorwissen nicht. In – im weitesten Sinne – klassischer Musik ist das Erkennen und Benennen von Motiven und Themen sowie das Wahrnehmen ihrer Verarbeitung Voraussetzung für Verständnis und Erkenntnis.

Die hier speziell untersuchte Musik aber verliert extrem viel, wenn man nur musiktheoretische Ansätze heranzieht; sie ist aber letztendlich eine Einheit mit den Titeln und Titeltupfern der Notenausgaben, die aufmerksamkeitslenkend und interpretativ funktionieren.

### Versuch einer Gegenprobe

Das Stück *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*, Gavotte von Bernhard Fritz, op.114, ungefähr um 1900 komponiert, kannte ich nicht. Auch eine eventuell zugehörige Abbildung habe ich nie gesehen. Diese Tatsachen machen das Stück geeignet für eine Gegenprobe, bei der ich der Frage nachgehe, welches Bild im Kopf entstehen kann, weil die Phantasie unweigerlich angeregt wird, und welche musikalischen Mittel zur Anwendung kommen könnten, um dem außermusikalischen Titel gerecht zu werden und ihm zu genügen.

Aus meiner musikalischen Vorstellungskraft heraus erwarte ich ein rasches Tempo, Sprünge (vor allem Dreiklangsbrechungen) und Läufe (Tonleiermelodik oder Laufwerk), eine Melodiebildung vom Typ eines Seitenthemas, also des in meiner Schulzeit noch so genannten weiblichen Themas der Sonate oder Sinfonie, ferner einen stampfenden, quasi gleichmäßig *hämmernden* Grundbass.

Es ist nun also die Frage, ob eventuell eine beschwingte Melodie und ein stampfender Begleitrythmus ausreichen, um des Hammerschmieds Töchterlein musikalisch zu charakterisieren, oder welcher Stilmittel sich der Kompo-

nist darüber hinaus bedient, um das gewünschte Bild im Kopf entstehen zu lassen.

### Die Hammerschmiede

Eine Hammerschmiede ist gemeinhin eine Wassermühle, bei der die Wasserkraft die Mechanik für einen gewaltigen Schmiedehammer antreibt. Es kann aber auch eine Schmiede sein, in der vorrangig – in Handarbeit und mit den Mitteln und der Kunst des Schmiede-Handwerks – Hammerköpfe geschmiedet werden. Dieser Fall ist aber deswegen weniger wahrscheinlich, weil für eine herkömmliche Schmiede eine derartige Spezialisierung nicht typisch ist. Dort wird quasi alles geschmiedet, was gebraucht wird, vom Nagel bis zum Hufeisen und darüber hinaus.

Was zeichnet ein fröhliches, ja lustiges Töchterlein speziell aus, wenn ihr Vater eine Hammerschmiede betreibt? Ein gleichmäßiger stampfender Rhythmus? – Das wäre doch wohl eigentlich uncharmant!

Inzwischen sind die eilends bestellten Noten geliefert worden<sup>28</sup>, und die tatsächliche Überraschung besteht nun darin, (zumindest habe ich das in meinen Vorüberlegungen nicht erwogen), dass die Heiterkeit des Hammerschmieds Töchterleins vor allem durch ein *leggiero* ausgedrückt ist. Diese *Leichtigkeit* in der Musik ergibt sich aus einem raschen, nicht zu spitzen Stakkato bei zurückgenommener, also reduzierter Lautstärke. Das bedingt sich übrigens gegenseitig, denn Lautstärke ist der größte Feind des Tempos.

Dieses rasche und mittelstark ausgeführte Stakkato bedarf nun der Läufe und Sprünge, letztere vor allem in Dreiklangs-Brechungen, um unmittelbar überzeugend zu wirken. Man *sieht* das Mädchen (vor dem *inneren Auge*) laufen, hopsen und springen, und die blonden Zöpfe hüpfen mit durch die Landschaft, die sich als eine Gegend zu erkennen gibt, in der die Hammermühle steht, deren mächtiger und regelmäßiger Schlag weit ins Land dröhnt, (was im Bass unmissverständlich zum Ausdruck kommt). Mein Doktorvater, Prof. Dr. Carl Dahlhaus, der sich als musikalischer Hermeneut<sup>29</sup> verstand, hätte hier erfahrungsgemäß sicherlich gefragt, wo denn die Zöpfe in der Musik dargestellt seien.

---

<sup>28</sup> Fritz, Bernhard: *Das lustige Hammerschmieds Töchterlein*. Gavotte, op. 114. Neuausgabe ohne Abbildung: Musikverlag August Seith, München. Internetpräsenz mit schwarz-weiß-Abbildung: <http://www.zither.us/files/sm0157.pdf>.

<sup>29</sup> Vgl. Dahlhaus 1975.

Die Überschrift zu des Hammerschmieds lustigem Töchterlein, welche schließlich das Programm darstellt, ist so stark, dass es eigentlich weder des Bildes noch sogar der Musik bedürfte. Die Musik ist zum *untermalenden* Beiwerk, also zur Nebensache geraten. Wenn sie nicht dieses erfrischende *leggiere* aufzubieten hätte, dann wäre sie eigentlich geradezu überflüssig.

So aber hat die Musik mit gerade diesem Ausdrucksmittel aber doch einen, eben den entscheidenden Trumpf aufzubieten. In der programmatischen Musik, welche die Assoziationen und Gefühle des Hörers bezüglich des – auch außermusikalisch – Dargestellten hervorlockt, kann die Musik notfalls hinter die Wirkung von Abbildung und Titel zurücktreten, um diese quasi nur noch musikalisch zu begleiten. Begünstigt wird dies durch den Charakter der Gebrauchsmusik, also hier als Tanz. In der Absoluten Musik wäre so etwas weder denkbar noch gewollt.

### Die Wichtigkeit der Bilder und der Titel

Die Redensart behauptet, ein Bild besage mehr als tausend Worte. Dies gilt aber verstärkt, seit wir, die Rezipienten von Musik, von Ohrenmenschen zu Augenmenschen geworden sind. Dieser Behauptung liegt das Bild, die Vorstellung, vielleicht auch nur die Illusion zugrunde, es habe ein Goldenes Zeitalter des Musikhörens gegeben, in dem das musikalische Wort, das Motiv, von seinem Sinn und Gehalt her verstanden worden ist, weil alle musikalischen Parameter hörend analysiert und benannt, also aktiv genossen werden konnten<sup>30</sup>. So wurde sicherlich auf den Themendualismus geachtet, – nein: gehorcht, (also hingehört), die Durchführung zweier gegensätzlicher Themen mit verfolgt und die Reprise als Synthese verstanden. Der klassische Hörer, wie ich ihn mir vorstelle, braucht keine barocken Schnörkel vor Augen. Er empfängt das Licht bei geschlossenen Augen, aber mit offenen Ohren.

Das mag ein idealisiertes Bild vom adäquaten Hören (jeder Form von) klassischer Musik sein.<sup>31</sup> Interessant finde ich dabei, dass es nicht die Schuld des Fernsehens ist, dass der Hörer, der unterhalten werden oder unterhaltsam musizieren will, nach einem Bild nicht nur im Kopf, sondern auch vor Augen verlangt. Diesem Bedürfnis kommen Überschrift und Titelkupfer im Bereich der Trivialmusik gern nach. Das Fernsehen hat aus uns Menschen keine Au-

---

<sup>30</sup> Man da denke z.B. an die von Theodor W. Adorno beschriebenen *Hörertypen*.

<sup>31</sup> Ein Freund, selbst begeisterter Jazzler, kann Jazz nicht hören, ohne die Harmonienfolge zu analysieren.



genmenschen gemacht, sondern es war eine notwendige Erfindung, nachdem die Ohrenmenschen zurückgetreten waren.<sup>32</sup>

Schon die Romantische Musik, und in diesem Falle ziele ich auf die Kunstmusik, hatte eine Sehnsucht nach dem *verlorenen Wort* entwickelt. Mendelssohn hat dies in seinen *Liedern ohne Worte* aufgegriffen, Beethoven lässt seine letzte Sinfonie mit einem Schluss-Chor enden, Wagner konzipiert das *Gesamtkunstwerk*. Der Sehnsucht nach dem Wort folgt der Wunsch nach einem Bild vor Augen, mithin nach einer Abbildung. Das entspricht der Suche nach etwas Ganzheitlichem, das die Musik als Kunst der Musen und Gefährtin der Muße – in unterschiedlichen Gattungen und wahrscheinlich ebenfalls auf unterschiedlichem Niveau – bereits schon einmal dargestellt hatte, nämlich in ihrem Ursprung.

#### **Literatur:**

- Dahlhaus, Carl (1975): *Musikalische Hermeneutik*. Regensburg 1975  
Dahlhaus, Carl [Hg.] (1967): *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1967  
Fiedler, Franz (1924): *Illustriertes Lexikon der deutschen Zitherschaft*. München 1924  
Hiller, Albert (1985): *Das große Buch vom Posthorn*. Wilhelmshaven 1985  
Hölzl, Peter (1975): *Praktische Musiklehre*. Stuttgart 1975  
Preuß, Donald (1980): *Signalmusik*. [Diss.] Berlin 1980  
Schneider, Willy (1957): *Alle singen mit. Bekannte Volkslieder. Melodieausgabe zu Lied und Bläuserspiel*. Mainz 1957  
Sommer, Jean Werner (1972): *Das Posthorn. Eine qualitative Studie*. Hamburg 1972  
Ziegenrucker, Wieland (1979): *Allgemeine Musiklehre*. Mainz 1979

#### **Notenausgaben:**

##### **Posthorn und drei Waldhörner:**

- Grimm-Frères (1985): *Zwei Walzer und ein Marsch*, hg. von Kurt Janetzky. Heinrichshofen N[oetzel] 2017, 1985

##### **Zithernoten mit Glockenschlag (nicht Flageolett):**

- Sattler, Heinrich (o.J.): *Salzburger Glockenspiel*, Musikverlag August Seith, München o.J.  
Knabl, Rudi (o.J.): *Glocken aus Salzburg*. Effel-Music, München o.J.

##### **Posthorn und Post in den Noten für die Zither:**

- Adam, Adolphe (o.J.): *Der Postillon von Lonjumeau*. In: *Opern-Album I für Zither*, Hansa-Ausgabe. Verlag von Domkowsky & Co. Hamburg o.J., S. 12f.

---

<sup>32</sup> Der Bedeutung des Hörens hat vor allem Joachim Ernst Berendt wieder mehr Gewicht zugeschrieben.

Donald Preuß

- Albrecht, Adalbert (o.J.): Schlittenpost, Charakterstück, Zither 1 und 2. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Brandner, Ernst (1954): Die Jodel-Post, Ländler. Musikverlag August Seith, München 1954
- Dondl, Hans (o.J.): Posthorn-Solo. In: Ders.: Bilder aus dem Bayerland. Im Heimgarten, Band II, S. 4. Musikverlag Otto Rauscher, München o.J.
- Feldigl, Ferdinand (1898): Zwölf Berglieder op.6 / Nr. 9: Das Lied des Postillon. Ein Posthorn war erklingen. Anton Böhm & Sohn, Augsburg/Wien 1898.
- Fritz, Bernhard (1898): Eine lustige Fahrt, Polka, op.55. Hofmeister, Regensburg 1898
- Kropf, Franz (o.J.): Vier Alpen Lieder für zwei Zithern, op.73, Nr. 1, Auf der Post-  
Alm<sup>33</sup>, handschriftlich überliefert in: Zitheralbum für Alfons Stephan, 2 Bände, Zither 1 und 2. O.O., o.J.
- Kuklinski, Ed. (o.J.): Verliebter Postillion, Intermezzo. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Leopoldi, Hermann (o.J.): Die Postlerin vom Tegernsee, Fox. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Pieringer, Franz (1952a): Die Wirtin von der Post. In: Ders.: Die tanzende Zither, Band 2. Musikverlag August Seith, München 1952
- Pieringer, Franz (1952b): Räder rollen, Peitschen knallen. In: Ders.: Die tanzende Zither, Band 2. Musikverlag August Seith, München 1952
- Reiter, August (o.J.): Der letzte Postillion, Marsch. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Reitter, Joseph (o.J.): Eine Extra Post, Polka Mazurka, handschriftlich überliefert in Zitheralbum. [Im Trio: *Trompeters Töne.*]
- Sattler, Heinrich (o.J.): Salzburger Glockenspiel. München o.J.
- Schäffer, Heinrich (o.J.): Die Post im Walde. Musikverlag August Seith, München o.J.
- Schneeberger, F.: Der letzte Postillon vom Gotthard, für eine Singstimme mit Pianobegleitung, Peitsche ad libit., op.46. Für Gesang mit Zitherbegleitung eingerichtet von Bernhard Fritz. Biel, F. Schneeberger, o.J.
- Staudinger, Franz (o.J.): Der Alt-Ausseer Postillion. In: Dondl, Hans: Bilder aus dem Bayerland. Im Heimgarten, Band II, S. 20. Musikverlag Otto Rauscher, München o.J.

#### **Der Postillon in den Noten für die Akkordzither:**

- Ahrens, Friedrich (o.J.): Seht ihr drei Rosse vor dem Wagen (und diesen jungen Postillon). Volkslied. In: Praktische Schule zum Selbstunterricht für die *Chromatic Guitar-Zither*. Verlag von Friedrich Ahrens, Hamburg o.J., S. 7.

#### **Jagdhorn und Jagd in den Noten für die Zither:**

- Kücken, Friedrich Wilhelm (1913): Der Jäger. Nr. 102. In: A.F.M. Lang: Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 46f.

---

<sup>33</sup> Die Post-Alm erhielt ihren Namen von den Postpferden, die hier einst zur Sommerweide geführt wurden.

## Das Horn- und Trompetensignal in den Noten für die Zither

Weber, Carl Maria von (1913): Im Wald. Nr. 100. In: A.F.M. Lang, Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 42.

### **Signaltrumpete und Trompetensignal in den Noten für die Zither:**

Sonntag, H. (1913): Erinnerung an 1870/71, Sedan-Marsch<sup>34</sup>, Nr. 10. In: A.F.M. Lang, Zitherschule, Band II, rev. von August Bielfeld. Verl. Johs. Schergens, FfM. o.J., ca. 1913, S. 43.

### **Das Alphorn in den Noten für die Zither:**

Carsten, Willi (o.J.): Das Alphorn, Lied und Walzer. Musikverlag August Seith, München o.J.

### **Internetpräsenzen:**

[http://www.herder.de/herder\\_audio\\_hoerbuecher/musik/details\\_html?k\\_tnr=31997&sort=1](http://www.herder.de/herder_audio_hoerbuecher/musik/details_html?k_tnr=31997&sort=1), eingesehen am 30. Juni 2014

[www.bmlo.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1](http://www.bmlo.uni-muenchen.de/f1247/A1#S1) Emmerig, Thomas: Bayerisches Musiker-Lexikon Online, 30. Juli 2008, eingesehen am 30. Juni 2014

[http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag\\_details.php?id=1933](http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms/pages/kultur-der-oberpfalz/dbeintrag_details.php?id=1933) Heike Nasritdinova, OKB, Oberpfälzer Kulturbund, eingesehen am 30. Juni 2014

<http://www.zither.us/files/sm0157.pdf>, eingesehen am 30. Juni 2014

### **Abbildungen:**

Defregger, Franz von: Der Jäger als Zitherspieler.

Kauffmann, Hugo: 's Leibliedl. In: Die Gartenlaube 1889, S. 265.

Limmer, Emil: Das Posthaus im Walde, Originalzeichnung mit Postkutsche und Abdruck des Gedichts von Paul Brandt. Aus: Das Buch für Alle. Poetischer Hausschatz für das deutsche Volk. Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh, [30. Jg., 1895?], Heft 9, S. 212.

Rau, E.: Musikalischer Versuch. In: Die Gartenlaube 1889, S. 721.

### **Tonträger:**

Berendt, Joachim Ernst (1988): Vom Hören der Welt, Das Ohr ist der Weg. Die Welt ist Klang, Nada Brahma. Muscheln in meinem Ohr, Variationen über das Hören. Berlin 1988

---

<sup>34</sup> Weder zu verwechseln mit Musikmeister Gottfried Sonntag noch mit dem Sedan-Marsch von Carl Lange, Heeres-Marschsammlung HM II, 45a.



## Autorinnen und Autoren

### Joan Marie Bloderer

Dr. phil., Studium der Musik am Konservatorium der Universität Oberlin in Ohio, USA (Klavier, Musikgeschichte). Promotion im Fach Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck (Magisterarbeit *Three Gamelan Studies*, Dissertation *Zitherspiel in Wien. 1800-1850*). Forschungsschwerpunkte: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Klangästhetik und Wesen der Zupfinstrumente.  
E-Mail: [info@musik-arbeit.at](mailto:info@musik-arbeit.at)

### Wolfgang Dreier

Jahrgang 1981, Studium der Musikwissenschaft an den Universitäten Salzburg und Newcastle upon Tyne (UK). 2003-2004 in der Programmheftredaktion der Salzburger Festspiele, seit 2005 Archivleiter des Salzburger Volksliedwerkes, bei der Salzburger Volkskultur für Archiv, Bibliothek und EDV zuständig. 2011 Promotion zum Dr.phil. (mit Auszeichnung), seit 2012 Mitglied der wissenschaftlichen Kommission des Österreichischen Volksliedwerkes. Zahlreiche Aufsätze für verschiedenste Medien, Herausgabe und Redaktion wissenschaftlicher Publikationen.  
E-Mail: [kontakt@wolfgang-dreier.at](mailto:kontakt@wolfgang-dreier.at)

### Pia Monika Grandl

Pia Monika Grandl studierte Zither bei Georg Glasl mit den Zusatzfächern Blockflöte, Hackbrett und Volksmusik an der Hochschule für Musik und Theater (HMT) in München. Seitdem ist sie pädagogisch im Landkreis Mühldorf am Inn und Altötting aktiv. Meisterkurse besuchte sie u.a. bei Dorothee Oberlinger. Solistisch wirkte sie u.a. bei Uraufführungen von Wilfried Hiller mit.  
E-Mail: [musik@piagrandl.de](mailto:musik@piagrandl.de)

### Eberhard Meinel

Physikstudium an der Universität Leipzig, Forschungsaufenthalt am Royal Institute of Technology Stockholm (KTH), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikinstrumentenbau Zwota (IfM). Seit 1993 Professor für Akustik an der Westsächsischen Hochschule Zwickau, Leiter des Studienganges Musikinstrumentenbau Markneukirchen mit dem Spezialgebiet Musi-

kalische Akustik. Zahlreiche Publikationen u.a. zur Akustik der Zupf- und Streichinstrumente. Seit 2013 im Ruhestand.  
E-Mail: Eberhard.Meinel@fh-zwickau.de

#### Thomas Kronenberger

Präsident des BDZ e.V. und des BZVS e.V., Gitarrist im Ehrenamt und langjähriges Mitglied und Manager des Saarländischen Zupforchesters (SZO). Er reformierte die Instrumentalausbildung seitens des BZVS, unterstützte den Aufbau der Landesakademie für musisch-kulturelle Bildung im Saarland, dessen geschäftsführender Vorstand er ist, und gründete 2000 das Saarländische Jugendzupforchester sowie 2005 das Landesjugendgitarrenorchester und 2009 das Landesseniorenzupforchester. Hauptberuflich ist Kronenberger Banker und seit 7 Jahren selbstständiger Unternehmensberater und Coach.

#### Donald Preuß

Dr. Donald Preuß, geb. 1955 in Westberlin, ist Musikwissenschaftler und Orchestermusiker. Als Musikerzieher leitet er in Bremerhaven das Blasorchester Lehe. Selbst Mitglied im Deutschen Zithermusikbund, Landesverband Nord, ist er bekannt für seine humorvollen Abhandlungen, Veröffentlichungen und Vorträge, in denen er Musikinstrumente häufig unter anderen Aspekten betrachtet, als man dies erwartet.  
E-Mail: donald\_preuss@hotmail.com

#### Matthias Slunitschek

Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Heidelberg. Seit 2013 Stipendiat der Stadt Reutlingen mit dem Dissertationsprojekt „Zwischen Reichsstadt und Revolution. Studien zum Frühwerk von Hermann Kurz (1813-1873)“. Freie journalistische Arbeiten für Tageszeitungen und Musikfestivals.  
E-Mail: matthias.slunitschek@gmx.de

#### Silvan Wagner

Studium der Musik in Wuppertal mit Hauptfach Mandoline. Studium der Germanistik und evangelischen Theologie in Bayreuth. Stipendiat der Bayerischen Eliteförderungen, Promotion und Habilitation im Fach Ältere Deutsche Philologie. Veröffentlichungen in Germanistik und Musikwissenschaft. Historisch informierte Aufführungspraxis von mittelalterlichem Minnesang und Sang-

versepik. Regelmäßig tätig als Komponist, Regisseur, Konzertmusiker und Dozent.

E-Mail: [Silvan.Wagner@gmx.de](mailto:Silvan.Wagner@gmx.de)

#### Marcel Wirtz

Marcel Wirtz ist Laiengitarrist und Bundesjugendleiter des BDZ (Bund Deutscher Zupfmusiker) e.V. Im Bund für Zupf- und Volksmusik Saar (BZVS) e.V., dem saarländischen Landesverband für Gitarren- und Mandolinemusik, wurde er 2013 zum Vizepräsidenten gewählt. Er war bis Ende 2013 Leiter der saarländischen Zupforchestergemeinschaft St. Ingbert-Niederwürzbach und spielte lange Jahre im Saarländischen Jugendzupforchester und Saarländischen Zupforchester. Hauptberuflich ist Wirtz Chemiker, der zurzeit seine Promotion abschließt.

E-Mail: [marcel.wirtz@bdz-online.de](mailto:marcel.wirtz@bdz-online.de)