

2021

herausgegeben von Silvan Wagner



phorbos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Digital Organology

Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik

Herausgegeben von Silvan Wagner

Jg. 2021

Digital Organology
(herausgegeben von Josef Focht
und Silvan Wagner)

phoibos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Jg. 2021

Herausgeber
Josef Focht, Silvan Wagner

Lektorat
Josef Focht, Silvan Wagner

Umschlaggestaltung
Guido Apel

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

© 2021

Professur für Musikwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth



ISSN 2511-1345 (online)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Josef Focht Zupfinstrumente in der Digital Organology	7
Sebastian Kirsch Die Mandora im neuen Quartett für alte Instrumente	29
Richard Khulusi Visuelle Analyse von Chronologien aus den Karrieren von Zupfinstrumenten, ihrer Spieler und Hersteller	51
Philipp Hosbach Das Lautenklavier. Nomenklatur eines verloren gegangenen Instruments	61
Johannes Köppl Pizzicato auf dem Kontrabass	69
Richard Limbert Das Banjo und seine Konnotation in der deutschsprachigen Kultur	81
Thematisch freier Bereich:	
Komalé Akakpo Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts am Beispiel des Projekts „Hackbrett XL“ – eine Zwischenbilanz	93
Mathias Bommers Das Zupfleierspiel im Frühen Mittelalter: Untersuchungen zum gesellschaftlichen Kontext und der Spielpraxis	109
Panagiotis Pouloupoulos „So wenig kultiviert, so ganz vernachlässigt“: Die Pedalarharfe in Deutschland um 1800	131

Zupfinstrumente in der Digital Organology

Josef Focht

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

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

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

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

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

Musik erklären und erlebbar machen

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

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

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

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

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

Die Leipziger Sammlung historischer Musikinstrumente

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

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

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

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

Digital Humanities in der Organologie

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

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

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

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

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

Was ist eigentlich ein Zupfinstrument?

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

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

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

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

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

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

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

Virtuelle Methoden und Werkzeuge

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

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

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

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

Armut an Begriffen und deren Erfindung

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

⁸ Sachs 1913, S. 195.

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

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

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

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

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

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

4 Mit Hammer- oder Schlägelspielart

5 Mit Fingerspielart

6 Mit Plektrumspielart

7 Mit Streichspielart

71 Bogen

72 Rad

73 Band

8 Mit Klaviatur

9 Mit mechanischem Antrieb

Vgl. Hornbostel/Sachs 1914.

¹⁰ Sachs 1913, S. 307.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Vgl. Focht 2018.

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

Die Rezeption eines Begriffs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ GND, <http://d-nb.info/550440062>.

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

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

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

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

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

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

Enhanced Publications

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

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

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

Literatur:

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

Internetpräsenzen:

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

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

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

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

a

ZUNGENSTIMME—ZWON

b

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

Engl. REED PIPE, *fl.*, TUNGEPIPE, fr. TUYAU À ANCHE, it. CANNA D'ANIMA, sp. CAÑON CON LENGUETA, russ. JAZYČKOVAJA TRUBA, poln. JEZYKOWY PISZCZEK, serbok. JEZIKNA ČIEVA. — Vgl. Faldstiel, Büchse, Frein harmonique, Kehle, Naß, Stiel, Stiefelstiel, Stimmlücke, Zang.

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

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

Zungenwerk, Schnarrwerk = Zungenzünk s. Zink. [stimme.]

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

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

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

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

Viloteau 474.



ZUQQARA
nach Budgett Meakin

Zurgäläu, rum. ‚Schelle‘.

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

Zurnas, Зорна, ngr. ‚Oboe‘.

Zurnawi, grus. ‚Trompete‘.

Zurne, alban. ‚Schalmei‘.

Zütter (1889) = Cister.

Zvänc, Звянец, bulg. ‚Glocke‘; dim. zvänkačka, звянкачка, Zvečak, Звечак, serbokroat. ‚Glockenklöppel‘.

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

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

Zviždalo, Zviždák, ragus. ‚Pfeife‘.

Zviždalka, Zviždoka, Звиздачка, звиздачка, serbokroat. ‚Pfeife‘.

Zviždalo, serbokroat. ‚Hunderpfeife‘.

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

Zvona, Звона, plur. v. Zvono.

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

Zvono, Звоно, serbokroat. ‚Glocke‘.

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

Zvrčak, Зврча, serbokroat. ‚Ratsche‘.

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

Zwānas, lit. ‚Glocke‘; dim. zwanėlis.

Zwāno wōgas, lit. ‚Glockenklöppel‘.

Zwelkast, ndl. ‚Schwellkasten‘.

Zweller, ndl. ‚Schweller‘.

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

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

Engl. GUSSET, fr. AINE.

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

Zwillingsmanuale sind ein Paar mit Zwillingsstimmen ausgestatteter Manuale.

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

Zwitscherharfe = Spitzharfe.

Zwölfsaiter s. Bissex.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Intavolare (ital.), in *Tabulatur*



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

Die Mandora im Neuen Quartett für alte Instrumente zur Zeit der Industrie-Ausstellung 1854 in München

Sebastian Kirsch

Im Anschluss an die *Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung* im Jahre 1854 im berühmten Münchner Glaspalast übernahm der Geologe und Musikgelehrte Karl Emil von Schafhüttl (1803-1890) die Aufgabe, für den gedruckten *Bericht der Beurtheilungs-Commission* die ausgestellten Musikinstrumente zu beschreiben.¹ Schafhütts Bemühungen, einerseits sein umfangreiches Wissen über die Musikgeschichte preiszugeben und andererseits die ihm wohl bekannten aktuellen musikalischen Entwicklungen darzustellen, machen den Bericht zu einer wichtigen Quelle für den Instrumentenbau und die musikalische Praxis in München um 1850. Über die Mandoline etwa weiß er zu berichten, dass deren „Einführung [...] zur Begleitung des Ständchens im Don Juan durch den bayer. Hofmusiker Cramer Veranlassung [gab], daß man auch wieder das größere, verwandte Instrument, nämlich die Laute hervorgesucht hat. Tiefenbrunner nannte sie fälschlich Mandoren“.² Wie wir später aus dem Bericht erfahren, handelte es sich dabei um zwei von Georg Tiefenbrunner (1812-1880) ausgestellte „Mandoren (...) in Guitarre-stimmung mit 3 freien Baßsaiten in A C D gestimmt; also ein neunsaitiges Instrument nach eben angegebener Stimmung. Die Arbeit war schön und der Preis sehr nieder, er betrug für das 9saitige Instrument nur 3 Louisdor, was um so mehr zu bewundern war, als unsere gegenwärtigen Geigenmacher mit der Verfertigung des gewölbten aus krumm gebrannten Spänen zusammengesetzten Bauches nicht mehr vertraut sind.“³

Die Bemerkungen Schafhütts mögen zunächst erstaunen, da die Herstellung und das Spiel von Instrumenten wie der Mandora, einer Lautenform mit sechs bis acht, in Österreich auch neun doppelsaitigen Chören in einer ähnlichen Stimmung wie die Gitarre, die vor allem in Süddeutschland und Österreich verbreitet war, an der Wende zum 19. Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch zu sein scheinen. Verfolgt man allerdings die Hinweise auf den Hersteller und den genannten Hofmusiker Johann Baptist Cramer (1811-1860), wird ein neues

¹ Schafhüttl 1854, S. 131 ff.

² Schafhüttl 1854, S. 131.

³ Schafhüttl 1854, S. 132.

musikalisches Einsatzgebiet historisierender Instrumente zugänglich und Licht auf ein Netzwerk involvierter Personen geworfen. So hat sich der Hersteller von Musikinstrumenten und Inhaber des königlichen Privilegs zur Herstellung von Wagen- und Maschinenschmiere⁴ Georg Tiefenbrunner auch als Verleger betätigt und eine Mandolinenschule des Hofmusikers Cramer herausgegeben.⁵ Besagter Cramer war als Mandolinist Mitglied einer aus Münchner Hofmusikern bestehenden Kammermusikgruppe, die sich auf die Aufführung *Alter Musik* spezialisierte. Die Aufführungen und das Repertoire können teilweise über Programmzettel, Zeitungsannoncen und Besprechungen erschlossen werden, die zum großen Teil online verfügbar sind. Auf diese Weise konnten insgesamt 21 Aufführungen im Zeitraum von 1843 bis 1857 festgestellt werden, bei denen weitere, teils organologisch kaum erschlossene Instrumente wie die Philomele zum Einsatz kamen.

Das Auftauchen des Begriffes Mandora um 1850 macht es allerdings notwendig, die Begriffsgeschichte für die Zeit des 19. Jahrhunderts zu verfolgen, um das Bedürfnis nach einer Wiedererweckung eines lautenartigen Instruments nachzuvollziehen.

Die Mandora im 19. Jahrhundert

Die Mandora als eine späte Form der Laute erlebt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Blütezeit⁶ und scheint um 1800 kaum noch in Gebrauch gewesen zu sein. Die letzten Instrumente wurden wohl von Matthäus Wenzeslaus Staudinger Ende der 1770er Jahre in Würzburg hergestellt.⁷ Etwas später, 1781, lässt

⁴ Kreis-Amtsblatt 1861, S. 1123: „Seine Majestät der König haben unterm 8. September 1861 das dem Andreas Baader von Mittenwald unterm 31. August 1861 verliehene, nunmehr auf den Instrumentenmacher Georg Tiefenbrunner von München übergegangene Privilegium auf Bereitung einer Wagen- und Maschinenschmiere, für den Zeitraum von fünf Jahren, vom 31. August 1861 anfangend, zu verlängern geruht.“

⁵ Vgl. Cramer 1860. Dabei handelt es sich nicht um den in Mannheim geborenen Pianisten Johann Baptist Cramer, sondern um den weniger bekannten Münchner Hofmusiker, vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/c0263>.

⁶ Vgl. Kirsch 1993, Kirsch 1994, Kirsch 2017, Kirsch 2018.

⁷ Zu den spätesten dokumentierten Instrumenten gehören die in das Jahr 1773 datierte Mandora im Besitz des Castle Museums York (Inv.-Nr. DA 1828, <https://musixplora.de/mxp/3080353>) und das mit 1775 datierte und später zur Gitarre umgebaute Instrument im Besitz der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin (Inv. Nr. 375, <https://musixplora.de/mxp/4110827>), das seit dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsverlust gilt (vgl. Sachs 1922, S. 179, <https://musixplora.de/mxp/5001319>).

sich noch ein Umbau einer Laute zu einer Mandora nachweisen.⁸ Aus den Jahren danach sind bis jetzt keine Instrumente oder Hinweise auf Umbauten bekannt geworden.

Dennoch geht Simon Molitor (1766-1848) in der Vorrede zu seiner 1806 erschienenen Sonate für Gitarre allein davon aus, dass die „Gestalt der Laute, welche sich von unsrer Gitarre durch ihren gewölbten Körper, durch die größere Zahl von Saiten unterscheidet, [...] kaum einem meiner Leser fremd“⁹ sei. Die Gestalt des Instruments scheint unter anderem durch den einzigen ihm bekannten noch aktiven Mandoraspieler Joseph von Fauner vermittelt, „dessen vortreffliches Spiel aber auch von diesem sehr schätzbaren Instrumente den vollkommenen Begriff gibt“¹⁰ und der mit seiner Reduktion der acht Doppelchöre zu Einzelsaiten das Prinzip der Gitarre auf die Mandora überträgt, allerdings durch die frei gewordenen Wirbel einen weiteren Chor angefügt hat. Molitor beschreibt, dass „besagter Herr v. Fauner die doppelte Besaitung wegen ihrer Unbequemlichkeiten schon vor längerer Zeit abgeschafft, kürzlich sein Instrument noch mit einer neunten Saite im Bass vermehrt.“¹¹ Die Modifikation des Instruments vermischt zwei Entwicklungsstränge. Einerseits betrifft sie die Erweiterung des Ambitus zum neunhörigen Mandorainstrument und steht damit ganz in der Tradition der Idee der Ambituserweiterung der Lauteninstrumente. Andererseits übernimmt sie die einfache Besaitung der Gitarre und damit ein Prinzip der Vereinfachung, dem zunächst die Mandora und schließlich auch die Gitarre folgt.

Diese Entwicklung steht im Zusammenhang mit der Etablierung der Gitarre als Soloinstrument. Federico Moretti beschreibt 1799, die Einzelbesaitung sei in Italien und Frankreich üblich, während in Spanien die doppelte Besaitung vor allem zur Begleitung verwendet wird.¹² Zu dieser Zeit wurde auch mit den klanglichen und technischen Möglichkeiten der Gitarre experimentiert, was unter anderem zur Veränderung der Beleistung und zur Verlängerung des Halses mit einer Positionierung des zwölften Bundes auf dem Korpusrand führte. In

⁸ Die Laute von Leonhard Pradter (Inv.-Nr. Mu 7, <https://musixplora.de/mxp/4110990>) im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums wurde 1781 von Johann Joseph Muschl in Prag zu einer Mandora umgebaut, bevor sie dann im Museumsbesitz 1928 rekonstruiert wurde. Der alte Hals und der Wirbelkasten sowie eine Abbildung des Mandorazustandes haben sich allerdings noch erhalten.

⁹ Molitor 1806, S. 7.

¹⁰ Molitor 1806, S. 8.

¹¹ Molitor 1806, S. 8.

¹² Vgl. Ferreiro/Reigosa 2004, S. 223, und Päßgen 1988, S. 123-166.

Wien wurden diese Entwicklungen durch die starke Präsenz italienischer Musiker früh aufgenommen.

Neben dem genannten Herrn von Fauner in Wien lässt sich auch der Lautenist Johann Christian Gottlieb Scheidler (1747-1829) als einer der letzten Mandoraspieler identifizieren, der nach seiner Flucht vor den französischen Truppen, die 1794 seine Heimatstadt Mainz belagerten, versuchte, in Frankfurt ansässig zu werden. Aus einem vermutlich von seinen Schülern verfassten Unterstützungsschreiben erfahren wir, dass er neben Laute und Gitarre auch Mandora spielte.¹³ In seinem im Todesjahr Scheidlers erschienenen *Musikalischen Wörterbuch* definiert Johann Daniel Andersch die Mandora als ein „kleines lautenartiges Instrument, wie die Laute gespielt, aber anders gestimmt. Fünfzehn Darmsaiten bilden den achtchörigen Bezug, deren erster Chor nur eine Saite hat, welche ē heisst. Sie ist seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauche; nur wird sie noch von einigen Damen in Polen gespielt.“¹⁴

Trotz der offensichtlichen Ablösung der höfisch geprägten Tradition des Lautenspiels durch die bürgerliche Musikkultur, in der die Gitarre eine entscheidende Rolle spielt, wird vor allem wegen der klanglichen Qualitäten schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Wunsch nach einer Wiederbelebung eines Lauteninstrumentes geäußert.

Molitor etwa gibt Instrumenten „mit gewölbtem Körper im Ton einen Vorzug vor jenen mit flachem Körper“,¹⁵ weshalb er den Bau von Gitarren mit Lautencorpus und die Erweiterung des Ambitus durch zusätzliche Basssaiten in Betracht zieht. Außerdem sieht er Vorteile in weiteren baulichen Merkmalen wie dem Knüpfsteg und empfiehlt „die Öffnung am Deckel [...] nach Art der Resonanzböden an den Klavieren, Lauten und Mandoren, zu verdecken.“¹⁶

Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) dagegen sieht in seinen *Ideen zu einer Tonkunst* weniger die Gitarre als vielmehr die Geige und den Flügel als Konkurrenten, die für das Verdrängen der Laute verantwortlich sind, wenngleich sie klanglich noch nicht die gleiche Vollkommenheit erreicht hätten. Der Lautenzug am Flügel erscheint ihm als keine echte Alternative, denn er „hat bey weitem noch nicht die Delicatesse der Laute selbst. Die Tonkunst würde also

¹³ Ratssupplikation in Frankfurt, in: Hindrichs 2012, S. 241.

¹⁴ Andersch 1829, S. 292.

¹⁵ Molitor 1806, S. 11.

¹⁶ Molitor 1806, S. 12.

eine sehr rührende Eigenheit verlieren, wenn die Laute ganz und gar verdrängt werden sollte.“¹⁷

In seinem Beitrag in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* über Tabulatur-schrift regt der sonst sehr kritische Raphael Georg Kiesewetter 1831 an, die Gitarrenstimmung auf die Laute zu übertragen. Er zeigt sich „nicht minder überzeugt, dass diess Instrument in der Hand eines talent- und geschmackvollen Künstlers (und zugleich Componisten) auch heut zu Tage und bey dem hohen Grade der Ausbildung der Instrumental-Musik, Liebhaber und Kenner zu ergötzen völlig geeignet wäre; und vielleicht, dass einer der braven Guitaristen (welche mit ihrem Instrumente schon die Mode überlebt haben) am leichtesten zu jenem übergehen könnte, welches darum, dass er seine gewonte Guitarre-(oder Mandora-) Stimmung mit hinüber nähme, nicht aufhören würde, Laute zu sein.“¹⁸

Der Musikgelehrte und Sammler Carl Ferdinand Becker (1804-1877) berichtet zudem in seiner *Geschichte der Hausmusik* von einem gewissen Herrn Susikow, der ein Instrument in die Salons einführte, „dessen einfache Structur, dessen halbverworrene Scala, dessen mühevollte Behandlung wir heute noch überrascht betrachten und von dem sich schon 1545 die saubersten Abbildungen vorfinden.“¹⁹

Bei dem von Becker beschriebenen Instrument wird es sich vermutlich um eine Lautengitarre gehandelt haben. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, also zur Zeit der Gitarrenmode in den deutschen Ländern, begann man damit, Lauten und Mandoren mit Gitarrenhälsen zu versehen. Dadurch fand die in der romantischen Literatur und Malerei als „das ehemals so beliebte Saiteninstrument, der Gefährte der Troubadours, der Liebesritter, der Improvisatoren“²⁰ proklamierte Laute eine aufführungspraktische Entsprechung in dilettantischen Kreisen. Als wichtigste Quelle gelten hierzu die verschiedenen Publikationen von Jacob August Otto (1760-1829)²¹, zahlreiche Abbildungen und nicht zuletzt die 70 bisher bekannten überlieferten Instrumente in Museen und Privatsammlungen, die sich in diesem Zustand erhalten haben. Daneben sind nur ver-

¹⁷ Schubart 1806, S. 305f.

¹⁸ Kiesewetter 1831, Sp. 143.

¹⁹ Becker 1838, S. 199. Der Autor spielt vermutlich auf Martin Agricolas *Musica Instrumentalis* (1545) an.

²⁰ Herlossohn 1836, S. 296.

²¹ Vgl. *Ueber die Guitarre*, in: Otto 1828, S. 94-97.

einzelte Instrumente überliefert, die als solche Lautengitarren hergestellt wurden.²²

Nach 1830 ebte die Mode der Lautengitarre wieder ab. Ähnlich wie der Begriff der „Laute“ ist der der „Mandora“ kaum mehr zu finden und wird dadurch frei für eine Neubesetzung. Der Verlust bzw. die Neubesetzung von Begriffen und Bedeutungen ist charakteristisch für Schwellenzeiten und hängt in diesem Fall mit dem allmählichen Verschwinden der lautenistischen Praxis und der damit verbundenen gesellschaftlichen Struktur zusammen.

Im Zuge der sich auflösenden ständischen Welt dehnt sich der Anwendungsbereich vieler Begriffe aus. Es handelt sich im Sinne eines aktuellen Schlagwortes um eine Art Demokratisierung. [...] Ehedem standesspezifische Ausdrucksfelder werden ausgeweitet.²³

Dazu kommt ein höherer Abstraktionsgrad, der mit dem Verlust der Zuordnung von Begriffen zu sozialen Gegebenheiten einhergeht. Das gilt auch für andere Handlungen, die mit der sich auflösenden höfischen Welt verbunden waren. Für die Laute und auch für die Mandora bedeutet dies, dass der Interpretationsspielraum für das Wortfeld, aber auch für die Gestalt und die musikalische Bedeutung des konkreten Instruments wächst, da es fast keine und im Fall von Scheidler nur eher private Aufführungssituationen gibt. Der Verlust der echten sozialen Interaktion mit dem Objekt und dem musikalischen Erleben führt zu Verallgemeinerung, Abstraktion, Mehrdeutigkeit und Verklärung und öffnet den Raum für eine Neubesetzung des gesamten mit diesem Objekt verbundenen Komplexes. Die Laute als Musikinstrument in ihrer Gestalt, mit ihrer klanglichen Eigenart, musikalischen Bedeutung, Spieltechnik, Bauweise und ihren verschiedenen Bauformen gehört spätestens ab 1800 einer vergangenen Zeit an.

Aus dem Geist des Historismus geboren erwächst schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur ein romantisch-literarisch motiviertes, sondern auch ein musikalisch-klangliches Bedürfnis nach der Weiter- oder Wiederverwendung der Lauteninstrumente. Tiefenbrunner kann den zu dieser Zeit so gut wie unbekanntem Begriff der Mandora nun als Artikelbezeichnung verwenden, der einen Instrumententyp aus vergangener Zeit bezeichnen soll. Lediglich ei-

²² Bisher konnten sechs Instrumente aus der Zeit zwischen 1800 und 1830 gefunden werden, u.a. MMUL 569 und 570, <https://musixplora.de/baccac/search/?simple=4010569|4010570>.

²³ Koselleck 2004, S. xvi.

nem Gelehrten wie Schafhütl muss es damals aufgefallen sein, dass die Bezeichnung nicht mit dem historischen Begriff übereinstimmt.

Wie Schafhütl berichtet, muss es sich dabei um ein Instrument mit Lautencorpus gehandelt haben, das einen Gitarrenhals mit drei zusätzlichen Basssaiten besaß. Es kann also als eine Entwicklung der Lautengitarre durch die Erweiterung des Ambitus angesehen werden. Ein solches Instrument mit einem Reparaturzettel von Georg Tiefenbrunner hat sich im Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen erhalten (vgl. Anhang, Abb. 1 und 2). Das 1747 von Andreas Ferdinand Mayr (1694-1764) in Salzburg als Mandora erbaute Instrument wurde 1844 von Georg Tiefenbrunner umgebaut und entspricht genau der von Schafhütl beschriebenen Disposition. Ein weiteres Instrument aus der Produktion bzw. dem Handel von Bernhard Keil (vor 1812 – um 1869), das sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet, stammt vermutlich ebenfalls aus der Zeit um 1850 und besitzt eine ähnliche Gestalt. Daneben muss sich auch der Münchner Instrumentenbauer Max Amberger (1839-1889) als Produzent von ‚Mandoren‘ betätigt haben. So präsentierte er auf der *Lokal-Industrie-Ausstellung* in München 1869 und auf der Ausstellung zum Oktoberfest im selben Jahr neben einer zehnsaitigen „Baßgitarre mit Mechanik [...] 1 Mandora“.²⁴

„Neues Instrument-Quartett, bestehend aus Mitgliedern der Münchner Hofkapelle“

Mit dem Jahr des Umbaus der Mandora durch Georg Tiefenbrunner befinden wir uns in der Gründungszeit des Quartetts, in dem eine Mandora im Sinne Tiefenbrunners erklingen haben mag. Die Mitglieder der Münchner Hofkapelle Wilhelm Moralt (1815-1874), Gustav Pordesch (1817-1870), Johann Cramer (1811-1860) und Karl Feldhaus (vor 1839 – nach 1879) gründeten 1843 ein Ensemble und holten hierfür „die längst verschollen gewesenen Instrumente Philomele, Virole d’amour, Mandoline und Mandora aus der Vergessenheit.“²⁵ Der unbekannte Autor des Artikels im *Münchener Conversationsblatt* wohnte wohl Ende Juli 1843 einer nicht öffentlichen Probe des Ensembles bei und bringt seinen Wunsch zum Ausdruck, dass die Mitglieder, die sich „bisher bloß zu ihrem eigenen Vergnügen hingaben, bald auch einem größerem Publikum eine Probe ablegen“²⁶ mögen. Die erste öffentliche Aufführung muss wenig später

²⁴ Catalog 1869, S. 14. Verzeichnis 1868, S. 29.

²⁵ Münchener Conversationsblatt, 29. Juli 1843, 231, freundlicher Hinweis von Gerhard Dill, München. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/3040087>.

²⁶ Münchener Conversationsblatt, 29. Juli 1843.

im August desselben Jahres stattgefunden haben, wie das *Münchener Tagblatt* berichtet:

Philomele, Viole d'Amour, Mandoline und Mandora, längst der Vergessenheit hingegebene Instrumente, die mit ihren holden Tönen einst die Höfe altfranzösischer und engländischer Könige zum Lob der Schönheit und der Liebe entzückten, oder in schmachtender Weise im Dunkel der Orangenwälder Spaniens und Siziliens erklangen, wir dürfen sie neuerdings die unsrigen nennen. Als neu erworbenes Eigenthum haben wir einsichtsvolle und thätige Mitglieder des hiesigen Hoforchesters, die Herren W. Moralt, Pordesch, Cramer und Feldhaus, die Natur dieser Instrumente durchdacht und anerkannt und haben nach mehrmonatlicher Uebung auf denselben Fertigkeit und Vortrag so weit schon ausgebildet, daß die namhaften Meister der Kunst den lebhaften Beifall und sichere Theilnahme diesem Bestreben zuerkennen. Einstweilen beschränken sich die Produktionen dieses Quartetts auf die von Herrn Pordesch höchst günstig arrangirten Stück aus Opern u. dgl. Wem die angenehme Gelegenheit geworden, selbige zu hören, wird jedenfalls der Meinung seyn, daß in der Folge eigens für diesen Zweck geschriebene Piecen jedem Compositeur als dankbare Bemühung sich erweisen werden. Mit diesem lieblichen Zuwachs für die eigentliche Musica da Camera, in welcher das Lied, das Madrigal, man kann sagen, die sentenzible Musik überhaupt, um sie von der religiösen und dramatischen zu unterscheiden, ihren festgesetzten Standpunkt einnimmt, ergibt sich der fromme Wunsch von selbst, daß dieser vernachlässigte Zweig der Musik und ihrer Ausübung von Künstlern und Kunstfreunden beachtet und gepflegt werde, somit als eigenthümlicher Schmuck den Stamm häuslicher Freuden und Geselligkeit zu umranken.²⁷

Der Wunsch nach einer Wiederbelebung einer als mittelalterlich angesehenen Musik mit als ebenso mittelalterlich angesehenen Instrumenten scheint den Nerv der Zeit getroffen zu haben. Das kulturelle Leben war einerseits von der sich in verschiedene Kunstformen erstreckenden und historistisch dominierten romantischen Strömung geprägt, andererseits wurde nicht zuletzt durch die Veranstaltung der Welt- und Industrieausstellungen ein Fortschritts- und Erfindergeist propagiert, der stark mit der zunehmenden Industrialisierung zusammenhing. Philomele und die genannte Mandora waren Instrumente des 19. Jahrhunderts und damit historistisch geprägte Erfindungen. Die ungewöhnlich erscheinende Kombination mit den als vergessen geltenden Instrumenten Mandoline und Viola d'amore scheint allerdings Teil des sensationellen Erfolgs gewesen zu sein. So berichtet sogar die *Allgemeine Wiener Musikzeitung* in

²⁷ Münchener Tagblatt, 8. August 1843, S. 1094.

einer Miscelle von der Premiere des Münchner Quartetts und urteilt, der „Versuch fiel sehr glücklich aus.“²⁸

In den folgenden Aufführungen spielte man „von Herrn Pordesch theils komponirte, theils arrangirte Stücke“,²⁹ darunter arrangierte Opernstücke etwa aus Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*, das seit der Premiere unter der Regie am 16. März 1842 zum Repertoire der Hofkapelle gehörte.³⁰ Aufführungsgelegenheiten waren dabei meist bürgerliche Abend-Gesellschaften wie die „Zufriedenheit“, die sich für eine Veranstaltung etwa den Zwei-Brücken-Saal im Hoftheater mietete.

Ein besonderes Ereignis muss das Konzert am 2. April 1844 gewesen sein, als man sich den Würzburger Fagott-Virtuosen Joseph Braun und Caroline Hetznecker, Dr. Martin Härtlinger und Karl Theodor Hom aus der Münchner Hofkapelle als Gäste einlud.

Da überdieß die Herren Cramer, Pordesch, Feldhaus und Moralt ein Quartett auf den alten Instrumenten: Philomele, Viola d'Amour, Mandoline und Mandora ausführen werden, so dürfte ein sehr zahlreicher Besuch zu erwarten sein.³¹

Personal und Besetzung des Quartetts

Abgesehen von Braun kannten sich alle Mitglieder aus dem gemeinsamen Engagement in der Münchner Hofkapelle. Im Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern werden im Gründungsjahr des Quartetts Johann Cramer als Erster Pauker und Karl Feldhaus als Erster Hoftrompeter in Livrée genannt. Wilhelm Moralt ist bei den Violinisten aufgeführt.³² Gustav Pordesch lässt sich erst 1846 als Bratschist und später als Sänger finden,³³ wobei möglich ist, dass er vorher schon als Eleve tätig war. Der Geiger Moralt spielte die Philomele, Pordesch die Viola d'amore, Cramer Mandoline und der Trompeter Feldhaus die Mandora. Der Gast Karl Theodor Hom war wie Moralt Violinist, Dr. Martin Härtlinger Tenorist in der „Vocal-Music“ und Hofsänger im Hoftheater, ebenso wie Caroline Hetznecker, die als Sopranistin tätig war.³⁴ Im Jahr 1845 scheint Feldhaus das Ensemble verlassen zu haben, wobei der Hornist des Ho-

²⁸ Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 2. Oktober 1843, S. 300.

²⁹ Münchner Tagblatt 14. März 1844, S. 373.

³⁰ Programmzettel 1842, und Münchner Politische Zeitung, 13. März 1843, S. 332.

³¹ Münchner Politische Zeitung, 1. April 1844, S. 313.

³² Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1843, S. 89f.

³³ Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1846, S. 91.

³⁴ Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1844, S. 90 und 92.

forchesters Karl Niest die Stelle an der Mandora einnahm.³⁵ Am 5. März des folgenden Jahres wurde eine *Soirée musicale* im großen Saale des Museums gegeben, bei der „eine der vorgetragenen, gefälligen Piecen [...] von Herrn Niest komponirt, die beiden andern aber [...] von Herrn Pordesch trefflich bearbeitet waren.“³⁶

Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit nach der Märzrevolution

Für die darauffolgenden Jahre, die vor allem durch die Ereignisse der Märzrevolution geprägt waren, lassen sich bisher keine weiteren Aufführungen nachweisen. Ende 1852 muss es aber zu einer Wiederaufnahme der Konzerttätigkeit gekommen sein und schließlich im September 1853 zur Aufführung einer „liebliche[n] Composition einer italienischen Serenade von dem kgl. Hof-Musiker Hrn. Max Mayer“³⁷, der neben dem ebenfalls in der Hofkapelle als Geiger tätigen Michael Hieber (vor 1833-1887) zu dem Ensemble gestoßen war. Das Stück war für Singstimme, Mandoline, Mandora, Englisch-Horn, Tamburin und Castagnetten eingerichtet. In erweiterter Besetzung fand am 28. Dezember desselben Jahres eine weitere Aufführung statt. Dabei wurden gegeben:

Ungarische Lieder für die Gamba, Zither, Mandoline, Mandora von Max Mayer, [...] Arie von Weber [...] zwei Lieder von Franz Lachner, ‚Tarantella‘ für Viol d’amour, Corno inglese, Gamba, Mandoline, Mandora [...] Italienische Serenata von Max Mayer, [...] La Campanelle von Sorea, [...] Spinnlied von Litloff, [...] Quartett für vier Violoncelli von Max Mayer.³⁸

Das Potpourri von verschiedenen Kompositionen entsprach dem Unterhaltungsprogramm bürgerlicher Abendgesellschaften, und die Zeitungskritik, die nicht an Superlativen spart, berichtet mehrfach „von dem enthusiastischen Beifall und Hervorrufen“ der Künstler. Von den Gründungsmitgliedern war nur noch der Hofpauker und Mandolinenspieler Johann Cramer Teil des Ensembles, weshalb man auch von einer Neugründung sprechen könnte. Die neuen Mitglieder stammten allerdings alle wieder aus der Hofkapelle. Der Geiger und Sänger Michael Hieber, „der durch den gefühlvollen [!] Vortrag des wunder-

³⁵ Vgl. Münchner Tagblatt 5. November 1845, S. 1381: Im Artikel „Hiesiges“ wird ein „Potpourri für Philomele, Mandoline Viole d’amour und Mandora, vorgetragen von den Herren Hofmusikern: Wilhelm Moralt, Pordesch, Kramer und Niest“ angekündigt.

³⁶ Münchner Tagblatt 6. März 1846, S. 65.

³⁷ Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik 266, 23. September 1853, S. 3227. Mayer, Max, in: Focht 2015, <https://musixplora/mxp/m0467>.

³⁸ Neue Münchner Zeitung 1. Januar 1854, S. 11.

schön gesetzten Liedes sich auszeichnete“³⁹, begleitete sich selbst auf der Mandora. Der Cellist und Komponist Max Mayer spielte Viola da gamba. Von nun an gehörte auch der Sohn des in Würzburg geborenen Hofmusikers Friedrich Stahl (1795-1852), der Hornist und Erfinder der *Bavaria Zither* Franz Seraph Stahl (1823-1892)⁴⁰ zum Ensemble, der ab 1858 im Hof- und Staatshandbuch als Waldhornist der Hofkapelle geführt wird⁴¹ und sich an der Viola d’amore betätigte, ebenso wie der Geiger Anton Thoms. Mit dem Oboisten Friedrich Feyerabend⁴² wurde das Ensemble um schließlich um das Instrument Englischhorn erweitert. Die neuen Mitglieder gehörten einer etwas jüngeren Generation von Hofmusikern an und konnten in der neuen Besetzung an den Erfolg der vergangenen Jahre anknüpfen. Wie eng das Netzwerk der an alten Instrumenten interessierten Hofmusiker gewesen sein muss, zeigt die Tatsache, dass die zur Zeit der Industrieausstellung aktiven und ausgeschiedenen Mitglieder des Ensembles, Cramer, Feldhaus und August Freitag (1820-1905), der 1853 mit der Gruppe als Pikkolo-Spieler auftrat, dem Berichterstaker Schafhäütl als „assistierende Mitglieder bei der Untersuchung einzelner Instrumente“ beistanden.⁴³

Kunstreise und letzte Konzerte

Im September 1856 war der Erfolg des Ensembles wohl schon so weit gediehen, dass man sich entschloss, in der neuen Besetzung eine Tournee durchzuführen. Das Freisinger Wochenblatt kündigte an, dass die „Mitglieder der kgl. bayr. Hofkapelle: Kramer, Thoms, Stahl, Carl [!] Hieber, Max Mayer und Feiertag [!] [...] auf einer Kunstreise in der zweiten Hälfte Septembers auch unsere Stadt berühren und ein Concert geben [werden], in welchem sie uns nicht nur durch den Vortrag classischer Quartette, sondern auch mit Piecen für die ebenso seltenen als lieblichen Instrumente Corno, Inglese, [!] Viola d’amour, Viola gamba, Mandoline und Mandora erfreuen werden.“⁴⁴ Eine ähnliche Veranstaltung mit mehreren *Abteilungen* fand am 21. September 1856 in Regensburg statt.

³⁹ Neue Münchner Zeitung, 1. Januar 1854, S. 11.

⁴⁰ Stahl, Franz, in: Focht 2015, <https://musixplora/mxp/s1657>.

⁴¹ Hof- und Staatshandbuch 1858, S. 122.

⁴² Vgl. Hof- und Staatshandbuch 1856, S. 119: Thoms war 1856 als Eleve zur Hofkapelle gestoßen.

⁴³ Schafhäütl 1854, S. 53.

⁴⁴ Freisinger Wochenblatt 7. September 1856, S. 172.

Die zweite Abtheilung hatte neben dem künstlerischen besonders noch ein historisches Interesse, indem sie uns die alten einst so gefeierten Instrumente, Viola d'Amour, Corno Inglese, Gamba, Mandoline und Mandora gleichsam neu verjüngt aus dem langen Schläfe der ihnen unverdient gewordenen Vergessenheit erstanden zeigten.⁴⁵

Im selben Jahr berichtet auch die *Salzburger Landes-Zeitung* von der Kunstreise der königlichen Hofmusiker und davon, dass durch „den Ruf, den sie sich in öffentlichen Concerten erworben, ihnen die hohe Ehre zu Theil wurde, sowohl am allerhöchsten königlichen Hofe, als auch an jenem Sr. k. Hoh. des Herzogs Max in Baiern zu wiederholtenmale Produktionen geben zu dürfen.“⁴⁶ Danach lässt sich bisher nur noch eine Aufführung im Dezember 1857 im Philharmonischen Verein im königlichen Odeon nachweisen, bei der ein „Divertissement über Motive aus dem Ballet ‚Gisella‘, von Adam, für zwei viola d'amour, Gamba, Corno inglese, Mandoline und Mandora, arrangirt von Stahl“⁴⁷ gegeben wurde.

Die Instrumente des Ensembles

Die zahlreichen Auftritte der Hofmusiker mit dem Bestreben, Musik auf altertümlich erscheinenden Instrumenten zum Klingen zu bringen, zeugen nicht nur von der vielfältigen Begabung der einzelnen Musiker, sondern von dem vom Geist des Historismus geprägten Interesse an alten Instrumenten. Die neben der Mandora eingesetzten Instrumente können hier nur kurz skizziert werden.

In der Anfangszeit war das Quartett mit Philomele, Viola d'amore, Mandoline und Mandora besetzt. Die Philomele (vg. Anhang, Abb. 3) ist ein der Geige ähnliches Streichinstrument des 19. Jahrhunderts, das vermutlich in München erfunden wurde und das in der organologischen Forschung bisher kaum beachtet wurde. Andreas Michel zählt sie zu den Streichzithern.⁴⁸ Es haben sich zahlreiche dieser Instrumente erhalten, die sich durch ihren charakteristischen Umriss mit meist abfallenden Schultern und einen die unteren Ecken durch eine große Rundung ersetzenden Unterbug sowie flache Decken und Böden auszeichnen. Ein weiterer technologischer Unterschied zur Geige ist, dass die Saiten in der Regel nicht über einen Steg laufen, der an einem Saitenhalter befestigt

⁴⁵ Augsburger Postzeitung 22. September 1856, S. 864.

⁴⁶ Salzburger Landes-Zeitung 12. September 1856, S. 838.

⁴⁷ Münchner Tages-Anzeiger, 13. Dezember 1857, S. 2562: „Philharmonischer Verein im kgl. Odeon“.

⁴⁸ Vgl. Michel 2016.

ist, sondern am Ende des Griffbrettes montiert sind. Der Begriff „Philomele“ war ein in der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig verwendeter Titel für Notenrespektive Liedsammlungen und rekurriert dabei ganz auf die Symbolkraft der Nachtigall als Frühlingsbotin, Liebesvogel, aber auch als Sängerin alter und exotischer Weisen.

Über den Einsatz oder gar eine Produktion der Viola d’amore im 19. Jahrhundert ist nicht viel bekannt. Sie lebt „hauptsächlich in enzyklopädischen Artikeln weiter und wird als besonderer Klangeffekt vereinzelt in der Oper eingesetzt (G. Meyerbeer, Fr. Erkel, G. Puccini, H. Pfitzner, L. Janáček).“⁴⁹ Ein Autor der *Wiener allgemeinen Musik-Zeitung* etwa findet es 1846 merkwürdig, dass „die einst so beliebte Viola d’amore [...] nunmehr ganz und gar verschollen ist“.⁵⁰ Auf den Industrie- und Weltausstellungen findet man sie nicht, und es stellt sich die Frage, um welchen konkreten Instrumententyp es sich bei den Aufführungen des Quartetts gehandelt haben kann und ob das d’amore-Prinzip mit Aliquotsaiten tatsächlich erfüllt war. Von den äußerlichen Kriterien würde auch eine Altviola in Frage kommen, wie sie von Andreas Engleder auf der Industrie-Ausstellung 1854 präsentiert wurde. Sie war den Beschreibungen Schafhäutls nach zu urteilen im Umriss einer Philomele nicht unähnlich und nach der „neuen Methode mit abgeschnittenen Oberbacken konstruiert, und wirklich von ausgezeichneter Fülle des Tones, sowie von höchst eleganter Bauart.“⁵¹

Die von Cramer gespielte Mandoline wird von Schafhäutl in einigen Details beschrieben, wengleich er keine Hersteller nennt. Cramer selbst beschreibt in seiner Schule eine Mailänder Mandoline mit sechs Saiten in der Stimmung g – h – e' – a' – d'' – g''. Die Tatsache, dass Cramer sie bei der Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* einsetzte, kann als außerordentlich angesehen werden, nachdem nicht zuletzt Hector Berlioz bedauerte, dass man sogar in der Pariser Opera bei der Serenade „Deh vieni alla finestra“ im *Don Giovanni* statt einer Mandoline das Pizzicato einer Geige benutzte.⁵² Die gleiche Kritik bringt der Rezensent der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* zum Ausdruck, der sich wünschte, „daß der widerliche Unfug endlich verschwände, der uns (freilich meist aus Mangel des Instruments und des Spielers) zu Don Juans ‚Deh vieni all finestra‘

⁴⁹ Koepp 2016.

⁵⁰ Wiener allgemeine Musik-Zeitung, 26. November 1846, S. 577: Statistische Notizen über musikalische Instrumenten-Fabrikation in Österreich.

⁵¹ Schafhäutl 1854, S. 127 und 130.

⁵² Vgl. Tyler/Sparks 2001.

als Begleitung ein Geigenstaccato statt der Mandoline bietet⁵³ und der es als Tiefenbrunners Verdienst ansieht, nicht nur die Mandora, sondern auch die Mandoline wieder zu Ehren zu bringen.

Für das nach 1853 durch Feyerabend in das Ensemble eingeführte Englischhorn gibt es verschiedene Beispiele aus dem 19. Jahrhundert.⁵⁴ Zumeist besitzt es die abgeknickte Bauform, die auch Schafhütl in seinem Bericht beschreibt:

Englisches Horn mit 17 Klappen aus Packfong wurde ausgestellt von Jos. Uhlmann aus Wien (Nr. 3438). Preis 80 fl. Eigentlich Altoboe im Tonumfange von f bis e⁴, nicht mehr an die alte rohe Form erinnernd. Schöne Arbeit. Das Instrument konnte leider nicht geprüft werden.⁵⁵

Eine Wiederbelebung der Viola da gamba wird bisher meist am Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt.⁵⁶ Dass sie hier in einem Ensemble bereits 1853 nachzuweisen ist, zeigt, dass die Forschungen zur Verwendung des Instruments im 19. Jahrhundert längst nicht abgeschlossen sind. Welcher konkrete Instrumententyp bei den Aufführungen zum Einsatz kam, ist nicht rekonstruierbar. Die Spielhaltung zwischen den Beinen scheint jedoch korrekt gewesen zu sein:

Alles, was Anmuth und Zärtlichkeit athmet, ist der ‚Viola di Gamba‘, auch einfach die ‚Gamba‘ genannt, eigen. Sie wird wie das Cello zwischen den Knien gespielt und erfordert jenen gefühlvollen Vortrag, wodurch Hr. Max Mayer die Vorzüge dieses Instruments hervorzuheben weiß.⁵⁷

Es existieren einige Exemplare von Violen da gamba, die man sehr ungenau ins 19. Jahrhundert datiert. Hier wäre eine weitere Recherche notwendig, um bestimmen zu können, ob es schon um die Jahrhundertmitte Hersteller für solche Instrumente gab, oder ob tatsächlich alte Instrumente zum Einsatz kamen.

Folgen der Konzerttätigkeit für den Begriff Mandora

Die Schwierigkeit, die konkreten Instrumententypen zu bestimmen, selbst wenn detaillierte Beschreibungen vorliegen, zeigt sich einmal mehr an dem Bei-

⁵³ Die musikalischen Instrumente auf der Münchner Industrie-Ausstellung, in: Allgemeine Zeitung 9. Dezember 1854, S. 5482.

⁵⁴ Etwa das von Carl Theodor Golde um 1865 hergestellte Instrument in Leipzig, MIMUL 1348, <https://musixplora.de/mxp/4011348>.

⁵⁵ Schafhütl 1854, S. 149. Bei Packfong handelt es sich um Neusilber, also um eine Legierung aus Nickel, Kupfer und Zink.

⁵⁶ Vgl. Otterstedt 2016.

⁵⁷ Salzburger Landes-Zeitung, 12. September 1856, S. 838.

spiel der Mandora. Schafhäutl hat das Instrument von Tiefenbrunner eindeutig beschrieben, und es haben sich Exemplare erhalten, die genau dieser Beschreibung entsprechen. Neben den Nennungen der Instrumente auf verschiedenen Industrieausstellungen gibt es auch diverse Zeitungsannoncen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Mandoren hinweisen. So befindet sich etwa in der in der Münchner Türkenstraße zu veräußernden „Verlassenschaft des Herrn Privatier Eder“⁵⁸ neben verschiedenen anderen Instrumenten auch eine Mandora. Ebenfalls in München wird 1851 ein Instrument annonciert, dass von den Beschreibungen Schafhäutls deutlich abweicht: „dann eine Mandora (14 Saitig), sehr schön gearbeitet, Stimmung mit Mechanik, von schön ciselirtem Metall, Preis 10 Louisd'ors, von Tiefenbrunner, Saiten-Instrumentenmacher.“⁵⁹

Bei diesem Instrument handelt es sich mit Sicherheit um das mit 14 Einzelsaiten versehene Instrument von Georg Tiefenbrunner, das sich heute in Berliner Privatbesitz befindet (vgl. Anhang, Abb. 4). Das Beispiel zeigt, dass der Begriff der Mandora eine von Tiefenbrunner verwendete Produktbezeichnung war, die sich offensichtlich zumindest im allgemeinen Sprachgebrauch auf unterschiedliche Instrumententypen anwenden ließ. Für den Unternehmer und Verleger der Cramer'schen Mandolinenschule war das Quartett der Münchner Hofmusiker sicher ein willkommener Werbeträger bzw. Katalysator, um die Instrumente Mandoline und Mandora, die zum Produktkatalog Tiefenbrunners gehörten, bekannt zu machen. Inwiefern die engagierten, musikalischen Aktivitäten des Ensembles außerhalb des Dienstes an der königlichen Hofmusik Einfluss auf die spätere Wiederbelebung der alten Instrumente stehen, muss noch untersucht werden. Der Begriff der Mandora jedenfalls wurde von Schafhäutl durch das 19. Jahrhundert getragen, indem er ihn in seinem Manuskript *Beschreibung der musikalischen Instrumente des National-Museums*⁶⁰ nicht nur verwendete, sondern auch richtigstellte. In der Folge war es Karl Bierdimpfl (1817-1896),⁶¹ der in seinem Katalog vom Jahr 1883 den Begriff „Mandora“ aus Schafhäutls Manuskript übernahm und korrekt als Bezeichnung für das Lauteninstrument des 18. Jahrhunderts verwendete. Er war übrigens der letzte, der die Mandora als solche bezeichnete, bevor sie im 20. Jahrhundert erst vergessen und dann wieder in den Fokus organologischer Forschungen gerückt wurde.

⁵⁸ Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik, 18. März 1860, S. 910.

⁵⁹ „Die Industrie-Ausstellung von Oberbayern in den Lokalitäten des k. Odeons“, in: Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik, 18. September 1851, S. 3099.

⁶⁰ Schafhäutl 1869.

⁶¹ Vgl. Bierdimpfl 1883.

Literatur:

- Allgemeine Zeitung (1854)
Allgemeine Wiener Musik-Zeitung (1843)
Andersch, Johann Daniel (1829): Musikalisches Wörterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde zusammengetragen. Berlin 1829
Augsburger Postzeitung (1856)
Becker, Carl Ferdinand (1838): Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten (Schluß). In: Neue Zeitschrift für Musik 5/50 (1838), S. 199f.
Bierdimpfl, Karl (1883): Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums. München 1883
[Catalog (1869):] Catalog der Lokal-Industrie-Ausstellung in München. München 1869
Cramer, Johann Baptist (1860): Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken: nach Bortolazzis Methode für die sechs-saitige Mandoline eingerichtet. München um 1860
Ferreiro, Ángela/Reigosa, Iago (2004): The Spanish guitar ca. 1800. A new music for a new instrument. In: Monika Lustig [Hg.]: Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800. Augsburg 2004, S. 223-228
Freisinger Wochenblatt (1856)
Herlossohn, Carl (1836): Damen Conversations Lexikon. Adorf 1836
Hindrichs, Thorsten (2012): Zwischen „leerer Klimpererey“ und „wirklicher Kunst“. Gitarrenmusik in Deutschland um 1800. Mainz 2012
Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern (1943ff.). München 1843ff.
Kirsch, Dieter (1993): Musik für Mandora in der Universitätsbibliothek Eichstätt. In: Historischer Verein Eichstätt [Hg.]: Sammelblatt 86 (1993), S. 85-102
Kirsch, Dieter (1994): Die Mandora in Österreich: Zur Bestimmung eines Lautentypus des 18. Jahrhunderts. In: Vom Pasqualatihaus 4 (1994), S. 63-102
Kirsch, Dieter (2017): Mandora und Gallichon in Süddeutschland: Zur Geschichte eines Lautentypus des 18. Jahrhunderts. In: Musik in Bayern 81 (2017), S. 50-90
Kirsch, Dieter (2018): Mathäus Wenzeslaus Staudinger: Ein Beitrag zum Mandorabau in Würzburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Fontana, Eszter/Martius, Klaus/Zepf, Markus [Hgg.]: Hinter den Tönen: Musikinstrumente als Forschungsgebiet. Nürnberg 2018, S. 52-60
Kiesewetter, Raphael Georg (1831): Die Tabulaturen der älteren Practiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet. Zweyter Artikel. Die Lauten-Tabulatur. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 33/9 (1831), Sp. 133-145
Koselleck, Reinhart (2004): Einleitung. In: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart [Hgg.]: Geschichtliche Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart 2004, S. xiii–xxvii
Kreis-Amtsblatt (1861): Königlich-bayerisches Kreis-Amtsblatt der Pfalz. Speyer 1861
Molitor, Simon (1806): Grosse Sonate für die Guitarre allein, als Probe einer besseren Behandlung des Instruments. Wien 1806
Münchener Conversationsblatt (1843)
Münchener politische Zeitung (1843ff.)

- Münchener Tagblatt (1843ff.)
Münchener Tages-Anzeiger (1857)
Neue Münchener Zeitung (1854ff.)
Neueste Nachrichten aus dem Gebiet der Politik (1851ff.)
Otto, Jacob August (1828): Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und ihre Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Jena 1828
Päffgen, Peter (1988): Die Gitarre. Mainz 1988
Sachs, Curt (1922): Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog. Berlin 1922
Salzburger Landes-Zeitung (1856)
Schafhäutl, Karl Emil von (1854): VI. Gruppe. Instrumente. IV. Abschnitt. Musikalische Instrumente. In: Herrmann, Friedrich Benedict Wilhelm von [Hg.]: Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der Allgemeinen Deutschen Industrie-Ausstellung zu München im Jahr 1854. München 1855, S. 53-228, vgl. <https://musixplora.de/mxp/5033652>
Schafhäutl, Emil von (1869): Beschreibung der musikalischen Instrumente, im National-Museum aufgestellt. München, Ms. 21.8.1869. Bayerische Staatsbibliothek, Schafhäutliana
[Schubart (1806):] Christian Friedrich Daniel Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806
[Verzeichnis (1868):] Verzeichnis der zum Oktoberfeste im Jahre 1868 angemeldeten Ausstellungsgegenstände. München 1868
Wiener allgemeine Musik-Zeitung (1846)

Internetpräsenzen:

- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff., <https://musixplora.de/>
Koepp, Kai (2016): Viola d'amore. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13954>
Michel, Andreas (2016): Zithern. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53211>
Otterstedt, Anette (2016): Viola da gamba. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/53218>
[Programmzettel (1842):] Programmzettel des Königlichen Hof- und Nationaltheaters von 1842, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10347324-5>, Signatur: 4227412 4 Bavar. 3328u-1842
Tyler, James/Sparks, Paul (2001): Art. Mandolin. In: Grove Music Online 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Anhang: Abbildungen



*Abb.1: Mandora von Andreas Ferdinand Mayr, umgebaut von Georg Tiefenbrunner, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen Inv.-Nr. 2007, <https://musicxplora.de/mxp/4110788>
(Foto: Sebastian Kirsch)*



Abb.2: Herstellerzettel von Mayr und Reparaturvermerk Tiefenbrunner, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen Inv.-Nr. 2007, <https://musicplora.de/mxp/4110788> (Foro: Sebastian Kirsch)



Abb.3: Philomele, MIMUL 3367, <https://musixplora.de/mxp/4013667> (Foto: Fabian Everding)



*Abb. 4: ‚Mandora (14Saitig)‘ von Georg Tiefenbrunner (Privatbesitz Berlin),
<https://musicplora.de/mxp/4110733> (Foto: Sebastian Kirsch)*

Zupfinstrumente in der visuellen Analyse ihrer Kontexte

Richard Khulusi

In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich die geisteswissenschaftliche Forschung durch den Einzug digitaler Hilfsmittel verändert. Wo die traditionelle Forschung auf Printmedien und deren Angebote begrenzt war, da setzt die digitale Geisteswissenschaft erst an. Anstatt statische Graphiken anzubieten, die erst so aufbereitet werden müssen, dass sie den Lesern hilfreich sind, lassen sich Daten dynamisch aufbereiten und an unterschiedliche Anforderungen anpassen. Anstatt etwa lange Listen abzubilden, auszuwählen und zu extrahieren, die in Printmedien meist nach dem wahrscheinlichsten nützlichen Kriterium gefiltert waren, lassen sich Daten an Suchschnittstellen gezielt filtern, um mit einer semi-automatischen Eingabe des Nutzers schnell und exakt an die gewünschten Datenpunkte zu kommen. Somit ist ein Nutzer auch nicht mehr festgelegt auf die Forschungsfragen, die in den Printmedien bereits geplant oder für relevant befunden waren, sondern erlangt eine weiterreichende Autonomie in seiner Arbeit. Weiter bieten digitale Datenbestände die einzigartige Möglichkeit, sich agilen Forschungsfragen anzupassen. Stößt ein Nutzer während einer Recherche auf eine interessante Anomalie oder ein auffallendes Muster, so kann er on-the-fly mittels Interaktionen seinen Fokus darauflegen, anstatt mühsam weitere analoge Datenquellen zu suchen, die auf genau diesen Aspekt mehr Licht werfen könnten.

Neben den offensichtlichen Neuerungen der Digitalisierung – beispielsweise neuen Speichermöglichkeiten – bieten also gerade die Verarbeitungsmethoden und Visualisierungen¹ einen erheblichen Mehrwert für die Größe der zu verarbeitenden Daten und die Vielfalt neuer Fragestellungen in der Forschung.² Ein konkretes Beispiel für die Entwicklungsoptionen in den Geisteswissenschaften durch die Adaption digitaler Werkzeuge bietet die Musikwissenschaft. Neben einer ganzen Reihe von verschiedenen Projekten zur Digitalisierung und Visualisierung von Musikdaten³ haben vor allem im Zuge von Digitalisierungsprojekten, Standardisierungsprozessen und maschineller Verarbeitung immer mehr

¹ Vgl. Khulusi u.a. 2020b.

² Vgl. Khulusi/Jänicke 2016, Khulusi u.a. 2018, Khulusi u.a. 2019, Khulusi u.a. 2020b.

³ Vgl. Khulusi u.a. 2020a.

sog. Distant-Reading-Verfahren Einzug gefunden.⁴ Dabei steht nicht ein einzelner Gegenstand im Fokus der Betrachtung, sondern es wird der Blick auf eine abstrakte, übergeordnete Ebene geweitet. Im Falle der Biografie- und Objektforschung lassen sich somit allgemeine Veränderungen und Entwicklungen untersuchen.⁵ Dieser Punkt ist in den letzten Jahren von besonderem Interesse geworden, denn Hypothesen über Veränderungen und Vorgänge im Laufe der Zeit gibt es viele in der Musikwissenschaft, doch lassen sie sich kaum mit traditionellen Hilfsmitteln belegen. Aussagen über ganze Gruppen von Objekten oder Personen würden ein Studium über Jahre oder Jahrzehnte benötigen und eine generalisierende Abstraktionsfähigkeit verlangen, die uns Menschen kaum möglich ist. In diesem Punkt können uns technologische Hilfsmittel voranbringen. Gemäß dem in der Informatik verbreiteten Motto *Divide and Conquer*, also teile und herrsche, lassen sich komplexe Vorgänge und große Datenvolumina in kleine Teilmengen aufsplitten, um den Umgang damit zu erleichtern. In diesem Kapitel möchten wir auf Erkenntnisse eingehen, die visuelle Analysen digitalisierter Biografien von Personen und musikalischen Objekten uns eröffnen.

Darunter fallen Entwicklungen von verschiedenen Zupfinstrumenten, über die bisher hypothetische Aussagen und Vermutungen angestellt wurden, deren Nachweis aber noch nicht möglich war. Mittels verschiedener Visualisierungen erkennen wir dabei Phasen, in denen sich Gitarre, Laute, Harfe oder Zither in der europäischen Kultur etabliert haben oder wieder daraus verschwunden sind.

Visuelle Analyse

Der musiXplora [<https://musixplora.de/>], die virtuelle Forschungsumgebung der Forschungsstelle DIGITAL ORGANOLOGY am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig,⁶ öffnet uns den Zugang zu den digitalen Forschungsdaten der Musikwissenschaft. So erhalten wir Einblick in das Wissen beispielsweise über Zupfinstrumente oder ihre Spieler, das wir uns nun näher ansehen wollen. Insbesondere mithilfe der Biografien von Personen können wir tiefe Einblicke in die Verbreitung von Musikinstrumenten erlangen. In vielen Fällen hilft uns dies, detaillierte Strömungen und Entwicklungen zu erkennen und zu verstehen, die ein Blick auf einzelne Objekte nicht erlaubt. Dies ist vor allem damit zu erklären, dass die überlieferten Instrumente oft zwar

⁴ Vgl. Moretti 2005.

⁵ Vgl. Leskinen u.a. 2017, Miller u.a. 2012, Vavrille 2017, Crauwels/Crauwels 2018.

⁶ Vgl. Focht 2015, Khulusi u.a. 2020b.

dokumentiert sind, aber die Dokumentation sich auf physische Attribute beschränkt, wie sie beispielsweise bei der Restaurierung benötigt werden. Metadaten etwa über den Verbleib, die Verwendung oder den Erwerb sind seltener überliefert und vor allem weiter verstreut. Hier muss die Forschung aktuell noch weiter voranschreiten, um eine ausführliche Analyse zu ermöglichen.⁷

Die Zusammenstellung der biografischen Daten von Instrumentalisten oder Instrumentenbauern der Zupfinstrumenten-Branchen allein bringt noch keinen allzu großen Mehrwert gegenüber der traditionellen Arbeitsweise. Erst die Einbeziehung von Interaktion und Visualisierung bringt uns hier weiter. In der Übertragung ausgewählter Eigenschaften der zu untersuchenden Gegenstände auf visuelle Features machen wir uns die Fähigkeit unserer Augen zunutze, Muster und Anomalien zu erkennen und vor allem wiederzuerkennen.

Abbildung 1 (vgl. Anhang) zeigt uns dabei eine Visualisierung von Gitarristen-Biographien. Zugrunde liegt dabei eine Zeitleiste, auf der jeder Gitarrist mit einem horizontal verlaufenden Balken repräsentiert ist. Jeder Balken besteht dabei aus zwei blauen Abschnitten. Dunkel sind die Wirkungszeiten der Musiker abgebildet, hell ihre Lebenszeiten, sofern sie nicht mit den Wirkungszeiten übereinstimmen. Wir erhalten also einen Überblick über die Zeit, in der ein Musiker gelebt und gewirkt hat. Das Abtragen einer Vielzahl von Personen bietet darüber hinaus Informationen über Zusammenhänge, so zum Beispiel, in welchen Phasen besonders viele Gitarristen gewirkt haben. Da mit historischen Daten gearbeitet wird, ist es nicht unüblich, dass Daten unsicher sind, also kein exaktes Datum ermittelt werden kann. Beispielsweise kommt es vor, dass wir von einem Musiker nur wissen, dass er vor 1800 geboren ist. Solche Unsicherheiten finden ebenfalls Berücksichtigung in der Visualisierung, um die Verfälschung bei der Analyse zu minimieren. Mittels Pfeilen (vor/nach), gezackten Linien (um) oder scharfen Kanten (genau) sind diese Unsicherheiten jeweils am Anfang und Ende jedes Balkens erkennbar.

Für die Analyse liegt zuerst das Interesse zugrunde, einen allgemeinen Überblick über die verschiedenen Professionen im Laufe der Zeit zu erlangen und diese dann mit Aussagen und Hypothesen von Musikwissenschaftlern, welche durch ihre Expertise eine Vorstellung solcher Entwicklungen haben, zu vergleichen. Das Nachverfolgen solcher Sachverhalte direkt mit den Daten ist eine Aufgabe, die in der disziplinär-traditionellen Close-Reading-Arbeitsweise nicht denkbar ist.

⁷ Vgl. Kusnick u.a. 2019.

Die Gitarre

Die erste Entwicklung, die näher betrachtet werden soll, stellt jene der Gitarre dar. Abbildung 1 zeigt uns eine Zeitleiste mit allen Personen, deren Biografien die musikalische Tätigkeit des Gitarristen enthalten. Dies sorgt auch für einzelne, frühe Vorkommen von Gitarristen. Eine Close-Reading-Überprüfung der einzelnen dort vorkommenden Personen zeigt uns, dass diese Zuschreibungen eher unsicher sind. Als Beispiel liefert uns ein Blick auf die erste vorkommende Person – der Musikerin Anna Nuser – zwar die Zuschreibung, dass sie als Gitarristin gilt, allerdings kann diese Zuschreibung je nach Quelle auch anders gelesen werden, beispielsweise als Zitherspielerin. Insbesondere bei historischen Persönlichkeiten sind Zuschreibungen oft unsicher. Dies liegt darin begründet, dass sich Musikinstrumente im Laufe der Zeit entwickelt und verändert haben und ein Matching auf heutige Instrumentenbegriffe und -typen oft schwer oder nicht eindeutig erscheint. Sicherere Ergebnisse finden wir im mittleren Abschnitt der Abbildung, wo um den Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert die Gitarre (als sichere Zuschreibung) Einzug in den höfischen und bürgerlichen Gebrauch findet und andere Instrumente ablöst. Als letzte Phase sehen wir rechts die Hochphase des Instruments, in der die Anzahl der Gitarristen stark zunimmt. Diese Entwicklung liefert einen guten Anhaltspunkt für die Überzeugung, dass die Gitarre nach ihrem Demokratisierungsprozess eines der verbreitetsten Instrumente des 20. Jahrhunderts war.

Die Laute

Dies verdeutlicht sich auch, wenn die Entwicklung von anderen Zupfinstrumenten vergleichend hinzugezogen wird. Abbildung 2 stellt die Entwicklung der Lautenisten dar (vgl. Anhang). Diese Entwicklung lässt sich ganz klar in zwei Abschnitte oder Phasen einteilen.⁸ Die erste Phase zwischen 1400 und 1780 zeigt den Aufstieg der Laute in Europa, beginnend mit einer Zeit, in der die Laute sich langsam verbreitete und als Instrument nur für vermögende Dilettanten zugänglich war. Dies waren adlige Persönlichkeiten am Hof, fürstliche oder gar königliche Eliten. Gewöhnlichen Mitgliedern von Hofkapellen war der Gebrauch dieses Instruments noch nicht gestattet. Dies änderte sich im 16. und 17. Jahrhundert, als die Laute auch in europäische Hofkapellen Einzug fand und demnach die Anzahl an Musikern mit solch einer Profession ansteigen konnte. Diese Entwicklung nahm zum Ende des 18. Jahrhunderts hin ab, als

⁸ Vgl. Khulusi u.a. 2019.

die Laute aus der Mode kam und von damals modernen Instrumenten wie der Gitarre (vgl. Abbildung 1) ersetzt wurde.

Einen erneuten Aufschwung erlebte die Laute im frühen 20. Jahrhundert. Dies zeigt allerdings keinesfalls, dass die Laute eine ähnliche Stellung wie im Barock erlebte, sondern stellt die bürgerlich-moderne Strömung im Historismus dar, also der Rückbesinnung auf Vergangenes. Anstatt in Orchestern oder Opernhäuser fanden sich die Lauten dann in der Alten Musik und in Museen wieder.

Die Zither

Neben Entwicklungen in verschiedenen Phasen, die Aufschluss auf Moden und Entwicklungen geben, wie sie gerade an Höfen der Fall war, gibt es auch Instrumente und Professionen, die sich weniger fluktuativ zeigten und nur eine einzelne Hochphase hatten. Als Beispiel zeigt Abbildung 3 den Ausbreitungszeitraum der Zither. Überall im bürgerlich modernen Europas entstehen Zithern im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Durch diese parallele Entwicklung an verschiedenen Standorten entwickelten sich viele Varianten des Instruments. Abbildung 4 zeigt uns eine Karte Mitteleuropas und darauf alle Ortsbeschreibungen von Personen, die Zitherspieler waren und etwa zwischen 1800 und 1850 angefangen haben zu wirken. Jedes Ortsvorkommen wird dabei als einzelne, farbige Glyphe an dem Ort gezeigt und sich überlagernde Glyphen werden zusammen genommen und bilden größere Glyphen um ein quantitativ genaueres Abschätzen zu ermöglichen. Die Farbe von solchen zusammengelegten Glyphen zeigen als Kreisdiagramm die Verteilung innerhalb dieses Gebietes an. Zu sehen sind also diverse verteilte Orte in Mitteleuropa, in denen Zitherspieler aus der Entstehungsphase des Instruments gewirkt haben. Dies betont, dass es keine wirklichen Zentren gab, in denen das Instrument gebaut und gespielt wurde, sondern eine überregionale Verteilung vorlag.

Die Harfe

Im Gegensatz zu den zuvor gesehenen, in getrennten Phasen verlaufenden Entwicklungen zeigt die Harfe einen ziemlich konstanten Verlauf, der weniger abhängig von Moden war. Zwar zeigt die Visualisierung in Abbildung 5 (vgl. Anhang) auf den ersten Blick auch eine Entwicklung, quantitativ ist die Anzahl der Harfenisten allerdings so gering, dass sich daraus dennoch eine beinahe stetige Zunahme nach der Anfangsphase ergibt. So mag das Fehlen von Harfenisten im 16. Jahrhundert auf die zahlenmäßige geringe Dokumentation zurückgehen,

weil das Instrument eine geringere Forschungsrezeption erfahren hat als etwa die Kapellmeister-Instrumente. Im 18. Jahrhundert ist dann die Entwicklung von Hofkapellen signifikant zu erkennen, in deren Umkreis das Harfenspiel gepflegt wurde, und ab dem 19. Jahrhundert die zunehmende Entfaltung von Opernorchestern.

Zusammenfassung

Neue Methoden ermöglichen neue Perspektiven auf bereits bestehende Sachverhalte und Wissensstände. Dies gilt auch für die heutigen Geisteswissenschaften, welche durch die zunehmende Anzahl an Digitalisierungsprojekten und Entwicklungen hin zu den Digital Humanities neue Forschungsfragen stellen und beantworten können. Neben der Verfolgung solcher neuen Fragestellungen können auch alte, bereits verbreitete Forschungsstände und -meinungen evaluiert werden. Insbesondere mit der Hilfe von Visualisierungen ihrer Daten lassen sich die Geisteswissenschaften also wirkungsvoll unterstützen. Am Beispiel von verschiedenen Instrumentenkarrieren und -entwicklungen wurde dies für die Organologie gezeigt, indem mittels Zeitleisten und einer Kartenvisualisierung Gitarre, Laute, Harfe und Zither in ihrer zeitlichen Entwicklung dargestellt, analysiert und kommentiert wurden.

Literatur:

- Khulusi, Richard/Jänicke, Stefan (2016): On the distant reading of musicians' biographies. Digital Humanities 2016: Conference Abstracts. Jagiellonian University & Pedagogical University, Krakow 2016, S. 818-820
- Khulusi, Richard/Focht, Josef/Jänicke, Stefan (2018): Visual Exploration of Musicians and Institutions. Data in Digital Humanities 2018: Conference Abstracts, 2018 EADH
- Khulusi, Richard/Kusnick, Jakob/Focht, Josef/Jänicke, Stefan (2019): An Interactive Chart of Biography. In 2019 IEEE Pacific Visualization Symposium (PacificVis) 2019, S. 257-266
- Khulusi, Richard/Kusnick, Jakob/Meinecke, Christofer/Gillmann, Christina/Focht, Josef/Jänicke, Stefan (2020a): A survey on visualization for musical data. Computer Graphics Forum 39/6 (2020), S. 82-110
- Khulusi, Richard/Kusnick, Jakob/Focht, Josef/Jänicke, Stefan (2020b): musiXplora: Visual Analysis of Musicological Encyclopedia. VISIGRAPP (3 : IVAPP) 2020, S. 76-87
- Kusnick, Jakob/Focht, Josef/Khulusi, Richard/Jänicke, Stefan (2019): On matching musical instruments with musical pieces. Submitted to IVAPP 2020
- Leskinen, Petri/Hyvönen, Eero/Tuominen, Juoni u.a. (2017): Analyzing and visualizing prosopographical linked data based on biographies. In BD, S. 39-44

- Miller, Matthew/Walloch, Jeff/Pattuelli, M. Cristina (2012): Visualizing linked jazz: A web-based tool for social network analysis and exploration. Proceedings of the American Society for Information Science and Technology 49/1, 2012, S. 1-3
- Moretti, Franco (2005): Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history. Verso 2005

Internetpräsenzen:

- Crauwels, Kwinten/Crauwels, Dries (2018): musicmap: The Genealogy and History of Popular Music Genres from Origin till Present (1870-2016). <https://musicmap.info/>
- Focht, Josef (2015): musiXplora. Leipzig 2015ff, <https://musixplora.de/>
- Vavrille, Franco (2017): LivePlasma. <http://www.liveplasma.com/>

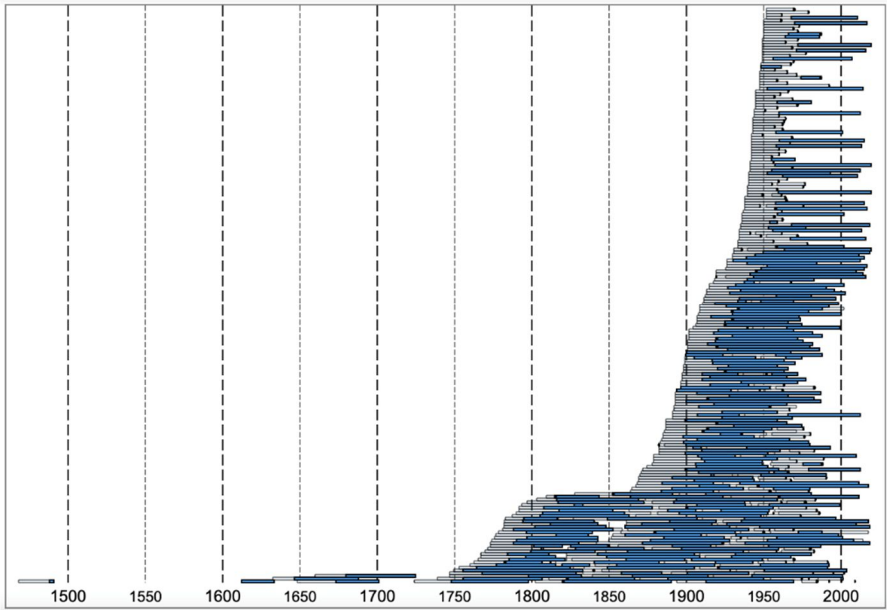


Abb. 1: Übersicht über die zeitliche Entwicklung der Gitarristen-Profession (d.h. aller Personen, die – in Abhängigkeit vom Forschungsstand und seiner Digitalisierung – als Instrumentalisten im Gebrauch der Gitarre nachgewiesen sind). Es zeigen sich drei Phasen: links die Phase unsicherer Zuschreibungen, in der Mitte die Phase der konsolidierenden Verbreitung der Gitarre in Europa, Hälfte des 20. Jahrhunderts. (Grafik: Focht 2015)

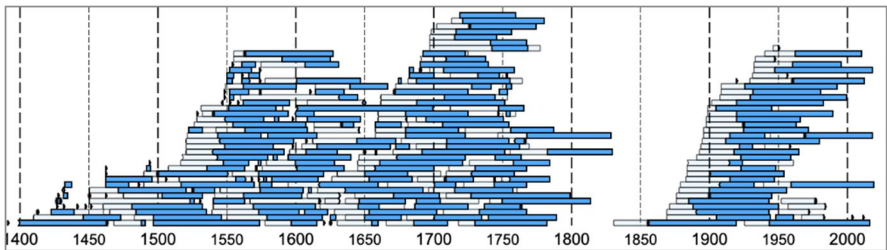


Abb. 2: Die zwei Phasen der Lautenisten-Profession [Khulusi u.a. 2018]: links Prominente Dilettanten und Lautenisten im Umkreis frühneuzeitlicher Höfe, rechts die Lautenisten im Historismus der Moderne. (Grafik: Focht 2015)

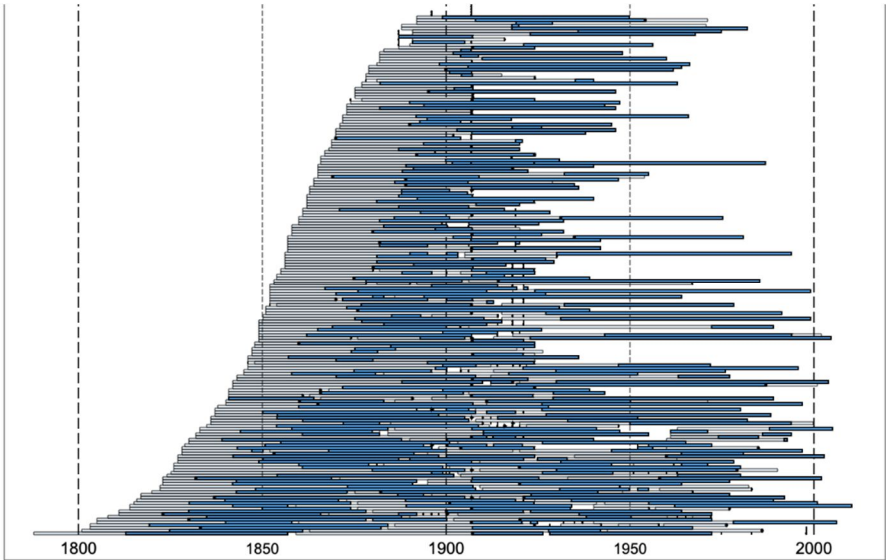


Abb. 3: Aufstieg der Zitherspieler-Personengruppe ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhundert; dies dokumentiert die Bedeutung der Zither für die kulturelle Emanzipation des Bürgertums in der Moderne. (Grafik: Focht 2015)

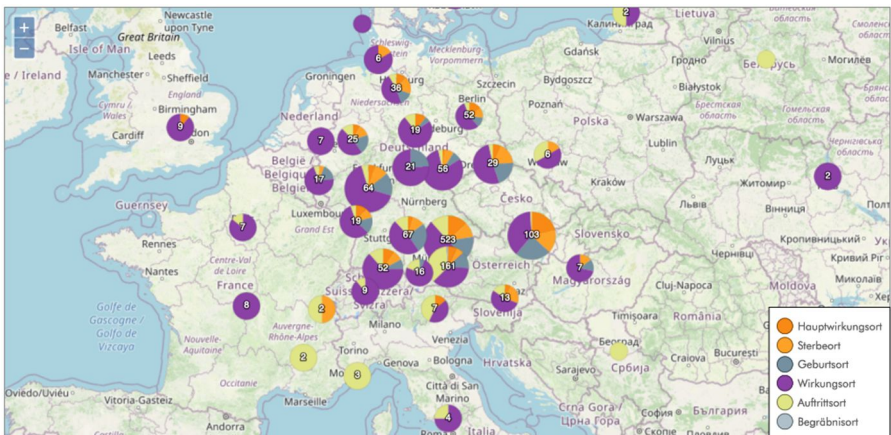


Abb. 4: Verteilung von Zitherspielern mit Wirkungszeit etwa zwischen 1800 und 1850. Bereits zum Beginn der Karriere des Instruments bilden sich in verschiedenen mitteleuropäischen (Groß-) Städten bedeutende Vorkommen von Zitherspielern. (Grafik: Focht 2015)

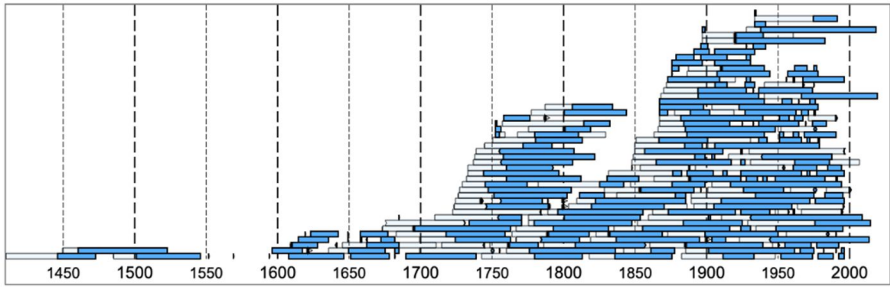


Abb. 5: Lebens- und Wirkungsdaten von Harfenisten im Laufe der Zeit. (Grafik: Focht 2015)

Das Lautenklavier

Philipp Hosbach

Zur Begriffskarriere eines verloren gegangenen Instruments

Die Geschichte der Organologie ist durchzogen von einer Vielfalt an Instrumententypen, die aus konzeptionellen, ästhetischen oder auch spielpraktischen Erwägungen heraus nur temporär in Gebrauch waren. Auch das Lautenklavier kann diesem natürlichen Phänomen zugeordnet werden. Wie aus der Bezeichnung hervorgeht, handelte es sich dabei wohl um eine Synthese aus Laute und Tasteninstrument. Die klanggebenden Saiten bestanden wohl aus Darm, um so dem Klangcharakter der Laute möglichst nahe zu kommen.

Der Versuch, den lieblichen Ton von Zupf- und Streichinstrumenten mit anderen Möglichkeiten nachzuahmen, ist keineswegs neu. So sorgt beispielsweise der Lautenzug des Cembalos dafür, dass beim Zuhörer ein mehr oder weniger gutes Klangerlebnis entsteht, das an das Spiel einer Laute erinnert.

In diesem Zusammenhang darf auch das *Geigenwerk*¹ nicht unerwähnt bleiben. Dieses Tasteninstrument ähnelt äußerlich einem Kieflügel, überrascht aber mit einer ganz eigenwilligen Tonerzeugung. Wie die Bezeichnung vermuten lässt, soll der Klang einer Violine oder Gambe imitiert werden. Dazu muss der Spieler mittels eines Pedals Räder in Bewegung versetzen, die ihrerseits an einer Reihe unterschiedlicher Saiten positioniert sind. Durch Betätigung einer Taste auf der Klaviatur sorgt ein Haken dafür, dass die entsprechende Saite an das Schwungrad gedrückt wird. Der dabei entstehende Ton lässt sich durch eine entsprechende Anschlagdynamik beeinflussen. Einzelne Instrumente dieses Typs haben sich im Laufe der Jahrhunderte erhalten und werden vereinzelt nachgebaut, so auch von Sławomir Zubrzycki.²

Worin liegt nun aber der Reiz, der eine tiefgehende Beschäftigung des Lautenklaviers forciert, wenn doch auch andere Instrumente entsprechende Klänge nachzuahmen versuchten? Es ist der Umstand, dass im Gegensatz zum Geigenwerk gegenwärtig keinerlei materielle Zeugnisse bekannt sind, die auf Konstruktion und Klang des Lautenklaviers schließen lassen. Auch Abbildungen sind nicht überliefert oder bekannt.

¹ Vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2001670>.

² Vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/z0552>.

Im Hinblick auf eine mögliche Rekonstruktion dieses Tasteninstrumentes kommt der Erforschung schriftlicher Quellen damit eine umso größere Bedeutung zu. Schließlich bieten diese die einzige Möglichkeit, das Instrument in seiner Gesamtheit zu begreifen. Gerade jener Umstand fördert jedoch eine Problematik zutage, die eine zielgerichtete Betrachtung erschwert: Im Verlauf der Jahrhunderte haben sich unterschiedliche Bezeichnungen für das Lautenklavier ausgeprägt. Deutlich wird dies bereits in zeitgenössischen Erwähnungen des Instruments: *Lautenclavier*, *Lautenclavessin* und *Lautenclavicymbel* (Van der Meer 1983, S. 181) oder auch die Sprachvarianten *Lautenclavecin* und *Lautenwerk* weisen exemplarisch darauf hin. Diese Begriffe scheinen dabei eine Momentaufnahme abzubilden. Sie sind jedoch keineswegs als Endpunkt einer sprachlichen Entwicklung zu verstehen.³

Es ist davon auszugehen, dass es weit mehr Bezeichnungen oder Schreibvarianten für das Lautenklavier im Laufe seiner Existenz gegeben hat. Wie viele andere Begrifflichkeiten auch, so sind Wortschöpfungen natürlichen sprachlichen Veränderungsprozessen unterworfen. Diese können sich aus falscher mündlicher Überlieferung, regionalen Dialekten oder internationalen Einflüssen speisen.

Aber wie lassen sich diese Termini zielgerichtet erschließen und in ihrer Entwicklung abbilden? Eine Analyse der publizierten Werke zur Thematik des Lautenklaviers, im Sinne des Close reading, würde den Prozess der Darstellung einzelner Begriffe nicht nur erschweren. Er wäre auch entsprechend zeitaufwändig, da die analoge Suche einzelner Begriffe in der Vielzahl an Quellen beinahe unmöglich erscheint. Die Methoden der Digital Humanities jedoch bieten hier einen entscheidenden Ansatz, der ohne sie nicht denkbar wäre. Es ist vornehmlich das Verfahren des distant reading, das sich durch einen wesentlichen Vorteil auszeichnet: Große Datenmengen in Form von Schriftstücken können zielgerichtet mit einem überschaubaren Aufwand untersucht werden. Die digitale Durchleuchtung mehrerer Repositorien mithilfe verschiedener Namensvarianten erlaubt es, nicht nur mögliche weitere Erkenntnisse zum Lautenklavier in Erfahrung zu bringen. Auch die sprachliche Entwicklung des Terminus selbst und dessen zeitliche Manifestierung können damit aufgezeigt werden.

³ Vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2001691>.

Methodische Annäherung

Um ein möglichst breites Spektrum dieser Recherche zu nutzen, bilden Online-Bibliotheken und -Archive wie Zeno, Google books, Wörterbuchnetz, Hathi-Trust Digital Library, das Internet Archive oder ähnliche Volltext-Repositoryen eine ideale Voraussetzung. Es ist vor allem das Werkzeug der Volltextsuche, welches hier im Fokus steht (vgl. Anhang, Abb. 1). Durch die Eingabe verschiedener Wortkombinationen in eine Suchmaske können in kurzer Zeit entsprechende Ergebnisse generiert werden. Um dabei ein möglichst großes Spektrum an Begriffen zu erreichen, ist die trunkierte Suche ein ideales Mittel. Sie veranlasst den Computer durch eine Kürzung des Wortes an beliebiger Stelle und die Trunkierung, alle verfügbaren Möglichkeiten der entsprechenden Buchstabenfolge zu präsentieren.

Die zielgenaue Durchleuchtung ist jedoch gleichzeitig mit einem wesentlichen Problem verbunden, das bisher nicht vollends gelöst wurde: Einhergehend mit der Sprachentwicklung haben sich auch die Schriftzeichen in ihrem Erscheinungsbild wesentlich gewandelt. Da für die Entwicklung des Begriffes Lautenklavier die gebrochenen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts wie die Fraktur im Vordergrund stehen, kommt es zwangsläufig zu einer Diskrepanz mit der heute gängigen Antiqua. Eine gezielte Suche gebrochener Schriftzeichen ist jedoch nicht ohne weiteres möglich und würde damit den Nutzen einer Durchleuchtung historischer Druckerzeugnisse mittels digitaler Suche in Frage stellen. Die Lösung in dieser Hinsicht verspricht die optische Texterkennung im Sinne des OCR-Verfahrens, die es erlaubt, zeitgenössische Antiqua bei der Recherche zu verwenden. Da jedoch nicht alle Datenbanken dieses Verfahren zum gegenwärtigen Zeitpunkt bereitstellen, kann es bezüglich der Nutzung zu Einschränkungen kommen.

Darstellung unterschiedlicher Schreibvarianten des Lautenklaviers

Der Umfang an Ergebnissen bei der Suche des Begriffes Lautenklavier fällt in den einzelnen Datenbanken sehr unterschiedlich aus. Die größtmögliche Reichweite stellen die Portale google books und das Internet Archive her. Erleichtert wird die Suche innerhalb dieser Repositoryen durch die Möglichkeit, die Publikationen nach bestimmten Kriterien zu sortieren. Überraschend gering ist dagegen der Nachweis des Begriffs im Wörterbuchnetz. Die dort bestehende Möglichkeit, diverse Nachschlagewerke zu durchleuchten, bringt nur einen Treffer. Im Folgenden sollen exemplarisch Ergebnisse dargestellt werden, die

die zeitliche Verbreitung und Benutzung des Begriffes in verschiedenen Varianten verdeutlichen.

Der erste auffindbare literarische Hinweis auf das Tasteninstrument findet sich in einer Quelle aus dem Jahr 1718, wo es heißt: „das kleine 8.füßige Lauten-Claveßeng [...]“⁴. Bereits diese frühe Bezeichnung, die auf eine enge Verwandtschaft des Lautenklaviers zum Cembalo schließen lässt, scheint durchgehend in Gebrauch gewesen zu sein. Nur einige Jahrzehnte später greift Jakob Adelung die Bezeichnung auf, ändert sie aber in *Lautenclavessin* (vgl. Anhang, Abb. 2) ab und führt darüberhinausgehend den Terminus *Lautenclavicymbel*⁵ ein.

Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um das Gleiche, den Klang der Laute nachahmende, Instrument handelt. Beinahe zeitgleich wird dagegen aus Braunschweig von einem *Lautenclavecín* berichtet.⁶ Alle diese Begriffe wurden wohl in ihrer geschriebenen Bedeutung gleichwertig benutzt, die mit nur noch kleineren Korrekturen einhergingen: So kann bei Wilhelm Christian Müller ein *Lauten-Clavecín* nachgewiesen werden.⁷ Hans von Wolzogen bemerkt dagegen, Bach habe „sich 1740 ein Lautenclavicimbel konstruiert, dessen größere Tondauer durch Darmsaiten hervorgebracht war“.⁸

Neben diesen Begriffen ist die Bezeichnung Lautenklavier ein ebenso gängiger wie beliebter Begriff, um das Wesen des Instruments zu charakterisieren. Dabei bezieht sich das Wort „Klavier“ nicht auf die Tonerzeugung mittels einer Hammermechanik, sondern verdeutlicht viel mehr, dass es sich um ein Musikinstrument handelt, das mithilfe von Tasten zum Klingen gebracht wird. Erstmals nachweisen lässt sich der Terminus bereits in mehreren Schriften des 18. Jahrhunderts, darunter in einer Klavierschule. Dort heißt es in prägnanter Form:

Das Lautenklavier, ein besonderes Instrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmsaiten bezogen, dessen Ton dem Klange der Laute ähnlich ist.⁹

Auch in der Literatur des folgenden Jahrhunderts nimmt die Bezeichnung einen häufigen und damit selbstverständlichen Platz ein. Exemplarisch seien an dieser

⁴ Kanold 1718, S. 852.

⁵ Adelung 1768, S. 139.

⁶ Vgl. Braunschweigische Anzeigen 1764, S. 6.

⁷ Vgl. Müller 1830, S. 112.

⁸ Wolzogen 1897, S. 13.

⁹ Türk 1789, S. 3.

Stelle Nachweise in den Publikationen von Johann Josef Klein¹⁰, Carl Julius Adolph Hoffmann¹¹ oder Friedrich Arnold Brockhaus¹² genannt.

Da der erste Konsonant des Wortes „Klavier“ lexikalisch mehrdeutig ist, wundert es nicht, dass auch das Lautenklavier in seiner Existenz in einer Bezeichnung als *Lautenclavier*¹³ in der Literatur auftaucht. Bei genauerer Betrachtung der einzelnen Ergebnisse der Online-Datenbanken zeigt sich, dass diese Schreibvariante überwiegend seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu finden ist, während das vorausgehende Jahrhundert der Form „Lauten-Clavier“ den Vorzug gab. Der in diesem Kontext zu sehende Terminus *Lauten=Clavier* (vgl. Anhang, Abb. 3) ist dagegen nicht einer eigenen Schreibweise zuzuordnen. Vielmehr lässt sich der zur Anwendung kommende Doppelbindestrich mit der Frakturschrift verknüpfen. Dort hat er dieselbe Bedeutung wie der Bindestrich innerhalb der Antiquaschriften.

Unter allen Bezeichnungen, die sich für das Lautenklavier durchgesetzt haben tritt der Terminus „Lautenwerk“ in seiner Aussagekraft und Eindeutigkeit hinter die anderen zurück. Diesem ebenfalls von Jakob Adelung¹⁴ publizierten Begriff wird zwar Vorrang gegenüber den anderen gegeben, bringt er doch eine Definition dieses Instrumententyps eben mit jener Wortschöpfung. Dennoch zeigt eine Durchleuchtung der Online-Datenbanken, dass „Lautenwerk“ hinsichtlich seiner Bedeutung zu unspezifisch ist, um auf das gleichnamige Tasteninstrument zu verweisen. Weitaus häufiger wird damit ein Zusammenhang skizziert, der auf die Laute selbst oder auf ein für sie komponiertes Notenmaterial abzielt.

Die hier angeführten Darstellungen zeigen, dass eine zeitliche Präferenz für einen bestimmten Terminus innerhalb der publizierten Quellen nicht eindeutig ableitbar ist. Die Varianz verschiedener Schreibweisen des Lautenklaviers tritt dagegen deutlich hervor und bestätigt die damit eingangs aufgestellte Vermutung. Überraschend ist dagegen der Umstand, dass die mögliche Doppelung einzelner Buchstaben, wie sie durch ungenaue Überlieferung entstehen kann, mit der maschinellen Suche nicht nachgewiesen werden kann.

¹⁰ Vgl. Klein 1801, S. 145.

¹¹ Vgl. Hoffmann 1830, S. 109.

¹² Vgl. Brockhaus 1895, S. 768.

¹³ Vgl. Gesellschaft der Gelehrten 1803, S. 183.

¹⁴ Vgl. Adelung 1768, S. 133.

Literatur:

- Adelung, Jakob (1758): Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758
- Adelung, Jakob (1768): Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig. Bd. 2. Berlin 1768
- Braunschweigische Anzeigen (1764): Offizielles Regierungs- und Anzeigeblatt. Zwanzigstes Jahr, MDCCLXIV. Braunschweig 1764
- Brockhaus, Friedrich Arnold (1895): Brockhaus' Konversationslexikon in sechzehn Bänden. Bd. 5. Leipzig 1895
- Gesellschaft der Gelehrten (1803): Encyclopädisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller Wörter aus fremden Sprachen, die im Deutschen angenommen sind, wie auch aller in den Wissenschaften, bey den Künsten und Handwerken üblichen Kunstausdrücke. Zeit 1803
- Hoffmann, Carl Julius Adolph (1830): Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830. Breslau 1830
- Kanold, Johann (1718): Sammlung von Natur= und Medicin- wie auch hierzu gehörigen Kunst= und Literaturgeschichten. Winterquartal. Breslau 1718
- Klein, Johann Joseph (1801): Lehrbuch der theoretischen Musik in systematischer Ordnung. Leipzig 1801
- Krünitz, Johann Georg (1806): Oekonomisch-technologische Encyklopädie. Bd. 66. Berlin 1806
- Müller, Wilhelm Christian (1830): Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Leipzig 1830
- Türk, Daniel Gottlob (1789): Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen. Leipzig 1789
- Wolzogen, Hans von (1897): Großmeister deutscher Musik. Bd.1: Bach – Mozart – Beethoven – Weber. Hannover 1897
- Van der Meer, John Henry (1983): Musikinstrumente. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983

Internetpräsenzen:

- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff., <https://musixplora.de/>
- Gärtner, Kurt (1998): Wörterbuchnetz. Trier 1998ff, <http://www.woerterbuchnetz.de/>
- Henning, Uta/Richter, Rudolf (2016): Lautenclavier. In: Lütteken, Laurenz [Hg.]: MGG Online. Kassel/Stuttgart/New York 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/16063>

Anhang: Abbildungen



Abb. 1: Trunkierte Suche nach Lauten* in Gärtner 1998: Wörterbuchnetz,
http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/startGlobalSearch.tcl?stichwort=Lauten*

e) Bach in Jena hat solche Lautenclaviere vor andern gut gemacht, und wer nicht die, der Laute eigene, Manieren verstund, konnte vor der Thür nicht anders denken, als daß es eine wirkliche Laute sey. Er hat mir erzehlt, daß einige Künstler wirkliche Lauten unter die Saiten gelegt, und doch sey der Klang nicht ähnlich gewesen. Weil er unten eine Octave mehr anbrachte, so war die Theorbe zugleich dabey. Die Wirkung mehrerer Claviere an nur einer Saite erkennt man aus dem, was bey dem Flügel gesagt worden §. 246, Not. l. Von des Jo. Christoph Gleischers Lautenclavessin 2 höricht, und Theorbensflügel 3 höricht, s. Walth. Lex. aus den breslauischen Sammlungen 1718 des Merz Monats, S. 481. Er war ein künstlicher Instrumentmacher in Hamburg.

Abb. 2: Erwähnung des Lautenclavessin bei Adelung 1758, S. 575

Lauten; Clavier. Lauten.

Cap. 3. Von den Anfangsgründen dieses Instruments, 1) von der Positur, 2) Haltung der Hände, 3) neuen Violinatur, 4) Application der Finger, S. 144 — 165. Cap. 4. Von den vornehmsten Manieren auf der Lauten, ihrer Beschreibung, Natur und worauf es vornehmlich heut zu Tage ankommt, S. 165 — 173. Cap. 5. Von dem rechten Gusto zu spielen, S. 173 — 187. Cap. 6. Von dem General-Baß, S. 188 — 197. Aus diesem Buche ersieht man, daß Baron ein eben so eifriger Vertheidiger der Laute, als ein starker Spieler derselben, sey; wiewohl sein Gegner auch nicht dabey geschwiegen hat, wie aus Dessen merkwürdigen Lauten-Memorial, welches seinem neuen göttingischen Epborus u. Hamb. 1727, 4. aufgehängt ist, zu ersehen ist. Eb. Dess. Beitrag zur historisch, theoretisch, und practischen Untersuchung der Laute, ff. in Marburg's historisch, kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik, 2 B. 1 St. (Berl. 1756, 8.) S. 65 — 82. Eb. Dess. Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe, ff. in derselben 2 St. S. 119 — 124.

Abb. 3: Durch Frakturschrift bedingte Doppelstrichtrennung bei Krünitz 1806, S. 398

Über das Pizzicato beim Kontrabass

Johannes Köppl

Das Pizzicato der Streichinstrumente ist vermutlich so alt wie die Instrumente selbst. Die Allgegenwart der Zupfinstrumente in der Entstehungsphase der Geigeninstrumente im 16. Jahrhundert und die Verdrängung der ersteren durch die zweiteren im 17. Jahrhundert lassen keinen anderen Schluss zu. Lediglich die Belegdichte in Noten des 17. Jahrhunderts ist sehr lückenhaft. Die mutmaßlich erste überlieferte Spielanweisung für ein Pizzicato der Geigeninstrumente stammt aus Claudio Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* von 1624. Beim Höhepunkt des ersten Kampfes erhalten die Streicher die Spielanweisung „Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti“ („Hier legt man den Bogen hin und reißt die Saiten mit zwei Fingern“).¹ Im 18. Jahrhundert nimmt das Pizzicato in Kompositionen für sämtliche Streichinstrumente stark zu, wie etwa in der *Symphonie* von Jan Dismas Zelenka (vgl. Anhang, Abb. 1). Franz Joseph Fröhlich, der Begründer der Würzburger Musikhochschule, bringt die zunehmend standardisierte Erwartung in seiner *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* von 1811 zum Ausdruck:

In der Benennung von Geige versteht man in der Musik alle jene Saiteninstrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelst des Anstrichs eines Bogens [...] erzeugt wird.²

Besonders in einer gesangsbegleitenden Funktion wird das Pizzicato oft verwendet; als Kronzeugen können exemplarisch Johann Sebastian Bach oder Antonio Vivaldi genannt werden. Hector Berlioz schreibt zu diesem Phänomen 1844 in seiner großen Abhandlung moderner Instrumentation und Orchestrierung:

Das Pizzicato (Kneifen der Töne) ist bei den Streichinstrumenten, wie noch zu erwähnen, allgemein im Gebrauch. Die durch das Kneifen der Saiten erlangten Töne bewirken Begleitungsarten, die bei den Sängern, weil die Stimme nicht

¹ Monteverdi 1624.

² Fröhlich 1811, S. 3.

verdeckend, sehr beliebt sind; auch in Instrumentalsätzen und selbst bei kraftvollen Ausbrüchen des Orchesters spielen sie eine große Rolle [...].³

Auch für viele kommende Komponistengenerationen nach Bach ist das Pizzicato ein wesentliches Stilmittel. Als ausführliche Beispiele für die auch komplexere Anwendung sind die *Pizzicato-Polka* von Johann Strauß oder der dritte Satz der 4. Sinfonie von Peter Tschaikovsky zu nennen. Beide kommen gänzlich ohne das arco-Spiel in den Streicherstimmen aus.

Digitale Recherche-Tools

Verschiedene Tools ermöglichen das Suchen eines speziellen Begriffs innerhalb nahezu vollständig erschlossener Bereichsbibliotheken. Ergebnisse lassen hier Rückschlüsse zur ersten Erwähnung und zur zeitlichen und geografischen Verbreitung ziehen. Die Analyse des Lexems „pizzicato“ oder „pizz.“ in den einschlägigen Lexika, sowie der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zeigen, dass der Begriff durchaus verbreitet und bekannt ist. Durch richtige Parameter und unterschiedliche Schreibweisen lassen sich diese Ergebnisse beispielsweise gut im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* nachweisen. Auf Anhieb finden sich hier 18 Erwähnungen des Begriffs *pizzicato* vor 1860. Neben Belletristik und wissenschaftlichen Artikeln aus dem 18. und 19. Jahrhundert werden hier vor Allem die Erwähnung in den wenigen erschlossenen Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts ausgegeben (vgl. Anhang, Abb. 2).

Die Volltextbibliothek *Zeno*, die zahlreiche deutschsprachige Lexika enthält (<http://www.zeno.org/Zeno/0/Suche?q=pizzicato>), weist bereits 105 Treffer beim Suchwort „pizzicato“ auf. In nahezu allen lässt sich der Begriff als Lexem oder Teil eines Fließtextes nachweisen.⁴ Über das Tool *Bavarikon* der Bayrischen Staatsbibliothek lassen sich Literatur und Zeitungen bis zum Erscheinungsjahr 1870 durchsuchen. Auch hier zeigt sich eine Fülle an Ergebnissen zur Verwendung des Begriffs im 19. Jahrhundert. Diese Vielzahl an Ergebnissen belegt eine weite Verbreitung des Begriffs im allgemeinen Sprachgebrauch.

Analyse von Instrumentalschulen

Diese historische Bedeutung des Pizzicato in der Musik soll nun auch in den Instrumentalschulen des 18. und 19. Jahrhunderts gezeigt werden. Der Fokus

³ Berlioz/Dörffel 1864, S. 21.

⁴ Vgl. Sulzer 1771, Brockhaus 1809, Damen Conversationslexikon 1836, Herder 1854, Kaltschmidt 1854, Pierer 1857, Goetzinger 1885 und Meyer 1905.

liegt hierbei auf den Schulen für Kontrabass, da dieser unter den Streichinstrumenten in der Orchesterliteratur mutmaßlich am häufigsten im Pizzicato eingesetzt wird. Bei der Analyse großer gedruckter Corpora ermöglichen aktuelle Digital-Humanities-Methoden eine wesentlich aussagekräftigere Analyse mit deutlicheren Ergebnissen als das sog. Close reading des Forschers in der Bibliothek gedruckter Ausgaben. Allerdings sind viele der zu untersuchenden Instrumentalschulen im Gegensatz zu einem Großteil der Lexika in ihren Volltexten oder als halbwegs gute Faksimile-Scans schwer erreichbar. Eine Ausnahme bilden etwa die bekannten Schulen von Leopold Mozart, Johann Joachim Quantz oder Carl Philipp Emanuel Bach. Eine Suche gestaltet sich daher als sehr zeitaufwendig, da man nun doch wieder auf das Close reading zurückgreifen muss. Im Zuge dieser Arbeit wurden die für dieses Thema zu untersuchenden Schulen nun nicht nur auf den Begriff des Pizzicato untersucht, sondern systematisch erschlossen und verschlagwortet. Es wurden also bestimmte, für die Schule oder das Instrument ausschlaggebende Erwähnungen, Begriffe und Beschreibungen in ein maschinenlesbares Format gebracht (z.B. Anzahl der Seiten, Verwendung von Pizzicato, Bogenhaltung, Stimmung etc.). Diese nun standardisierten Begriffe erheben nicht den Anspruch einer Vollständigkeit und müssen in Zukunft noch bedarfsgerecht erweitert werden. So können weitere Rückschlüsse auf in den Schulen enthaltenen Details im distant reading Verfahren zugelassen werden. Dies soll nicht nur der eigenen Forschung zugute kommen, sondern bei etwaiger Übertragung der Methodik auf andere Instrumente – in der Form von Forschungsdaten, die auch für Dritte nachnutzbar sind – weitere Fragestellungen generieren und beantworten können. Anhand des Begriffs „pizz.“ beziehungsweise „pizzicato“ wurde nun ein erster Test dieser Methodik durchgeführt.

Pizzicato in Instrumentalschulen

Das große Zeitalter der Instrumentalschulen bricht erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland an. Eine massenhafte Verbreitung der dilettierenden Musikpflege an den Höfen und im Bürgertum entwickelt sich u.a. nach dem Vorbild des Flöte spielenden preußischen Königs Friedrich des Großen. Eine solche Verbreitung der Instrumentalmusik unter Laien führt schon bald zu dem Bedarf an ausführlichen und spezialisierten Instrumentalschulen: Joseph Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Leopold Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) und Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762) setzen sich

nun in ihren *Versuchen* mit den Bedürfnissen ihrer Kunden angesichts der Gegebenheiten der damals aktuellen Musikpraxis und ihrer Interpreten auseinander. Aus Quellen wie diesen ziehen wir wichtige Informationen über die Ausführungspraxis und das Musikverständnis dieser Zeit. Dennoch dürfen sie nicht ungefragt übernommen oder kopiert werden, sondern bedürfen vielmehr der genauen Analyse, des Vergleichs und der Prüfung auf Korrektheit.

Zu den frühesten bedeutenden Lehrwerken des 18. Jahrhunderts speziell für Streichinstrumente zählen die Violinschulen von Francesco Geminiani 1751 und – wie erwähnt – Leopold Mozart 1756. Geminiani erklärt in seiner Übung Nr. 18 zwar verschiedene Verzierungen und Effekte wie Triller, Vorschläge, Nachschläge oder Tremolo, die er in den Übungen und Kompositionen danach einsetzt, es findet sich jedoch keine Erwähnung des Pizzicato. Leopold Mozart hingegen beschreibt kurz die technische Ausführung des Pizzicato („... die Seyten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daumen der rechten Hand geschnellet“⁵), allerdings nicht etwa in einer Übung oder Etüde, sondern lediglich in seinem Abschnitt über die musikalische Terminologie („musikalische Kunstwörter“⁶). Im Register kommt der Begriff nicht mehr vor.

Kontrabassschulen hat das 18. Jahrhundert nur wenige zu bieten, deren Übersicht im *musiXplora* unter dem Titel *Lehrwerke für den Kontrabass* mit allen bibliographischen Nachweisen (Focht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2002542>) verfügbar ist. Neben Michel Corrette (1781), der sich auch um weitere Instrumentenschulen verdient gemacht hat, existiert die Schule des Prager Professors Wenzel Hause (Ms. um 1795, gedruckt 1809) und eine anonyme Italienische Schule, deren Entstehung ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts vermutet wird. Während Corrette sich mehr auf die accompagnierende Rolle und die verschiedenen Stimmungen des Kontrabasses beschränkt und dafür eine kurze Etüde für Pizzicato schreibt, behandelt die anonyme italienische Schule das Thema gar nicht.⁷ Wenzel Hause (1809) hingegen beschäftigt sich als Einziger mit genauen Anweisungen zur Handstellung beim Pizzicato. Ein schnell auszuführendes Pizzicato sowie der rasche Wechsel zum arco stehen hier im Vordergrund – er lässt den ausführenden Kontrabassisten mit Zeige- und Mittelfinger abwechselnd spielen. Auch seine kurze, nachgestellte Übung sieht innerhalb von 4 Takten dreimal den Wechsel von arco zu pizzicato und wieder zurück vor (vgl. Anhang, Abb. 3).

⁵ Mozart 1756, S. 52.

⁶ Mozart 1756, S. 49ff.

⁷ Vgl. Anonimo/Marzetti 2005.

Johann Joachim Quantz schreibt in seiner erwähnten Flötenschule auch über die Aufführungspraxis anderer Instrumente, u.a. über die Streichinstrumente der damaligen Zeit. Bei dem Kapitel über die Violine zeigt er, wie ein Pizzicato korrekt auszuführen ist. Da an dieser Stelle auch andere für Streicher allgemeingültige Techniken beschrieben werden, darf diese ebenfalls auf den Kontrabass übertragen werden. Carl Philipp Emanuel Bach hingegen beschäftigt sich nicht mit der Technik des Pizzicato, sondern nur mit seiner besonderen begleitenden Funktion:

Wenn mit dem Basse zugleich mehrere Stimmen die vorgeschriebenen Noten gerissen (pizzicato) auszuführen haben, so pausiert der Clavierist, und überlässt diesen Vortrag dem Violoncell und Contraviolon.⁸

Quantz und Bach haben sich also schon bedeutend ausführlicher mit der Funktion und sogar der Ausführung des Pizzicato beschäftigt als die Verfasser von Lehrwerken für Streichinstrumente selbst.

Diese Entwicklung lässt sich auch im 19. Jahrhundert weiter beobachten. Das Standard-Lehrwerk von Franz Joseph Fröhlich (dem zitierten Begründer der späteren Würzburger Musikhochschule) *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* von 1811 erwähnt trotz ausführlicher Beschreibung zu allen gebräuchlichen Orchesterinstrumenten in keinem Kapitel das Pizzicato. Der Kontrabassist Francois Bernier stellt seiner Kontrabassschule 1860 die Worte voraus:

Als ich diese Arbeit auf mich nahm, war es mein Hauptzweck, in einer bestimmten Weise die unerlässlichen Eigenschaften festzustellen, die man besitzen muss, um [...] alle die verschiedenen musikalischen Effekte hervorzubringen.⁹

Eine Suche in diesem Werk zeigt: Das Pizzicato zählt er nicht dazu.

Gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts konnten praktizierende Kontrabassisten diese Technik schlussendlich nicht mehr ausklammern. Die Musik der Spätromantik und der beginnenden Moderne war zu stark auf perkussive Klangeffekte angewiesen. So finden sich kurze Hinweise zum Pizzicato in den Kontrabassschulen von Labro 1860, Verrimst 1866, Bottesini 1872, Gordon 1877 und Butler 1881. Hierbei handelt es sich jedoch, bis auf jene von Charles Labro, um mehr oder weniger vage und knappe Aussagen, die lediglich erwähnen, was bei der Bezeichnung pizzicato zu tun ist, keinesfalls um eine Auseinandersetzung mit oder Hilfe bei der genauen Ausführung. Auf eine exemplarische Stelle aus der Orchesterliteratur verzichten ausnahmslos alle.

⁸ Bach 1753, S. 253.

⁹ Bernier 1860, S. 1.

Theodor Michaelis vermeidet das Pizzicato in seiner Methode noch 1891 sogar konsequent.

Die Vertreter der Prager Schule sind die einzigen, die das Pizzicato etwas präzisieren. Franz Simandl 1881 und Gustav Laska 1904 schreiben eine genauere, wenn auch immer noch nicht ausführliche Erklärung des Pizzicato. Anders als die vorherigen Schulen empfehlen sie jedoch unterschiedliche Handstellungen hinsichtlich einer differenzierten Lautstärke (vgl. Anhang, Abb. 4).

Da beide Kontrabassisten der Klasse des Prager Konservatoriums entstammen, übernehmen sie viele Einzelheiten aus der Schule von Wenzel Hause, ihrem Gründer, bzw. der wahrscheinlich üblichen Technik der Prager Klasse, u.a. die weniger verbreitete Technik des Pizzicato mit zwei abwechselnden, bei Simandl sogar gleichzeitig zu benutzenden Fingern.

Wie kann es sein, dass das Pizzicato im Orchester und der Kammermusik fester Bestandteil der Literatur ist, obwohl es in den Instrumentalschulen dermaßen stiefmütterlich behandelt wird? Wie oben beschrieben kommt es in den frühen Schulen des 18. Jahrhunderts nicht vor, oder wird lediglich als Spielanweisung abgetan, nicht als eigenständige Technik. Einzig die eigentlich fachfremden Instrumentenschulen scheinen hier einen größeren Wert darauf zu legen, da es nunmal ein wichtiges Klangelement vieler Kompositionen ist. Dieser Gegensatz aus Aufführungspraxis und schriftlicher theoretischer Überlieferung könnte sich durch die Annahme erklären lassen, dass das Pizzicato nicht beliebt war.

Mechanisierung der Musizierpraxis als Fortschritt

Ende des 17. Jahrhunderts, als die Streichinstrumente im Allgemeinen die Zupfinstrumente aus den höfischen Ensembles verdrängten, drang die Mechanisierung zunehmend in alle Bereiche der alltäglichen Kultur ein. Mechanisierte Technik erleichterte die Arbeit der Menschen erheblich. Es ist kein Zufall, dass genau in dieser Zeit die mithilfe eines mechanischen Hilfsmittels (Bogen) gespielten Instrumente höher angesehen waren als die nun veralteten Zupfinstrumente. Es war kein verändertes Klangideal, das die Aufführungspraxis neu prägte, sondern schlicht ein anderes Bedienungsideal.

Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, dass Musiker, die um den Ruf ihres Instruments so bedacht waren wie Leopold Mozart, diese *veraltete* Technik des Zupfens von Saiten lieber unterschlagen hätten. Es ist daher im Umkehrschluss nicht verwunderlich, dass aus kompositorischer und ensembleleitender Perspektive das Pizzicato anders behandelt wird, da es real-aufführungspraktisch

häufige Verwendung findet. In seiner Instrumentationsschule von 1844 schreibt Hector Berlioz ausführlich über die Behandlung des Pizzicato im Orchester. Er gibt einige Beispiele aus der Literatur, kritisiert jedoch auch die mangelnde Vielfalt und Fähigkeit der Streicher in Pizzicato-Passagen. Neben konkreten Vorschlägen zur Erhöhung der Schnelligkeit des Geigenpizzicato mit vier Fingern wagt er auch einen Blick voraus:

In Zukunft wird man mit dem Pizzicato ohne Zweifel noch viel originellere und anziehendere Wirkungen zu erzielen wissen, als dies gegenwärtig der Fall ist. Die Violinspieler, welche das Pizzicato nicht als wesentlichen Bestandteil der Kunst des Violinspiels anzusehen pflegen, haben sich bis jetzt kaum ernstlich damit befasst.¹⁰

Er bemängelt einerseits deutlich die Ausbildung des Nachwuchses in der Technik des Pizzicato und andererseits die ihm nicht zu erklärende, generelle Abneigung der Streicher dagegen.

In der Überarbeitung der Instrumentationslehre von Berlioz durch Richard Strauss 1904 ergänzt dieser sie lediglich um ein paar neue Orchesterbeispiele und eigene Überlegungen („Die Charakterisierungsfähigkeit des Pizzicato im Orchester ist unbegrenzt!“¹¹), ändert jedoch an der grundsätzlichen Aussage Berlioz’ nichts – ein Indiz dafür, dass sich selbst 60 Jahre später die Situation nicht grundlegend gewandelt hatte.

Hermann Scherchen schreibt in seinem Lehrbuch des Dirigierens 1929:

Der [...] Pizzicato-Ton existiert in den Orchestern meistens nur in seiner häßlichsten Art: als trocknes Knipsen, als in die Musik eingebrochenes Geräusch.¹²

Meist wird diese Aussage benutzt, um die Abwesenheit des Pizzicato in der Instrumentallehre auch im 20. Jahrhundert zu begründen. Immerhin war Scherchen auch praktizierender Streicher, Strauss und Berlioz hingegen nicht. Seine Aussage könnte so auch die Unbeliebtheit des Pizzicato bei den Streichern widerspiegeln. Diese Analyse kommt jedoch zu kurz! Das Zitat drückt nicht – im Namen aller Streicher – Scherchens Missbilligung gegenüber des Pizzicato an sich aus. Vielmehr kritisiert er die Unfähigkeit des Orchesters im Allgemeinen und jedes einzelnen Orchesterstreichers im Speziellen, ein schönes Pizzicato hervorzubringen. Er schreibt bewusst nicht „pizzicato ist“ sondern „pizzicato existiert [...] meistens nur [...]“¹². Es kann also vermutet werden, dass auch er sich

¹⁰ Berlioz/Strauss 1905, S. 42.

¹¹ Berlioz/Strauss 1905, S. 46.

¹² Scherchen 1929, S. 65.

(aus Sicht des Dirigenten, also prinzipiell) eine bessere Ausbildung im Pizzicato wünschte – wie Berlioz und Strauß auch.

Fazit

Die Divergenz von schriftlichen Zeugnissen der Lehre oder Ausbildung und den multimodalen Belegen der Aufführungspraxis ist enorm. Die europäische Musik der letzten Jahrhunderte ist ohne das Pizzicato nicht vorstellbar, doch die Kontrabassschulen¹³ behandeln die Technik so, als wäre sie für das Spiel auf ihrem Instrument irrelevant. Dieser Fakt wirft des Weiteren einige unbequeme Fragen auf, da unsere Kenntnisse der historischen Aufführungspraktiken zu großen Teilen auf eben solche Schriftquellen gestützt sind. Im Fall des Pizzicato ist das vielleicht nicht gravierend, da sich die Anweisungen meistens klar aus dem Notentext heraus ergeben. Techniken oder Spielarten, die im Rahmen der persönlichen Interpretation nicht im Notentext vorkommen, werden allerdings ohne die Niederschrift in Instrumentalschulen vergessen. Eine Instrumentalschule darf somit nie als eine Beschreibung der Realität, sondern vielmehr als das zur Zeit ihrer Niederschrift vorherrschende Ideal betrachtet werden. Möglicherweise sind deshalb einige Grundannahmen der heutigen historisch informierten Aufführungspraxis in diesem Kontext neu zu hinterfragen.

Literatur:

- [Anonimo/Marzetti (2005)]: *Metodo per il contrabbasso*. Transkript des anonymen Manuskripts von Luca Marzetti. O.O. 2005
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2 Bde. Berlin 1753-1762
- [Berlioz/Dörffel (1864)]: *Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntnis aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction eines Orchesters*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig 1864
- [Berlioz/Strauss (1905)]: *Berlioz, Hector: Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss*. Leipzig 1905
- Bernier, Francois (1860): *Méthode de Contrebasse*. Brüssel/Mainz 1860
- Bottesini, Giovanni (1872): *Grande méthode complète de contrebasse*. Paris o.J. [1872]

¹³ Der Fokus dieser Arbeit lag gezielt auf den Kontrabassschulen. An anderer Stelle wäre das weitaus größere Feld der übrigen Streicher-Lehrwerke zu untersuchen. Es kann jedoch angenommen werden, dass dies keine anderen Resultate erbringt. Vgl. dazu: Lehrwerke für den Kontrabass, in: Foht 2015, <https://musixplora.de/mxp/2002542>.

- Butler, Herbert (1881): New Progressive Method for the Four Stringed Contra Bass. Boston 1881
- Corrette, Michele (1781): Methodes pour apprendre à jouer de la Contre-Basse à 3. à 4. et à 5. cordes. 2. Auflage Paris [1781]
- Fröhlich, Franz Joseph (1811): Vollständige theoretisch-praktische Musikschule. Würzburg 1811
- Geminiani, Francesco (1751): The Art of Playing on the Violin. London 1751.
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP05501-Geminiani_art-of-playing.pdf
- Gordon, Charles: Méthode de contrabasse à 3 ou 4 cordes. Paris 1877
- Hause, Wenzel (1809): Schule für den dreisaitigen Kontrabass. Mainz um 1809
- Labro, Charles (1860): Méthode de contre-basse Op. 119. Paris o.J. [1860]
- Laska, Gustav (1904): Kontrabass-Schule op. 50. Leipzig 1904
- Michaelis, Theodor (1891): Schule für Contrabass. Leipzig o.J. [1891]
- Monteverdi, Claudio (1624): Il combattimento di Tancredi e Clorinda. Venedig 1624.
[https://imslp.org/wiki/Madrigals%2C_Book_8%2C_SV_146-167_\(Monteverdi%2C_Claudio\)](https://imslp.org/wiki/Madrigals%2C_Book_8%2C_SV_146-167_(Monteverdi%2C_Claudio))
- Mozart, Leopold (1756): Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756
- Quantz, Johann Joachim (1752): Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752
- Scherchen, Hermann (1929): Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig 1929
- Simandl, Franz (1874): Neueste Methode des Contrabass-Spiels. Heilbronn 1874-1903
- Simandl, Franz (1881): Neueste Methode des Kontrabassspiels. Heilbronn 1881
- Verrimst, Victor-Frédéric (1866): Méthode de Contre-Basse. Paris 1866
- Zelenka, Jan Dismas (1723): Simphonie à 8 concertanti, ZWV 189. Dresden 1723. Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus.2358-N-9

Internetpräsenzen:

- Bavarikon, Hg. Bayerische Staatsbibliothek, <https://www.bavarikon.de/>
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (2020), Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 2020ff, <https://www.dwds.de/>
- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff, <https://musixplora.de/>
- Zeno, <http://www.zeno.org/>

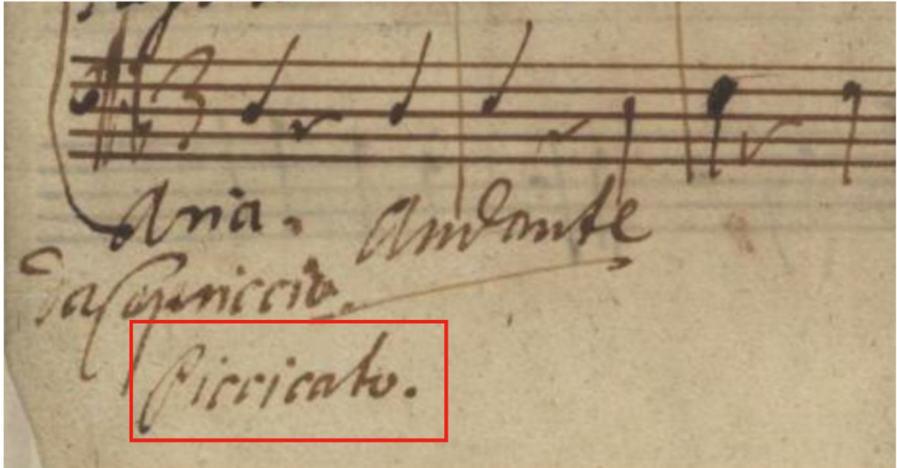


Abb. 1: Ein früher Beleg einer pizzicato-Spielanweisung bei Zelenka 1723

Korpusbelege: Deutsches Textarchiv (1473–1927)

{pizzicato,pizz.}

Korpus: Deutsches Textarchiv (1473–1)

Start: 1473 Ende: 1927

Textklassen: Belletristik Wissenschaft Gebrauchsliteratur Zeitung

Anzeige: KWIC voll maximal

Sortierung: Datum aufsteigend

Anzahl Treffer pro Seite: 50

1–18 von 18 Treffern [Treffer exportieren](#)

- 1: Trichter, Valentin: Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tanz- oder Ritter-Exercitien-Lexicon. Leipzig, 1742.
Pizzicato.
- 2: Gisander [i. e. Schnabel, Johann Gottfried]: Wunderliche Fata einiger See-Fahrer. Bd. 4. Nordhausen, 1743.
Diese ungemien wohl componirte Cantata ergötzte die gantze Gemeine, mich aber delectirte am allermeisten das erste Wort: Bebet, welches der Componist so artig ausgedrückt hatte, daß es unvergleichlich und nicht anders als ein kleines Erdbeben zu betrachten war, denn die bereits reparirte Orgel, die Violons, Flutes-traverses, Fagotts, und dergleichen Instrumente, machten so ein artiges Beben, daß man sich darüber vernügen muste, wie denn auch in der ersten Aria zu einigen Zeilen und Worten die Violinen **Pizzicato** gespielt wurden.

Abb. 2: Das Suchfenster im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache 2020

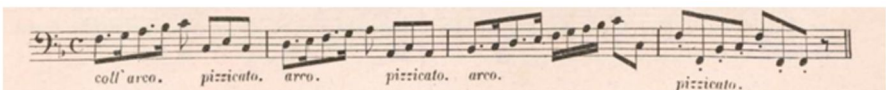


Abb. 3: Pizzicato-Etüde in Hause 1809

Die Saite wird in der Richtung von links nach rechts geschnellt. In Piano und Mezzofortestellen kann man zum pizzizieren den Zeige- oder Mittelfinger gebrauchen, im Forte werden beide zugleich verwendet, wobei man mit der rechten Hand um so tiefer gegen den Sattel rückt, je bedeutender die Stärke des Forte sein soll.

Bei Figuren die im schnellen Tempo gespielt werden, muss der Zeige- und Mittelfinger abwechselnd pizzizieren. Bei der Bezeichnung col arco kommt der Bogen wieder in Anwendung.

Abb. 4: Spieltechnische Anweisung zum pizzicato-Spiel in Simandl 1874

Das Banjo und seine Konnotationen in der deutschsprachigen Kultur

Richard Limbert

In der Organologie nimmt das Banjo eine besondere Rolle ein. Kaum ein Zupf-instrument ist so durchgängig mit hartnäckigen und stereotypen Konnotationen verbunden wie das Banjo. Ohne diese unmittelbaren Bindung an US-amerikanische Stereotypen ist der Klang eines Banjos kaum je wahrzunehmen. Besonders die politisch und kulturell konservative Seite der USA stellt sich für viele Hörer oder Leser dabei in den Vordergrund. Anders als bei der Gitarre oder der Violine ist immersive Nationalität ein essentieller Faktor für die Darstellung des Banjos. Das ist bei weitem nicht nur das Werk des Films *Deliverance* von 1972, in dem das Banjo in den Händen eines jungen Hillbillys gezeigt wird¹ und den einzigen Kommunikationspunkt zwischen den neu zugekommenen Städtern und der ländlichen Bevölkerung dieses Thrillers darstellt. Wie ein Blick in die Geschichte des Instruments zeigt, war das Banjo seit seiner Etablierung in den USA ein Quell für diese schier eingemeißelten Konnotationen. In einem Interview in der Dokumentation *Give Me The Banjo* von 2011 sagt ein Banjospieler passend dazu:

The banjo has always symbolized something other than just music in our culture. Every time you pick up a banjo, it's gonna symbolize the wild, rural, simple and even clownish.²

Solche im Hintergrund ablaufenden Konnotationsmuster sind für die musik- und kulturwissenschaftliche Erschließung eines Instruments selbstverständlich ein fruchtbarer Ansatzpunkt. Althergebrachte Strategien der kulturwissenschaftlichen Analyse der Kontexte des Musikinstruments helfen hier zwar durchaus weiter, bei der wissenschaftlichen Bearbeitung des Banjos lohnt sich jedoch auch die Hinwendung zu den Tools der Digital Humanities.

¹ Vgl. Boorman 1972, TC:0:05:25.

² Petchek 2011, TC:0:02:57.

Kontingente und kulturelle Kontexte

Wie genau sollte das Banjo also untersucht werden? In den Objektsammlungen der Musikinstrumentenmuseen Europas zeigt sich ebenfalls die Außenseiter-Stellung des Banjos: Allein im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig befinden sich neben 267 Geigen lediglich sieben Banjos (vgl. Anhang, Abb. 1 bis 3).

Das Scenkonstmuseet in Stockholm hat mit 20 Objekten zwar die größte Anzahl an Banjos in seiner Sammlung unter den Museen der MIMO-Datenbank, jedoch ist selbst das geringfügig im Vergleich mit anderen Instrumententypen.³ Das Banjo ist in der Museumslandschaft Europas immer noch ein Ausnahmefall. Die Erschließung dieser wenigen Instrumente erfolgt daher problemlos in etablierter Weise.

Dennoch – oder gerade deswegen – sind Tools der Digital Humanities hier essentielles Handwerkszeug. Da das Banjo stark mit marginalisierten Sparten der Kulturgeschichte zusammenhängt und vor allem in der Populärkultur seinen Platz findet, lohnt sich ein Blick in historische Zeitungsartikel und andere Alltagsliteratur. Auch hier ist selbstverständlich die qualitative Arbeit an einzelnen, wichtigen Texten ertragreich. Vor allem kann man durch digitale Archive, die mit einem OCR-Programm ausgestattet sind, ganz einfach nach dem Begriff Banjo suchen und so schon erste Schritte im Bereich des Distant Reading gehen. Also werden große Datenmengen mit statistischen Verfahren erschlossen, um Fragen zu klären wie: Wann trat das Banjo zum ersten mal gehäuft in deutschsprachigen Quellen auf? Welche Textgattungen enthalten besonders oft das Wort Banjo? Welche anderen konnotationsbildenden Schlüsselbegriffe tauchen gehäuft im Zusammenhang mit dem Wort Banjo auf? Eine Datenmenge, die einen Großteil der deutschsprachigen Artikel und Texte enthält, die mit einem OCR-Verfahren durchsuchbar wären, wäre ein ertragreiches Fundament. Vorerst wird diese Erschließung der Konnotation des Banjos in deutschsprachigen Texten jedoch im Kleinen durchgeführt, und zwar anhand von 100 Texten als Stichprobe aus dem ANNO-Projekt.⁴

Das ANNO-Projekt ist ein Projekt der Österreichischen Nationalbibliothek, das seit 2003 meist deutschsprachige Zeitungen und Zeitschriften digitalisiert. Rund 8 Millionen Seiten aus Zeitschriften zwischen 1689 und 1944 sind mit einem OCR-Programm durchsuchbar und bilden somit eine besonders gute Grundlage für dieses Forschungsvorhaben. Vorerst muss jedoch ein Konnota-

³ Vgl. MIMO 2011.

⁴ Anno 2003.

tionsmodell des Banjos geschaffen werden, das getestet werden kann. Danach werden sinnvolle Kookkurrenzen gesucht, die mit diesen Konnotationen übereinstimmen. Eine besonders wichtige Quelle ist hier das Werk *That Half-Barbaric Twang* von Karen Linn von 1991,⁵ in dem die Bedeutung des Banjos in der US-amerikanischen Kultur beleuchtet wird. Linn beschreibt hier den Verlauf der Konnotation des Banjos in den USA als vorrangig durch Kolonialismus und Rassismus geprägt. Das Banjo in seiner Frühzeit (ab dem 18. Jahrhundert) wird als afrikanisches Musikinstrument angesehen und in den Händen afrikanischer und afro-amerikanischer Sklaven dargestellt. Es stehe sowohl für Wildheit als auch die romantische, imperialistische Verklärung des edlen Wilden. Als besonders mit dem Banjo verknüpfte Szenerien seien hier die Plantage oder die Flusslandschaft mit Hütte zu nennen (vgl. Anhang, Abb. 4).

Doch mit der Kultur afrikanischer Sklaven wurde das Banjo mit negativ konnotierten Aspekten wie beispielsweise Kriminalität verbunden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Banjo zum Freizeitinstrument der europäischstämmigen US-Amerikaner und erlebte eine erste Welle der flächendeckenden Popularität. Im frühen 20. Jahrhundert wurde es, laut Linn, als typisches Instrument des aufkommenden Jazz gesehen und, wie auch schon in der früheren Phase des Banjos, mit Kriminalität, dem Verbotenen und dem Exzess verbunden, allerdings auch mit technischem Fortschritt.

Besonders interessant ist hier die Frage nach dem Transfer in die deutsche Kultur. Trägt das Banjo hier historisch ähnliche Konnotationen mit sich? Besonders fruchtbar scheint hier der Fokus auf die Phase zwischen den ersten Belegen des Banjos und 1933 zu sein. Denn in der zunehmend globalisierten Welt des späten 20. Jahrhunderts gleichen sich bestimmte Konnotationen eher an, weshalb die frühere Phase des Banjos hier im Mittelpunkt steht. Außerdem hatten Banjos und Jazz im Nazi-Regime ab 1933 keinen Platz in der öffentlichen Kultur Deutschlands⁶, weshalb sich von 1933 bis 1945 kaum noch fruchtbare Ergebnisse erzielen lassen.

Durch die Betonung des Afrikanischen in Linns Text ist das Moment des US-Nationalinstruments hier besonders interessant. Deshalb wird zur Annahme Linns noch der Aspekt des Amerikanischen zu den Konnotationsfeldern hinzugefügt. Im Vordergrund stellt sich in diesem Fall also auch die Kernfrage: Wurde das Banjo im deutschsprachigen Raum eher als afrikanisch oder amerikanisch gesehen? Besonders auffällig ist auch der Gebrauch des (heute

⁵ Linn 1991.

⁶ Schröder 1988.

politisch inkorrekten) Wortes *Neger*, das in historischen Definitionen des Banjos gehäuft auftritt – weshalb die eben genannte Frage hier ausgeweitet werden kann auf: Wurde das Banjo eher als afrikanisch, amerikanisch oder einer nach rassistischen Konzepten definierten Gruppe von Menschen zugeordnet?

Um einen Vergleichswert zu schaffen, wurde außerdem nach dem Begriff und dem Wortfeld *Sport* gesucht, das bisher in der Fachliteratur nicht als mit dem Banjo zusammenhängend beschrieben wurde. Dazu wurden folgende Begriffe und Begriffsfelder für die Forschung ausgewählt: Der (historische) Begriff des *Negers*, die Thematik um ländliche Hütte und Szenerie am Fluss, die Begriffsfelder rund um Amerika und Afrika, Jazz, Kriminalität und Rausch.

Das Banjo im ANNO-Projekt

Im Anschluss wurde im ANNO-Projekt nach dem Begriff Banjo gesucht. Die nächsten Schritte waren das Herausfiltern von simplen Lesefehlern des OCR-Programms, Treffern nach 1933 und Treffern in nicht deutschsprachigen Magazinen. Da solche Arbeiten noch von Hand durchgeführt werden mussten, beschränkt die Datenmenge sich auf die somit entstandenen ersten einhundert Treffer. Außerdem wurde notiert, ob sich auch Aspekte und Begriffe aus Konnotationenfeldern in Überschriften anderer Texte auf der selben Seite befanden, so dass vielleicht die Edition eines Magazins mit einem kulturell gefärbten Mindset stattfand. Die Ergebnisse des Versuchs sehen folgendermaßen aus:

Aus diesen Daten lässt sich über die Wahrnehmung des Banjos im deutschsprachigen Raum bis 1933 eine Menge herausfiltern. Vor allem sollte dabei jedoch bedacht werden, dass diese Quellen meist Medien für eine durchschnittliche Leserschaft darstellen, und der Blick auf das Banjo seitens der musikalischen Fachliteratur durchaus anders aussehen konnte.

Das Thema des Sports nimmt mit 13% der Belege im Zusammenhang mit dem Banjo hier einen Durchschnittswert ein. Anders sind die Konnotationen des Banjos in Szenerien der ländlichen Hütten oder der Flusslandschaft mit 8% bzw. 9% im deutschen Sprachraum des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nur von schwacher Bedeutung gewesen. Interessant ist hier, dass Begriffe zu Afrika mit 13%, beinahe eben so oft genannt werden wie der Vergleichswert Sport. Die Verbindung zwischen Afrika und dem Banjo stand für die deutschsprachigen Leser anscheinend weniger im Vordergrund. Besonders ausschlaggebend sind hier jedoch die Begriffsfelder Jazz (23%), Rausch (26%) und die rassistische Bezeichnung *Neger* (30%). Diese Konnotationen zur neuen, als gefährlich wahrgenommenen musikalischen Jugendkultur und einer kolonialis-

tisch-rassistischen vordefinierten Bevölkerungsgruppe scheint durchaus auch in Deutschland mit dem Banjo in Verbindung gestanden zu haben. Besonders deutlich wird dies dadurch, dass 38% aller Banjo-Texte auch von Kriminalität handeln. Dies kann jedoch auch daran liegen, dass dieses Thema in der Presse prinzipiell oft aufgegriffen wird, wofür auch der Anteil von 29% an Überschriften auf der selben Seite stehen, in denen ebenfalls auf Kriminalität hingewiesen wird. Überwältigend ist hier aber in erster Linie die Konnotation des Banjos zu Amerika. 52%, mehr als die Hälfte der Texte, nennen auch Amerika und die USA. Der Faktor des Nationalen scheint in der Besprechung des Banjos in alltäglichen Medien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts offenbar eine essentielle Rolle gespielt zu haben. Das Banjo wurde als ein, wenn nicht gar als *das* Nationalinstrument der USA schlechthin angesehen. Für Linn war die Sichtweise der US-Amerikaner auf das Banjos definiert durch die Rezeption Afrikas als exotischer, faszinierender, aber unterentwickelter Kontinent. Jedoch zeigt sich hier, dass das Banjo im deutschsprachigen Raum von der Rezeption Amerikas als exotischem, faszinierendem und (zumindest für die USA geltend) hochentwickeltem Erdteil profitierte. Eines bleibt hier jedoch bestehen: Das Banjo wurde als etwas Fremdes und Außergewöhnliches wahrgenommen.

Doch ab wann wurde das Banjo im deutschsprachigen Raum überhaupt rezipiert? Aus einer Stichprobe des Anno-Projekts von 200 Texten bis 1933, die das Wort *Banjo* enthalten, lässt sich folgendes Ergebnis ziehen: Das Banjos taucht vereinzelt bereits in Texten der 1850er Jahre auf,⁷ in den 1870er Jahren ist es bereits etabliert und nimmt dann stetig an Popularität zu. Ab den 1920er Jahren und dem Aufkommen des Jazz ist das Banjo dann vollends in der Popkultur angekommen.

Das Banjo in historischer Alltagsliteratur

Unterstützt wurden diese Ergebnisse auch durch qualitativ ausgewählte Artikel aus diesen Stichproben. Ein Bericht der *Kais. Königl. Schlesischen Troppauer-Zeitung* vom 16. Februar 1853 beschreibt unter dem Titel *Bilder aus Californien* beispielsweise die Szenerie in einer kalifornischen Hafenstadt in den 1850er Jahren. Es handelt sich hier also um eine sehr frühe Nennung eines Banjos. In der als zwielichtig beschriebenen Hafenstadt betritt der Berichterstatter düstere Lokale und beschreibt im Detail die dortige Atmosphäre. Aus diesen Häusern töne „ein Lärm, den die Amerikaner Musik nennen.“ Karten spiele man hier „unter dem

⁷ Wobei sich die wenigen Treffer aus den 1850er Jahren fast gänzlich auf Nennungen von Musikstücken mit dem Wort *Banjo* im Titel beschränken.

Getön einer schlecht gespielten Violine, die von Gitarre, Banjo, Tambourin und den unentbehrlichen Klapperbrettern begleitet wird.“ Ebenso werden daraufhin die dortigen US-amerikanischen Minstrel Shows als frühe Form einer minderwertigen, unauthentischen Unterhaltung beschrieben. Die Musiker „setzten krause Negerperücken auf und spielten und sangen jene äthiopischen Melodien, die weder äthiopisch noch Melodien sind.“⁸ Das Gefährliche und Exotische der USA, gepaart mit wertenden Bemerkungen fremder und als wertlos gesehener Musikpraktiken, bestimmen diesen Artikel.

Ein anderer Text zeichnet das Banjo ebenfalls als mysteriöses Instrument im Kontext mit gesellschaftlichen Verfall und Verbrechen. Eine kurze Meldung vom 3. April 1891 der *Innsbrucker Nachrichten* beschreibt eine neugegründete Sekte in London, die als die *Secte der Kometen* bezeichnet wird. Von einem ehemaligen Polizeibeamten gegründet, führen die Mitglieder der Gemeinschaft seltsame nächtliche Rituale aus, die die Planeten betreffen. Schließlich wird die Musik der Gemeinschaft beschrieben:

Die ‚Musik der Sphären‘ wird ‚vorläufig‘ durch ein Banjo (Neger=Fiedel), eine Trompete, eine Pfeife und eine Trommel geleistet.⁹

Wieder steht hier das Fremde und Geheimnisvolle im Vordergrund, dieses Mal jedoch ohne den Bezug auf die USA.

Aus den 1920er Jahren finden sich viele Texte, die den Einfluss der USA und des Jazz thematisieren. Eine humoristische Kurzgeschichte vom 22. Oktober 1927 aus der *Salzburger Wacht* behandelt den vom Autoren Karl Ettlinger erfundenen Protagonisten Karlchen, der hier eine Jazzband leitet. Der Jazz wird hier als reine Krach-Musik beschrieben, die gerade in Mode ist, jedoch keine wertvolle Kunstform darstellt. Der Protagonist merkt bereits zu Anfang an, dass er sicher mehr Erfolg als Jazzmusiker hätte, wenn er „ein Neger“ wäre. Karlchen spielt sowohl dem Publikum als auch den Musikern des Ensembles, darunter ein Banjospieler, diverse Streiche, worauf seine Opfer teilweise aggressiv reagieren:

⁸ Bilder aus Californien 1853.

⁹ Die Sekte der Kometen, *Innsbrucker Nachrichten*, 3.4.1891, in: ANNO 2003, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ibn&datum=18910403&seite=6>.

Der Banjospieler sprang auf, schlug mir das Banjo aufs Dach, und ich lobte ihn:
,Das ist der erste reine Ton, den Sie mit Ihrem Instrument hervorgebracht haben!¹⁰

Hier wird der Einfluss der USA auf die musikalische Alltagskultur als tendenziell kulturschädigend definiert und das Banjo als Mittelpunkt dieser neuen Musikkultur dargestellt. Ohne Zweifel ist das Banjo hier mit den USA konnotiert und der schnippische Protagonist Karlchen sprach sicherlich den meisten zeitgenössischen deutschen Lesern aus der Seele, wenn er dieser Musik und dem Banjo jeglichen Anspruch auf Hochkultur absprach (vgl. Anhang, Abb. 5).

Tools von heute als Tor zur Vergangenheit und Gegenwart

Die Essenz dieser Forschung zum Banjo – auch wenn sie hier erst oberflächlich stattgefunden hat – ist die, dass ein Musikinstrument weitaus mehr ist als nur Holz, Eisen und Schafsdarm. Mit Musikinstrumenten gehen teilweise tiefgreifende Weltanschauungen einher, die in der Behandlung eines Musikinstruments lediglich, gleich einem Eisberg, nur einen winzigen, oberflächlich sichtbaren Part sehen lassen. Ohne solche Konnotationen ist das Banjo kaum wissenschaftlich behandelbar, und die Geschichte des Banjobaus oder der musikalischen Pädagogik im Bezug zum Banjo zeigen sicherlich noch weitere, ähnliche kulturelle Tendenzen auf.

In den USA ist man mit der Aufarbeitung dieses Zupfinstruments aber schon etwas weiter. Das Banjo-Project von Mark Fields und Jim Bollman¹¹ beispielsweise verbindet den kulturellen Werdegang des Banjos in den USA mit einer online nutzbaren virtuellen Datenbank. Auch wenn die Datenmenge hier durchaus noch ausweitbar ist, stellen solche Projekte dennoch einen wunderbaren ersten Schritt in diese wissenschaftlichen Grenzgebiete zwischen Musikwissenschaft, Amerikanistik, Afrikanistik, Ethnologie und Medienwissenschaft dar. Musiker wie Dom Flemons und das Folk-Ensemble Our Native Daughters arbeiten bereits seit Jahren die afroamerikanische Geschichte des Banjos auf ganz praktische Weise auf, indem sie historische Werke des afroamerikanischen Banjos aufführen und kommentieren.

Besonders die Arbeit mit Datenbanken ist in der Banjo-Forschung aufgrund ihrer vielseitigen Verknüpfung mit verschiedenen Musikgenres, inner- und au-

¹⁰ Ettliger, Karl: Karlchen als Dirigent, Salzburger Wacht, 22.10.1927, in: ANNO 2003, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sbw&datum=19271022&seite=10>.

¹¹ Fields/Bollman 2018.

ßermusikalischen Themengebieten und transatlantischer Verknüpfung interessant. In hervorragender Weise stellt die Datenbank *MusiXplora* Verknüpfungen zwischen Akteuren, Ereignissen, Medien und Objekten visuell dar. Hier können Medien wie Karen Linns *That half-barbaric Twang* leicht mit abgebildeten Banjos verknüpft oder die Provenienzen von Banjos visualisiert werden. Die virtuelle Forschungsumgebung bietet eine intellektuell erstellte Kartei aus 55 Banjospielern der Musikgeschichte, aus der sich bereits viel ablesen lässt.¹² Durch den Zeitstrahl lässt sich erkennen, dass die Wirkungszeiten der Banjospieler zwar im 19. Jahrhundert beginnt, aber in den 1910er und 20er Jahren rapide zunimmt und dass die Wirkungsorte größtenteils an der Ostküste und den Südstaaten der Vereinigten Staaten liegen. Auch das Folk-Revival der 60er Jahre wird abgebildet, indem man erkennen kann, dass ab ca. 1960 auch die Zahl der Banjospieler zunimmt. Ein abgebildetes Musikernetzwerk lässt erkennen, dass sich die Banjospieler des 20. Jahrhundert um einflussreiche Folk-Musiker der 60er Jahre wie Peter Seeger und um bedeutende Country-Musiker wie Earl Scruggs herum aufbauen. Ein eher abgetrenntes, kleines Nebennetzwerk stellt Beziehungen zwischen Jazzmusikern der 20er Jahre wie Django Reinhard dar. Auch das Diagramm der Anteile der vertretenen Konfessionen zeigt einen Fokus auf ein urbanes, akademisch-jüdisches Netzwerk der Folkmusiker der 60er Jahre (wie z.B. Bob Dylan oder Paul Simon) und ein protestantisches, ländliches Netzwerk der US-Südstaaten an Banjospielern. Medien wie Notenrollen von Stücken mit dem Wort „Banjo“ im Namen und die Verbindung zu Orten und Ereignissen lassen sich hier wunderbar abbilden und darstellen. Die Visualisierung durch Datenbanken wie den MusiXplora ist also ein unumgehbarer Schritt in der quantitativen und qualitativen Erforschung des Banjos in seinem kulturellen Umfeld.

Eine Mischung aus Digital Humanities-Tools und qualitativ auswertenden geisteswissenschaftlichen Werkzeugen weist aber sicherlich auf eine ganz ausführliche und gleichzeitig aufregende Erschließung der Sichtweisen auf Musikinstrumente hin. Gerade das Banjo als Vermittler zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen bietet dafür eine gute Startbasis.

Literatur:

Bilder aus Californien (1853). In: Kais. Königl. Schlesische Troppauer Zeitung. Troppau 1853, S. 146. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=okf&datum=18530216&seite=2>

¹² Vgl. Focht 2015, <https://musixplora.de/musici/search/?simple=Banjospieler>.

- Linn, Karen (1991): That Half-Barbaric Twang. The Banjo in American Popular Culture. Urbana 1991
- Schröder, Heribert (1988): Zur Kontinuität nationalsozialistischer Maßnahmen gegen Jazz und Swing in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. In: Heribert Schröder [Hg.]: Colloquium: Festschrift Martin Vogel zum 65. Geburtstag. Bad Honnef 1988, S. 175-182

Filme:

- Boorman, John (1872): Deliverance. USA 1972
- Petchek, Bruce (2011): Give Me The Banjo. USA 2011

Internetpräsenzen:

- ANNO (2003): AustriaN Newspapers Online, Wien 2003ff., <http://anno.onb.ac.at/>
- Fields, Marc/Bollman, Jim (2018): The banjo-Project, O.O. o.J. (ca. 2018), <http://banjo.emerson.edu/>
- Focht, Josef (2015): MusiXplora. Leipzig 2015ff, <https://musixplora.de/>
- [MIMO 2011:] Musical Instrument Museums Online, 2011, <http://www.mimo-db.eu/>

Richard Limbert

Anhang: Abbildungen



*Abb. 1-3: Banjo eines anonymen Herstellers aus der Zeit um 1900, MIMUL 2536,
<https://musicplora.de/mxp/4012536>*

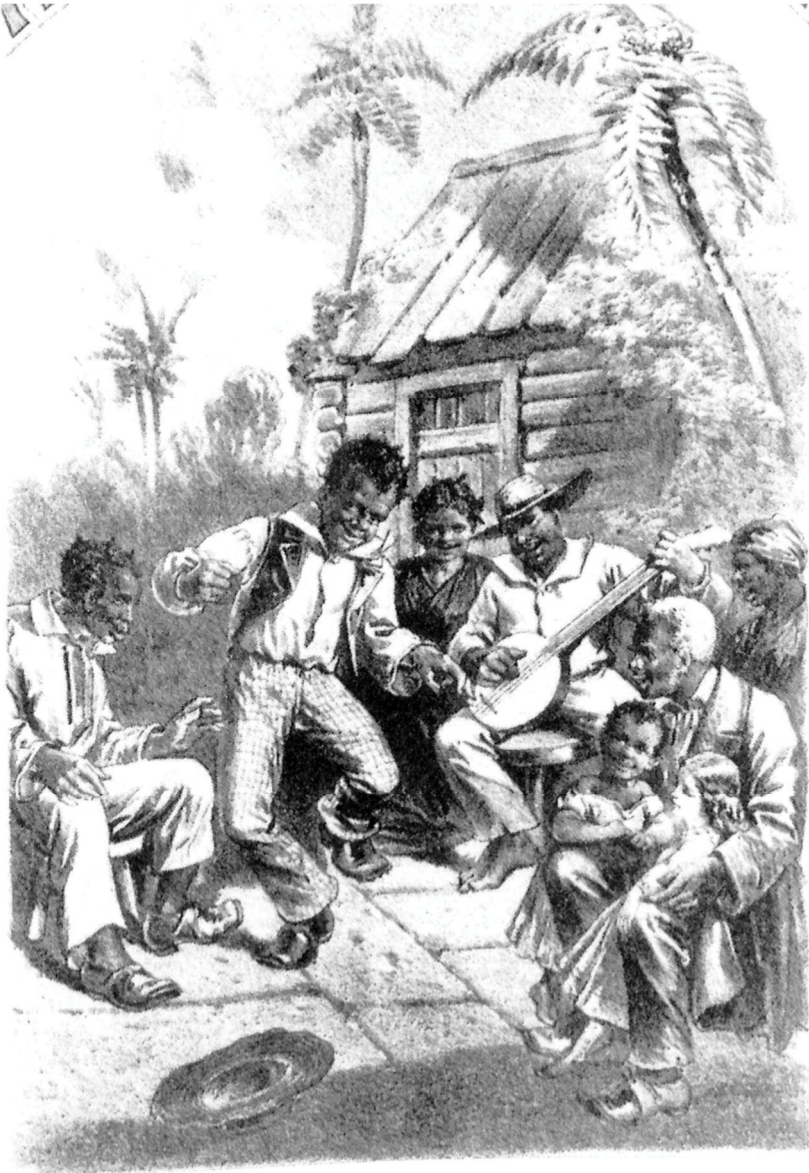


Abb. 4: Detail aus dem Cover von *Down Among De Sugar Cane* (New York 1876). Das Banjo wird hier mit dem pastoralen Bild einer Holzhütte auf einer Plantage konnotiert. In: Linn 1991, S. 71.

Der beliebte Charakter-Komiker in seinem Original-Repertoire.

Otto Röhr Der beste moderne Humorist am Flügel.	3 Godaweris Imitationen menschl. Ge- sangsstimmen auf dem Banjo .
--	---

Max Franklin-Truppe
Die fliegenden Akrobaten.
Letzte Variétés-Neuheit! Zuletzt die größte Attraktion des
Zirkus Albert Schumann in Berlin.

Fred Bernhard Mundharmonika - Virtuos, Tier- stimmen-Imitator u. Kunstpfeifer.	Orpheum - Biograph Neue Serie lebend. Photographen.
---	---

Preise der Plätze: Logen K 25.— und K 18.— ein Sogenlla K 7.—

Abb. 5: Anzeige für eine Banjo-Aufführung neben einer Werbung für einen amerikanischen Mottenscheucher, Grazer Volksblatt, 5. April 1910, in: ANNO 2003.

Pionier oder Spezialfall?

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts am Beispiel des Projekts „Hackbrett XL“ – eine Zwischenbilanz

Komalé Akakpo

Musikinstrumente entwickeln sich mit den Bedürfnissen ihrer Spieler – das lässt sich gut bei einem relativ jungen Instrument wie dem Chromatischen Salzburger Hackbrett verfolgen. Das von Tobi Reiser in den 1930er Jahren entwickelte Modell verfügte über einen Tonumfang von g^o bis g^{''} bei durchgehender Vierchörigkeit, was sich für Volksmusikensembles als sinnvoll und ausreichend herausstellte. Mit zunehmender Virtuosität der Spieler und der Entdeckung originaler Literatur für verwandte Hackbrettinstrumente aus dem 18. Jahrhundert erwuchs in den 1970er Jahren die Notwendigkeit, den Tonumfang nach oben bis zum d^{'''} zu erweitern. Alfred Pichlmaier baute das erste Instrument des heutigen Standardmodells 1971 für Karl-Heinz Schickhaus, den damaligen Dozenten für Hackbrett am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium. Die Anzahl der Chöre wurde dabei auf drei reduziert. Dies ist sowohl bautechnisch begründet als auch auf Wünsche aus der Praxis zurückzuführen: Vierchörige Hackbretter sind aufwendiger rein zu stimmen, schwerer und größer in den Dimensionen und stehen durch ihren erhöhten Nachhall einem für viele Stilrichtungen erforderlichen, schlanken Klangbild im Wege. Am Anfang einer Vielzahl zeitgenössischer Kompositionen für dieses erstmalig erweiterte Hackbrett stehen Harald Genzmers *Notturmo für Hackbrett und Harfe* GeWV 275 und die *Monodia für Hackbrett solo* von Alfred von Beckerath (beide entstanden 1975). Nach Beobachtung von Karl-Heinz Schickhaus hatte der erweiterte Hackbretttyp bereits 1976 das ursprüngliche Instrument vollständig verdrängt.¹

Ende der 1980er Jahre erfolgte auf Anregung von Rudi Zapf mit Alfred Pichlmaier als ausführendem Instrumentenbauer die Entwicklung des sogenannten Tenorhackbretts. Das erste Exemplar erhielt im November 1989 Heidi Zink von der *Fraunhofer Saitenmusik*, die es überwiegend für Bearbeitungen und

¹ Vgl. Schickhaus 2002, S. 31.

Eigenkompositionen bayerischer und internationaler Folklore in ihrem Ensemble einsetzte.

Entgegen der mit dem Begriff implizierten Beschränkung auf ein bestimmtes Register wurde für das Tenorhackbrett das bestehende, fortan oft „kleines“ Hackbrett genannte Instrument auf den Tonumfang c° bis g''' erweitert und mit einem Dämpfmechanismus mittels Pedal ausgestattet. Dieser neue Hackbrett-Typ fand ab Anfang der 90er Jahre Verbreitung in Kreisen professioneller SpielerInnen wie Marianne Kirch und Birgit Stolzenburg. Als erste wichtige Kompositionen der zeitgenössischen Musik für Tenorhackbrett sind zu nennen:

- *Invokation Nr. 5 („Con fuoco“)* op. 48c für drei Hackbretter und Tenorhackbrett,
- *Two Dreams on Preparing a Ground for Lady Greensleeves* op. 58b für Tenorhackbrett solo
- *Deux Impromptus* op. 58c für Altstimme und Tenorhackbrett bzw. Tenorhackbrett solo von Rudi Spring²
- *Shoshanim* op. 61/1 für Tenorhackbrett solo von Peter Kiesewetter³

Rudi Spring berichtet, dass er 1990 von der Existenz des Tenorhackbretts erfuhr und dieses sogleich in die Komposition von op. 48c einbezog. Ab dem Spätherbst 1992 entstand dann ein weiteres kammermusikalisches Werk, das selten gespielte op. 55, welches für die weitere Verbreitung allerdings eine untergeordnete Rolle gespielt haben dürfte. Alle genannten Werke wurden 1993 uraufgeführt. Seitdem wurden von zahlreichen Komponisten Werke für das Tenorhackbrett in solistischer wie kammermusikalischer Besetzung geschrieben. Bis auf die explizite Verwendung des Dämpfpedals wurden allerdings keine spezifischen Spieltechniken entwickelt.

Bis Ende der 1990er Jahre hatte sich das Tenorhackbrett als Instrument für konzertante Musik unter den Absolventen des Münchner Richard-Strauss-Konservatoriums durchgesetzt. Neben dem oben erwähnten, zeitgenössischen Repertoire war dieser Schritt auch bei der Interpretation anderer Stile gewinnbringend: Erst mit dem erweiterten Tonumfang war es möglich, problemlos die italienische und spanische Originalliteratur des 18. Jahrhunderts zu spielen, die häufig bis e''' notiert ist. Auch die Erschließung eines Teils der Flöten-, Violin- und Cello-literatur (letztere um eine Oktave nach oben transponiert) war damit

² Spring 2019.

³ Kiesewetter 1994.

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts

ohne große Bearbeitungsprozesse möglich und angesichts des rapide gestiegenen Spielniveaus auch nötig.

Unter Laien fand das Tenorhackbrett seit dieser Zeit ebenfalls vermehrt Anklang. Meiner persönlichen Beobachtung nach liegen die wesentlichen Gründe dafür zum einen in einer größeren Flexibilität im Begleitspiel, zum anderen im von Rudi Zapf geprägten Klangbild des Spiels mit gedrücktem Dämpfpedal. Ähnliche Beweggründe mögen für weitere Konstruktionen gelten, die sich in der Größe zwischen dem Standardhackbrett und dem Tenorhackbrett bewegen: Es existieren Modelle mit Tonumfang von g° bis e''' oder g''' oder von e° bzw. f° bis d''' sowie Instrumente mit Standardumfang und Dämpfmechanismus.

Allein Rudi Zapf experimentierte darüber hinaus erstmalig auch mit einem zusätzlichen, einhörigen Basssteg auf der rechten Seite des Instruments und eingebauten Tonabnehmern.⁴ Es existieren je ein Modell von Alfred Pichlmaier (mit acht Bassseiten) und Klemens Kleitsch (mit zehn Basssaiten)⁵. Diese Konstruktion findet sich bereits bei einigen historischen Salterii. Ein weiteres Modell verfügte über zwei übereinander platzierte Instrumente. Das erstgenannte Hackbrett setzte Zapf vor allem bei seinen Gruppen *Never Been There* und *Zapf'n'streich* sowie im Duo mit Harfe oder Gitarre ein. Das Bassregister ermöglichte eine adäquate Begleitung von Gitarren- oder Harfensoli seiner Mitmusiker. Das letztgenannte, laut Rudi Zapfs Aussagen überdimensionierte Instrument kam aufgrund seiner unhandlichen Abmessungen nie in Konzertsituationen zum Einsatz.

Weitere Konstruktionen mit erweitertem Tonumfang von Hackbrettbauer Klemens Kleitsch für Rudi Zapf und Moni Schönfelder sind genau genommen keine Chromatischen Salzburger Hackbretter, da sie Teilungsstege verwenden.

Neben der Ausweitung des Tonumfangs erfuhr die Hackbrettfamilie seit den 1990er Jahren eine Erweiterung in Form von Instrumenten verschiedener Stimmlagen. Diese Instrumente werden vorwiegend im pädagogischen und semiprofessionellen Bereich eingesetzt. Weit verbreitet ist das Basshackbrett, das in unterschiedlichen Tonumfängen von verschiedenen Hackbrettbauern angeboten wird. Als Kontrabass-Hackbrett bezeichnet Klemens Kleitsch das einzige Instrument dieses Registers, das mit einem zusätzlichen Steg auf der rechten Seite ausgestattet ist. Seine Konstruktion geht auf die Anregung von Peter Kiewewetter zurück, der das Instrument in den Werken *Unser Wagner op. 85* kam-

⁴ Vgl. Tafferner/Ulmer/Goralewski 2014.

⁵ Ersteres Instrument war der Mitte der 80er Jahre entwickelte, „Klangtrapez“ genannte Prototyp, der in verkleinerter Form als Grundlage für das Tenorhackbrett diente.

mermusikalisch und *Promèteo op. 87* im Orchesterkontext einsetzte.⁶ Es folgten weitere Kompositionen im Bereich zeitgenössischer Musik, beispielsweise von Katharina S. Müller. Prof. Birgit Stolzenburg verwendet das Kontrabass-Hackbrett vor allem im Kontext Alter Musik von Renaissance bis Barock. In verschiedenen Laien-Ensembles wie dem Hackbrett-Jugendorchester Bayern wird das Kontrabass-Hackbrett in mehr oder weniger ausnotierten Stimmen als Begleitinstrument in Basslage für klassische Musik, Folklore und Populärmusik verwendet.

In der Regel ist das Basshackbrett auch das einzige Modell, bei dem die Chörigkeit bisweilen weiter reduziert wird. Tiefster Ton ist bei einigen Herstellern das Kontra C. Von Klemens Kleitsch stammt außerdem das sogenannte Sopranino-Hackbrett, das im Tonumfang eine Oktave über dem des Standardmodells, also f' bis c''' liegt.⁷ Kleitsch ist bisher auch der einzige Hackbrettbauer, der alle Modelle auf Wunsch auch zweichörig fertigt. Seinem Ansatz, das Instrument grundsätzlich aus Vollholz statt aus Schichtholz zu bauen, sind nur wenige Hackbrettbauer gefolgt. Einige bieten als Kompromisslösung inzwischen Hackbretter mit massiver Decke an. Die Gründe für ein Festhalten an der ursprünglichen Schichtholzbauweise sind wohl die schwierigere Konstruktion, um ein solides Instrument zu erhalten, aber auch die Weigerung vieler Hackbrettspieler, einen erheblich höheren Kaufpreis zu zahlen. Nach Meinung vieler Profis ermöglicht die Vollholz-Bauweise allerdings eine größere klangliche Flexibilität und Durchsetzungsfähigkeit in größeren Ensembles. Häufig sind diese Instrumente im Bereich der Alten Musik auch die erste Alternative zu Salterio-Nachbauten.

Das Projekt „Hackbrett XL“

Vier Jahre nach Abschluss meines Hackbrett-Studiums an der Hochschule für Musik und Theater München und mit Konzerterfahrungen in verschiedensten Besetzungen begann ich zusammen mit Klemens Kleitsch die Konzeption eines neuen Hackbrett-Modells mit erweitertem Tonumfang. Die Grundkonstruktion des Instruments war bereits einige Jahre zuvor entstanden: Sie ermöglichte mit Hilfe eines zusätzlichen Bassstegs rechts von den Hauptstegen einen Tonumfang von C bis g'''. Analog zum Kontrabasshackbrett, doch im Unterschied zu den bisherigen Konstruktionen mit zusätzlichem Basssteg schließt die Korpuserweiterung bündig mit dem Hauptkorpus ab. Von diesem Typ wurden ein

⁶ Vgl. Stolzenburg 2012.

⁷ Vgl. Ilgenfritz 2014.

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts

Exemplar mit Tonumfang bis e^{'''} und ohne Dämpfung für Elisabeth Seitz, eines für Ulrike Knapp-Korb-Weidenheim sowie ein Prototyp gebaut. Franz Anton Peter, derzeit noch Student an der Musikhochschule München, erwarb 2016 ein weiteres Exemplar. Gegenwärtig (Stand: Februar 2020) liegt Klemens Kleitsch eine weitere Bestellung der Kärntner Hackbrettistin Hemma Pleschberger für ein Instrument mit Piezo-Tonabnehmern vor.

Mein Instrument, das ich im Juni 2014 erhielt, ist mit einem Nanoflex-Tonabnehmersystem der Firma Shadow ausgestattet. Für mein „*Hackbrett XL – Versuch einer Horizonterweiterung*“ betitelt Projekt, das den Erwerb des Instruments und die damit verbundene Absicht, Repertoire für den neuen Instrumententypus zu schaffen und allgemein das Repertoire für Hackbrettinstrumente zu erweitern, beinhaltete, erhielt ich 2014 eines der Stipendien für Musik der Landeshauptstadt München.

Zur Namensgebung

Klemens Kleitsch verwendete zunächst die Bezeichnung „Pantalon-Hackbrett“ in Anspielung auf das Instrument des Hackbrett-Virtuosen Pantaleon Hebenstreit, der Ende des 17. Jahrhunderts eine Sonderform des Hackbretts mit dem Namen „Pantaleon“ entwickelte, die ausschließlich im Rahmen höfischer Musik gespielt wurde. Über Größe und Beschaffenheit des Pantaleons gibt es verschiedene Berichte, jedoch keine Abbildungen oder erhaltenen Instrumente, wie Margit Übellacker in ihrer Forschungsarbeit feststellen konnte.⁸ Es ist jedoch mehrfach von zwei „Seiten“ oder „Böden“ zu lesen, auf denen die Darm- und Metallsaiten angebracht waren. Belegt ist auch der enorme Tonumfang von der Kontra- bis zur dreigestrichenen Oktave.⁹ Angesichts dieser Quellen ist es allein aus bautechnischen Gründen nicht korrekt, bei dem neu entwickelten Typus von Klemens Kleitsch von einem „Pantalon-Hackbrett“ zu sprechen. Da die erhaltene Literatur für Pantaleon jedoch tatsächlich auf diesem modernen Hackbrett spielbar ist, erscheint die Bezeichnung „Pantalon-Hackbrett“ als assoziativer Terminus zumindest diskussionswürdig.

Nach Kritik, die vor allem von Prof. Birgit Stolzenburg von der Hochschule für Musik und Theater München formuliert wurde, spricht mittlerweile auch Klemens Kleitsch vom „Doppel-Hackbrett“. Ich halte diese Bezeichnung gerade im Zusammenhang mit der Pantaleonforschung für ebenso irreführend. Ein Hackbrett mit zwei Resonanzdecken, das tatsächlich auf Ober- und Unter-

⁸ Vgl. Übellacker 2008.

⁹ Vgl. Matheson 1725, S. 236

seite mit Stegen und Saiten ausgestattet ist und entsprechend beidseitig bespielt werden kann, existiert, vermutlich aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts stammend, zwar tatsächlich.¹⁰ Dieses hat allerdings nichts mit der vorliegenden Neukonstruktion zu tun, die mit einer Resonanzdecke auskommt.

Die Bezeichnung „Doppel-Hackbrett“ impliziert überdies das Vorhandensein von zwei Instrumenten oder die Vereinigung zweier Instrumente in einem. Dies ist aber baulich nicht der Fall. Auch das Vorhandensein des zusätzlichen Stegs rechtfertigt meiner Meinung nach den Begriff nicht, da keine zusätzliche vollständige Spielfläche im Sinne der Konstruktion des Chromatischen Salzburger Hackbretts entsteht.

Prof. Stolzenburg verwendet den Begriff außerdem auch für die Kombination Standard-/Kontrabass-Hackbrett zur Aufführung des Pantaleon-Repertoires. Damit ist eine eindeutige Benennung des neu konstruierten Instruments nicht möglich.

Ich habe mich dafür entschieden, die Bezeichnung „Konzerthackbrett“ für das neu geschaffene Instrument zu verwenden. Ähnlich wie bei der Konzertharfe halte ich sie aus mehreren Gründen für legitim: Erstmals seit dem Tenorhackbrett ist hier ein Modell entstanden, das von mehreren Spielern, die zudem allesamt professionell ausgebildet sind, eingesetzt wird. Zweitens wird dieser Typus als einziger den Anforderungen des gesamten Repertoires, von Pantaleonliteratur über den Großteil der Generalbassstimmen bis hin zu Literatur für Cymbalom und zeitgenössischer Musik, gerecht. Drittens hat sich dieses Instrument für mich nach fünfjähriger Erprobungsphase als das einzige Hackbrettmodell herausgestellt, das hinsichtlich Tonumfang, Klangvolumen und Möglichkeiten des gleichzeitigen Melodie- und Begleitspiels wirklich als vollwertiges Soloinstrument gelten kann. Ich halte zudem die Benennung in der Kommunikation mit der Öffentlichkeit für ein wichtiges Signal des Fortschreitens der Entwicklung des Instruments an sich, da der Begriff „Hackbrett“ allein nach wie vor fast ausschließlich mit dem in der Volksmusik eingesetzten Modell assoziiert wird.

Auch dieser Begriff ist nicht frei von Kritik (vor allem aus Hochschulkreisen), da er diesen speziellen Typus über andere Bauformen erheben würde. Es bleibt abzuwarten, welche Bezeichnung sich durchsetzt. Abseits dieser Unstimmigkeiten verwendet Elisabeth Seitz keinen spezifischen Begriff für ihr großes Hackbrett, sondern allgemein den Ausdruck Hackbrett oder Salterio.¹¹

¹⁰ Vgl. Übellacker 2008, S. 51f.

¹¹ Vgl. Lowien 2012, S. 3.

Konstruktion

Das Konzerthackbrett folgt in der Konstruktion im Wesentlichen dem bereits früher entwickelten Kontrabass-Hackbrett. Die Hauptspielebene enthält die nach dem 6-plus-6-System angeordneten Töne von e° bis g''' . Der Bereich von e° bis e' ist zweichörig angelegt, darüber folgen dreichörig die nicht umspannten Saiten. Der Stimmstock für alle Saiten der Hauptspielebene befindet sich auf der linken Seite. Er dient zugleich als Nagelstock der Basssaiten. Der Nagelstock der Hauptspielebene liegt ungefähr in der Mitte des Instruments. Daran schließt sich ein weiterer Resonanzraum mit einem Basssteg auf der rechten Seite an. Auf diesem sind jeweils einchörig und chromatisch aufsteigend die Töne von C bis fis° angeordnet. Sie sind auf der rechten Seite des Instruments zu stimmen. Die Mensur der tiefsten Saite beträgt 100 cm. Die Dämpfung des Instruments ist als neben den Stegen der Hauptspielebene angebrachte Unterdämpfung ausgeführt. Das in meinem Instrument verwendete Tonabnehmersystem besteht aus vier Nanoflex-Tonabnehmern, die unter den Außenstegen der Hauptspielebene eingebaut sind und Saiten- wie Resonanzkörperschwingungen übertragen sollen.¹² Ihre Signale werden über einen 6,35 mm-Klinkenanschluss in einen externen Vorverstärker geführt. Damit können jeweils die obere und untere Hälfte der beiden Ganztonleitern zusammen mit oberer und unterer Hälfte der Basssaiten in Lautstärke und Klangfärbung geregelt werden. Um das Tonabnehmersystem leichter warten zu können, wurde der am mittleren Nagelstock geteilte Resonanzboden nicht geklebt, sondern verschraubt. Das hatte eine Verlängerung der Zargen nach unten hin über den Resonanzboden hinaus zur Folge.

Spieltechnische Erkenntnisse zum Konzerthackbrett

Die bauliche Ähnlichkeit von Kontrabass- und Konzerthackbrett mag den Eindruck erwecken, dass viele spieltechnischen Herausforderungen in ähnlicher Weise bestehen. Dies gilt meines Erachtens aber nur insoweit, wie das Konzerthackbrett in ähnlicher Funktion wie das Kontrabass-Hackbrett verwendet wird, nämlich für zumeist einstimmiges (Begleit-)Spiel mit seltener Verwendung des Bassstegs.

Mehr als beim in der Anzahl der Chöre reduzierten Kontrabass-Hackbrett stellt das Konzerthackbrett durch die enge Verschränkung der vielen Saiten auf der Hauptspielebene bereits optisch eine Herausforderung für den Spieler dar.

¹² Über Nanoflex (de-DE) (o.V.)

Vom Kontrabass-Hackbrett bereits bekannt ist das Problem der großen Fläche, die überschaut werden muss. Neben erhöhter Konzentration beim Spiel im Diskantbereich ist für Basstöne besondere Aufmerksamkeit von Nöten. Der Abstand der Saiten auf dem Basssteg beträgt ungewohnte 3 cm. Der geringe Abstand des Spielers zum Instrument erschwert zudem das periphere Sehen. Die Markierungen am Basssteg liegen außerhalb des gewohnten Blickfelds.¹³ Ich halte nach meinen Erfahrungen eine Wiederholung der Markierungen in Nähe des Nagelstocks für unabdingbar. Auch Franz Anton Peter behilft sich nach eigener Aussage mit Klebepunkten auf dem Nagelstock. Da dieser jedoch 1,5 cm von den Saiten entfernt ist, habe ich Probleme mit der exakten Zuordnung, wenn ich meine Position zum Instrument verändere. Die endgültige Lösung des Problems besteht in der Verwendung farblich unterschiedlicher Basssaiten.¹⁴

Mit der Notwendigkeit, häufig den visuellen Fokus zu verändern, ist beim Konzerthackbrett ein erheblicher Mehraufwand an ganzkörperlicher Bewegung verbunden. Dies liegt an der großen Amplitude der seitlichen Armbewegung, die beim Konzerthackbrett bis zu rund 75 cm beträgt, und eine völlig neue Erfahrung für Hackbrettspieler darstellt.¹⁵ Physiologisch betrachtet wird durch den großen Abstand der Töne zwischen linkem Steg und Basssteg die abduzierende Muskulatur der oberen Extremitäten vermehrt beansprucht. Will man vermeiden, dass Töne allzu oft außerhalb einer kontrollierten Spielposition angeschlagen werden, ist eine häufige Veränderung des Standpunkts vor dem Instrument zur Seite erforderlich. Bisweilen ist auch eine Bedienung des Dämpfpedals wechselweise mit beiden Füßen notwendig. Bei diesem Instrumententypus kommt mit der transversalen also eine neue Bewegungsdimension hinzu. Für sie gelten spieltechnisch ähnliche Einschränkungen wie für die Sagittalebene: Das Spielen mehrerer Töne nacheinander mit derselben Hand ist bis zu einer gewissen Geschwindigkeit und in Abhängigkeit der zu spielenden Intervalle rein physisch limitiert. Außerdem ist ein Spiel mit überkreuzten Armen auf Basssteg und linkem Steg der Hauptspielebene praktisch unmöglich.

Ungewohnt ist außerdem das untere Ende der Hauptspielebene mit e°. Gerade originale Literatur für Tenorhackbrett ist deshalb nicht ohne weiteres um-

¹³ Die Markierungen sind wie bei allen anderen Typen des Salzburger Hackbretts bei den Tönen c, e, f, a und h direkt am Steg gesetzt.

¹⁴ Rot für a, bronzefarben für die Töne c, e, f und h.

¹⁵ Gemessen wurde der Weg für die rechte Hand vom höchsten Ton auf der rechten Seite der Hauptspielebene zum tiefsten Ton des Bassstegs.

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts

setzbar, da der Schlägelsatz möglicherweise anders gestaltet werden muss. Auch akustisch ist der Bruch durch den Wechsel von der Zwei- auf die Einchörigkeit gravierend. Eine schnelle Tonleiter in der kleinen Oktave ist nur möglich, wenn der Schlägelsatz die Vorbereitung auf den Wechsel zum Basssteg erlaubt. Franz Anton Peter berichtet, dass er sogar eigene Vortragsbezeichnungen entwickelt hat, um zu notieren, welcher der doppelt vorhandenen Töne jeweils zu spielen ist. All diese Sachverhalte müssen bei künftigen Kompositionen berücksichtigt werden.

Im Gegensatz zu den Standardtypen findet durch den Basssteg beim Konzerthackbrett erstmals eine weitgehende Aufgabenverteilung für die Hände statt: Die rechte Hand ist in erheblichem Maße für Bass- bzw. Begleitspiel verantwortlich. Eine Lösungsmöglichkeit wäre die Anhebung der Außenstege der Basssaiten auf der linken Seite, sodass diese auch auf der linken Seite, vorzugsweise mit der linken Hand, angeschlagen werden können. Dieses Prinzip hat der Schweizer Hackbrettbauer Marc Ramser bereits bei einem Appenzeller Hackbrett umgesetzt. Klemens Kleitsch hält den zusätzlichen Einbau einer Dämpfung in diesem Fall für nicht realisierbar.¹⁶

Mit dem Einbau des Nanoflex-Tonabnehmersystems wurde ein weiterer Versuch unternommen, grundlegende Schwierigkeiten bei der elektrischen Tonabnahme des Hackbretts zu minimieren. Dazu zählen ein hoher Übertragungsanteil des Anschlagsgeräuschs, das je nach Platzierung der Tonabnehmer mit einem erheblichen, als Klopfen wahrgenommenen Korpusklang einhergeht, das lange Sustain der Saiten, ein mangelhaft abgebildetes Klangspektrum des Resonanzkörpers sowie die Gefahr von Rückkopplungen durch die akustische Bauweise des Instruments.

Das Tonabnehmersystem habe ich für folgende Situationen vorgesehen und getestet:

- Bei Studioaufnahmen,
- Im Live-Einsatz mit Verstärker oder großer PA, um das bei normaler Mikrofonierung übliche Übersprechen anderer Instrumente zu unterbinden,

¹⁶ Franz Anton Peter äußerte die Vermutung, dass sich in ein solches Instrument zwar kein Dämpfmechanismus von unten, wie aktuell vorhanden, möglicherweise aber von oben integrieren ließe. Diese Unterdämpfung ist auch sein Hauptkritikpunkt am Konzerthackbrett, da seiner Beobachtung nach die Basssaiten bei langsamer Betätigung der Dämpfung ihre Tonhöhe verändern. Mir ist diese Eigenschaft an meinem Instrument bisher nicht aufgefallen.

- Als Eingangssignal für Effektgeräte und Looper.

In allen Anwendungsbereichen stellte sich heraus, dass mit diesem System die Probleme des Anschlagsgeräuschs und der Rückkopplungen nicht mehr gegeben waren. Bezüglich des Sustain bietet das Nanoflex-System gegenüber anderen getesteten Systemen den Vorteil, dass das Signal sehr lange stark bleibt. Damit ist erstmals ein befriedigender Einsatz von Verzerrern möglich.¹⁷ Was den Aspekt der Klangverfremdung durch den Tonabnehmer angeht, so muss je nach Einsatzgebiet unterschieden werden. Während der Klangcharakter sich in Bühnensituationen als brauchbar erweist, macht sich in Studioaufnahmen ein unausgewogenes Klangbild bemerkbar: Es fehlen der charakteristische Raumklang des Instruments und Obertöne im Bassbereich. Insgesamt ergibt sich ein enger, geschlossener Klangcharakter.

Erfahrungsbericht zum Einsatz des Konzerthackbretts

Der folgende Erfahrungsbericht fokussiert sich auf meine persönlichen Erkenntnisse, unterstützt von einem mit Franz Anton Peter im Dezember 2019 geführten Gespräch. Eine Analyse zu den Erfahrungen aller derzeitigen SpielerInnen eines Konzerthackbretts steht noch aus.

Erstes Anwendungsgebiet nach Erhalt des Instruments war Barockmusik in solistischer wie kammermusikalischer Besetzung. Der erweiterte Tonumfang erweist sich vor allem bei der Adaption von Lauten- und Gambenmusik als reizvoll. Bei Wahl geeigneter Vorlagen¹⁸ ist eine Umsetzung relativ einfach und jener am Tenorhackbrett meist überlegen, da bei vorhandener Bassstimme und Nutzung des Bassstegs mehr lateral als sagittal agiert wird, was für mehr Übersicht im Spiel sorgt. Als Continuoinstrument verwendet, bietet das Konzerthackbrett gegenüber dem Tenorhackbrett jedoch keine nennenswerten Vorteile. Die Wiedergabe einer Bassstimme ist aufgrund der großen Tonabstände nur bei gemäßigten Tempi ohne weiteres realisierbar. Ein Generalbassspiel analog zu Tasten- oder Lauteninstrumenten mit Bass- und Diskantstimme erfordert viel Übersicht und Vorausdenken der Linien, um spieltechnische Probleme zu vermeiden. Dazu kommt immer das Problem des Ineinanderklingens der Harmonien, das in der Barockmusik überwiegend kontraproduktiv ist. Franz

¹⁷ Getestet wurden Kondensator-Mikrofonierung, eine flächige, an verschiedenen Stellen platzierte Variante des Nanoflex-Systems sowie ein aufgeklebter Kondensator-Tonabnehmer (Typ AKG C 411 PP). Die Erprobung eines eingebauten Piezo-Systems steht Anfang des Jahres 2020 noch aus.

¹⁸ In Frage kommen Kompositionen mit höchstens gelegentlicher Dreistimmigkeit.

Anton Peter begegnet diesem Sachverhalt anders. Er schätzt das gegenüber dem Tenorhackbrett brillanteren Klang des Konzerthackbretts. Er setzt den Basso Continuo nicht geschlagen, sondern gezupft um und ist damit variabler in Stimmzahl und Dämpfung der Harmonien. Die Basssaiten können so teilweise direkt mit dem Diskant innerhalb der Hauptspielebene gezupft werden. Für ihn stellt das Konzerthackbrett damit in dieser Hinsicht einen Fortschritt dar.

Wie bereits erwähnt, ist die erhaltene Literatur für das historische Pantaleon auf dem Konzerthackbrett ohne Bearbeitungen umsetzbar. Die Arie *Del pari infecunda* aus dem Oratorium *La Betulia liberata* von Georg Reutter d.J. wurde bereits von Elisabeth Seitz auf CD eingespielt.

Im Bereich zeitgenössischer „E-Musik“ habe ich bislang am wenigsten experimentiert. Grundsätzlich schätze ich die Perspektive ähnlich wie damals für das Tenorhackbrett ein. Unter Nutzung des vergrößerten Tonumfangs und unter Berücksichtigung der spieltechnischen Einschränkungen wird in Zukunft auch Literatur für das Konzerthackbrett entstehen. Neben Auftragskompositionen für Franz Anton Peter wird künftig auch Hemma Pleschberger als Mitglied des österreichischen *Ensemble NeuRaum* für die Aufführung neuer Literatur sorgen. In einer ersten Komposition von Henrik Ajax für Konzerthackbrett und Klavier, die im Musiktheaterstück *Maskerade* enthalten ist, wird das Hackbrett als Melodieinstrument mit einem Tonumfang von A bis dis³ eingesetzt. Der überwiegend einstimmige Melodieverlauf setzt vor allem rhythmische Akzente gegen die Cluster des Klaviers. Das Entstehen neuer, dem Konzerthackbrett vorbehaltener Spieltechniken wird sich meiner Einschätzung nach in Grenzen halten. Immerhin findet sich bereits in einer der ersten Kompositionen für Konzerthackbrett, Philipp Christoph Mayers *Wenn die Kehrwoche kommt*, erstmalig die Anweisung, mit zwei Gummikopfmallets in Längsrichtung über Saiten des Bassstegs zu streichen. Bislang ungenutzt geblieben ist die Verwendung des eingebauten Tonabnehmersystems, um neue Klangfarben zu finden. Dies ist allerdings auch beim Tenorhackbrett bisher nicht erfolgt.

Als den Erwartungen entsprechend sinnvoll oder gar dringend notwendig kann man das Konzerthackbrett im Bereich live gespielter Filmmusik bezeichnen. Bei Filmscores zu *Der Herr der Ringe*, *Gladiator* und *Die Tribute von Panem* wurden mit dem ungarischen Cimbalom, dessen Tonumfang mit dem des Konzerthackbretts übrigens nahezu identisch ist, und dem im englischen Sprachraum beheimateten Hammered Dulcimer jeweils sehr unterschiedliche Hackbrett-Typen eingesetzt. Im Liveeinsatz stehen Produzenten und Dirigenten damit vor mehreren Problemen: Es finden sich praktisch keine Spieler, die

beide Instrumente gleichermaßen beherrschen, und die Übertragung von Partien des einen auf das andere Instrument ist aufgrund der sehr spezifischen Klangcharakteristiken nicht befriedigend. Zudem sind Klangreinheit und Stimmstabilität bei Cimbalom wie Hammered Dulcimer schwer zu bewerkstelligen. Nach übereinstimmenden Aussagen von Dirigenten wie Prof. Ludwig Wicki, David Reitz und Dr. Shih-Hung Young ist das Salzburger Hackbrett klanglich der beste Kompromiss in dieser Problematik. In allen drei genannten Filmmusiken lässt sich der geforderte Tonumfang jedoch nur mit dem Konzerthackbrett bewältigen. Für zwei Hackbretter unterschiedlicher Register wären die zu bewältigenden Tonsprünge zu groß. Durch das eingebaute Tonabnehmersystem sind zudem die Verstärkung über die Saal-P.A. und Stage Monitoring ohne Übersprechungen oder Rückkopplungen möglich, angesichts des oft sehr lauten Orchestertutti eine nicht zu unterschätzende Eigenschaft.

Der brasilianisch-amerikanische Komponist, Arrangeur und Dirigent Thiago Tiberio nahm das Konzerthackbrett und seinen Klang gar als wesentlichen Bestandteil seiner Neufassung des Soundtracks zu *Die Tribute von Panem*. Die Variabilität und einzigartige Charakteristik waren ihm bei der Begegnung mit dem Prototyp des Konzerthackbretts während der Proben zur Uraufführung der Livemusik des Films *Gladiator* aufgefallen und in Erinnerung geblieben. Ganz exponiert eröffnet das Hackbrett bei *The Hunger Games* mit arpeggierten Akkorden und einer Melodie im Bereich der kleinen Oktave zu liegenden Tönen in den Streichern. Im späteren Verlauf des Soundtracks wird das Konzerthackbrett vielfach und in verschiedenen Funktionen eingesetzt: Mal als zusätzliche Farbe in Melodiestimmen, mal in Begleitfunktion mit Ostinatopatterns oder mit einzelnen Tonfolgen zur Untermalung von Szenen im Film, in denen sich für die Protagonisten unerklärliche und unvorhersehbare Ereignisse ankündigen.

Eigene Arrangements und Kompositionen sind für mich essentiell, um Erkenntnisse über klangliche und technische Möglichkeiten des Konzerthackbretts sammeln und an Dritte weitergeben zu können. Im Fokus stand dabei mehrstimmige Sololiteratur nach dem Vorbild moderner tonaler Stücke für Gitarre, Vibraphon oder Klavier. Behält man beim Komponieren die besonderen Eigenschaften des Instruments im Blick, kann dabei durchaus eine vollwertige Musik im Sinne einer oder gar mehrerer Melodiestimmen mit durchgehender Begleitung entstehen, wie sie vor allem in der Akustikgitarrenszenen seit Jahren üblich ist. Bewährt hat sich dabei die Notation im Klaviersystem, die außerdem die Notwendigkeit der besonderen Kennzeichnung von auf dem Basssteg zu spielenden Tönen entfallen lässt.

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts

Vielfältige Verwendung fand mein Instrument auch bei internationaler Folklore und improvisierter Musik im kammermusikalischen Begleitspiel. Gerade in der Besetzung mit Gitarre, Zither, Cello oder Klavier fehlten mir hier bisher das tiefe Register sowie die Klangfülle, um gleichwertiger Partner, beispielsweise bei abwechselnden Improvisationen, zu sein. Während akkordisches Begleiten mit zwei Schlägeln schnelle, große und dennoch präzise Bewegungen der rechten Hand erfordert, bieten sich das kombinierte Spiel mit Schlägel rechts/ Pizzicato-spiel links oder einem Schlägel rechts/ zwei Schlägeln links an.¹⁹ Franz Anton Peter setzt das Konzerthackbrett häufig im Zusammenspiel von vier Hackbrettern bei Stücken ein, in denen das Kontrabass-Hackbrett nicht zwingend benötigt wird.

Fazit

In seiner derzeitigen Form ist das Konzerthackbrett ausgereift konstruiert und erfüllt somit meine Erwartungen zu Beginn des Projekts. Kleinere Modifikationen bezüglich der Saitenmarkierungen erleichtern das Spiel des Instruments deutlich. Weitere Modifikationen wie eine veränderte Dämpfung oder die Erhöhung der Außenstege des Bassregisters würden eine umfangreiche Neuentwicklung erfordern.

Die Beherrschung des Konzerthackbretts erweist sich durch das Hinzukommen einer weiteren Spielebene verglichen mit anderen Hackbrett-Typen als weitaus schwieriger, ist aber nicht unmöglich. Diese Tatsache lässt vermuten, dass das Modell im Gegensatz zum Tenorhackbrett für Laien nicht interessant sein wird.

In der Musizierpraxis erweitert das Instrument die bisherigen Möglichkeiten deutlich und trägt dem gestiegenen Können studierter HackbrettspielerInnen Rechnung. Hervorzuheben sind die stilistische Variabilität und die erstmalige Möglichkeit, Melodie und Begleitung im solistischen Spiel zu vereinen. Die Umsetzung von Pantaleon-Literatur ist ein weiteres Argument für die weitere Verbreitung des Instruments.

Wie die Namensgebung impliziert, halte ich das Konzerthackbrett im professionellen Bereich für eine überfällige Weiterentwicklung der bisherigen Chromatischen Salzburger Hackbretter. Es bietet zahlreiche Möglichkeiten zur weiteren Evolution des Hackbrettspiels im spieltechnischen und musikalischen

¹⁹ Zum Hackbrettspiel mit mehr als zwei Schlägeln verweise ich auf meine Diplomarbeit „Vergleich der Schlägeltechniken bei Hackbrett- und Malletinstrumenten und Versuch einer gegenseitigen Übertragung einiger Aspekte“, abrufbar unter <https://www.academia.edu>.

Bereich. Dass diese Entwicklung von BerufsmusikerInnen angestoßen wird, entspricht der Geschichte des Instruments in den letzten 50 Jahren. Im Gegensatz zum Tenorhackbrett ist beim gegenwärtigen Stand jedoch zu vermuten, dass es zumindest auf absehbare Zeit in einer Nische verbleiben wird.

Liste ausgewählter Projekte von Komalé Akakpo unter Verwendung des Konzerthackbretts:

- 04. Mai 2013: „Gladiator“ (UA) Film mit Livemusik von Lisa Gerrard, Hans Zimmer und Klaus Badelt; 21st Century Orchestra; Ltg.: Ludwig Wicki; KKL Luzern
- August 2014: Festival für Alte Musik „Muzyka w raju“:
Solokonzert mit Bearbeitungen von Werken Silvius Leopold Weiss' (Laute) und Carl Friedrich Abel (Viola da Gamba)
Konzerte mit „The Ground Floor“ (Frankreich) und Kammermusik mit internationalen Partnern
- Seit 2015: Konzertprogramm mit dem Duo Salz & Pfeffer: Bearbeitungen u.a. von Wolfgang Amadeus Mozart und Gaspar Sanz für Konzerthackbrett und Gitarre
- Juli 2015: CD-Produktion „GeHacktes zur Weihnachtszeit“ mit Pater Norbert M. Becker
- 17. Oktober 2015: Konzert in der Reihe Citizen House Jazz in Landshausen mit dem Lanzinger Trio und Armin Egeter (Dr.): Eigenkompositionen und Improvisationen mit Elektronik
- April 2016: Musikalische Begleitung der Lesungen zum Roman „Am Ende bleiben die Zedern“ von Pierre Jarawan: Eigenkompositionen und Improvisationen mit Elektronik
- 06. November 2016: Junges Mindelfestival 2016: „Maskerade“ Musiktheaterstück mit Kompositionen von Henrik Ajax und Bearbeitungen von Komalé Akakpo (UA)
- Seit 2018: Soloauftritte mit Eigenkompositionen und Bearbeitungen
- Oktober 2018: Track'n'Field – mobiles Aufnahmestudio am Gasteig München: Teilnahme am ersten Termin des Formats mit dem Duo Salz & Pfeffer mit „Anthem“ von Ralph Towner
- 13. Oktober 2018: „The Hunger Games in Concert“ (UA) – Film mit Livemusik von James Newton Howard und Thiago Tiberio; City Lights Orchestra, Ltg.: Kevin Griffiths, KKL Luzern

Die Weiterentwicklung des Chromatischen Salzburger Hackbretts

- April 2019: Demoaufnahmen mit Friederike Bouzayen (Cello): Cello-sonaten von Antonio Vivaldi, Werke von Johann Sebastian Bach und freie Improvisationen
- Juni 2020: Verwendung auf dem Album „Zeitlang“ von Gràb (Veröffentlichung Oktober 2021)
- Februar 2021: Verwendung auf der CD „Hanoi“ des Lanzinger Trio
- 27. Februar 2021: Solobeitrag mit drei Werken („Tocatta arpeggiata“ – Giovanni Girolamo Kapsberger, „A Staraisala“ – Trad./Bearb.: Komalé Akakpo und „Keys To The Rainbow“ – Komalé Akakpo) beim Konzertstream des ersten Hackbrett Online Festival
- Mai 2021: Verwendung bei der Single „Watschnbamm“ von RiA (Veröffentlichung Juni 2021)
- Seit Mai 2021: Musikalische Begleitung der Lesungen zum Roman „Robert Kochs Affe“ von Michael Lichtwarck-Aschoff: Eigenkomposition und „Green And Golden“ von Ralph Towner
- Juli 2021: Verwendung in der Musiktheaterproduktion „Fräulein Tönchens Donaureise“ im Rahmen des Mozartfests Augsburg

Von Franz Anton Peter aufgeführte Kompositionen für Konzerthackbrett:

- Dornier, Severin: agnus dei in sechs variationen nach Themen von robert schumann. Für Konzerthackbrett solo, 2015 (UA Februar 2016)
- Diverse: Liminal Space. Für Ensemble und Sänger. 2018 (UA 08. Juni 2018)

Darin enthalten:

- de Azevedo, Caio: Träns (2017)
- Becker, Robin: Kein tränendes Aug' von lachender Macht (2017)
- Bönigk, Felix: Klio op. 23
- Mathewson Alexander: Giant Slugs from outer Space
- Mayer, Philipp Christoph: Wenn die Kehrwoche kommt
- Zimmermann, Maximilian: Temperamente

Auftragswerk für Franz Anton Peter (noch nicht aufgeführt):

- Niemeyer, Wolfgang: Du Bist Min, Ich Bin Din – Eine kleine Auseinandersetzung. Für Sopran, Sprecher und Konzerthackbrett, März 2018

Komalé Akakpo

Literatur:

- Goralewski, Inge; Tafferner, Reinhard; Ulmer, Markus: Sonderformen des Salzburger Hackbretts. In: Hackbrett Informationen Nr. 31 (2014), S. 8-11
- Ilgenfritz, Heidi (2014): Das Sopranino-Hackbrett: Ein Neuentwicklung. In: Hackbrett Informationen Nr. 31 (2014), S. 7
- Lowien, Susanne (2012): CD-Booklet für Arie & Sinfonie. Von Reutter, Johann Georg, Accent ACC 24275, 2012
- Schickhaus, Karl-Heinz (2002): Das Hackbrett – Geschichte & Geschichten: Folge 2: Deutschland. St. Oswald 2002
- Spring, Rudi (2019): Verzeichnis sämtlicher Kompositionen und Bearbeitungen (Stand 26. März 2019).
- Übellacker, Margit (2008): Studien zum Pantaleon – Teil I: Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Glareana 2008, Heft 1 (2008), S. 4-27
- Übellacker, Margit (2008): Studien zum Pantaleon – Teil II: Zur Doppelboden- Konstruktion. In: Glareana 2008, Heft 1 (2008), S. 44-66

Notenausgaben:

Kiesewetter, Peter (1993): Shoshanim. München 2008

Internetpräsenzen:

Stolzenburg, Birgit (2012): Zum Tod des Komponisten Peter Kiesewetter. <https://www.hackbrettforum.de/kiesewetter/> (zuletzt abgerufen am 14.01.2020)

Das Zupfleierspiel im Frühen Mittelalter: Untersuchungen zum gesellschaftlichen Kontext und der Spielpraxis

Mathias Bommès

In der Phoibos-Ausgabe 2018 wurde der erste Artikel einer zweiteiligen Ausführung zur frühmittelalterlichen Zupfleier veröffentlicht.¹ Dieser beschäftigte sich mit den archäologischen Nachweisen sowie der materiellen Zusammensetzung des Instruments. Hierbei wurden alle seinerzeit bekannten archäologischen Fundkomplexe mit Leierbeigaben und Lesefunde mit relativ sicherer Zuweisung zum Fundgut aufgeführt und die aktuellen Forschungsergebnisse vorgestellt. Als Ergebnis der Auswertung konnte eine im Wesentlichen homogene Bauart der frühmittelalterlichen Leier (mit regionsabhängigen, konstruktions-spezifischen Abweichungen) herausgestellt werden.

Nachdem im ersten Artikel also das Instrument als solches im Mittelpunkt stand, soll sich dieser Folgeartikel stärker auf die Frage nach den Musizierenden konzentrieren: Wer waren diejenigen, die zu jener Zeit die Saiten zum Klingen brachten? Und war das Saitenspiel ein bloßer Zeitvertreib oder hatte es doch eine größere, gesellschaftlich-kulturelle Bedeutung?

Um uns diesen Fragen anzunähern, müssen wir uns im weiteren Verlauf verstärkt mit archäologischen wie schriftlichen Quellen aus dem Untersuchungszeitraum befassen.

Diesen Ausführungen soll sich ein kürzer gefasster Teil zur Spielweise des Instruments anschließen. Hierbei soll die Frage danach gestellt werden, inwieweit Spieltechniken heutzutage noch rekonstruiert werden können. Als experimenteller Ansatz wurden bereits in einer Ausgabe dieser Zeitschrift aus dem Jahr 2009 die Untersuchungen Eberhard Kummers zur Trossinger Leier vorgestellt. Diese sollen an dieser Stelle noch einmal vor dem Hintergrund bildlicher und archäologischer Quellen diskutiert werden.

¹ Siehe „Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen“, Bommès 2018.

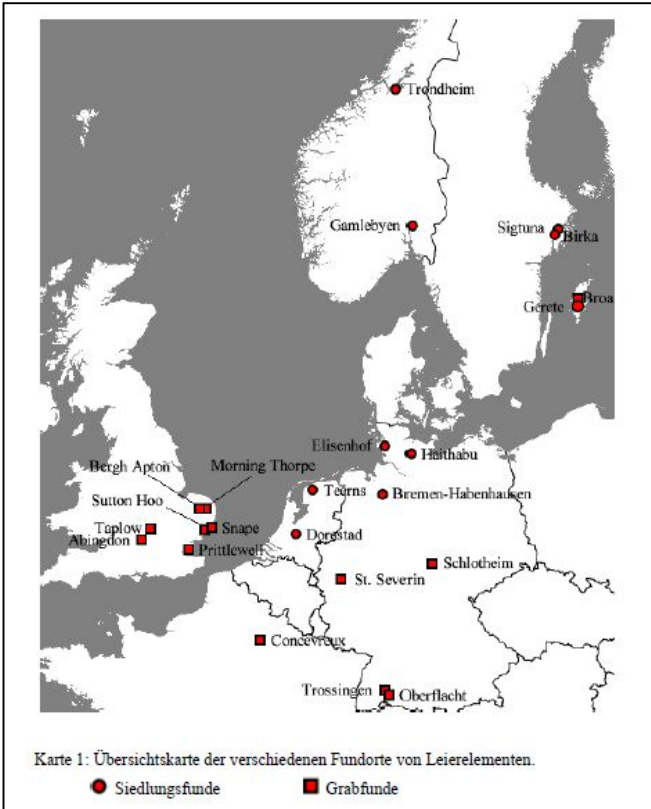
Der frühmittelalterliche Leierspieler

Wer damit beginnt, sich mit der Archäologie zu beschäftigen, mag diese anfänglich als eine rein materielle Wissenschaft begreifen. Diese Annahme ist an sich korrekt, bildet die materielle Kultur vergangener Epochen doch die Basis der archäologischen Forschung. Allerdings befasst sich die Archäologie ihrem Wesen nach mit der menschlichen Existenz im Allgemeinen und greift demnach auch in viele andere Bereiche, die den Menschen betreffen – seien es Soziologie, Theologie oder Philosophie. Denn jeder Gegenstand und jeder Befund, der im Rahmen von archäologischen Untersuchungen zu Tage gebracht wird, trägt eine eigene Geschichte in sich – er besitzt einen Wert, eine Genese und mitunter sogar eine Intention in Hinblick auf seine Position im Fundkomplex.

Nun stellte sich zu Anfang die Frage, inwiefern sich heute noch Aussagen über bestimmte Berufsgruppen und Personenkreise treffen lassen. Vor allem für nichthistorische Epochen und Kulturen gestaltet sich eine Rekonstruktion mitunter ausgesprochen schwierig. Die Archäologie arbeitet hierfür im Wesentlichen mit der Zuordnung anhand materieller und kontextueller Indikatoren. Einfacher formuliert bedeutet dies, dass beispielsweise eine Bestattung durch Interpretation verschiedenster Charakteristika in einen gesellschaftlichen – und auch zeitlichen – Kontext gerückt wird. Dabei werden etwa die Lage der Bestattung (eine unter vielen vs. einzeln in exponierter Lage), die Herrichtung (einfache Bestattung, aufwändiges Grabmal, Ausgestoßener), sofern möglich anthropologische Merkmale oder die Qualität und Quantität der Beigaben als Hinweis auf die gesellschaftliche Stellung herangezogen. All diese Faktoren können zu einer Rekonstruktion von Leben und Bedeutung des Verstorbenen vor dem Zeitpunkt seines Todes analysiert werden. In der Regel ist ein Anspruch auf Wahrheit hierbei nicht möglich – die Genauigkeit und Reichweite der Aussagen kann dabei von einer „möglichen Bestattung“ bis zur genauen Identifizierung historischer Persönlichkeiten reichen.

Wenn wir uns also die Frage nach der Persönlichkeit des frühmittelalterlichen Leierspielers stellen, müssen wir uns vorzugsweise mit der Auswertung von frühmittelalterlichen Bestattungskontexten auseinandersetzen, während Siedlungs- und Lesefunde thematisch bedingt außen vor gelassen werden. Bereits im ersten Artikel wurden Fundkomplexe aus verschiedenen Teilen Europas vorgestellt, wobei uns die meisten Leierfunde aus dem heute britischen und deutschen Raum vorliegen – für eine Übersicht der bekannten Funde kann erneut Abbildung 1 herangezogen werden. Durch Anzahl und Diversität der bekannten Bestattungen liegt uns demnach genug Material vor, um Vergleiche und

Interpretationen vorzunehmen. Des Weiteren sollen für die nachfolgenden Ausführungen schriftliche Quellen herangezogen werden, die in unterschiedlichen Formen für den Untersuchungszeitraum vorliegen. So finden sich in verschiedenen schriftlichen Überlieferungen Hinweise und genaue Beschreibungen von anonymen Zupfmusikern ebenso wie von historisch oder auch lyrisch prominenten Persönlichkeiten.²



² Im Hinblick auf die schriftlichen Quellen sei vorab noch darauf hingewiesen, dass eine kritische Betrachtung durchaus geboten ist. Zwar sollen den hier im weiteren Verlauf vorgestellten Autoren keine geschichtsverfälschenden Absichten unterstellt werden – verdanken wir doch erst ihnen einen detaillierten Einblick in frühere Epochen, was ihre Beiträge über jeden messbaren Wert hebt. Dennoch kann es durchaus vorgekommen sein, dass Historiker bisweilen Ausflüge in den lyrischen Bereich unternahmen oder aber in ihren Darstellungen auch politischen Einflüssen unterlagen.

Der Zupfmusiker in den schriftlichen Quellen

Widmen wir uns also zuerst dem Zupfleierspieler, wie er uns im schriftlichen Quellenmaterial begegnet: Hier präsentiert sich ein sehr differenziertes Bild. Es lässt sich kein einzelner Standardtyp des frühmittelalterlichen Musikers herausstellen, vielmehr finden sich Belege für das Musizieren in unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen. Ebenfalls zeigt sich, dass das Leierspiel – zumindest in früheren Phasen – wohl keinesfalls der reinen Unterhaltung diene. Immerhin finden sich in frühen Überlieferungen klar definierte Aufgaben des Leierspiels und des Liedvortrags. So beschreibt etwa schon Tacitus in seiner *Germanica* den Liedvortrag als germanische Form der historischen Überlieferung, wenn er anführt:

Celebrant carminibus antiquis quod unum apud illos memoriae et annalium genus est [...]

(Sie preisen in alten Liedern, der einzigen Art geschichtlicher Überlieferung, die es bei ihnen gibt [...])³

In diesem Sinne lässt sich Musik in schriftlosen Kulturkreisen durchaus als Mittel der historischen Überlieferung ansehen. Durch instrumentale Untermalung sowie künstlerische Ausschmückungen wäre immerhin eine leichtere Einprägsamkeit und Verankerung im kollektiven Gedächtnis vorauszusetzen.

Ein weiterer Nachweis für den Musiker als „Historiker“ liefert der byzantinische Geschichtsschreiber Priskos in seiner *Historia Gothorum*, wenn er von einem Besuch am Hof des Hunnenkönigs Attila 446 n. Chr. berichtet. Hier treten zwei Sänger auf, die Attila und seine Taten mit Preisliedern huldigen.⁴ Zwar sollen die Loblieder ohne instrumentale Begleitung stattgefunden haben,⁵ doch finden sich an anderer Stelle Hinweise auf instrumental untermalte Preislieder. Der römische Historiker Ammianus Marcellinus berichtet etwa im vierten Jahrhundert davon, wie die Germanen zur lieblichen Melodie der Leier („*dulcibus lyrae modulis*“) ihre Heldenlieder vortrügen.⁶

Was die Stelle aus der *Historia* jedoch verdeutlicht, ist die Tatsache, wie sehr der oder die Liedvortragende(n) in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Obrigkeit standen und wie subjektiv die vorgetragene Historie inhaltlich ausgerichtet sein konnte.

³ Tacitus *Germania* 2,2, nach Städele 1991, S. 80f.

⁴ Vgl. Ebenbauer 1988, S. 17.

⁵ Vgl. Beck 2003, S. 399.

⁶ Paulsen/Schach-Döriges 1972, S. 103.

Die bisher vorgestellten Beispiele liegen zeitlich noch vor dem eigentlichen Untersuchungszeitraum, doch geben sie bereits Einblicke in den möglichen Charakter des Musikers – mit einer konkreten Aufgabe, die über einen bloßen Unterhaltungswert hinausgeht.

Entsprechend lässt sich bisher vor allem die Funktion eines Preisdichters herausstellen. In dieser Tradition stehen auch Beschreibungen verschiedener altenglischer Werke im *Exeter Book* des 10. Jahrhunderts, in denen die Aufgabe des Musikers als Preisdichter betont und mitunter auch explizit die Entlohnung des Musikers durch seinen „Herrn“ beschrieben wird. In *The Fortunes of Men* lässt sich etwa lesen:

*Sum sceal mid bearpan aet his blafordes
fotum sittan, feoh þigcan
ond a snelllice snere wræstan,
lætan scralletan sceacol, se þe bleaped
nagl neomegende; biþ him neod micel.* (The Fortunes of Men, 80-84)⁷

(Ein anderer sitzt zu den Füßen seines Herrn mit der *bearpa* und wird Lohn/Geld erlangen; immer zupft er die Harfensaiten mit großem Können, lässt das springende Plektrum aufschreien/weinen, den (Finger-) Nagel in Harmonie erklingen. Er zeigt große Begeisterung.)⁸

Etwas genauer auf den Charakter des Liedvortrags als Überlieferung in künstlerischer Form verweist dagegen eine Stelle in *The Gifts of Men*, wo es heißt:

Sum biþ woðbora , / Giedda giffast. (The Gifts of Men, 35f.)⁹

(Mancher ist ein dichtender Künster, [...] rhythmisch geformter Liedberichte sehr kundig.)¹⁰

In einer Passage der Beowulf-Sage [rezitiert in Alexander 1991] lässt sich wiederum lesen:

⁷ Nach Krapp/Dobbie 1936, S. 156.

⁸ Frei ins Deutsche übersetzt nach Shippey 1976, S. 61. Die Terminologie der mittelalterlichen Saiteninstrumente bereitet mitunter Schwierigkeiten, da sich in den meisten Quellen nicht der Begriff der „Leier“ finden lässt. Die „*hearpa*“ ist aber wohl eher als übergeordnete Bezeichnung für Saiteninstrumente zu sehen, während der Gebrauch der Zupfleier durch die archäologischen Funde als gesichert gelten kann. Im Altgermanischen etwa bedeutet „*harpfen*“ so viel wie „die Saiten zupfen“ (vgl. Behn 1954, S. 152).

⁹ Nach Krapp/Dobbie 1936, S. 138.

¹⁰ Übersetzung nach Werlich 1967, S. 356.

*Or a fellow of the king's
whose head was a storehouse of the storied verse,
whose tongue gave gold to the language
of the treasured repertory, wrought a new lay
made in the measure.*

*The man struck up,
found the phrase, framed rightly
the deed of Beowulf, drove the take,
rang word-changes. He chose to speak
first of Sigemund, sang the most part
of what he had heard of that hero's exploits [...] (Beowulf 867-875)¹¹*

Wir lernen den frühmittelalterlichen Leierspieler demnach als versierten Künstler kennen, der sich dem gesanglichen Vortrag von (Preis-)Geschichten verschrieben hat. Lässt sich in Tacitus' *Germanica* noch eine Rolle des Musikers als kulturelles Gedächtnis nicht ausschließen, so weisen die jüngeren Quellen auf eine Rolle des frühmittelalterlichen Leierspielers als „musikalischen Dienstleister“ hin: Er konnte sich im Dienst eines oder mehrerer Herren befinden und trug gegen Vergütung Preislieder vor.

Die Bedeutung und Beliebtheit solcher Musiker wird in Erwähnungen von Herrschern und höheren Würdenträgern der Spätantike und des Frühen Mittelalters deutlich: Theoderich der Große sandte dem Frankenkönig Chlodwig einen Musiker,¹² der, „als zweiter Orpheus durch süße Weisen den Sinn der Barbaren bezwingen“ möge.¹³ Hierdurch wird besonders gut deutlich, dass der frühmittelalterliche Musikvortrag nicht zuletzt einen Prestigegewinn darstellte, indem sich die Elite durch Musiker kulturell aufwerten und auf sie gedichtete Loblieder vortragen lassen konnte.

Gleichzeitig lässt diese Episode erkennen, dass es wohl nicht unüblich war, als „Berufsmusiker“ auch größere Distanzen für verschiedene Dienstherrn zurückzulegen. Dies zeigt ein Schreiben des angelsächsischen Abts Cuthbert von Lindisfarne an den Mainzer Erzbischof, in dem er um einen Musiker bittet, der im Leierspiel kundig ist:

¹¹ Nach Alexander 1991, S. 30.

¹² An der entsprechenden Stelle als *Kitbaröde* bezeichnet.

¹³ Paulsen/Schach-Dörges 1972, S. 103.

*Delectat me quoque citharistam habere, qui posset citharizare in cithara, quam nos apellamus rotate; quia citharum habeo et artificem non habeo.*¹⁴

(Auch würde es mich erfreuen, einen Kitharöden/Leierspieler zu haben, der auf der Kithara/Leier spielen kann, die wir *Rotta* nennen; denn ich habe eine Kithara/Leier und keinen Künstler.)

Eine passende Passage hierzu findet sich ebenso im *Exeter Book*, in dem aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammenden Werk *Widsið*. Hier werden sowohl die Reisetätigkeit als auch noch einmal die vergütete Preisdichtung explizit dargestellt:

Z. 66-68

[...] *and among the Burgundians. I got there a ring,
Guthere gave me the gleaming token
a bright stone for a song.*

Z. 102-109

*I sang Ealbil; in every land
I spoke her name, spread her fame;
When we struck up the lay before our lord in war,
Shilling and I, with sheer-rising voices,
The song swelling to the sweet touched harp,
Many men there of unmelting hearts,
Who well knew, worded their thought,
Said this was the best song sung in their bearing.*

Z. 134-141

*The makar's weird is to be a wanderer:
the poets of mankind go through the many countries,
speak their needs, say their thanks.
Always they meet with someone, in the south lands or the
north,*¹⁵

Kann also für frühere Zeiten tatsächlich noch eine wie von Tacitus beschriebene, historische Funktion angenommen werden, weisen gerade die Formulierungen in den späteren Quellen sowie die Erwähnung von Entlohnung eher auf Preisdichtungen hin. Dass die Künstler dabei durchaus nicht ortsgebunden

¹⁴ Beda Venerabilis: *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. Nach Plummer 1896, S. 248f. Auch hier wird wieder nicht explizit die *Leier* erwähnt, das frühmittelalterliche Bildmaterial zeigt aber eher Instrumente des Leiertyps.

¹⁵ Nach Alexander 1991, S. 18ff. Der Originaltext im Altenglischen ist nachzulesen in Krapp/Dobbie 1936, S. 149-153.

agieren mussten, legen Quellen wie die *Widsið* oder die Bitte des Cuthbert von Lindisfarne nahe.

Dass sich das Leierspiel auf einen kleinen Kreis professioneller Künstler beschränkte, ist aber nicht anzunehmen. Der Kirchengelehrte Beda Venerabilis beispielsweise berichtete im 7./8. Jahrhundert von einem Herumreichen der Leier im Rahmen von Festen, sodass jeder, der das Instrument beherrschte, einen Liedvortrag anstimmen konnte.¹⁶ Eine ebensolche Vorgehensweise lässt sich auch in einer aus dem 10. Jahrhundert erhaltenen Fassung der *Beowulf* verfolgen:

*Als wir uns zum Festmahl gesetzt hatten
da gab es Singen und Sagen. Der alte Scilding
der Vielerfahrene, erzählte von fernen Zeiten
bisweilen ließ ein Kampfkühner der Leier Saiten
ließ das Spiel-Holz erklingen,
manchmal trug er ein Lied vor,
wahr und ergreifend. Seltsame Geschichten dann
erzählte vortrefflich der großberzige König.¹⁷*

Es ist demnach anzunehmen, dass neben der Person des professionellen Hof- oder Reisespielers das Spielen der Leier auch von Angehörigen des Kriegerstandes oder anderen Höherstehenden beherrscht und ausgeübt wurde. Wenn wir uns an die Sendung eines Musikers durch Theoderich oder an die Bitte des Cuthbert erinnern, lässt sich eine gewisse Lebensart der frühmittelalterlichen Eliten annehmen, zu der auch musikalische Unterhaltung gehört haben mag. Möglicherweise kann eine musikalische Ausbildung im Rahmen einer adligen Erziehung angenommen werden, die es Angehörigen höherer Gesellschaftsschichten ermöglichte, bei gesellschaftlichen Anlässen die Zupfleier zu spielen. Immerhin konnte durch das Unterhalten der Gäste selbst ein gewisser Grad an Ansehen erlangt werden. So berichtet auch Gregor von Tours, dass Personen mit einer guten Stimme eine gewisse Aufmerksamkeit von ihren Herren entgegengebracht wurde.¹⁸

Beispiele dafür, dass höchste Herren selbst das Saitenspiel praktizieren konnten, finden sich ebenfalls in den Schriftquellen. Mit dem Niflungen-König

¹⁶ Vgl. Paulsen/Schach-Döriges 1972, S. 107.

¹⁷ Nach Bishop 2002, S. 221.

¹⁸ Vgl. Bishop 2002, S. 220. Leider gibt der Autor selbst an dieser Stelle keine Quelle an.

Gunnar aus dem älteren *Atlied* und der jüngeren Version, dem *Atlamá*l, liegt uns jedenfalls eine prominente Persönlichkeit vor, von der es heißt:

En einn Gunnarr / heiptmóðr þorpo / bendi knúði / glumðo strengir

(Aber Gunnar allein / mit Haß im Herzen, die Harfe / schlug mit seiner Hand)¹⁹

Eine ähnliche Schilderung eines Königs, der im Angesicht des eigenen Untergangs zur Leier greift – beziehungsweise nach einer solchen verlangt – ist aus dem sechsten Jahrhundert durch Prokopios von Caesarea überliefert. Dieser schildert die Belagerung des Vandalenkönigs Gelimer 534 n. Chr. in Nordafrika. Er berichtet, dass dieser den gegnerischen Feldherrn Belisar unter anderem um ein „Saitenspiel“ bittet, „um das Lied, das er auf sein eigenes Unglück gedichtet hatte, unter Weinen und Wehklagen vorzutragen“.²⁰

Natürlich sind solche Darstellungen allgemein unter dem Aspekt spätantiker Stilisierung zu betrachten, die auf den modernen Rezipienten durchaus romanisch wirken können. Ebenso handelt es sich bei der Beowulf-Sage selbstverständlich nicht um eine historische Überlieferung. Doch kann allein durch Erwähnung solcher Episoden davon ausgegangen werden, dass Zeitgenossen das Beherrschen eines Saiteninstruments in den obersten sozialen Schichten als gegeben ansahen.²¹

Zusammenfassend können wir demnach anhand der schriftlichen Quellen im Kern drei verschiedene Personenkreise mit dem frühmittelalterlichen Zupfleierspiel in Verbindung bringen.

Die am häufigsten belegte Gruppe stellt die des (wandernden) Berufsmusikers dar, welcher für die Unterhaltung eines Hofes oder von Einzelpersonen mitunter reich entlohnt wurde. Einen nicht geringen Stellenwert bei diesen Vorträgen werden Liedvorträge im Sinne von Preisliedern eingenommen haben, die zum Teil wohl auch als pseudo-historische Wiedergaben verstanden werden können.

Die beiden anderen Gruppen lassen sich ihrem Charakter nach weniger genau trennen. In den Quellen ist sowohl von Angehörigen des Kriegerstandes

¹⁹ Altnordische Edda, nach: Finscher 1996, S. 1037f. Neben der schriftlichen Erwähnung des Leier-/ Harfespielenden Gunnars in der Schlangengrube lassen sich im skandinavischen Raum auch verschiedene bildliche Darstellungen dieser Szene beobachten, die eine Betonung des musizierenden Herrschers vornehmen.

²⁰ Paulsen/Schach-Dörges 1972, S. 103. Vgl. hierzu auch Bishop 2002, S. 221.

²¹ Wenngleich auch eine Adaption mystischer Symbolik möglich ist, etwa in Anlehnung an ebenfalls musizierende Könige und Götter wie etwa König David oder den griechische Gott Apoll, beides Archetypen des idealen Herrschers und Musikers.

als auch von obersten Herrschern selbst zu lesen, die das Spielen der Leier beherrschten. So konnte das Leierspiel als Teil des adeligen Lebensstils angesehen werden.

Der Zupfmusiker nach den archäologischen Quellen

Wie aber lassen sich die archäologischen Funde mit dem von den schriftlichen Quellen gezeichneten Bild zusammenbringen? In den angeführten Passagen finden sich teilweise detaillierte Angaben über die Tätigkeit der beschriebenen Personen, mitunter sogar Name und Status. In der Archäologie aber lassen sich solche Identifizierungen nur höchst selten vornehmen. Anhand von Grabsausstattungen und -kontexten sind aber zumindest soziale Unterschiede sichtbar. Hierfür ist bei der Frage nach der Person des Bestatteten besonders auf Qualität und Quantität der Beigaben sowie Lage und Ausarbeitung der Bestattung zu achten.

Allen bisher bekannten Fundkomplexen ist gemein, dass Leierfunde lediglich bei männlichen Bestattungen nachgewiesen werden konnten.²² Dass sich das Leierspiel archäologisch ausschließlich auf männliche Personen eingrenzen lässt, kann aufgrund von zwei unsicheren Fundzusammenhängen jedoch nicht als gesichert gelten.²³

Auffällig ist zudem, dass sich Leierbeigaben zu großem Anteil in reicher ausgestatteten Bestattungskontexten nachweisen ließen. So liegen uns etwa aus dem fränkisch-alemannischen Raum ausschließlich solche Bestattungen mit Instrumentenresten vor, die in hohe soziale Schichten verweisen. Dies lässt sich bei den Bestattungen 31 und 84 des Gräberfeldes von Oberflacht sowie von Grab 54 aus Trossingen vor allem aufgrund der reichen und qualitativ hochwertigen Grabsausstattungen ableiten. Alle drei Gräber zeichneten sich durch ihre besondere Fülle und Qualität der Grabbeigaben wie Mobiliar und Bewaffnung aus.²⁴ Etwas anders zeigt sich der Befund der zeitlich jüngeren Bestattung 100 von St. Severin, Köln. Als einzige ihrer Art konnte die Leier hier im Kon-

²² Zu einer detaillierteren Zusammenstellung der Funde siehe Bommès 2018.

²³ In der Literatur wird bei den Bestattungen von Grab 22, Bergh Apton und Grab 97, Morning Thorpe zwar allgemein von männlichen Bestattungen ausgegangen. Da beide Bestattungen jedoch gestört waren, kann eine absolute Zuordnung zu den männlichen Bestattungen nicht zweifellos verifiziert werden. Vgl. hierzu Penn/Brugmann 2007, S. 36.

²⁴ Vergleiche hierzu die Ausführungen von Schiek 1992, Veeck 1931, Dürrich/Menzel 1847 sowie Theune-Großkopf 2010.

text einer christlichen Bestattung in einem Sakralbau dokumentiert werden. Somit legt neben der auch hier gegebenen qualitätsvollen Grabausstattung zusätzlich die Lage der Bestattung eine Verortung im oberen sozialen Bereich nahe.²⁵

Aus dem skandinavischen Raum liegt bisher nur eine Bestattung aus Broa, Halla, vor, die aufgrund der Beigabe eines Pferdes und aufwändigen Zaumzeugs²⁶ in der Literatur als „Häuptlingsgrab“ geführt wird.

Im angelsächsischen Raum hingegen gab es eine größere Anzahl an Bestattungen unterschiedlicher sozialer Ränge. Mit den Grabkomplexen von Sutton Hoo, Prittlewell und Taplow konnten solche Bestattungen dokumentiert werden, die in die höchsten hierarchischen Ebenen verweisen und gleichfalls zu den reichsten insularen Bestattungen gehören. Nicht nur die bloße Menge und Qualität der Beigaben sind dabei zu beachten, sondern auch die Art der Bestattungen.²⁷

Alle bisher genannten Bestattungen mit Funden frühmittelalterlicher Leiern verweisen auf Besitzer des Instruments, die hohen gesellschaftlichen Klassen angehörten. Insofern ist davon auszugehen, dass die frühmittelalterliche Leier eine entsprechend große Bedeutung im Umfeld der frühmittelalterlichen Eliten besessen haben muss – wird sie doch immerhin als repräsentativ genug für das Leben der Verstorbenen betrachtet, um sie mit in deren Gräber zu legen.

Aus Großbritannien liegen uns überdies weitere Instrumentenreste vor, die sich in weniger reich ausgestatteten Gräbern dokumentieren ließen und somit den Gebrauch des Instruments auch in anderen Gesellschaftsschichten belegen. Bei den in diesem Zusammenhang anzuführenden bescheideneren Bestattungen handelt es sich um vier Grabkontexte aus den angelsächsischen Gräberfeldern von Morning Thorpe, Snape, Bergh Apton und Abingdon.

Kennzeichnend für fast alle Bestattungen ist wiederum die Beigabe von Bewaffnung, Ausnahmen hierzu bilden allein die Bestattungen von Bergh Apton und St. Severin, in denen sich lediglich ein Messer als Beigabe fand. Alle anderen Bestattungen weisen unterschiedlich umfassende Bewaffnung auf, wobei die Beigaben von Spatha sowie Speer oder Lanze überwiegen.

Frühmittelalterliche Leierfunde begegnen uns demnach in verschiedenen Bestattungskomplexen, die sich in ihrem Reichtum sowie durch die Art der Be-

²⁵ Paffgen 1992 legt eine Angehörigkeit des Bestatteten zu einer der führenden Familien des Ostfrankenreichs nahe. Vgl. Paffgen 1992, S. 485.

²⁶ Salin 1922, S. 190.

²⁷ Bei dem berühmten Fundkomplex von Sutton Hoo handelt es sich um eine gewaltige Schiffsbestattung, während die Bestattung von Taplow in exponierter Lage in einem Grabhügel angelegt wurde.

waffnung voneinander unterscheiden. Lassen die reicheren Gräber eine Verortung der Bestatteten in elitäre Kreise zu, verweisen die schlichteren Gräber mit Bewaffnung zumindest auf Angehörige des Kriegerstandes. Eine Ausnahme hierzu bildet ausschließlich die Bestattung von Bergh Apton, die durch ihre verhältnismäßige Schlichtheit und das vollständige Fehlen von Bewaffnung hervorsteicht.

Neben der Ausstattung der Gräber mit Leierfunden kann auch die Lage des Instruments im Grabkontext von Bedeutung sein. So lassen sich die bekannten Bestattungen generell in zwei verschiedene Kategorien nach Lage des Instruments unterteilen: in Bestattungen mit dem Instrument direkt am Körper und solche mit abseits beigegebenem Instrument.

In den Bestattungen von Sutton Hoo, Taplow Barrow und Abingdon konnten Niederlegungen der Instrumente im Fußbereich der Bestattung dokumentiert werden,²⁸ während sich die Leier von Prittlewell wohl an einer Wand der Grabkammer angebracht befand.²⁹ In allen anderen Fällen ließen sich die Leierüberreste dagegen im Bereich des Oberkörpers dokumentieren. Anhand des guten Erhaltungszustandes des Instruments in den Bestattungen von Trossingen und St. Severin konnte noch eine konkrete Niederlegung der Leier in den Armen des Verstorbenen nachgewiesen werden.

Bei der Annahme, dass die Lage des Instruments im Kontext der Bestattung Aussagen über seine Bedeutung für den Verstorbenen zulässt, wäre bei einer Niederlegung direkt am Körper von einer engeren Bindung auszugehen. Immerhin ist darauf hinzuweisen, dass für die Arrangements der Bestatteten deren Zeitgenossen verantwortlich waren. Es ist anzunehmen, dass diese bei der Herichtung der Begräbnisse Aspekte herausarbeiteten, die in ihren Augen in besonderem Maße mit dem Verstorbenen in Zusammenhang zu bringen waren. Bei Bestattungen, die eine Niederlegung abseits des Körpers aufweisen, läge wiederum nahe, dass es sich bei dem Instrument um einen weniger bedeutsamen Aspekt im Leben des Verstorbenen handelte. Für eine solche Annahme sprechen vor allem die Grabzusammenhänge von Sutton Hoo, Prittlewell und Taplow Barrow, in denen neben der Leier mit Beigaben von Spielsteinen und

²⁸ Vgl. Bruce-Mitford 1974, Tafel 17, Bruce-Mitford 1983, S. 704, Abb. 509 und Leeds/Harden 1936, S. 39.

²⁹ Vgl. Hirst 2004, S. 22 und 37.

Trinkhörnern weitere Beigaben gesellschaftlichen Zusammenseins dokumentiert sind.³⁰

Es muss jedoch noch darauf hingewiesen werden, dass nicht zuletzt bei den kontinentalen Bestattungen von Oberflacht, Trossingen und St. Severin ein gewisser „Platzmangel“ innerhalb der Bestattungen im Stein- oder Holzsarg für eine körpernahe Deponierung des Instruments verantwortlich gewesen sein könnte. Die Niederlegung genau im Brustbereich verweist aber dennoch auf eine gewisse Bindung von Instrument und Musiker. Es ist aber ebenso nicht auszuschließen, dass die Instrumente „körperferner“ Beigaben mehr waren als bloße Status- oder Standessymbole. So weist etwa Bruce-Mitford (1983) auf Spuren eines starken Gebrauchs am Instrument von Taplow Barrow hin.³¹

Zusammenfassung

Fassen wir die Ergebnisse sowohl aus den schriftlichen als auch den archäologischen Quellen also zusammen und stellen diese gegenüber. Aus den schriftlichen Quellen sind uns zum Einen Personen aus den höchsten gesellschaftlichen Schichten überliefert, die sich dem Leierspiel widmeten. Zu nennen sind hier der Vandalen Gelimer sowie König Gunnar, die beide als des Leierspiels mächtig beschrieben werden. Ebenfalls erwähnt wurde Hrothgar in der Beowulf-Sage, auch wenn dieser nicht selbst die Saiten zupfte, sondern bei seinem Liedvortrag lediglich von einem Gefolgsmann begleitet wurde. Archäologisch ließe sich dieser Typ problemlos mit den angelsächsischen Grabkomplexen von Sutton Hoo, Taplow Barrow und Prittlewell belegen, wobei Sutton Hoo als Schiffsbestattung noch einmal besonders hervorzuheben ist. Hier weisen die Ausstattungen auf mächtige Gefolgschaftsherren hin, wie wir sie auch in den Schriftquellen beschrieben finden. Allerdings ist gerade in diesen reichen Grabzusammenhängen zu hinterfragen, ob es sich bei dem Instrument nicht auch um ein Statussymbol unter vielen gehandelt haben könnte.

Interessant ist in diesem Kontext auch die Tatsache, dass sich das Instrument sowohl in Sutton Hoo als auch im Taplow Barrow zu Füßen der Bestat-

³⁰ Da es sich bei allen drei Bestattungen um solche mit Verweis auf höchste Gesellschaftsschichten handelt, könnte die Leierbeigabe auch als Aspekt des Hofhaltens und des Zusammenlebens gesehen werden. Bei dieser Interpretation stellt sich allerdings die Frage nach der Niederlegung der Leier im Fußbereich der Bestattung von Abingdon, wo eine solche Interpretation aufgrund einer bescheidenen Grabausstattung wenig sinnvoll erscheint.

³¹ Bruce-Mitford 1983, S. 720.

teten fand. Erinnern wir uns noch einmal an die angeführte Textpassage aus den *Fortunes of Men*, in der beschrieben wird, wie sich der Musiker beim Spielen zu Füßen seines Herren fand. Handelte es sich hierbei um eine realistische Darstellung, besäße die Niederlegung im Fußbereich eine weitere symbolische Komponente.

Weitere Bestattungen, die eine Verbreitung der Zupfleier in adligen Schichten belegen, finden wir in bescheidenerer Form mit Oberflacht (beide Bestattungen), St. Severin und Trossingen. Erwähnenswert ist, dass sich in allen vier Fällen eine Beilegung des Instruments unmittelbar am Körper dokumentieren ließ. Es ist daher von einer bewussten Niederlegung mit Hinweis auf die Verbundenheit auszugehen. Zwar lässt sich anführen, dass gerade bei den vier genannten Bestattungen eine gewisse räumliche Einschränkung gegeben war, die Beigabe direkt am Oberkörper weist aber dennoch auf eine Intention hin.

Des Weiteren haben wir aus den schriftlichen Quellen einen Stand der professionellen Musiker kennengelernt, wie etwa in den *Fortunes of Men* oder dem *Widsið*. Diese lassen sich im archäologischen Bereich gut mit den Bestattungen von Bergh Apton, Morning Thorpe, Abingdon und Snape in Verbindung bringen. Immerhin handelt es sich bei keinem der Gräber um eines aus den höchsten sozialen Schichten, während die Beilegung der Leier (beziehungsweise deren Überreste) am Körper eine Verbundenheit zum Instrument suggeriert.

Abweichend verhält es sich lediglich bei der Bestattung von Abingdon, wo die Überreste im Fußbereich dokumentiert werden konnten. Interessant bei dieser Bestattung ist aber wiederum, dass die in Abingdon beigegebene Spatha auf einen kontinentalen Ursprung hinweist.³² Mit Blick auf die Ausführungen des *Widsið* könnten sich hierdurch Hinweise auf eine Wanderschaft deuten lassen. Leider liegt eine Strontium-Isotopen-Analyse lediglich aus der Bestattung von Trossingen vor, wo die Ergebnisse auf eine Sesshaftigkeit des Bestatteten hinweisen.³³

Archäologisch nicht erfasst werden können diejenigen Menschen, die zwar zu bestimmten Gelegenheiten die Leier spielten, aber kein eigenes Instrument besaßen. Erwähnt finden sich solche Vorgänge aber immerhin durch Beda Venerabilis und in lyrischer Form in der oben zitierten Stelle der *Beowulf-Sage*.

An dieser Stelle sei noch auf einige Überreste von Leierinstrumenten hingewiesen, deren Besitzer wohl keinen Niederschlag in den schriftlichen Ausführungen erhielten. Hierbei handelt es sich um Fundstücke aus dem profanen Be-

³² Leeds/Harden 1936, S. 60; Bruce-Mitford 1983, S. 718.

³³ Theune-Großkopf 2010, S. 20.

reich, um Siedlungs- und Lesefunde. Diese sind uns zeitlich auch dann noch bekannt, wenn die Leier im Rahmen der Christianisierung als Grabbeigabe langsam verschwand. Ihre Erscheinung wird nicht so aufwändig und kostbar gewesen sein wie die derer aus den vorgestellten Grabkomplexen,³⁴ doch weisen die Funde durchaus auch auf einen Gebrauch im alltäglichen Bereich hin. Auffällig ist dabei, dass eine Konzentration der Funde zeitlich später einsetzt als die in den bekannten Bestattungen. In diesem Zusammenhang wäre noch zu überlegen, ob sich das Leierspiel verstärkt in der einfachen Gesellschaft entwickelte, als die Leier nicht nur aus den Grabkontexten, sondern auch langsam aus dem bildlichen Bereich verschwand.³⁵

Zur Spielweise der frühmittelalterlichen Zupfleier

Es mag zunächst verwundern, dass die Frage nach der Spielweise der frühmittelalterlichen Zupfleier mitunter die größten Probleme aufwirft. Immerhin sind wir in unserer heutigen Zeit ständig von Musik umgeben, Beschreibungen und Anleitungen für die verschiedensten Instrumente lassen sich in Sekunden-schnelle abrufen. Zudem ist – vor allem durch den Fund der Trossinger Leier – eine (beinahe) exakte Replikation der früheren Instrumente möglich. Wieso also ist es dennoch so problematisch, eine genaue Aussage zur Spielweise zu treffen?

Das Problem ist, dass uns aus dem Untersuchungszeitraum keine genauen Beschreibungen des Saitenspiels selbst vorliegen. Zwar gibt es – wie zu sehen war – eine Vielzahl von Berichten, die das Aufspielen der Leier nennen und beschreiben. Allerdings liegen uns hierzu keine Lehrwerke oder Notationen vor, sodass auch Isidor von Sevilla im 7. Jahrhundert ausführen muss:

*Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.*³⁶

(Wenn die Töne nämlich nicht vom Menschen im Gedächtnis behalten werden, verschwinden sie, weil sie nicht geschrieben werden können.)

Zwar gab es mit Einführung der Neumen im 9. Jahrhundert wieder eine Notation, die allerdings im Gesangsbereich Verwendung findet und uns zum Gebrauch der Leier keine Hilfestellung leisten kann.

Aus diesem Grund bieten sich vor allem zwei Herangehensweisen an, um sich heute noch der Spielweise der frühmittelalterlichen Leier anzunähern. Zum

³⁴ Für eine detailliertere Beschreibung siehe: Bommes 2018.

³⁵ Vgl. hierzu auch Hillberg 2015, S. 51.

³⁶ Walter 1994, S. 41.

Ersten existiert eine nicht unerhebliche Anzahl von frühmittelalterlichen Abbildungen, die Darstellungen des europäischen Leiertyps zeigen. Diese ikonographischen Zeugnisse weisen zum Teil zwar einen gewissen zeitlichen Abstand zum archäologischen Material auf, lassen sich aber von ihrer Bauweise her mit diesem durchaus in Einklang bringen. Aus diesem Grund konnten mithilfe von Bildzeugnissen bereits vor der Trossinger Leier realistische Rekonstruktionen archäologischer Funde erarbeitet werden.

Ebenso lassen sich durch Auswertungen der Bildquellen erste Aussagen über die mögliche Spielpraxis des Instruments treffen. Zu beachten ist allerdings, dass es sich bei den Bildkünstlern in der Regel um musikalische Laien gehandelt haben dürfte, da ein Teil der Darstellungen in ihrer Ausführung unrealistisch anmutet. Inwiefern daher detaillierte Aussagen über die Handhabung der Instrumente möglich sind, muss im Einzelnen bewertet werden.

Eine zweite, wesentlich praktischere Methode, bildet der experimentelle Ansatz. Die experimentelle (Musik-)Archäologie wird nicht nur aus didaktischen und öffentlichkeitswirksamen Aspekten immer relevanter, sie führt durch die intensive, praktische Auseinandersetzung mit materieller Kultur, auch zu mitunter unerwarteten Ergebnissen. Ein gutes Beispiel für die Durchführung einer solchen musikalischen Annäherung ist die experimentelle Arbeit des vor Kurzem verstorbenen Eberhard Kummer, der sich mit seinem Schaffen um die Erforschung und Rezitation der Musik verschiedenster Epochen verdient gemacht hat. Seine Auseinandersetzung mit der Trossinger Leier wurde bereits vor einigen Jahren in dieser Schriftenreihe durch Silvan Wagner vorgestellt.³⁷ Hierbei wurde eine Replik des genannten Instruments gefertigt, um im Anschluss deren Bespielbarkeit zu untersuchen. Die Ergebnisse dieses Vorgehens sollen im Folgenden noch einmal kurz im Hinblick auf das ikonographische Quellenmaterial erwähnt werden.

Allgemein finden sich im Bildmaterial zwei Varianten des Leierspiels, bei dem die Musiker ihr Instrument entweder stehend oder sitzend spielen. Die sitzende Darstellung überwiegt hierbei wesentlich. Der Korpus des Instruments befindet sich im Beinbereich und in leichter Schräglage nach außen gestützt. Sehr schön veranschaulicht zeigen dies Abbildungen aus dem angelsächsischen Raum, etwa der Vespasianus-Psalter aus dem 8. Jahrhundert.³⁸ sowie eine Ab-

³⁷ Zur umfassenden Auseinandersetzung mit Kummers praktischer Interpretation siehe Wagner 2009.

³⁸ Siehe Nordenfalk 1977, Abb. 32.

bildung aus dem Durham-Psalter³⁹ des gleichen Jahrhunderts. Zu sehen ist, wie das Instrument von der Hand, die nicht die Saiten führt, gestützt wird. Die ikonographischen Quellen variieren dabei, was den Gebrauch der linken oder der rechten Hand betrifft. In einer Darstellung der *Bamberger Apokalypse* sind sogar mehrere Musikanten zu sehen, die das Instrument zu gleichen Teilen mit der linken oder rechten Hand anschlagen.⁴⁰ In zwei Fällen konnte auch im archäologischen Befund eine Niederlegung auf der rechten Seite des Oberkörpers dokumentiert werden.⁴¹ Solche Darstellungen und Grabbeigaben könnten sowohl dem Zufall als auch schlicht dem Umstand entsprechen, dass die Instrumente zum Teil auch mit der linken Hand gespielt wurden. Im Fall der Bamberger Apokalypse ist hingegen davon auszugehen, dass das wechselseitige Spiel der perspektivischen Darstellung geschuldet ist.

In jedem Fall konnten mit der Schlaghand die Saiten auf der Vorderseite des Instruments bespielt werden. Kummer verwendete bei seinen Versuchen ein modernes Plektrum, um die Möglichkeiten seines Spiels noch weiter auszu-schöpfen.⁴² Der Gebrauch eines Plektrums wiederum lässt sich bisher weder auf Darstellungen erkennen, noch im archäologischen Kontext dokumentieren. Gerade ein solch kleines Detail könnte in der Verbildlichung natürlich schlichtweg außen vor gelassen worden sein.⁴³ Im archäologischen Befund wiederum stellt sich die Frage, ob Plektren überhaupt in den Bestattungen niedergelegt wurden, bei organischen Plektren nicht vergingen oder später überhaupt als solche erkannt wurden. Das bisherige Fehlen von Nachweisen muss demnach nicht per se zum Ausschluss dieser Spielweise führen. Zu bemerken ist jedoch, dass das Anschlagen/Zupfen mit den Händen in manchen Abbildungen mit

³⁹ Siehe ebd., Abb. 27.

⁴⁰ Vgl. Harnischfeger 1981, S. 36.

⁴¹ Bei diesen beiden Bestattungen handelt es sich um Grab 100 aus St. Severin, Köln und Grab 31 aus Oberflacht. Vgl. hierzu Fremersdorf 1943, S. 137 und Schiek 1992, S. 38.

⁴² Vgl. Wagner 2009, S. 79.

⁴³ Bildliche Darstellungen vom Plektren-Gebrauch liegen uns dagegen aus anderen Kulturkreisen schon wesentlich früher vor, etwa auf attischen Vasenmalereien. Vgl. hierzu Ruf 1991, S. 241, Abb.1 und West 1992, Tafel 19. Der Gebrauch eines Plektrums in der David-Darstellung des Vespasianus-Psalters (vgl. Wagner 2009, S. 80, Fußnote 23, hier „*Canterbury-Psalter*“) lässt sich dagegen meiner Meinung nach nicht sicher erkennen.

eindeutig gespreizten Fingern dargestellt wird⁴⁴ und auch moderne Aufführungen belegen eine sehr gute Beispielbarkeit ohne Plektrum.

Durch die offene Konstruktion des Instruments im Bereich der Jocharme jedenfalls ist ein beidhändiges Spiel möglich. Kummer verwendet die Greifhand bei seinem Spiel als Stütze, indem der innere Jocharm auf der Handwurzel aufliegt.⁴⁵ Eine solche Spielweise kann auch in den Darstellungen des Vespasianus-Psalters und der Bamberger Apokalypse sehr schön beobachtet werden. Ein weiteres Beispiel für die bildliche Überlieferung dieser Methode ist in der Frankenthaler Bibel zu finden.⁴⁶ Zwar handelt es sich bei diesem Schriftstück bereits um eine Quelle aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, doch finden sich in der Instrumentendarstellung noch sehr deutlich die Grundstrukturen der frühmittelalterlichen Leier wieder.

In weiteren Darstellungen, die zur Untersuchung der Leier herangezogen werden können, wird das Instrument dagegen vom Musiker mit der Greifhand am Jocharm oder am Joch gehalten. Dies würde die Spielweise der Leier allerdings beträchtlich einschränken und findet sich gerade durch diejenigen Abbildungen widerlegt, die auch im Hinblick auf die Instrumentendarstellung an sich die größte Detailgenauigkeit und Ähnlichkeit zum archäologischen Material aufweisen.

So ist davon auszugehen, dass die Greifhand während des Vortrags genutzt wurde, um einzelne oder mehrere Saiten zu dämpfen oder zu verkürzen, um das Anspielen unterschiedlicher Tonbilder zu ermöglichen.⁴⁷ Wie die einzelnen Saiten der frühmittelalterlichen Leier gestimmt waren, lässt sich ohne konkrete Hinweise heute nicht mehr rekonstruieren. Kummer selbst verwendete für sein Spiel eine diatonische Stimmung im Hexachord zwischen c und a.⁴⁸

Sehr interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen Wagners zu den Ritzzeichnungen der reich verzierten Trossinger Leier. So werden die Schlangenverzierungen auf der Vorderseite des rechten Jocharms als mögliche Orientierungspunkte für Halbtonschritte angeführt.⁴⁹ Somit würde den fein gearbeiteten Verzierungen nicht nur eine rein ästhetische Bedeutung zukommen, sondern auch ein praktischer musikalischer Nutzen. Auf Grund-

⁴⁴ So etwa im *Codex Gertrudianus*, 10. Jh. (Goldschmidt 1928, Abb. 20) und der *Bamberger Apokalypse* (Harnischfeger 1981, S. 36).

⁴⁵ Vgl. Wagner 2009, S. 80.

⁴⁶ Droysen-Reber 2000, Abb. 12, hier als Harley-Bibel bezeichnet.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch Lawson 1980, S. 157.

⁴⁸ Wagner 2009, S. 79.

⁴⁹ Ebd., S. 88.

lage dessen werden weitere Überlegungen angestellt, ob den Verzierungen der Rückseite des Jocharms die gleiche Bedeutung (hier im Zusammenhang mit Vierteltönen) zukommen könnte. Dies würde eine Beispielbarkeit der Trossinger Leier auf der Vor- und Rückseite voraussetzen. Wagner (2009) führt hierfür die Tatsache an, dass die Wirbellöcher des Jochs nicht konisch ausgearbeitet wurden und das Instrument vom Prinzip her beidseitig hätte aufgezogen werden können.⁵⁰ Er selbst gibt allerdings zu bedenken, dass die Vorderseite schon allein aufgrund der Stegmarkierung zumindest dominant gewesen sein wird.⁵¹ Bei anderen Instrumenten finden sich allerdings durchaus konische Wirbellöcher, die einseitige Besaitungen nahe legen.⁵² Ebenso ist in diesem Zusammenhang vor allem auf die angelsächsischen Instrumente mit abnehmbaren Jochen hinzuweisen. Die metallenen Verzierungen dieser Instrumente im Bereich des Jochs beschränkten sich immerhin auf die Vorderseite, was für eine gewisse „Vernachlässigung“ der Rückseite spricht. Ebenso ist zumindest bei der Leier von Sutton Hoo ein Umdrehen des Jochs durch die passgenauen Aussparungen für die Beschläge im Holz nicht möglich.⁵³

Zum Spiel positioniert Kummer seine Leier so, dass ihm die Vorderseite des Instruments schräg zugewandt ist.⁵⁴ Durch eine solche Haltung ist eine wesentlich bessere und entspanntere Benutzung der Greifhand gewährleistet, wie bereits Wagner (2009) herausstellt.⁵⁵ Eine solche Haltung finden wir in der David-Darstellung des Durham-Psalters sehr realistisch wiedergegeben. Hier wird dem Betrachter tatsächlich die Rückseite des Instruments zugewandt, wie sich am Fehlen der Saiten im unteren Bereich des Instruments erkennen lässt. Die Leier selbst liegt mit den Saiten auf den gespreizten Fingern der linken Hand auf, während die erhobene rechte Hand zum Spiel ansetzt. Allein die vertikale Ausrichtung des Instruments zur linken Seite hin scheint unrealistisch. In den übrigen bildlichen Darstellungen des frühen Mittelalters ist dagegen zu beobachten, wie das Instrument nach vorne ausgerichtet ist. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich hier um einen perspektivischen Aspekt der Darstellung handelt, weil bei dieser Haltung die Beispielbarkeit eingeschränkt wird. Da wir die Leier im Untersuchungszeitraum vor allem im Zusammenhang mit David-Darstel-

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Fremersdorf 1943, S. 136, und Bishop 2002, S. 220, sowie Bruce-Mitford 1983, S. 625.

⁵³ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 703.

⁵⁴ Vgl. Wagner 2009, Abb. 2.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 80.

lungen kennen, wird die Priorität bei der Abbildung auf der Bedeutung als Attribut gelegen haben und weniger auf einer technisch korrekten Haltung. In diesem Sinne vereinfacht eine zweidimensionale Darstellung das Erkennen. Die horizontal schräge Haltung des Instruments ist dagegen ikonographisch gut nachzuweisen.⁵⁶

Eberhard Kummer konnte mit seiner Herangehensweise beeindruckende Ergebnisse im Umgang mit der frühmittelalterlichen Leier des „Trossinger Typs“ erzielen. Gerade seine Fähigkeiten und sein Wissen als Musiker konnten neue Einblicke über die rein archäologische Forschung hinaus gewähren. Hierdurch zeigt sich, wie wichtig interdisziplinäre Ansätze in der Forschung sind, können sich doch verschiedenste wissenschaftliche Bereiche gegenseitig ergänzen. Freilich müssen gerade die Ergebnisse experimenteller Ansätze ohne konkrete Belege rein hypothetisch bleiben. Schließlich kann es durchaus vorkommen, dass unsere zeitliche und kulturelle Position die Durchführung des Experiments verfälscht - besitzen wir doch heute gewisse Vorstellungen und Normen, was Nutzen, Ästhetik oder Praktikierbarkeit betrifft.

Das bedeutet, nur weil ein bestimmter Zweck oder eine bestimmte Funktion erreicht werden können, müssen diese nicht auch tatsächlich beabsichtigt worden sein. In diesem Sinne gestaltet es sich schwierig, die Spielweise heutiger Instrumente etwa auf das frühmittelalterliche Leierspiel zu projizieren.

Andererseits können wir uns nur durch „Austesten“ der Instrumente an einen früheren Gebrauch annähern und anhand der musikalischen Experimente entdecken, zu welcher Musik das Instrument fähig *wäre* - ein Anspruch auf Vollkommenheit kann in der archäologischen Wissenschaft ohnehin nicht erhoben werden. Und erst die leidenschaftliche Arbeit von Künstlern wie Eberhard Kummer ermöglicht es uns, die Vergangenheit nicht nur mit dem Geist, sondern auch mit der Seele zu erfahren.

Literatur:

- Alexander, Michael [Übersetzung] (1991): *The earliest english poems*. 3. Auflage. London 1991
- Beck, Heinrich [Hg.] (2003): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 23. Berlin 2003
- Behn, Friedrich (1954): *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*. Stuttgart 1954

⁵⁶ So etwa im *Codex Gertrudianus* (Goldschmidt 1928, Abb. 20), der *Bibel von St. Paul* um 870 n. Chr. (Steger 1961, Tafel 5) oder im *Durham-Psalter* (Nordenfalk 1977, Abb.27), hier zur rechten Seite gekippt.

- Bischof, Dieter (2002): Die älteste Leier Nordeuropas aus einer germanischen Siedlung in Bremen-Habenhausen. In: Studien zur Musikarchäologie III. Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung (2002), S. 215-236.
- Bommes, Mathias (2018): Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen. In: Phoibos 2018, S. 76-96.
- Bruce-Mitford, Rupert (1974): Aspects of the Anglo-Saxon Archaeology. Sutton Hoo and other Discoveries. London 1974
- Bruce-Mitford, Rupert (1983): The Sutton-Hoo Ship-Burial Volume 3. Late roman and byzantine silver, hanging-bowls, drinking vessels, cauldrons and other containers, textiles, the lyre, pottery bottle and other items. London 1983
- Droysen-Reber, Dagmar (2000): Musikinstrumentendarstellungen im frühen und hohen Mittelalter - Realität oder Phantasie? Ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. In: Michaelsteiner Konferenzberichte 58 (2000), S. 13-26
- Dürich, Ferdinand von & Menzel, Wolfgang (1847): Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Stuttgart 1847
- Ebenbauer, Alfred (1988): Heldenlied und „Historisches Lied“ im Frühmittelalter – und davor. In: Heldensage und Heldendichtung im Germanischen. Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 2 (1988), S. 15-34
- Finscher, Ludwig [Hrsg.] (1996): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil 5 Kas – Mein. Kassel 1996
- Fremersdorf, Fritz (1943): Zwei wichtige Frankengräber aus Köln. In: Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst 15 (1943), S 124-139
- Goldschmidt, Adolph (1928): Die deutsche Buchmalerei. Zweiter Band. Die ottonische Buchmalerei. Leipzig 1928
- Harnischfeger, Ernst (1981): Die Bamberger Apokalypse. Stuttgart 1981
- Hirst, Sue [Hg.] (2004): The Prittlewell Prince. London 2004
- Krapp, George Philip/Dobbie, Elliott van Kirk [Hg.] (1936): The Exeter Book. New York 1936
- Lawson, Graeme H. (1980): Stringed musical instruments: Artefacts in the archaeology of Western Europe 500 B.C. to A.D. 1200. Unveröffentlichte PhD-Thesis Leeds, Edward Thurlow/Harden, Donald Benjamin (1936): The Anglo-Saxon Cemetery at Abingdon, Berkshire. Oxford 1936
- Nordenfalk, Curt (1977): Insulare Buchmalerei. Illuminierter Handschriften der Britischen Inseln 600 – 800. München 1977
- Paulsen, Peter/Schach-Döriges, Helga (1972): Holzhandwerk der Alamannen (Stuttgart 1972).
- Päffgen, Bernd (1992): Die Ausgrabungen in St. Severin zu Köln. Teil 1. Kölner Forschungen 5,1. Mainz am Rhein 1992
- Penn, Kenneth/Brugmann, Birte (2007): Aspects of Anglo-Saxon Inhumation Burial: Morning Thorpe, Spang Hill, Bergh Apton and Westgarth Gardens. East Anglian Archaeology 119. Gressenhall 2007
- Plummer, Charles [Hg.] (1896): Venerabilis Baedae Opera Historica 2. Oxford 1896

Mathias Bommers

- Ruf, Wolfgang [Hg.] (1991): Lexikon Musikinstrumente. Mannheim 1991
- Salin, Bernhard (1922): Fyndet från Broa i Halla, Gotland. In: Fornvännen 17 (1922), S. 189-206
- Schiek, Siegwalt (1992): Das Gräberfeld der Merowingerzeit bei Oberflacht. (Gemeinde Seitingen-Oberflacht, Lkr. Tuttlingen). Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 41,1. Stuttgart 1992
- Shippey, Thomas Alan (1976): Poems of wisdom and learning in old English. Cambridge 1976
- Städele, Alfons [Hg.] (1991): Cornelius Tacitus. Agricola. Germania. Darmstadt 1991
- Steger, Hugo (1961): David Rex et Propheta. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg 1961
- Theune-Großkopf, Barbara (2010): Mit Leier und Schwert. Das frühmittelalterliche „Sängergrab“ von Trossingen. Friedberg 2010
- Veeck, Walther (1931): Die Alamannen in Württemberg. Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit 1. Berlin 1931
- 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 1994
- Werlich, Egon (1967): Der westgermanische Skop. Der Ursprung des Sängerstandes in semasiologischer und etymologischer Sicht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 86 (1967), S. 352-375
- West, Martin Litchfield (1992): Ancient Greek Music. Oxford 1992

Internetpräsenzen:

- Hillberg, Julia (2015): Early lyres in context. A comparative contextual study on early lyres and the identity of their owner/user. Unveröffentlichte Master-Thesis, zu finden unter: http://www.academia.edu/15384201/EARLY_LYRES_IN_CONTEXT_A_COMPARATIVE_CONTEXTUAL_STUDY_ON_EARLY_LYRES_AND_THE_IDENTITY_OF_THEIR_OWNER_USER (Letzter Aufruf: 16.02.2016).

„So wenig kultivirt, so ganz vernachlässigt“¹: Die Pedalarhe in Deutschland um 1800

Panagiotis Poulopoulos

„Endlich fängt die Harfe, welche in Frankreich bei dem schönen Geschlecht wegen ihres bezaubernden Tons den ersten Platz vor den mehresten Instrumenten behauptet, auch in Deutschland an, wieder aus ihrer Dunkelheit hervorzutreten [...]“²

J. D. Scheidler, *Ueber Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments* (1802)

Einführung

Die Geschichte der Pedalarhe enthält ein bisher kaum erforschtes Paradoxon: erfunden wurde sie im frühen 18. Jahrhundert in Bayern, sowohl das Instrument als auch sein Repertoire waren in Deutschland aber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein so gut wie unbekannt. In einer Zeit, in der die Pedalarhe in Frankreich und auch in England bereits etabliert war, wurden in Deutschland nur wenige solcher Instrumente gebaut und gespielt und nur wenige Schulen sowie musikalische Werke für sie veröffentlicht.

Dieser Artikel bietet erstmals einen umfangreichen Einblick in die Situation und Wahrnehmung der Pedalarhe in Deutschland um 1800. Grundlage ist die Untersuchung von zeitgenössischen schriftlichen Quellen wie Werbetexten, Rezensionen, Konzert- und Ausstellungsberichten, Aufsätzen in Zeitschriften, Artikeln in Lexika, sowie Harfenschulen und -anleitungen. Außerdem werden die wichtigsten Gründe für die Vernachlässigung der Pedalarhe in Deutschland dargestellt und analysiert. Nicht zuletzt werden erhaltene Pedalarhen deutscher Herstellung in öffentlichen und privaten Sammlungen identifiziert und diskutiert, ob sie charakteristische Merkmale sowie Ähnlichkeiten und Unterschiede zu Harfen aus Paris und London haben.

¹ Anonym 1807, S. 788.

² Scheidler 1802, S. 85. In diesem und allen folgenden Zitaten wurden die originale Rechtschreibung und Zeichensetzung beibehalten.

Die Geburt der Pedalharfe in Bayern im frühen 18. Jahrhundert

Das Konzept, eine Harfe mit einem Pedalmechanismus auszustatten, wurde im frühen 18. Jahrhundert in Bayern entwickelt. Dieser Mechanismus ermöglichte die Verkürzung einer Saite, wodurch ihre Tonhöhe um einen Halbton erhöht werden konnte (und zusätzlich in allen Oktaven bei Saiten dieses Tons) und so Noten realisiert werden konnten, die auf den offenen Saiten der Harfe nicht verfügbar waren.

Die meisten Quellen aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert deuten darauf hin, dass die Pedalharfe in den 1720er Jahren von Jacob Hochbrucker (ca. 1673-1763) in Donauwörth erfunden wurde. Die früheste Erwähnung Hochbruckers als Erfinder der Pedalharfe findet sich bereits 1732 in Johann Gottfried Walthers Werk *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, in dem Walther auch angibt, dass Hochbruckers Sohn Simon (1699-1750) 1729 vor dem österreichischen Kaiser öffentlich in Wien Pedalharfe spielte.³ Simon, der später auch in Leipzig, Brüssel (1739), Braunschweig (1750) und Paris als Harfenist tätig war, äußerte, dass sein Vater schon 1697 eine Pedalharfe entwickelt habe.⁴ Dies wurde aber von anderen Autoren nicht bestätigt.⁵

Die Zuschreibung der Erfindung der Pedalharfe an Hochbrucker wurde auch in anderen Lexika sowie Harfenschulen des 19. Jahrhunderts getätigt⁶ und in der späteren Literatur über die Geschichte der Harfe wiederholt.⁷ Es scheint, dass Hochbrucker der Erfinder der Pedalharfe war, doch werden bereits in historischen Quellen weitere Personen genannt, die eine entscheidende Rolle in deren früher Entwicklung spielten; außer Hochbrucker waren dies Johann Paul Vetter (nach 1675-?), Georg Adam Goeffert (ca. 1727-ca. 1809)⁸, und Johann Hausen (?-1733).⁹ Schon 1811 wurde zum Beispiel in Lipowskys *Bairischem Musiklexikon* erwähnt, dass Vetter in einigen früheren Quellen als Erfinder der Pe-

³ Vgl. Walther 1732, S. 316.

⁴ Siehe Wackernagel 1997, S. 176, Droysen-Reber 1999, S. 51, Adelson u.a. 2015, S. 23, Fußnote 82, und Cleary 2018, S. 23f.. Nach Droysen-Reber und Cleary stammt diese Aussage nicht von Simon, sondern von dessen Bruder, Johann-Baptist.

⁵ Hochbrucker baute eine Harfe mit fünf Pedalen angeblich erst um 1702, siehe Welcker von Gontershausen 1855, S. 61.

⁶ Siehe z.B. Gerber 1812, S. 695, Reeß/Blumenbach 1830, S. 16, und Thomas 1859, S. 49.

⁷ Siehe z.B. Grattan Flood 1905, S. 111, und Kastner 1908, S. 2.

⁸ Rensch 1969, S. 98. Goeffert war der erste Musiker, der 1749 während eines Konzerts in Paris mit einer Pedalharfe auftrat, siehe Cleary 2018, S. 24.

⁹ Vgl. Zingel 1979, S. 141.

dalharfe genannt wurde: Vetter werde „zwar von einigen als der Erfinder der Pedal-Harfe angegeben; allein er war nur der Verbesserer derselben. Die Ehre der Erfindung dieser Harfe gebührt dem Hochbrucker.“¹⁰

Die Familie Hochbrucker hatte einen lang andauernden Einfluss auf die Verbreitung der Pedalharfe; bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gab es mehrere Harfenspieler namens Hochbrucker.¹¹ Neben dem bereits genannten Simon Hochbrucker war dessen Bruder Johann-Baptist (1732-1812) in Paris tätig, und zwar ab 1783 als Harfenlehrer von Marie Antoinette (1755-1793), der Königin von Frankreich. Möglicherweise spielten die beiden Brüder nicht nur bei der Etablierung der Pedalharfe in der französischen Hauptstadt eine wichtige Rolle, sondern auch beim Transfer technischer Expertise von Deutschland nach Frankreich im Laufe des 18. Jahrhunderts. Den Hochbruckers und anderen deutschen Harfenisten folgten weitere Harfenbauer nach Paris. So stammten dort berühmte Harfenbauer wie Jean-Henri Naderman (1734-1799) oder Sébastien Erard (1752-1831) aus deutschsprachigen Gebieten.¹²

Im deutschen Musikleben spielte die Pedalharfe jedoch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle. Wie es bei neuen Ideen häufig der Fall ist, war die Pedalharfe, ein in Deutschland erdachtes Design, in ihrem Ursprungsland kein großer Erfolg anders als in Frankreich und England. In keiner der wichtigen deutschen Städte wie Berlin, Hamburg, Leipzig, München oder Nürnberg, wo Saiteninstrumente schon seit Jahrzehnten gebaut und ihr Spiel ausgeübt wurden, entwickelte sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert eine starke Tradition in der Herstellung und dem Spiel der Pedalharfe.

Die „Wiederauferstehung“ der Pedalharfe in Deutschland um 1800

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts scheint die Pedalharfe in Deutschland nicht sehr verbreitet gewesen zu sein, wie zeitgenössische Quellen belegen. Johann Friedrich Wilhelm Herbst (1743-1807) stellte 1792 in seiner Anleitung für die Pedalharfe fest, dass „die Liebhaber dieses Instruments noch zu wenige sind“.¹³

Erst ab 1800 gibt es Berichte, die zeigen, dass die Pedalharfe langsam in die Musikszene Deutschlands integriert wurde. 1802 schrieb der Komponist Jo-

¹⁰ Lipowsky 1811, S. 355.

¹¹ Zu den verschiedenen Mitgliedern der Familie Hochbrucker siehe Tremmel 2003, S. 78f., Brenner 1998, S. 192-194, und BMLO 2014.

¹² Siehe Droysen-Reber 1999, S. 298-300.

¹³ Herbst 1792, zweite unnummerierte Seite in der Vorrede nach dem Inhaltsverzeichnis.

hann David Scheidler (1748-1802) in einem Artikel „Über Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments“ im *Journal des Luxus und der Moden*:

Endlich fängt die Harfe, welche in Frankreich bei dem schönen Geschlecht wegen ihres bezaubernden Tons den ersten Platz vor den mehresten Instrumenten behauptet, auch in Teutschland an, wieder aus ihrer Dunkelheit hervorzutreten [...].¹⁴

Scheidler wies darauf hin, dass die zunehmende Verwendung der Harfe um 1800 auf die Bemühungen von Musikerinnen wie Josepha Müllner (1768-1843)¹⁵ und Charlotte Weber (1779-?) sowie von Musikern wie Jean-Baptiste Krumpholz (1742-1790), Ernst Johann Benedikt Lang (nach 1749-vor 1785) und Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839) zurückzuführen sei. Laut Scheidler nutzten diese Harfenvirtuosen die Möglichkeiten der Pedalharfe maximal aus und zogen dadurch das Publikum an.¹⁶

Ein Jahr später bemerkte ein zeitgenössischer Schriftsteller in seinen Bericht über die Aufführung des Harfenvirtuosen Johann Adam Prestel (1775-1818) bei einem Konzert am 29. Juni 1803 in Kassel, dass die Pedalharfe „das schöne, nur in Deutschland noch nicht hinlänglich geübte Instrument“ sei.¹⁷ Außerdem fügte er hinzu:

Denn wenn auch Frankreich und England, als das eigentliche Mutterland der besten Harfen, vollendetere Künstler aufzuweisen haben, so wird doch gewiß das Talent Herrn Prestels an jedem Orte seines Vaterlandes, wo er sich noch hören lassen dürfte, die lebhafteste Theilnahme erregen und den Wunsch aufs Neue wecken, dies treffliche Instrument (welches vielleicht das einzige seyn möchte, mit dem ein Orpheus die versteinerten Herzen der Einwohner des Erebus erweichte) in mehreren geschickten Händen zu sehen, als dies bis jetzt der Fall war.¹⁸

1807 bemerkte der Verfasser eines Berichts über das Konzert von Louis Spohr (1784-1859) und dessen Frau Dorette (1787-1834) in Leipzig, dass durch Dorettes Auftritt „jeder, der die Harfe so spielen hört, herzlich beklagen muß, daß

¹⁴ Scheidler 1802, S. 85.

¹⁵ Müllner „wurde als einzige von allen möglichen HarfenistInnen im deutschsprachigen Raum genannt, die die Verwendung der Pedalharfe verteidigten“, siehe Paternusch 2017, S. 58. Für die biographischen Details zu Harfenistinnen, die in diesem Artikel erwähnt werden, siehe Instrumentalistinnen-Lexikon 2015.

¹⁶ Scheidler 1802, S. 85f.

¹⁷ Anonym 1803, S. 460.

¹⁸ Anonym 1803, S. 461. 1812, neun Jahre nach Prestels Konzert, war in Kassel die Harfe mutmaßlich in Mode, siehe Anonym 1812b, Sp. 599.

dieses in jeder Hinsicht so reizende Instrument in Teuschland so wenig kultivirt, so ganz vernachlässigt wird.“¹⁹ Sogar im Jahr 1815 wurde noch beobachtet:

Es ist hinlänglich bekannt und nicht unbemerkt geblieben, dass die Harfe in Deutschland seit einer langen Reihe von Jahren, nur selten gespielt und das Studium derselben nur wenig cultivirt worden.²⁰

Nicht nur die Einfachpedalharfe, sondern später auch die Doppelpedalharfe mit Drehscheiben (der Vorgänger der modernen Konzertharfe), die Sébastien Erard ab 1811 in London mit großem Erfolg vermarktete,²¹ wurde in Deutschland nicht gespielt. Spohr bemerkte 1820, fast ein Jahrzehnt nach der Einführung des neuen Instruments:

Ich erzeuge den deutschen Harfenspielern vielleicht einen Dienst, wenn ich ihnen über die neuen Harfen a double mouvement, die in London fast allgemein eingeführt sind, und von denen, so viel ich weiss, noch keine nach Deutschland gekommen ist, einige Nachricht gebe.²²

Gründe für die Unpopularität der Pedalharfe in Deutschland

Warum war die Pedalharfe in Deutschland um 1800 nicht so beliebt wie in Frankreich oder England? Der erste Grund war wirtschaftlicher Natur und lag in dem großen Aufwand und den hohen Kosten für den Kauf und die Pflege eines solchen Instruments. Die meisten Pedalharfen in Deutschland wurden im späten 18. Jahrhundert aus Paris und ab ca. 1800 auch aus London importiert. Besonders Harfen der prominenten Pariser Harfenbauer wie Georges Cousineau (1733-1800) oder den bereits erwähnten Naderman und Erard waren sehr teuer, und es war schwierig sie zu erwerben. Darüber hinaus waren ihre Pflege und ihre Reparatur aufgrund des feinen, komplexen Pedalmechanismus sehr anspruchsvoll. Als Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813), ein Instrumentenbauer und -verkäufer in Berlin, 1793 seine eigenen Pedalharfen ankündigte, behauptete er, dass die in Paris hergestellten Pedalharfen unbezahlbar und schwer zu reparieren seien. Er argumentierte weiter, dass sogar in großen Städten wie in Berlin kein Fachmann für die Behebung auftretender Mängel gefunden werden könne. Als Beispiel erwähnte er den Fall einer Harfe von Cousi-

¹⁹ Anonym 1807, S. 788.

²⁰ Nauwerck 1815, Sp. 545.

²¹ Zwischen 1811 und 1836 produzierte Erard ungefähr 3500 Doppelpedalharfen des sogenannten ‚Griechischen‘ Modells in London. Für weitere Details siehe Pouloupoulos/Lee 2018, S. 377-384.

²² Spohr 1820, Sp. 528-529.

neau, die dem bereits genannten Herbst gehörte, bei der Rellstab den ursprünglichen Mechanismus entfernte und einen einfacheren seiner eigenen Konstruktion einbaute, der laut Rellstab leichter zu reparieren war:

Die Pariser Pedalarfen sind übermäßig theuer, denn die wohlfeilste Art kostet 200 Thlr. Ihr Mechanismus ist künstlich, und selbst in einer Stadt wie Berlin kann man bey entstehenden Mängeln keinen Abhelfer, (geschweige nun in kleinen Städten oder auf dem Lande) finden. Das Beyspiel kann ich von einer Harfe des Hrn. Prediger Herbst, vom berühmten Cousineau zu Paris, anführen, bey welcher der Pariser Mechanismus herausgenommen worden, und dieser simple angebracht ist, welchen jeder gemeine Eisenarbeiter repariren kann.²³

Rellstabs Katalog von Instrumenten im selben Artikel bietet eine ungefähre Vorstellung des Wertes einer Pedalarfe in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Zum Beispiel kosteten die Pariser Harfen, die er verkaufte, zehnmal so viel wie Rellstabs eigene „Drehharfe“ und sogar viermal so viel wie seine eigenen Modelle des Fortepianos.²⁴

Um Geld zu sparen, versuchten manche deutschen Harfenisten gebrauchte Harfen zu mieten oder zu kaufen. Dies illustriert die Korrespondenz zwischen dem Theologen und Philosophen Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) und dem Philosophen und Pädagogen August Ludwig Hülsen (1765-1809). In einem Brief von 1799 bat Hülsen Schleiermacher, eine alte Pedalarfe in Berlin für ihn zu erwerben, da die Neuen zu „kostbar“ wären:

Fragen Sie doch, wenn es gerade schicklich ist, wo man eine gute Pedalarfe wol haben könnte. Ich liebe dies Instrument zur Begleitung des Gesangs sehr, und habe mir auch einige Fertigkeit darauf errungen. Allein zur Miethe finde ich jetzt keine Gelegenheit und eine neue zu kaufen ist mir für den Augenblick zu kostbar, daher ich nun die Freude ganz entbehren muß. Oft dächte ich würden in Berlin auch wol alte Pedalarfen verkauft, und es käme nur darauf an, daß man davon unterrichtet würde. Hören Sie durch den 2ten 3ten *und* 4ten Mund davon reden, so fragen Sie gefälligst doch weiter. Wenn ich nicht irre, so hat der Prediger Herbst einen neuen Mechanismus erfunden, da der Pariser für unsre Künstler zu künstlich ist. Vielleicht sind die Herbstischen Harfen schon zu haben und zwar zu einem billigen Preise. Ich mußte Sie im Namen der Musen darum bitten, die meiner Gesänge sich freuen und der sie begleitenden Töne.²⁵

Dass ein deutsches Publikum für die Pedalarfe kaum existierte, zeigt sich in der geringen Zahl von Harfenschulen, die in Deutschland zwischen 1760 und

²³ Rellstab 1793, S. 121.

²⁴ Rellstab 1793, S. 121-123.

²⁵ Brief 704 (2.-3. 10.1799) in Arndt/Virmond 1992, S. 204f.

1840 veröffentlicht wurden.²⁶ Insgesamt erschienen in diesem Zeitraum nur fünf Harfenschulen: zwei in Berlin,²⁷ zwei in Leipzig²⁸ und eine in Hamburg.²⁹ Manche glaubten, dass neue Instrumente wie die Pedalharfe umfassende Anleitungen sowie angemessene Kompositionen bräuchten, um populär zu werden. Für den einflussreichen Harfenisten Backofen lag das geringe Interesse für die Pedalharfe in Deutschland genau am Fehlen von Anweisungen, wie er in seiner *Anleitung zum Harfenspiel* 1801 erläuterte:

Die Ursache, warum in Deutschland die Harfe so wenig gespielt, beinahe gar nicht kultivirt, und keiner besondern Aufmerksamkeit gewürdigt wird, mag wohl die seyn, dass es bisher an einer gründlichen Anweisung fehlte.³⁰

Es gab aber auch andere Stimmen. Für einen zeitgenössischen Kritiker waren nicht der Mangel an Anleitungen, sondern der Mangel an hochwertigen Instrumenten sowie die inhärenten Einschränkungen der Harfe die Gründe für die Unpopularität der Pedalharfe in Deutschland:

Vielmehr scheint uns der Grund dieser Vernachlässigung, theils in dem Mangel an guten Harfen, theils aber auch in der bisherigen Eingeschränktheit dieses Instruments, und [...] an guten Kompositionen dafür zu liegen. [...] Daß aber der Mangel an guten Anweisungen nicht die einzige Ursache sey, warum in Deutschland die Harfe bisher so wenig gespielt wurde, dieß beweiset schon einigermaßen die Guitarre, wozu wir, so viel der Rec. weiß, noch gar keine deutsche Anweisung hatten, als dieses Instrument vor einigen Jahren plötzlich so sehr in Aufnahme kam. Und wie viele wirklich gute Anleitungen zum Violinspielen giebt es wohl bis jetzt? Gleich wohl ist die Violine eins der üblichsten Instrumente.³¹

Ähnlich beobachtete 1801 ein Rezensent der *Anleitung* von Backofen:

Gute Harfen waren bisher nur in Paris zu finden. Erst seit kurzem verfertigt man auch in London sehr schöne, aber auch sehr kostbare Harfen, von denen einige unter andern nach Hamburg und nach Frankfurth am Mayn gekommen sind, zum

²⁶ Cleary 2016, S. 241-248. Berücksichtigt werden hier nur originale Harfenschulen, also nicht aus dem Französischen oder Englischen übersetzte, die in Deutschland in diesem Zeitraum erschienen sind.

²⁷ Wernich 1772 und Herbst 1792.

²⁸ Backofen 1801 und Heyse 1803.

²⁹ Anonym ca. 1820.

³⁰ Dieses Zitat befindet sich in der „Vorrede zu ersten Ausgabe“, die in der zweiten Ausgabe von Backofens *Anleitung* enthalten ist. Siehe Backofen 1807, erste unnummerierte Seite nach dem Inhaltsverzeichnis. Zu Backofens Werken siehe Rosenzweig 1991, S. 80-97.

³¹ Anonym 1804, S. 323.

Beweise, dass man auch in Deutschland anfangs, das Spiel der Harfe lieb zu gewinnen und zu einer grössern Vollkommenheit zu bringen.³²

Bereits die Pariser Einfachpedalharfen waren in Deutschland um 1800 unbezahlbar. Später war der Übergang von der Einfach- zur neuen Doppelpedalharfe für deutsche Harfenspieler finanziell noch schwieriger. 1851 behauptete der Verfasser eines Berichts über Saiteninstrumente in der Industrie-Ausstellung in London, dass Erards Doppelpedalharfen genauso teuer wären wie die besten Pianoforte der Firma:

Diese Erardschen Harfen *à double mouvement*, wie er sie nannte, fanden rasch den rauschenden Beifall in England und Frankreich (für Deutschland waren sie im Preise zu hoch, so hoch wie die besten Erardschen Pianoforte nach neuester Konstruktion).³³

Heinrich Welcker von Gontershausen (1811-1873), der die Harfe als „das schönste Fraueninstrument, das existirt“³⁴ betrachtete, bemerkte ebenfalls 1855: „in reichen Familien trifft man zuweilen die Pedalharfe bei uns, wiewohl nicht so häufig, wie in Frankreich und England an.“³⁵

Von vielen Autoren wurde darauf hingewiesen, dass nicht nur der hohe Preis ein wichtiger Faktor für die geringere Verbreitung der Pedalharfe in Deutschland war. Auch technische Gründe, wie zum Beispiel die unzuverlässige Konstruktion und Funktionalität, begrenzten die Verwendung der Pedalharfe. Schon 1804 bemerkte ein Autor:

Vielleicht hielt auch der Umstand, daß bey der Harfe so oft das lästige Stimmen derselben und das Aufziehen neuer Saiten nöthig wird, manchen Dilettanten davon ab, dieses übrigens sehr angenehme Instrument zu erlernen.³⁶

Solche Probleme hatten häufig mit dem sehr komplizierten Bau der Mechanismen der Pedalharfen, die fehleranfällig waren, zu tun.³⁷ Außerdem war der dreieckige Holzrahmen der Harfe sehr empfindlich gegenüber Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen. Darüber hinaus war die große Spannung der vielen Saiten wie auch deren häufig schlechte Qualität ein Problem.

³² Anonym 1801, Sp. 44.

³³ Anonym 1852, S. 877.

³⁴ Welcker von Gontershausen 1870, S. 107.

³⁵ Welcker von Gontershausen 1855, S. 62.

³⁶ Anonym 1804, S. 323.

³⁷ Siehe z.B. Anonym 1819b, Sp. 754f.

Die geringe Stimmungs- und Intonationsstabilität sowie das Brechen von Saiten waren häufige Phänomene, nicht nur bei preisgünstigen Harfen. Aus diesen Gründen scheiterte am 23. Februar 1812 in Berlin ein Auftritt von Therese Demar (1786-nach 1856), die sich 1811 als „Harfenistin Ihrer Majestät der Kaiserin Marie Louise“³⁸ (1791-1847) ankündigte:

Aber die schöne Pedalharfe war bey der grossen Hitze sehr bald verstimmt, auch sprangen einige Saiten; daher befriedigte Dem. Demar nicht alle Erwartungen ihrer zahlreichen Freunde.³⁹

Einige Jahre später hatte die Harfenistin Maria Theresia Löwe (1809-1885) während ihres Konzerts am 9. Dezember 1829 in Leipzig die gleichen Schwierigkeiten:

Im zweyten Konzert spielte Dem. Löwe Variationen von Bochsä für die Harfe mit viel Fertigkeit und – grosser Angst. Es waren ihr nämlich vor dem Vortrage des Stücks unglücklicher Weise mehre Saiten gesprungen, die neu aufgezogenen verstimmten sich nun während des Spiels, was den Genuss freylich verkümmerte.⁴⁰

Die dauerhafte und anspruchsvolle Erhaltung sowie die intensive Anstrengung beim Spielen scheinen deutliche Nachteile der Pedalharfe gewesen zu sein, besonders im Vergleich zu dem pflegeleichteren Pianoforte, was ihre Ausbreitung stark begrenzte. Dies thematisierten zeitgenössische Autoren immer wieder:

Da ein solches Instrument aber schon bey dem ersten Ankaufe theuer zu stehen kommt, und dazu täglich Saiten und sehr oft Reparaturen erfordert, so wird es wohl mehr auf die Häuser der Reichen eingeschränkt bleiben, als dem Pianoforte gleich allgemein werden.⁴¹

Die süssschmeichelnden Töne der Harfe, ihre reichen harmonischen Arpeggiós, würden sie vielleicht noch über das Piano stellen, wären die Mittel der Ausführung weniger beschränkt. Modulationen oder harmonische Ausweichungen, enharmonische Verwechslungen die in den Rezitativen so oft vorkommen, sind Schwierigkeiten für die Ausführung der Harfe, welche die grössten Künstler nur mit der grössten Mühe besiegen.⁴²

Das brillianteste, schönste aller harmonischen Saiten-Instrumente, die Harfe ist nur in England und Frankreich eigentlich zu Hause; in dem weniger reichen Deutschland begnügen sich Musikfreunde und Künstler mit dem umfassenderen, mannig-

³⁸ Anonym 1811, S. 964.

³⁹ Anonym 1812a, Sp. 175.

⁴⁰ Anonym 1829b, Sp. 822.

⁴¹ Anonym 1819c, Sp. 860.

⁴² Anonym 1828, Sp. 813.

faltigeren, aber auch weniger glänzenden Pianoforte, das noch überdies höchstens alle Monate einmal gestimmt zu werden braucht.⁴³

Es ist kein Zufall, dass viele Harfenvirtuosinnen und Harfenvirtuoson auch Klavier spielten. Der Musiker Carl Friedrich Zelter (1758-1832) schrieb beispielsweise am 30. April 1821 an seinen Freund Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) über die Harfenistin Céleste Boucher (um 1776-1841):

Madame Boucher hat noch mehr Beyfall gefunden. Ihr Spiel auf dem Fortepiano und der Harfe zugleich, zeigt daß sie auf beiden Instrumenten sicher ist, was wegen der entgegengesetzten Bewegung der Arme und Finger eine lange Uebung erfordert, so sonderbar auch die Sache an sich ist.⁴⁴

Die Dominanz des Klaviers über die Harfe wurde auch 1829 im Kontext einer Rezension von Backofens Harfenmusik unterstrichen:

Herr B. hat seit einer Reihe von Jahren durch seine „Harfenschule“ und gar manche gefällige, stets angemessene Composition dem Harfenspiele in Deutschland wieder aufzuhelfen, und ihm eine weitere Verbreitung zu verschaffen sich bemüht; und an ihm liegt es nicht, wenn es unter uns mit dem Harfenspiele – wahrscheinlich zuvörderst durch Alleinherrschaft des Pianoforte und wegen Kostbarkeit wahrhaft guter Instrumente – noch immer nicht recht fort will.⁴⁵

Aber nicht nur populäre Tasteninstrumente, wie das Klavier, sondern auch andere Saiteninstrumente waren eine starke Konkurrenz für die Pedalharfe. Laut zeitgenössischer Anmerkungen waren kleinere, tragbare Zupfinstrumente, wie die Cister oder die Gitarre, billiger und zudem leichter zu erlernen als die Harfe und wurden daher besonders von Frauen bevorzugt.⁴⁶ 1833 bemerkte der Komponist Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846) über die in Leipzig im Jahre 1832 gedruckten Musikalien:

Die Guitarre hat für ihr Solo-Vergnügen 56 Nummern erhalten. Als Begleiterin des Gesanges ist sie auch in Ehren geblieben, wie recht und billig. Für die Harfe haben

⁴³ Anonym 1852, S. 876-877.

⁴⁴ Riemer 1834, S. 176. Boucher spielte am 22. Februar 1821 auf der Harfe auch vor Goethe, zusammen mit ihrem Mann, dem Geiger Alexandre Boucher (1778-1861). Dies war das letzte Konzert mit Harfe, von dem bekannt ist, dass Goethe es besuchte. Für weitere Details zu Goethe und der Harfe siehe García 2007, S. 29-38.

⁴⁵ Anonym 1829a, Sp. 102.

⁴⁶ Siehe z.B. Anonym 1799, S. 149 oder Scheidler 1802, S. 85. Für weitere Details zu Varianten der Cister und der Gitarre als beliebten Zupfinstrumenten um 1800 siehe Michel 1999, S. 99f., Pouloupoulos 2012a, S. 105-115; 2012b, S. 62-69; 2015a, S. 48-57; und 2015b, S. 4-9.

wir nur 6 Werkchen anzuzeigen, während 1831 doch 17 gezählt wurden. – Die guten Harfen sind noch zu theuer.⁴⁷

Sogar in den 1830er Jahren, als sich die Doppelpedalharfe in England und Frankreich etabliert hatte, scheint die Pedalharfe in Deutschland noch wenig gespielt worden zu sein, wie die Harfenistin Therese von Winkel (1779-1867) schrieb:

Es sey mir erlaubt, da ich seit meiner frühesten Jugend diess herrliche Instrument ernstlich studirte, und seit einer langen Reihe von Jahren Unterricht darauf gebe, etwas zu erwidern auf jenen Tadel des neuern verbesserten Mechanismus desselben, um wenigstens vor jeder einseitigen Beurtheilung und Ansicht der Sache zu warnen, die in Deutschland, wo man leider die Pedalharfe noch so wenig kennt und übt, leicht Eingang finden könnte. In England, wo man am meisten Harfe spielt, ist der Sieg der neuern Vervollkommnung so entschieden anerkannt, dass man über Jeden spotten würde, der nur einen Zweifel dagegen erheben wollte. Auch in Frankreich, wo man gleichfalls diess Instrument kennt und liebt, ist Hr. Nadermann der einzige Gegner der neuern Erfindung; da er als Künstler berühmt und als Lehrer einflussreich ist, so hält er freylich diejenigen, die zu seiner Schule gehören, davon ab.⁴⁸

Ein dritter Grund für die geringe Präsenz der Pedalharfe in Deutschland am Anfang des 19. Jahrhunderts war soziokultureller Natur und Folge der Wahrnehmung des Instruments als Ikone des französischen Lebensstils. Die Pedalharfe symbolisierte die Mode und die Gewohnheiten der feinen Gesellschaft in Frankreich vor allem in der Zeit des Ancien Régime, aber auch später, nach der französischen Revolution, in der Zeit des Empire.⁴⁹ Die katastrophalen Auswirkungen der napoleonischen Kriege (1799-1815), die vor allem auch deutsche Gebiete betrafen, sowie die infolgedessen entstehende Abneigung gegenüber der französischen Kultur waren sicher kontraproduktiv für die Verbreitung der Pedalharfe in Deutschland. Das zeigt teilweise auch die allgemeine Antipathie gegen Harfenistinnen aus Frankreich, wie sie im folgenden Text zum Ausdruck kommt:

Neben Herrn Herz hat sich eine Demoiselle Leroux mit der bekannten grossen Arie aus dem *Concert interrompu* von Verton, sehr zu ihrem Vortheile ausgezeichnet. Diese junge Sängerin ist aus der Provinz gebürtig und dort von ihrem Vater, einem Musiker von Profession, gebildet worden. Dem. Leroux ist, wie man es im französischen zu nennen pflegt, eine vollkommene Musicienne, das heißt, sie singt

⁴⁷ Fink 1833, Sp. 187.

⁴⁸ Winkel 1834, Sp. 63.

⁴⁹ Für weitere Details zur soziokulturellen Rolle der Pedalharfe in Frankreich siehe Brenner 1998, S. 156-182.

und spielt auf Harfe und Fortepiano alles und jedes vom Blatte, und besitzt übrigens alle die materiellen Talente, welche durch mechanisches Studium erlangt werden können. Wenn diese Künstlerin, trotz aller der genannten Vorzüge, selten rührt, sondern immer nur in Bewunderung setzt; so liegt die Schuld daran, dass – sie eine Französin ist. Auf deutschem oder italienischem Grund und Boden geboren, würde dieses junge Frauenzimmer statt der plastisch-grandiosen Manier, in der sie jetzt das Unmögliche – für das Gehör des Publicums leistet, die romantisch-gemüthvolle bekommen haben, die, obgleich schwächer als jene, doch weiter als sie, nemlich in das Herz dringt.⁵⁰

Ein anderer Autor wünschte, man möge „öfter eine geschickte Harfenspielerin zu hören, und eine artige zu sehen bekommen; nicht bloss auf Pariserinnen passen müssen, die oftmals es nicht beym Harfenspiele bewenden lassen, und nebenbey ganz andere Dinge verrücken, als ihre Wirbel“.⁵¹

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts stieg die Anzahl von negativen Bewertungen ausländischer Musikerinnen in Deutschland allmählich.⁵² Von den beiden Harfenvirtuosinnen Friederike Friedrichs (geb. Holst, 1808-nach 1842) und Caroline Möser (geb. Longhi, Lebensdaten unbekannt), die Deutsche heirateten, scheint Letztere viel stärker davon betroffen gewesen zu sein. Vielleicht fühlte sich das deutsche Publikum von französischen, britischen und italienischen Harfenspielern und -herstellern überflutet, was auch zu einem großen Lob deutscher Harfenistinnen wie Dorette Spohr führte.⁵³ Der Mangel an erfahrenen Harfenspielern und -lehrern sowie die „schlechten Ausbildungsmöglichkeiten“ verhinderten jedoch ferner eine Harfenkultur in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert.⁵⁴

Die Herstellung der Pedalharfe in Deutschland um 1800

Wie bereits erwähnt, wurden die meisten Pedalharfen, die in Deutschland um 1800 gespielt wurden, aus Frankreich oder England importiert. In diesem Zeitraum spielten die Harfenistinnen und Harfenisten in Deutschland meist noch die Hakenharfe. Laut dem bereits erwähnten Backofen kamen auf jede Pedalharfe zwanzig Hakenharfen.⁵⁵ Noch 1819 wurde bemerkt:

⁵⁰ Anonym 1820, S. 228.

⁵¹ Anonym 1829a, Sp. 103.

⁵² Vgl. Hoffmann 1991, S. 149.

⁵³ Vgl. Hoffmann 1991, S. 147. Über Harfenistinnen in Deutschland im 19. Jahrhundert siehe auch Hoffmann/Wichmann 2012, S. 101-109.

⁵⁴ Vgl. Hoffmann 1991, S. 148.

⁵⁵ Siehe Rosenzweig 1991, S. 85.

So lange die Pedalharfe, wird sie gut gearbeitet, ein so kostbares Instrument bleibt, wird sich auch die Hakenharfe überall verbreitet erhalten.“⁵⁶

Die Namen der wenigen einheimischen Hersteller von Pedalharfen sind in schriftlichen Quellen genannt, erhaltene Instrumente von ihnen sind aber nicht bekannt. Interessanterweise behaupteten einige von diesen, wie J.G.C. (Johann Georg Christian?) Kleinsteuber⁵⁷ in Berlin und Carl Wilhelm Ferdinand Binder (1764-?)⁵⁸ in Weimar, eine ähnliche Qualität im Harfenbau wie in Paris oder London erreicht zu haben, jedoch zu deutlich günstigeren Preisen.

Als er 1802 die besten Harfenbauer erwähnte, führte der bereits genannte Scheidler vier in Paris ansässige Erbauer an, nämlich „den berühmten Herrn Nadermann“ sowie „die Gebrüder Errard, Coussineau Vater und Sohn und Holzmann“; er nannte nur einen einzigen Harfenbauer in Deutschland, Johann Wilhelm Bindernagel (1770-1845), einen Harfen- und Gitarrenbauer in Gotha,⁵⁹ der allerdings nur Harfen ohne Pedale fertigte.⁶⁰ In seinem Artikel machte Scheidler auch eine interessante Bemerkung über das Design von Harfen und schlug vor, dass es wichtig sei, sich bei der Bestellung einer Harfe klarzumachen, ob die Harfe für einen Herrn oder eine Dame bestimmt sei, denn in letzterem Fall müssten die Saiten einander näher sein als im ersteren.⁶¹

Pedalharfen wurden nicht nur von Instrumentenbauern, sondern auch von anderen Handwerkern hergestellt. Das beweist eine Bekanntmachung von Johann Philipp Heim (1768-1834),⁶² einem Schlossermeister in Regensburg, der 1805 annoncierte, dass er „eine neue, ganz moderne Pedalharfe nach Pariser Art verfertigt habe, welche Arbeit dem Beyfall jedes Kenners entsprechen wird, indem seine Mühe und Akkuratessse daran gespart ist. Den Preis wird man dabey äußerst, und zwar nach dem Werthe dieses Instruments stellen.“⁶³ Bemerkenswerterweise informierte Heim die Interessierten, dass diese Harfe „bey Hrn. Bierbräuer Schleisinger in der Kalmünzergasse in Augenschein zu neh-

⁵⁶ Anonym 1819a, Sp. 563.

⁵⁷ Vgl. Busch 1799, S. 477. Siehe auch Welcker von Gontershausen 1855, S. 62 und 1870, S. 117.

⁵⁸ Vgl. Gerber 1812, Sp. 402-403. Siehe auch Welcker von Gontershausen 1870, S. 117.

⁵⁹ Über Bindenagel siehe Gerber 1812, Sp. 403.

⁶⁰ Vgl. Scheidler 1802, S. 86.

⁶¹ Vgl. Scheidler 1802, S. 86.

⁶² Nach einer Anzeige starb Heim am 22. Oktober 1834 im Alter von 66 Jahren. Siehe Brenck 1834, S. 802.

⁶³ Zeidler 1805, S. 100, 111, 118.

men⁶⁴ sei und nicht bei einem Instrumentenhändler, wie man erwarten würde. In Regensburg wurden zwanzig Jahre später ab 1826 Pedalharfen auch vom Harfenbauer Johann Adam Elmer (1785-?) gebaut.⁶⁵

Die Konkurrenz ausländischer Firmen, die im Lauf des 19. Jahrhunderts Pedalharfen mit industriellen Methoden produzierten, war allerdings zu groß für die deutschen Harfenbauer. Die einheimischen Kunsthandwerker verteidigte etwa mit patriotischem Ton der Klavierbauer Heinrich Welcker von Gontershausen (1811-1873), als er 1870 über den Bau und die Geschichte der Harfe schrieb:

In unserem lieben deutschen Vaterland steht der Harfenbau leider noch auf einer sehr niederen Stufe. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß es uns an tüchtigen Meistern fehlt, denen in künstlerischer Beziehung das Vermögen abgeht, dem Ausland Konkurrenz zu bieten, denn es findet gerade das Gegentheil statt. Schon seit länger als einem Jahrhundert waren und sind es gerade nur Deutsche, welche in diesem Fache die gediegensten Arbeiten lieferten, und mit vollstem Recht nimmt das deutsche Genie alle nennenswerthe Verbesserungen an der Harfe ungetheilt in Anspruch. Dennoch kann bei uns ein umfangreiches Geschäft, worin von einer bedeutenden Anzahl Arbeitern Harfen gebaut würden, nicht aufkommen! Die Ursache davon liegt in der Fatalität, daß bei uns der Absatz von solchen Kunstartikeln sich nur auf den Binnenhandel beschränkt sieht, und daß das Harfenspiel weder in den Familien unseres Adels noch in dem bemittelten Bürgerstand sich einer allseitig theilnehmenden Pflege erfreut. Freilich muß die Harfe auf das jetzt bei Vielen so beliebte rauschende Salonspiel verzichten, auch gehört ihr der strenge vierstimmige Satz nicht an. Wir sehen daher in allen Gesellschafts- und Familienzirkeln das prosaische Fortepiano der poetisch-sangreichen Harfe vorgezogen.⁶⁶

Erhaltene Pedalharfen deutscher Herstellung aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert

Im Vergleich zu den zahlreichen erhaltenen französischen und englischen Pedalharfen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert gebaut wurden, gibt es nur wenige Harfen in öffentlichen und privaten Sammlungen, die aufgrund ihrer Signatur oder einer Zuschreibung als in Deutschland hergestellt gelten. Eine

⁶⁴ Zeidler 1805, S. 100, 111, 118.

⁶⁵ Vgl. Sterl 1973, S. 152.

⁶⁶ Welcker von Gontershausen 1870, S. 106f.

vorläufige Liste dieser Harfen wird im Anhang präsentiert. Sie ist in keinem Fall umfassend und soll als Basis für weitere Recherche dienen.⁶⁷

Im Gegensatz zu den oft signierten und datierten französischen und englischen Harfen ist die Identifizierung, Zuschreibung, Datierung und somit Authentifizierung der deutschen Harfen sehr schwierig. Die aufgelisteten Harfen unterscheiden sich hinsichtlich des Designs, der Konstruktion und Dekoration stark voneinander. Bisher sind keine eindeutigen technischen oder visuellen Merkmale identifiziert, welche einen ‚deutschen‘ Stil im Harfenbau beschreiben würden oder als typisch für Pedalharfen deutscher Herstellung gelten könnten.

Die älteste in Deutschland gefertigte bekannte Pedalharfe – und die älteste überhaupt – befindet sich im Kunsthistorischen Museum, Wien (Inv.-Nr. SAM 565). Sie trägt die Signatur „Hochbrucker / Donauwörth 1720“ mit Tinte auf einem Zettel im Pedalkasten.⁶⁸ Es gibt noch zwei weitere frühe Pedalharfen, die dem bereits erwähnten Jakob Hochbrucker zugeschrieben sind. Die erste befindet sich im Musée de la musique, Paris (Inv.-Nr. E.2009.1.1) und ist datiert 1728,⁶⁹ die zweite im Museum Bellerive, Zürich (Inv.-Nr. 1963-60,25), gebaut um 1730.⁷⁰ An Harfen anderer Erbauer gibt es eine frühe Pedalharfe, die für den Harfenisten Sebastian Lang gebaut wurde und 1755 datiert ist, im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Inv.-Nr. MIR 952), sowie eine Hakenharfe mit Pedalen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts im Besitz des Münchner Stadtmuseums (Inv.-Nr. 42-56).⁷¹ Die Bauweisen dieser beiden Harfen weisen keine Ähnlichkeiten mit den Instrumenten Hochbruckers auf.

Nach den bisherigen Recherchen gibt es nur drei erhaltene, signierte Harfen, die – ihren Signaturen zufolge – Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland gebaut wurden. Die erste und möglicherweise älteste davon ist eine Einfachpedalharfe im sogenannten ‚Louis-XVI‘-Stil, die im Historischen Museum der Stadt Regensburg (Inv.-Nr. K 1970 4) aufbewahrt wird. Sie ist dreifach von Joseph Schweiger (1761-1837), Instrumentenbauer in Stadtamhof, signiert: auf der linken Seite des Halses mit Tinte sowie auf der linken Seite des Knies und

⁶⁷ Die Informationen über diese Harfen stammen aus Bestandskatalogen, Restaurierungsberichten und Museumsdatenbanken. Die Instrumente wurden im Rahmen dieser Recherche nicht persönlich untersucht, deswegen konnten die dort angegebenen Daten nicht überprüft werden.

⁶⁸ Harfe BW 23/035/700 in Wolf 2016.

⁶⁹ Harfe BW 23/035/701 in Wolf 2016.

⁷⁰ Harfe BW 23/035/702 in Wolf 2016. Über die erhaltenen Pedalharfen von Hochbrucker siehe auch Droysen-Reber 1999, S. 51-53 und Cleary 2016, S. 24f.

⁷¹ Vgl. Wackernagel 1997, S. 176.

auf dem oberen Ende der Resonanzdecke mit Brandstempel.⁷² Die Harfe hat einen schmalen Korpus aus sieben Spänen, einen Kopf als Volute, und einen niedrigen Pedalkasten mit 7 Pedalen. Die 36 Saiten werden von einer Mechanik mit Zugkrücken (*chrochets*) bedient. Ihre Verzierung umfasst feine Holzschnitzereien auf der Säule, dem Pedalkasten und dem Hals sowie Malereien auf der Resonanzdecke. Diese Eigenschaften weisen das Instrument als eine Imitation der Pedalharfen der 1770er und 1780er Jahre von Pariser Herstellern wie Naderman oder Cousineau aus. Dass sie die einzige erhaltene Pedalharfe aus Schweigers Werkstatt ist, obwohl mehrere Hakenharfen von ihm existieren,⁷³ zeigt, dass von seinen Kunden wohl keine große Nachfrage nach Pedalharfen bestand.

Bei der zweiten Harfe handelt es sich ebenfalls um eine Einfachpedalharfe, allerdings im ‚Empire‘-Stil, die sich heute im sog. Musikzimmer der Residenz München in München (Inv.-Nr. 716) befindet (Abbildung 1).⁷⁴ Das Instrument trägt die gravierte Signatur „F. X. Röhrer maître de la / Music, et facteur de Harpe à Munic / N^{ro} 23“ auf der rechten Seite der Messingplatte, die am Hals befestigt ist (Abbildung 2).⁷⁵

Anders als die Harfe von Schweiger hat diese Harfe einen halbrunden Korpus mit fünf linsenförmigen Schalllöchern, einen Kopf in der Form eines Kapitells am oberen Teil der kannelierten Säule, und einen wesentlich höheren Pedalkasten für die 7 Pedale. Die Mechanik mit Drehscheiben (*fourchettes*) für die 43 Saiten ist zwischen zwei Messingplatten am Hals montiert und mit Sattelbrücken für die Justierung der Intonation ausgestattet. Die strenge Dekoration umfasst klassizistische Motive aus ‚Composition‘ (einer Art thermoplastischer Gießmasse)⁷⁶ sowie eine rote Fassung und Vergoldung am Korpus, am Hals und an der Säule (Abbildung 3). Die Harfe ist damit fast identisch mit den

⁷² Vgl. Wackerbauer 2009, S. 109-111.

⁷³ Diese Harfen befinden sich im Deutschen Museum, München (Inv.-Nr. 5469), im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig (Inv.-Nr. 394), im Musikinstrumenten-Museum, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin (Inv.-Nr. 2377), und im Historischen Museum der Stadt Regensburg (Inv.-Nr. K 1935 184). Für weitere Details über diese Harfen siehe Wackernagel 1997, S. 181; Kinsky 1912, S. 27, No. 394; Droyssen-Reber, Dagmar 1999, S. 140-145; und Wackerbauer 2009, S. 106-108.

⁷⁴ Vgl. Raumbuch Residenzmuseum, S. 36.

⁷⁵ Auf der unteren Seite des Pedalkastens der Harfe befindet sich ein Zettel mit der Sammlungsbeschriftung „F. V. Abt. III; Raum 135; S. 716; A. No. 716“.

⁷⁶ Für weitere Details siehe Pouloupoulos u.a. 2020, S. 88-90, 94f., 97.

Einfachpedalharfen, die die Firma Erard vom Ende der 1790er bis Ende der 1830er in London und Paris produzierte.⁷⁷

Über Franz Xaver Röhler (wohl 1764-1837)⁷⁸ ist bisher relativ wenig bekannt. In einer Ankündigung von 1802 wurde er „Lehrer der Musik“ sowie „Harfenmeister“ genannt.⁷⁹ Zwei spätere Benachrichtigungen von 1805 und 1807 beweisen weiterhin, dass Röhler Harfenmeister war.⁸⁰ Obwohl er nach seiner Signatur „Meister der Musik und Harfenbauer in München“ war, ist es fraglich, ob Röhler wirklich der Hersteller oder nur der Händler der Harfe war. Die Harfe könnte von Johann Fritz (1783-nach 1825), Hersteller von Saiteninstrumenten, gebaut worden sein, da Röhler in einem Zeugnis von 1817 schrieb, „daß Fritz für ihn 2 Pedalharfen mit Genauigkeit und Reinheit der Töne dargestellt habe.“⁸¹ Es ist bemerkenswert, dass noch eine kleine unsignierte Harfe mit 27 Saiten in der Residenz München (Inv.-Nr. 710), Röhler zugeschrieben ist.⁸² Interessanterweise hat sie keine Pedale, sondern vier handbetätigte Stifte, die eine Mechanik mit Drehscheiben steuern. Zwei ähnliche kleine Harfen befinden sich im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig (Inv.-Nr. 405)⁸³ und in der Harfensammlung der Firma ‚Les Harpes Camac‘.⁸⁴

Auch die dritte signierte Harfe, im Schlossmuseum Beromünster, ist wie die Harfe von Röhler eine Einfachpedalharfe im ‚Empire‘-Stil. Sie ist auf der linken

⁷⁷ Für einen Überblick über die Einfachpedalharfen der Firma Erard siehe Pouloupoulos/Lee 2018, S. 370-377. Die Residenz München besitzt auch eine Pedalharfe, die von Erard in Paris um 1810 gefertigt wurde (Inv.-Nr. 712). Sie trägt die Signatur „N^o 224 / Erard Freres par Brevet d'Inv^{on} à Paris / Facteurs de Forte-Piano & Harpes de L L M M Imperiales & Royales“.

⁷⁸ Am 21 Januar 1837 starb in München ein „Hr. Xaver Röhler, Musiklehrer, 73 J. alt“. Er könnte die gleiche Person oder ein Verwandter des Franz Xaver sein. Siehe Anonym 1837, S. 80.

⁷⁹ Vgl. Zeidler 1802, S. 138, 210. Eine Sammlung von Harfenstücken mit dem Titel *Pièces Progressives pour la Harpe arrangées pour Son Altesse Madame la Princesse Royale par Son très humble serviteur Röhler* befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, (Mus.ms. 2796; RISM ID-Nr. 450064950). Ich danke Silke Berdux für diese Information.

⁸⁰ Zeidler 1805, S. 86, 139, und 1807, S. 9.

⁸¹ Waldner 1911, S. 47.

⁸² Der Autor hat die drei Harfen in der Residenz München am 18. Juli 2019 mit Hilfe von Dr. Heinrich Piening (Leiter der Holzrestaurierung der Bayerischen Schlösserverwaltung) untersucht und dokumentiert.

⁸³ Siehe Kinsky 1912, S. 34, No. 405, und http://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_ULEI_M0000403.

⁸⁴ Vgl. Adelson 2017, S. 15.

Seite der Messingplatte mit „Aug Knocke / Mechanicus / in München“ signiert.⁸⁵ Es handelt sich um ein „großes, schweres Instrument“ mit einer Pedalmechanik, die nach „alter“ Manier“ gebaut ist, „jedoch perfektioniert“.⁸⁶ August Heinrich Daniel Knocke (1793-1863) war ein Mechaniker aus Hannover, der ab 1825 in München tätig war. Knocke widmete sich der Verbesserung und Herstellung von wissenschaftlichen Instrumenten sowie von Feuergewehren und anderer Ausrüstung für das bayerische Militär, für die er verschiedene Lizenzen und Privilegien erhielt.⁸⁷ Da Knocke selbst kein Instrumentenbauer war, ist nicht klar, ob er nur die Pedalmechanik dieser Harfe hergestellt (oder verbessert) hat oder das gesamte Instrument. Außer von Pedalharfen beschäftigte sich der multitalentierter Mechaniker auch mit anderen mechanisierten Musikinstrumenten, da er um 1840 ein innovatives Konzept für die Stimmung der Pauke entwickelte, bei welchem das Instrument mittels eines Getriebesystems mit dem Fuß des Spielers anstatt mit den Händen gestimmt werden konnte. Wie bei der Pedalharfe bot Knockes fortgeschrittene Mechanik Musiker zum ersten Mal die Möglichkeit während eines Auftritts die Pauke umzustimmen und gleichzeitig beide Hände völlig frei für das Spielen zu lassen.⁸⁸

Schlussbetrachtung

In den Jahrzehnten vor und nach 1800 war die Verwendung der Pedalharfe in Deutschland sehr beschränkt, besonders im Vergleich zu Frankreich und England. Die Verbreitung des Instruments unter deutschen Musikerinnen und Musikern verhinderten verschiedene wirtschaftliche, technische sowie soziokulturelle Gründe. Laut schriftlichen Quellen waren importierte Harfen aus Paris oder London sehr teuer und pflegeaufwändig, während es den in Deutschland hergestellten Harfen oft an Qualität mangelte. Pedalharfen waren aufgrund ih-

⁸⁵ Harfe BW 33/047/200 in Wolf 2016.

⁸⁶ Siehe Restaurierungsbericht der Harfe BW 33/047/200 von 1 Februar 1998 in Wolf 2016.

⁸⁷ Knocke wurde 1826 als „Mechanikus, wohnt in der Ottostraße Nro. 240“ erwähnt, und 1835 im Verzeichnis der Industrie-Ausstellung in München als „Mechanikus“, siehe Müller 1826, S. 686, 688, und Wolf 1835, S. 9. Knocke erhielt 1843 auch Privilegien für „Militär und Oeconomie-Matratzen mit beweglicher Bettlade“ sowie für Verbesserungen von Feuergewehren, siehe Anonym 1846, Sp. 157, 159, 751.

⁸⁸ Über Knockes Stimmmechanik für die Pauke siehe Tobischek 1977, S. 175-178, Bowles 1980, S. 119-122, und Bowles 1995, S. 206f. Nach Bowles entspricht eine Pauke mit Stimmmechanik, die sich im Deutschen Museum in München (Inv.-Nr. 79220) erhalten hat, dem Konzept von Knocke.

res komplexen Baus auch empfindlich, und das Spielen auf ihnen war relativ anspruchsvoll im Gegensatz zu anderen Instrumenten, wie dem Klavier oder der Gitarre. Außerdem gab es wenige Virtuosen und nur ein kleines Publikum, um das Instrument zu fördern, und es wurden nur wenige deutsche Schulen für die Harfe veröffentlicht. Darüber hinaus wurde die Pedalharfe in Deutschland nicht – wie in Frankreich und England – von Adeligen, und in der Folge vom Bürgertum angenommen, während die Verbindung des Instruments mit der als frivol angesehenen französischen Kultur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts auch einen negativen Effekt auf ihre Popularität hatte.

Die unsignierten und undatierten Harfen deutscher Hersteller verraten leider wenig über ihre Erbauer und unter welchen Einflüssen diese gearbeitet haben. Die drei signierten erhaltenen Harfen von Schweiger, Röhrer und Knocke zeigen jedoch die Entwicklung der Einfachpedalharfe von den reich verzierten ‚Louis-XVI‘-Instrumenten mit Zugkrückenmechanik des 18. Jahrhunderts hin zu dem schlichteren aber eleganten ‚Empire‘-Modell mit Drehscheibenmechanik der Firma Erard, das im frühen 19. Jahrhundert den Harfenmarkt dominierte und von vielen Instrumentenbauern europaweit kopiert wurde. Es ist zu hoffen, dass durch zukünftige Entdeckung von weiteren Zeugnissen, wie Archivalien und Instrumenten, das Paradoxon eindeutig erläutert wird, dass die Pedalharfe, obschon in Deutschland entstanden, jahrelang in ihrem eigenen Land nicht anerkannt war.

Danksagung

Den folgenden Personen bin ich sehr dankbar für Informationen über erhaltene Pedalharfen in öffentlichen und privaten Sammlungen: Silke Berdux (Kuratorin der Abteilung ‚Musikinstrumente‘ am Deutschen Museum München), Dr. Heinrich Piening (Leiter der Holzrestaurierung der Bayerischen Schlösserverwaltung) und Beat Wolf (Harfenbau und Restaurierung, Schaffhausen). Ich bin auch Michael Zahnweh (Institut für Kunst und Musikwissenschaft, Technische Universität Dresden) und Lisa Berchtold (Institut für Musikwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München) für ihre Hilfe bei der Untersuchung, Transkription und Bearbeitung zahlreicher historischer Quellen über die Pedalharfe in Deutschland, die sie während ihrer Praktika im Deutschen Museum durchführten, zu Dank verpflichtet. Ferner danke ich Lea Fixl für ihre hilfreichen Vorschläge für den Text. Helmuth Trischler und Ulf Hashagen danke ich für ihre stete Unterstützung meiner Forschungstätigkeiten am Forschungsinstitut für Wissenschafts- und Technikgeschichte des Deutschen Museums. Last

but not least möchte ich mich bei der VolkswagenStiftung (Förderprogramm „Forschung in Museen“) für die finanzielle Unterstützung dieser Forschung im Rahmen meines Projektes ‚A Creative Triangle of Mechanics, Acoustics and Aesthetics: The Early Pedal Harp (1780-1830) as a Symbol of Innovative Transformation‘ am Deutschen Museum bedanken.

Literatur:

- Adelson, Robert (2017): Trésors de la Collection Camac: La harpe de Marie-Antoinette à nos jours/Treasures of the Camac Collection: The Harp, from Marie-Antoinette to the Present. Ancenis 2017
- Adelson, Robert/Roudier, Alain/Nex, Jenny/Barthel, Laure/Foussard, Michel (2015): The History of the Erard Piano and Harp in Letters and Documents, 1785-1959. Cambridge 2015
- Anonym (1799): Die Sister oder die teutsche Guitare. In: Journal des Luxus und der Moden 14 (März 1799), S. 148-150
- Anonym (1801): Rezensionen. In: Allgemeine musikalische Zeitung 4, No. 3 (erschien 1802; Artikel veröffentlicht October 1801), Sp. 42-46
- Anonym (1803): Auszug aus einem Briefe aus Kassel. In: Journal des Luxus und der Moden 18 (August 1803), S. 459-462
- Anonym (1804): Musik. In: Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 86. Berlin und Stettin 1804, S. 320-327
- Anonym (1807): Herr und Madame Spohr in Leipzig. In: Journal des Luxus und der Moden 22 (Dezember 1807), S. 787-790
- Anonym (1811): Würzburger Intelligenzblatt: zum Behufe der Justiz, Polizey und bürgerlichen Gewerbe. Würzburg 1811
- Anonym (1812a): Nachrichten. Berlin. In: Allgemeine musikalische Zeitung 14, No. 11 (März 1812), Sp. 173-176
- Anonym (1812b): Briefe über die Musik in Kassel. Siebenter Brief. In: Allgemeine musikalische Zeitung 14, No. 37 (September 1812), Sp. 599-609
- Anonym (1819a): Kurze Anzeigen. In: Allgemeine musikalische Zeitung 21, No. 33 (August 1819), Sp. 563f.
- Anonym (1819b): Uebersicht des Zustands der Musik in England. In: Allgemeine musikalische Zeitung 21, No. 45 (November 1819), Sp. 749-755
- Anonym (1819c): Uebersicht des Zustands der Musik in England. In: Allgemeine musikalische Zeitung 21, No. 50 (Dezember 1819), Sp. 856-863
- Anonym (c.1820): Harfenschule, oder vollständige, leicht fassliche Anweisung zur Harfe nach Backofen und anderer, nebst auserlesenen Uebungsstücken. Hamburg c.1820
- Anonym (1820): Musikalisches Allerley aus Paris. In: Allgemeine musikalische Zeitung 22, No. 14 (April 1820), Sp. 225-235
- Anonym (1828): Von den Instrumenten. In: Münchener Allgemeine Musik-Zeitung. 1, No. 51 (September 1828), Sp. 809-816

- Anonym (1829a): Kurze Anzeige. In: Allgemeine musikalische Zeitung 31, No. 6, (Februar 1829), Sp. 102f.
- Anonym (1829b): Nachrichten. Leipzig. In: Allgemeine musikalische Zeitung 31 No. 50 (Dezember 1829), Sp. 822-824
- Anonym (1837): Königlich Bayerischer Polizey-Anzeiger von München. München 1837
- Anonym (1846): Regierungs-Blatt für das Königreich Bayern. München 1846
- Anonym(1852): Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851. Berlin 1852
- Arndt, Andreas/Virmond, Wolfgang (1992): Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834): Kritische Gesamtausgabe: Briefwechsel und biographische Dokumente. Band 3: Briefwechsel 1799-1800 (Briefe 553–849). Berlin/New York 1992
- Backofen, Johann Georg Heinrich (1801): Anleitung zum Harfenspiel. Leipzig 1801
- Backofen, Johann Georg Heinrich (1807): Anleitung zum Harfenspiel. Neue Ausgabe. Leipzig 1807
- Bowles, Edmund (1980): Nineteenth-century innovations in the use and construction of the timpani. In: Journal of the American Musical Instrument Society 5-6 (1980), S. 74-143
- Bowles, Edmund (1995): Kettledrum. In: Beck, John (1995): Encyclopedia of Percussion. New York/London 1995, S. 201-226
- Brenck, Christoph Ernst [Hg.](1834): Regensburger Wochenblatt 24. Regensburg 1834
- Brenner, Klaus-Peter (1998): Die Naderman-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen. Ein französisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug. Göttingen 1998
- Busch, Gabriel Christoph Benjamin [Hg.] (1799): Almanach der Fortschritte, neuesten Erfindungen und Entdeckungen in Wissenschaften, Künsten, Manufakturen und Handwerken. Bd. 3. Erfurt 1799
- Cleary, Maria Christina (2016): The 'harpe organisée', 1720-1840: Rediscovering the Lost Pedal Techniques on Harps with a Single-action Pedal Mechanism. [PhD Dissertation, Leiden University]. Leiden 2016
- Cleary, Maria Christina (2018): The Invention of the 18th Century: the Harpe Organisee and Pedals. In: American Harp Journal 26/2 (Winter 2018), S. 22-38
- Droysen-Reber, Dagmar (1999): Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums. Berlin 1999
- Fink, Gottfried Wilhelm (1833): Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1832 gedruckten Musikalien. In: Allgemeine musikalische Zeitung 35, No. 12, März 1833), Sp. 185-188
- Gerber, Ernst Ludwig (1812): Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. 2. Leipzig 1812
- Grattan Flood, William Henry (1905): The Story of the Harp. London/New York 1905
- Herbst, Johann Friedrich Wilhelm (1792): Ueber die Harfe nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen. Berlin 1792
- Heyse, Anton Gottlieb (1803): Anweisung die Harfe zu spielen. Leipzig/Halle 1803

- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper: die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main 1991
- Hoffmann, Freia/Wichmann, Jannis (2012): *Karrieren mit Hindernissen. Professionelle Harfen- und Gitarrenspielerinnen im 19. Jahrhundert*. In: *Phoibos: Zeitschrift für Zupfmusik* 5/2, ‚Kunstwerk Instrument‘ (2012), S. 93-110
- Kastner, Alfred (1908): *The Harp*. In: *Proceedings of the Musical Association* 35/1 (1908), S. 1-14
- Kinsky, Georg (1912): *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog Zweiter Band: Zupf- und Streichinstrumente*. Leipzig 1912
- Lipowsky, Felix Joseph (1811): *Baierisches Musik-Lexikon*. München 1811
- Michel, Andreas (1999): *Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus*. Leipzig und Halle 1999
- Müller, Karl Friedrich August [Hg.] (1826): *Der Bayerische Landbote*. München 1826
- Nauwerck, Lebrecht (1815): *Die Vervollkommnung des Mechanismus an der deutschen Harfe*. In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 17, No. 33 (August 1815), Sp. 545-552
- Paternusch, Elke (2017): *Harfenistinnen im 19. Jahrhundert. Eine Ausnahmeerscheinung?* [Masters Dissertation, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz]. Graz 2017
- Pouloupoulos, Panagiotis (2012a): *“A complete Accompaniment to the Female Voice”: The Guittar and its Role in the Culture of Georgian England*. In: *Phoibos: Zeitschrift für Zupfmusik* 5/1, ‚Gender‘ (2012), S. 97-120
- Pouloupoulos, Panagiotis (2012b): *The Influence of Germans in the Development of “this favourite Instrument the Guittar” in England*. In: *Soundboard: Quarterly Magazine of the Guitar Foundation of America* 38/4 (2012), S. 62-75
- Pouloupoulos, Panagiotis (2015a): *Musik im Freien in der Zeit des Biedermeier: Die Beispiele der Orphica, der Gitarre und des Csakans*. In: *Phoibos: Zeitschrift für Zupfmusik* 8/1, ‚Historische Aufführungspraxis II‘ (2015), S. 43-68
- Pouloupoulos, Panagiotis (2015b): *The Guitar as an “Open-air” Instrument in the Early Romantic Era*. In: *Soundboard Scholar: Journal of the Guitar Foundation of America* 1 (2015), S. 4-15
- Pouloupoulos, Panagiotis/Lee, Julin (2018): *A Synergy of Form, Function and Fashion in the Manufacture of the Erard Harp*. In: Pérez, Marco A./Marconi, Emanuele [Hg.]: *Wooden Musical Instruments: Different Forms of Knowledge*. Paris 2018, S. 367-398
- Pouloupoulos, Panagiotis/Pamplona, Marisa/Richter, Luise/Cwiernia, Elke (2019): *Technological Study of the Decoration on an Erard Harp from 1818*. In: *Studies in Conservation* 65/2 (2020), S. 86-102
- Reeß, Stephan Ritter von/Blumenbach, Wenzel Carl Wolfgang (1830): *Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben: als Fortsetzung und Ergänzung des im J. 1823 beendigten Werkes: Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens: mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Band 2*. Wien 1830

- Rellstab, Johann Carl Friedrich (1793): Anzeige der Rellstabschen Instrumenten-Fabrik zu Berlin, vorzüglich wegen wohlfeilen und guten Pedalharfen. In: *Journal der Luxus und der Moden* 8 (Juli 1793), S. 121-124
- Rensch, Roslyn (1969): *The Harp, Its History, Technique and Repertoire*. London 1969
- Riemer, Friedrich Wilhelm [Hg.]: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. Dritter Theil, die Jahre 1819 bis 1824. Berlin 1834
- Rosenzweig, Heidrun (1991): Johann Georg Heinrich Backofen. Die deutsche Harfe um 1800. In: Rosenzweig, Heidrun [Hg.]: *Historische Harfen – Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*. Basel 1991, S. 80-97
- Scheidler, Johann David (1802): Über Harfen und die besten Verfertiger dieses Instruments. In: *Journal des Luxus und der Moden* 17 (Februar 1802), S. 85f.
- Spohr, Louis (1820): Musikalische Notizen. In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 22 No. 31 (August 1820), Sp. 521-530
- Sterl, Raimund Walther (1973): Regensburger Musikinstrumentenbauer von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zur Neuzeit. In: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Bd. 113, S. 145-160
- Thomas, Thomas (1859): *Aptommas' History of the Harp*. New York 1859
- Tobischek, Herbert (1977): Die Pauke – Ihre spiel- und bautechnische Entwicklung in der Neuzeit. Tutzing 1977
- Tremmel, Erich (2003): Hochbrucker. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 9. Kassel/Stuttgart 2003, S. 78f.
- Wackerbauer, Michael (2009): *Die Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Regensburg*. Regensburg 2009
- Wackernagel, Bettina (1997): *Europäische Zupf- und Streichinstrumente, Hackbretter und Äolsharfen*. Deutsches Museum München. Musikinstrumentensammlung Katalog. Frankfurt am Main 1997
- Waldner, Franz (1911): Nachrichten über tirolische Lauten- und Geigenbauer. In: *Zeitschrift des Ferdinandeums*, III. Folge, 55. Heft (1911), S. 1-106
- Walther, Johann Gottfried (1732): *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig 1732
- Welcker von Gontershausen, Heinrich (1855): *Neu Eroffnetes Magazin Musikalischer Tonwerkzeuge*. Frankfurt am Main 1855
- Welcker von Gontershausen, Heinrich (1870): *Über den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik*. Frankfurt am Main 1870
- Wernich, Johann Carl Gustav (1772): *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*. Berlin 1772
- Winkel, Therese von (1834): Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung. In: *Allgemeine musikalische Zeitung* 36, No. 5 (Januar, 1834), Sp. 63-71
- Wolf, Beat (2016): *Harfen-Archiv*. [Das Harfen-Archiv des Harfenbauers und -Restaurators Beat Wolf umfasst unveröffentlichte Restaurierungsberichte sowie technische Details und Informationen von c. 380 historischen Harfen]. Schaffhausen 2016
- Wolf, Carl [Hg.] (1835): *Verzeichniß der zur Industrie-Ausstellung von 1835 aus den acht Kreisen des Königreichs Bayern eingesandten Gegenstände*. München 1835

Panagiotis Pouloupoulos

- Zeidler, Christoph Heinrich Georg [Hg.] (1802): Regensburgische wöchentliche Frag- und Anzeigsnachrichten. Regensburg 1802
- Zeidler, Christoph Heinrich Georg [Hg.] (1805): Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt. Regensburg 1805
- Zeidler, Christoph Heinrich Georg [Hg.] (1807): Regierungs- und Intelligenzblatt. Regensburg 1807
- Zingel, Hans Joachim (1979): Harfe und Harfenspiel. Regensburg 1979

Internetpräsenzen:

- BMLO (2015): Hochbrucker. In: Josef Focht [Hg.] (2014): Bayerisches Musiker-Lexikon Online. URL: <http://www.bmlo.lmu.de/>
- Instrumentalistinnen-Lexikon (2015): Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. URL: <https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon>
- García, Anna Teresa Macías (2007): Arpa y arpa eólica en la obra de Johann Wolfgang von Goethe. (21.06.2007) In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/goethe-harfe_macias-garcia.pdf
- Raubuch Residenzmuseum, München. URL: http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/service/Raubuch_Residenzmuseum.pdf
- Röhler, Franz Xaver (c.1810): Pièces Progressives pour la Harpe arrangées pour Son Altesse Madame la Princesse Royale par Son très humble serviteur Röhler. URL: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV043440735>

Anhang:
Pedalharfen deutscher Herstellung (1700-1850)

Liste erhaltener Pedalharfen deutscher Herstellung (1700-1850)			
Hersteller	Herstellungsort und -datum	Museum / Sammlung	Inv.-Nr
J. Hochbrucker	Donauwörth, 1720	Kunsthistorisches Museum, Wien	SAM 565
J. Hochbrucker (?)	Donauwörth (?), 1728	Musée de la musique, Paris	E.2009.1.1
J. Hochbrucker (?)	Donauwörth (?), um 1730	Museum Bellerive, Zürich	1963-60, 25
A.R. (?)	Deutschland (?), Anfang 18. Jh.	Historisches Museum, St. Gallen	9606
A.R. (?)	Deutschland (?), Anfang 18. Jh.	Privatbesitz	/
Unbekannt	Süd-Deutschland, 1755	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg	MIR 952
Unbekannt	Süd-Deutschland, um 1755	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg	MIR 953
Unbekannt	Deutschland, Mitte 18. Jh.	Münchner Stadtmuseum, München	42-56
J. Schweiger	Stadtamhof, Anfang 19. Jh.	Historisches Museum, Regensburg	K 1970 4
F. X. Röhrer	München, 1810-1820	Residenz München	716
A. Knocke	München, 1. H. 19. Jh.	Schlossmuseum Beromünster	/
Unbekannt	Deutschland (?), um 1810	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	401
Unbekannt	Deutschland (?), Anfang 19. Jh.	Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen	549
Unbekannt	Mittel/Norddeutschland, 1830-1840	Musikinstrumentenmuseum, Berlin	3997
Unbekannt	Deutschland, Mitte 19. Jh.	Musikinstrumentenmuseum, Berlin	532



Abb. 1: Einfachpedalharfe von Franz Xaver Röhrer, München, 1810-1820. Residenz München, München (Inv.-Nr. 716) (Foto: P. Pouloupoulos; © Bayerische Schlösserverwaltung, reproduziert mit freundlicher Genehmigung).



Abb. 2: Detailaufnahme der Signatur „F. X. Röhrer maître de la / Music, et facteur de Harpe à Munic / Nro 23“ (Foto: P. Pouloupoulos; © Bayerische Schlösserverwaltung, reproduziert mit freundlicher Genehmigung).



Abb. 3: Vorder-, Seiten- und Rückansicht (von links nach rechts) der Einfachpedalharfe von Röhrer (Foto: P. Pouloupoulos; © Bayerische Schlösserverwaltung, reproduziert mit freundlicher Genehmigung).