

„Treu dem guten alten Brauch!“¹ – Gedanken zur Vermittlung traditionell alpenländischer Zithermusik

Gertrud Maria Huber

0. Vorbemerkungen

Ob ich einen Beitrag über die Zither zur nächsten *Phoibos*-Ausgabe beitragen möchte, lautete die Anfrage der Redaktion. Gerne, stand doch als Zitherspielerin und Interpretin alpenländischer Volksmusik, Musikpädagogin und Musikwissenschaftlerin die Zither immer im Zentrum meines Interesses. Doch dann sind sie da, diese Schwierigkeiten, über die alpenländische Zither und ihre Musik zu schreiben. Woran liegt es – an der Herausforderung, über eine aktuelle Thematik möglichst unvoreingenommen und mit Distanz zu schreiben, wenn man emisch stark eingebunden ist? Oder spiegelt sich in meinen Schreibversuchen die Zerrissenheit wider, die als bezeichnend gesehen werden kann für die allgemeine Situation der Zither heute? Das Instrument hat noch immer einen festen Platz in der Welt traditionell alpenländischer Volksmusik. Gleichzeitig quält sich ein anderes Lager mit dieser einseitigen Identifizierung und Reduzierung auf die enge Verbindung zur Laienmusik und dem Selbstbewusstsein in der süddeutsch-österreichischen Musiktradition. Die problematische Selbst- und Fremdbewertung, von der Kunstmusik und Profiszene noch immer nicht als gleichwertig anerkannt zu werden, trifft auch auf andere Sparten der Zupfmusik zu. Wissenschaftliche Diskussionen zu den jeweiligen Erklärungsversuchen der betroffenen Instrumentengruppen finden sich kaum. Im Bereich der Zithermusik wird die Ursache der real stattfindenden oder oftmals so wahrgenommenen Ausgrenzung in ihrer Entstehungsgeschichte vermutet. Dementsprechend distanziert werden die Ansichten zur Herkunft des Instruments gesehen. In diesen Kontext reihe ich folgende Empfehlung des zeitgenössischen Komponisten Alexander Strauch ein:

Aber noch immer gilt: je eher die Zither aus den Fesseln des Rattenschwanz‘ ‚alpenländisch-volksmusikalisches Klischee‘ befreit ist, umso größer ihre Chancen, wirklich ernst genommen zu werden.²

¹ Leitspruch des Gauverbandes I der bayerischen Trachtenvereine im Sinne einer Übernahme „guter Werte und Überlieferungen“ und deren überlegte Weiterentwicklung mit Erkenntnissen aus der Gegenwart (vgl. Gauverband I 2015).

Nachdem sich der wissenschaftliche Diskurs nach wie vor wenig für Zupfinstrumente interessiert, ist eine Hilfestellung zur genannten Problematik durch Orientierung an Forschungsliteratur nur spärlich gegeben. Überraschenderweise hat sich auch die volksmusikalische Forschung ebenso wie andere Fachrichtungen, beispielsweise die Gedächtnisforschung, Soziologie oder Migrationsforschung, bislang kaum mit der Zither und ihrer Musik auseinandergesetzt. Der folgende Beitrag möchte hier ansetzen, wobei persönliche Betrachtungen zur Vermittlung traditionell alpenländischer Zithermusik mit einfließen.

1. Klimaveränderung in der Volksmusik

Am 05.08.2015 teilt der Bayerische Landesverein für Heimatpflege e. V. auf seiner Facebook-Seite einen aktuellen Bericht der Süddeutschen Zeitung mit der Überschrift „Zwangsverjüngung: ‚Musikantenstadl‘ wird zur ‚Stadlshow‘.“³ Einführend schreibt der Landesverein, dass nun die spannungsgeladene Zeit zwischen Volksmusik und volkstümlicher Musik vorbei sei und mit Tradimix und neuer Volksmusik ein neues liberales Zeitalter beginnt.

Das klingt nach einer Klimaveränderung, die sich auf das Musizieren von alpenländischer Musik gemäß dem Motto *Treu dem guten alten Brauch* und der Musizierpraxis von traditioneller Zithermusik auswirken soll. Droht nun Gefahr oder ist es eine Chance für eine Zitherkultur, die nach Konrad Köstlin erst durch die bürgerliche Deutung des Wesens Volksmusik ihren Siegeszug antreten konnte?⁴

Mit den großen Veränderungen im politischen und sozialen Leben nach der Französischen Revolution und dem Wiener Kongress formierte sich der Musikbetrieb in Europa neu: Das Habsburger Herrscherhaus und die Kirchen wurden von ihrer Vorrangstellung als Musikförderer verdrängt. Zunehmend bestimmte das Bürgertum die Konzertarena und die neu definierte Hausmusik wurde von der auf Amateurbasis musizierenden Mittelklasse favorisiert. Wis-

² Strauch 2003, S. 272.

³ Vgl. Süddeutsche Zeitung SZ.de, 4. August 2015: „Zwangsverjüngung für Schlager-TV“, <http://www.sueddeutsche.de/medien/zwangsverjuengung-fuer-schlager-tv-musikantenstadl-wird-zur-stadlshow-1.2595313>, konsultiert am 06/08/2015.

⁴ Vgl. Köstlin 2000, S. 120. „Nichts hat die Musizierpraxis so verändert, wie die Deutungen des >Wesens< der Volksmusik, die bürgerliche Ohren in volkstümliche Instrumentierung gelegt haben. Seit dem 19. Jahrhundert sind es besänftigende Akzente, die die einstmalige, vor allem auf Saiteninstrumente bezogene legistische Beschränkung zum Ideal erhoben hat.“ Köstlin 2000, S. 120.

senschaftler, Maler und Poeten entdecken die bis dahin geheimnisvollen und gefürchteten Alpen. Die Landschaft, die Volkskultur, die Trachten und die volkstümliche Musik rückten in den Fokus und wurden idealisiert. Zu dieser Zeit, als das österreichische Kaiserhaus zunehmend seine Rolle als wichtigster Förderer des kulturellen Lebens an das Bürgertum abgeben musste, nützte der volksnahe Herzog Maximilian in Bayern gekonnt die Stimmung und versuchte das einstmalige Lumpeninstrument Zither⁵ zum bayerischen Nationalsymbol zu etablieren. Dieses Hofieren der sich gerade erst zum vollwertigen Instrument entwickelnden Zither durch das Bürgertum und den Kreisen um Herzog Max löste bei der Landbevölkerung ein starkes Interesse aus, die nun ihrerseits ihr ursprünglich eigenes Instrument wiederentdeckten. Die gezielte Anpassung und Belegung des Instruments mit dem Stereotyp eines volksmusikalischen Urinstruments wurde in den nachfolgenden Jahrzehnten erfolgreich von Einzelpersonen wie Paul Kiem in Bayern sowie von Pflege- und Forschungsinstitutionen wie den österreichischen Volksliedwerken fortgesetzt.

Soll nun heute die Akzeptanz traditionell alpenländischer Musik eine Veränderung erfahren und eine neue Idealisierung der alpenländischen Zithermusik bevorstehen? Um dieser Entwicklung nachzuspüren, möchte ich Aspekte aus der Vermittlung von Zithermusik ansprechen und auf folgende Fragen eingehen:

Wo wird Zithermusik aufgeführt?

Wie erfolgt der Zitherunterricht?

Was wird vermittelt?

Welches Klangideal und welche Tonkultur bestimmen traditionell alpenländische Zithermusik?

2. Die Aufführungspraxis alpenländischer Zithermusik

Der von Franz Ritter von Kobell 1862 in überzeichneter romantischer Idealisierung gepriesene Zauberklang der Zither war es eher nicht, der die reisenden Nationalsänger im 19. Jahrhunderts dazu bewogen hat, die Zither wie das Stille-Nacht-Lied bis nach Amerika mitzunehmen. Da zählten eher Gründe, wie die billige Anschaffungsweise und der einfache Transport. Als passendes Symbol für die vorherrschende Alpenfaszination bei den höheren Kreisen der Kaiserstadt Wien und Königsstadt München entwickelte sich das junge Instrument just zur rechten Zeit oder eben dadurch. Mit den perfekten

⁵ Vgl. Praetorius 1612.

Eigenschaften für eine Vermarktung auf Stubenmusi-Manier und der Betonung einer ästhetisch musikalischen Ausdrucksform konnte die volksmusikalische Idealisierung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fortgesetzt werden.⁶

Erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts änderten sich die Hörgewohnheiten und Konsumwünsche der Touristen und Einheimischen gravierend. Lautstärke und Bühnenpräsenz, kombiniert mit durchgehenden Rhythmen, dominierten von nun an die Zeltfeste mit Kommerzpartien,⁷ und die Programme der Rundfunkanstalten wurden ebenfalls danach abgestimmt. Wer interessiert sich da noch für ein in derartigen Bühnenshows kaum hörbares und im Spielablauf wenig sichtbares Saiteninstrument Zither?⁸

Inzwischen scheint eine neue Form von Exotismus das Land zu überrollen. Der weltoffene Bürger des 21. Jahrhunderts, der scheinbar alle Gegenden anderer Kontinente besser kennt als seine Heimatregion, will die Welt zu sich holen. In ein geschnürtes Weltmusik-Paket wird die traditionelle Musik der eigenen Region mit verpackt und in gleicher Weise exotisch wahrgenommen. Als Tourist im eigenen Land werden nun Stätte und Bräuche mit selbsttäuschender Offenheit wahrgenommen und mit einer Faszination erkundet, die der Popularität der Zither positiv entgegen kommt. Da jedoch im Bereich der Weltmusik alle eklektizistisch vereinnahmten Musikstile mit einer einheitlichen Weltmusiksaucе überzogen werden, ist es verständlich, dass die scheinbaren Schwächen der Zither in Bezug auf Lautstärke und Sichtbarkeit durch Verstärkung und Videoleinwände abgeschwächt werden müssen. Als Preis für die Duldung im Weltmusikgenre muss die Zitherliteratur erweitert und angepasst werden. Rein traditionell alpenländisches Musiziergut genügt nicht mehr.

⁶ Siehe auch folgende Literatur zur Zither: Brandlmeier 1963 und 1979; Bloderer 2008; Breckle 1991; Horak 1976.

⁷ Seit Mitte des 20. Jahrhunderts musizierende Gruppen im Volksmusikbereich, zu deren Besonderheit die Gesangseinlagen im Trio-Teil der gespielten Stücke zählen. Der dadurch erwirkte Wiedererkennungseffekt animierte die Zuhörer zum Mitsingen. Für den österreichischen Raum können stellvertretend die Kern-Buam und das Edler-Trio aus der Steiermark genannt werden.

⁸ Die Fakten des intimen Klangcharakters und der optischen Unscheinbarkeit wurden in Hinblick auf den Rückgang des Interesses am Instrument Zither bisher kaum untersucht.

3. Der Unterricht der alpenländischen Zithermusik

Konrad Köstlin sieht die alpenländische Volksmusik ohne Bindung an funktionale Brauchformen als „Kunstgattung wie andere auch“⁹, die sich erst durch Andichten von „volkhafter Ursprünglichkeit“, „mündlicher Überlieferung“ und „langem Herkommen“ durch bürgerliche Kreise im 19. Jahrhundert und des Weiteren im Umfeld des bayerischen Volksmusikforschers und -pflegers Paul Kiem formiert hat.¹⁰ Ergänzend zu dieser geglaubten Wirklichkeit von Natürlichkeit wird im Volksmusikgenre heute besonders häufig auf ein autodidaktisches Erlernen des Musikinstruments hingewiesen, obwohl dies keinen Einfluss auf die Authentizität der Musik hat. Sowohl mit Lehrer als auch im Selbststudium werden die technischen Grundkenntnisse zum Spielen der Musikinstrumente meist durch Kopieren bereits praktizierter Techniken und Stilmittel erworben. Hier gibt es keine wesentlichen Unterschiede zwischen Volksmusik und klassischem Musikbereich. Daran haben auch zeitgemäße pädagogische Ansätze nichts verändert. Die Besonderheit liegt im Lernort, der bei der Gattung Volksmusik meist nicht im üblichen Sinn eine Schule ist, ebenso wie der Unterrichtende oft nicht formal ein Lehrer ist.¹¹ Im Zitherbereich erfolgte schon frühzeitig nach der Entwicklung der Schlagzither in der Mitte des 18. Jahrhunderts die instrumentale Ausbildung überwiegend innerhalb eines Musikunterrichts und dies trotz Volksmusiknähe und geeigneten Möglichkeiten einer Enkulturation im Akt des Lernens.¹² Dieser Unterricht fand sowohl in der eigenen Familie statt (der Vater oder die Mutter selbst spielte das Instrument) oder ein begabter Musiker im Dorf oder in der Stadt gab Musikstunden neben seinem Brotberuf. Bezeichnenderweise konnte bis vor zwei bis drei Jahrzehnten keine dieser Lehrpersonen eine Lehrberechtigung vorweisen. Ein flächendeckendes Musikschulsystem gab es bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein ebenso wenig wie einen Rahmenlehrplan für das Instrument Zither,¹³ geschweige denn eine akademische Ausbildung zum Volksmusikanten. Ein derartiges Umfeld ermöglichte jedoch den Zitherspielenden je nach Region und Persönlichkeit individuelle Musizierstile und Spielweisen zu entwickeln, die sich aufgrund der

⁹ Köstlin 2000, S. 129.

¹⁰ Vgl. Köstlin 2000, S. 120.

¹¹ Vgl. Mayrlechner 2011, S. 21.

¹² Vgl. Mayrlechner 2011, S. 21.

¹³ Herausgabe des ersten Lehrplanes für Zither vom Verband deutscher Musikschulen (VDM) 1981.

eingeschränkten Mobilität und der seltenen Tonträgeraufnahmen lange Zeit weniger und langsamer vermischt als es heute der Fall ist.

Öffentliche Musikschulgebäude wurden in Deutschland erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts flächendeckend eingerichtet. Vorher fanden die Unterrichtsstunden im privaten Wohnraum oder in der Arbeitsstätte des Lehrenden statt, wobei nicht selten mehrere Schüler und unterschiedliche Instrumente gleichzeitig unterrichtet wurden. Der Übergang von Einzel- zu Gruppenunterricht war fließend. Darüber hinaus hatten die in die Musizierpraxis eingebetteten Lehrstunden einen ähnlich gewichtigen Anteil in der Ausbildung wie der reguläre Unterricht. Ich erinnere mich an einen Abend in der Kindheit, an dem ich meinen Vater zum Stammtisch in das Dorfwirtshaus begleiten durfte, weil der *Franz* wieder im Dorf weilte und mit seiner Zither im Lokal aufspielte. Als junge Zuhörerin bekam ich somit für mehrere Stunden die Gelegenheit, den erfahrenen Zitherspieler als nachahmenswertes Vorbild verortet in der Praxis zu erleben. Der nächste Schritt in meiner Ausbildung wäre das gemeinsame Musizieren mit dem Franz im Wirtshaus gewesen. Der war aber bereits weiter ins nächste Dorf gezogen. Das war nicht weiter schlimm, ich bekam bald noch reichlich Gelegenheit, geschützt im gemeinsamen Spiel mit erfahrenen Musikanten mein bis dahin Gelerntes bei Auftritten im sozialen Kontext eines öffentlichen Gastraumes anzuwenden. Im Wesen entsprechen diese Auftrittsszenarien den von Daniela Mayrlechner beschriebenen Musikantenstammtischen: Eine zuvor nicht festgelegte Anzahl von Musikanten musiziert frei und ungeprobt aus dem Stegreif, nur zur eigenen Freude, ohne Bühne, ohne Gage, ohne Eintritt, ohne geladene Zuhörer. Zufällige Gäste im Gasthaus sind für dieses Musizieren an einem geselligen Ort erwünscht und willkommen. Anerkennung in Form von Trinkgeld und freie Kost vom Wirt sind üblich.¹⁴

Heute spricht Köstlin von einer „Professionalisierung einer Fähigkeit, die man vorher auf der Straße gelernt hatte und die nun als Gegenstand der Hochschulausbildung firmiert“.¹⁵ Wie kam es dazu und vor allem was bedeutet das für das Zitherspiel?

Auslöser für diese Veränderung ist in der im 19. Jahrhundert einsetzenden Sammlertätigkeit von alpenländischem Sing- und Musiziergut zu sehen. Gleichzeitig beeinflussten soziokulturelle Veränderungen im 20. Jahrhundert die volksmusikalische Musizierpraxis. Die Folge davon bezeichnete Toni Goth

¹⁴ Vgl. Mayrlechner 2011, S. 24.

¹⁵ Köstlin 2000, S. 125.

als „zunehmendes Wegbrechen der im bajuwarischen Bauernleben natürlich eingebetteten Volksmusik und des Volksliedes“¹⁶. Eine intensive Pflege­ tätigkeit dieser als bodenständig angesehenen Volksmusik verbunden mit Maß­ stäbe setzenden Wettbewerbsveranstaltungen wie das erste Oberbayerische Preissingen in den 1930er Jahren sowie der seit 1974 durchgeführte Alpen­ ländische Volksmusikwettbewerb¹⁷ sollte dem Verlust und der Veränderung entgegenwirken.¹⁸

Als weitere Hilfsprogramme, um die traditionelle Musik vom Ersten in ein Zweites Dasein¹⁹ herüberzuretten, können der 1963 am Richard-Strauss-Konservatorium eingerichtete Volksmusiklehrgang²⁰, die 1971 von Toni Goth gegründete Münchner Schule für bairische Musik (heutige Wastl-Fandler-Schule in der Mauerkircher Straße) sowie die in den 1970 und 1980er Jahren ins Leben gerufenen landesweiten Volksmusikseminare gesehen werden. In allen Programmen erhielt die Zither eine besondere Förderung.

Mit gleichem Ziel, die Zithermusik zu fördern, intensivierte der Deutschen Zithermusik-Bund e. V. in den 1970/80er Jahren seine Vereinsaktivitäten. Jedoch entgegen der vorher genannten Maßnahmen sollte die Zither hier aus der einseitigen Gruppenidentität als Volksmusikinstrument herausgeholt und zu einem in der allgemeinen Musikwelt und vor allem in der Profiszene vollwertig anerkannten Musikinstrument gemacht werden. Wichtige Etappen hierzu waren die Zulassung des Instruments Zither beim deutschen Wettbewerb *Jugend musiziert* 1976/77 und die Einführung der nebenberuflichen Lehrgänge zum Zitherlehrer in der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen. Später folgte schrittweise die Zulassung des Instruments Zither zu gleichwertigen akademischen Studiengängen, wie es für etablierte Orchesterinstrumente bereits seit Jahren möglich war.

Die ersten Lehrenden für die Zither im Bereich Volksmusik und Klassik am Richard-Strauss-Konservatorium für Musik in München hatten selbst noch keine Hochschulausbildung und erteilten den Unterricht in Teilzeit. Wohl

¹⁶ Goth 1997, S. 6.

¹⁷ Dieser wird heute noch erfolgreich im Zweijahresturnus mit kaum veränderten Vorgaben durchgeführt (vgl. Sulz 2000, S. 105).

¹⁸ Vgl. Goth 1997, S. 6.

¹⁹ Der Begriff „Zweites Dasein“ wurde von dem Volksmusikforscher Walter Wiora in den 1950er Jahren geprägt und bezeichnet die konzertmäßige Darbietung von Musik durch eine urbanisierte Gesellschaft, losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion als Tanz- oder Brauchmusik.

²⁰ Vgl. Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums 1987, S. 61-62.

deshalb gab es für die vergleichsweise zu anderen Instrumenten wenigen Studierenden mit Zither die Wahl zwischen mehreren Lehrpersonen. Inzwischen gibt es an der Hochschule für Musik und Theater in München nur eine volle hauptamtliche Stelle für das Instrument, jedoch mit Georg Glasl einen Professor mit Hochschulausbildung und entsprechendem Abschluss.

Heute ist der Zitherunterricht überwiegend institutionalisiert. Im Verband deutscher Musikschulen dürfen nur Lehrer unterrichten, die eine entsprechende Lehrberechtigung vorweisen können – von einer Hochschuleinrichtung in Deutschland oder Österreich oder einem vom Deutschen Zithermusik-Bund e. V. durchgeführten Ausbildungslehrgang. Für die Ausbildung und den Abschluss liegen vergleichbare Lehrpläne und Prüfungsrichtlinien vor. Technische Anforderungen und Literaturvorgaben müssen erfüllt werden. Der ästhetische Anspruch an Tongebung ist ebenso hoch wie der Anspruch an Notentreue. Das alles kann in konzertant gestalteten instituts-eigenen Vorspielen überprüft werden. Ein praxisnaher Einsatz der Musikausbildung, z. B. in einem Altersheim, erfolgt dagegen selten.

Die von unterschiedlichen Organisationen angebotenen Freizeit- und Fortbildungsseminare und -kurse unterliegen zwar nicht den oben aufgeführten Richtlinien, aber jedes Organisationsteam möchte sich für die gute Qualität des Unterrichts verbürgen. Mit einem Lehrkörper, der einen anerkannten Ausbildungsnachweis vorlegen kann und sich gleichzeitig an einen akademisch definierten Wertemaßstab hält, fühlt man sich schneller auf der sicheren Seite. Für regionale Eigenheiten bleibt da kaum Platz, Mut und Verständnis.

Wo findet nun heute der in eine Musizierpraxis eingebettete Unterricht statt, den ich als Kind im Wirtshaus erlebte? Nicht immer dort, wo der Name dafür Pate stehen soll. Bei meinem letzten Musikantenstammtisch fühlte ich mich als Musikerin²¹ zwar sehr geehrt, dass die große Zahl von etwa 80 anwesenden Gästen im Wirtshaussaal meinem Zithersolo andächtig und mucksmäuschenstill lauschte. Den neu eingelernten Ländler spielte ich in die-

²¹ Entgegen der landläufig abwertenden Bezeichnung Musikant für einen Musizierenden ohne große Kunstfertigkeit wird heute in alpenländischen Volksmusikerkreisen häufig die Bezeichnung Musiker für professionell Musizierende mit akademischer Vorbildung verwendet. Roland J.L. Neuwirth zitiert den Wiener Akkordeonvirtuosen Karl Hodina: „Wenn man nicht aus einer intakten Tradition kommt, muss man an die Sache intellektuell herangehen und sie genau studieren“ (Neuwirth 2004, S. 107). Demgegenüber steht der Begriff Musikant für einen meist im Amateurbereich tätigen Tonkünstler mit hochmusikalisch, subtiler Spielweise gepaart mit einem Gespür für Natürlichkeit und dem Verfügen über ein breites Repertoire und Improvisationsgabe.

ser unvermutet aufmerksamen und konzentrierten, ja geradezu konzertmäßigen Atmosphäre jedoch nicht. Hier im Wirtshaussaal hat eine bisher nur von Konzerthäusern bekannte Präsentationsform mit entsprechendem Leistungsdruck das ungezwungene und gesellige Musizieren überlagert und damit einen wichtigen Lernort für angewandte Volksmusik verdrängt. Auch Konrad Köstlin führt derartige (Fehl)-Entwicklungen in der heutigen Musikpraxis auf die einsetzende Pflgetätigkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück:

Die Stubenmusik-Kampagne im Umkreis des Kiem-Pauli in den späten 1920er Jahren hat der Volksmusik den Kammerton geschenkt und aus ihr eine gezähmte Musik gemacht, die das Land für bürgerliche Rezeption zuzurichten geholfen hat, indem seine musikalischen Ausdrucksformen den Hörgewohnheiten der Sommerfrischler angepaßt und als <stade> Musik geradezu sakralisiert worden ist.²²

4. Der Weg von bäuerlicher zu urbaner Musizierweise

Da war sie nun, die Langspielplatte der *Wegscheider Musikanten* von 1976 in der Produktion von Dr. Richard Kustermann. Die dargebotenen Musikstücke und ihre Interpretation faszinieren mich heute noch genauso wie damals, als ich den Tonträger zum ersten Mal hörte: Vier gestandene Handwerksleute aus dem bayerischen Wegscheid im Isarwinkl spielen auf drei Zithern und einer Kontragaritarre in enger Dreistimmigkeit gesetzte Ländler- und Polkamelodien. Schnell übernahm ich die von den Medien und der Pflege vermittelte Meinung, dass dies die *gute, echte* und vor allem überlieferte alpenländische Volksmusik sei – eine vom Bayerischen Rundfunk abwechselnd mit Gesangsgruppen präsentierte Instrumentalmusik, allesamt im engen dreistimmigen Satz singend und musizierend.

Kurz nach Erscheinen des Tonträgers kamen die ersten schriftlichen Transkriptionen der überlieferten Melodien in der Spielweise der *Wegscheider Musikanten* in den Umlauf und damit war gleichsam ein Todesurteil für alle Variations- und Improvisationsversuche an und um diese Melodien ausgesprochen. Versuche, die Stimmführung zu verändern²³ oder in seltenen

²² Köstlin 2000, S. 120.

²³ Bei gleichen Instrumenten wie drei Zithern geht der Reiz verloren, den ein Geflecht von sich überkreuzenden, in Klangfarben unterschiedlichen Stimmen schafft. Ebenso verliert sich eine Melodieführung, wenn die nur aus Akkordtönen bestehende und ergänzende dritte Stimme über den beiden tragenden Stimmen liegt. Eine gleiche Stimmaufteilung mit der dritten als oberste Stimme bleibt dagegen für den Hörer verständlich, wenn beide melodieführenden Stimmen von zwei gleichen Instrumenten wie Geigen ausgeführt werden und eine Piccoloflöte die Füllstimme darüber liegend

Fällen offensichtliche *Verspieler* zu korrigieren, stießen auf heftigen Widerstand bei protagonistischen Zitherspielern.

In den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stand nun die landauf und landab favorisierte Spielweise im engen dreistimmigen Satz den einfachen, meist einstimmigen und oftmals mit Text unterlegten Stücken gegenüber, die ich im Zitherunterricht anhand von Notenmaterial erlernt hatte. Was geschah mit diesen einfachen Melodien, deren Notation überwiegend mit akkordischer Begleitung im oktavierten Violinschlüssel publiziert wurde?²⁴ Ein Großteil dieser Melodien und Arrangements bestand das Auswahlverfahren der Pflege als schützenswertes Musiziergut nicht und verlor somit auch das Interesse der folgsamen Spieler. Dieses Spielgut wurde degradiert, folglich kaum mehr gespielt und geriet nach und nach in Vergessenheit.

Walter Deutsch erläutert diesen Prozess, der aus dem traditionell gespielten und gesungenen Tonmaterial das Erhaltenswürdige heraus selektiert, sehr anschaulich.²⁵ Aus der Fülle an gespielter Literatur wählen seit dem 19. Jahrhundert Sammler und Wissenschaftler, mehr von persönlichen Vorlieben als von definierten Kriterien geleitet, schützenswertes Material aus. Je nach Vorgaben und Möglichkeiten werden daraus einzelne Werke in Editionen publiziert. Pflegeinstitutionen und ihre jeweiligen Verantwortlichen widmen sich ihrerseits nur einem Bruchteil dieser Veröffentlichungen. Diese Auswahl wird mit dem Prädikat echte traditionelle Volksmusik belegt. Eine in erster Linie urban orientierte Musikkultur fördert und pflegt diese zur Tradition erklärten Lieder und Weisen, wobei bezeichnenderweise keine Verbindung zu den ursprünglichen Kulturträgern besteht und Kenntnisse über die Besonderheiten der regionalen Musikgepflogenheiten fehlen. Der Rest der ehemals spontan gespielten und gesungenen Musiktradition fällt mit wenigen Ausnahmen durch das Wahrnehmungsraster.

Diese nun neue alpenländische Zithermusik wurde an ästhetische Prinzipien gebunden und zum Kunstwerk hochstilisiert. Innerhalb kürzester

spielt. Ähnlich verhält es sich im gemischten vokalen Satz, wo durch die unterschiedliche Klangfarbe der Frauen- und Männerstimmen die melodieführende Stimme erkennbar bleibt.

²⁴ In der sog. Münchner Stimmung werden fälschlicherweise zu den tatsächlich gespielten Saiten die Bassstimme und die nachschlagenden Akkorde im unteren Notensystem um eine Oktave zu hoch im Violinschlüssel notiert.

²⁵ Walter Deutsch hat dieses Auswahlverfahren bei einem Vortrag zur mehrstimmigen Sing- und Musizierpraxis in Österreich am 28. April 2013 in der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien erläutert.

Zeit und wesentlich unterstützt durch die Medien, insbesondere durch die Radiosender, etablierte sich im 20. Jahrhundert eine Vorstellung von Zithermusik aus dem Alpenraum, die auf der ehemaligen Stimmführungspraxis einer kleinen Region im niederösterreichischen Schneeberggebiet beruht. Geschuldet ist dieser Umstand dem Zufall, dass Paul Kiem (1882 – 1960) in den 1930er Jahren ein kleines Notenbüchle mit Liedern aus dem Schneeberggebiet,²⁶ gesetzt im engen dreistimmigen Satz, in die Hand bekam. Der neue Klang gefiel, überzeugte und manifestierte sich schließlich im gesamten Alpenraum. Die bis dahin praktizierten Sing- und Spielgepflogenheiten, wie beispielsweise ein einstimmiger Gesang, begleitet auf einer Zither mit einer zweiten Stimme und Begleitung²⁷, gerieten zunehmend in Vergessenheit.

Neben Liedern und Weisen aus den Archiven der Volksmusikpflege spielen Zitherspieler bei ihren Auftritten eigene Werke. Dabei orientieren sie sich meist an der wie oben beschriebenen, von der Pflege definierten Stimmführungsästhetik. Der vorhandene Raum für Variationen und Vielfalt wird nur selten genützt. Das Aufgreifen einer von Petzmayer praktizierten Stimmführung²⁸ mit zwei Melodiestimmen und einer gebrochenen Begleitung für Zitherspieler könnte sicherlich auch heute noch interessant klingen.

Als besonderen Wesenszug des Musizierens in alter Tradition wird zunehmend der auswendige Vortrag und – fälschlicherweise gleichgesetzt – die orale Überlieferung bezeichnet. Hier werden zwei Vorgänge vermischt, die nicht voneinander abhängig sind. Gerade die Fülle an musikalischen Schriftstücken in den Volksmusikarchiven zeigt das Vorhandensein einer schriftlichen Wirklichkeit von alpenländischer Volksmusik, die es neben mündlicher Vermittlung ebenso gegeben hat. Der musikalische Vortrag ohne Notenmaterial scheint sich heute zunehmend zu einer romantischen Idee des volksmusikalischen Musizierens zu verfestigen. Landesweit werden Seminare zum auswendigen Musizieren angeboten, auf der Bühne wird kein in der Tradition stehender Volksmusikant einen Notenständer aufstellen, unabhängig wie er sich die Fertigkeit zum Musizieren angeeignet hat. In dieser Hinsicht haben sich die eingangs zitierte Volksmusik und die volkstümliche Musik

²⁶ Vgl. Kronfuss/Pöschl/Pöschl [Hg.] 1930.

²⁷ Gerlinde Haid dokumentierte 1992 eine von der Volksmusikpflege kaum wahrgenommene Musizier- und Singpraxis in der Steiermark. Gretl Gruber singt und begleitet sich gleichzeitig mit einer zweiten Stimme selbst auf der Zither – mal unter und mal über der Singstimme (vgl. Haid 2009, S. 113-121).

²⁸ Vgl. Bloderer 2014, S. 42f.

schon seit langer Zeit angenähert, spätestens seit die Volksmusik als unverfälschtes Brauchtum in den TV-Medien präsentiert wird. Dieses Phänomen beschränkt sich nicht nur auf Volksmusikinterpretationen, der Klassikbereich ist hier ebenso betroffen. Die Macht der Medien und die Technik des Playback erlauben heute keinen Auftritt eines Star-Solisten mit Notenmaterial. Die Messlatte ist hoch und wird sowohl von außerhalb als auch innerhalb der unterschiedlichen Musiziersparten angelegt, die Zupfmusik mit eingeschlossen.

5. Klangideal, Tonkultur und Stilmittel

Zeitgleich zum Rückgang des Interesses an der biedermeierlichen Gitarre um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich die volkstümliche Zither vom diatonischen Borduninstrument zur Konzertzither und erfährt als volksmusikalisches Gegenstück zum bürgerlichen Pianoforte der Hausmusik eine erste Blütezeit.²⁹ Obwohl sich die Zitherspieler in technischer Hinsicht stark an der Gitarre orientierten, eiferten sie in Literaturfragen und in Klangfragen den Pianisten und Streichern nach. Der Rückstand an Technik und das Fehlen von instrumentenspezifischen Kompositionen wollte möglichst schnell aufgeholt und behoben werden. Bearbeitungen von Opernarien Richard Wagners für Zither solo oder Johann Sebastian Bachs *Chaconne* aus der *Partita Nr. 2* für Violine mit fülligen Akkorden aufbereitet³⁰ geben hierzu ein Zeugnis ab.

Mit so viel Eifer verbesserten sich die technischen Fertigkeiten der Zitherspieler zu Beginn des 20. Jahrhunderts hörbar. Der Schwerpunkt der Ausbildung verlagerte sich zunehmend auf eine polyphone Spielweise insbesondere in der rechten Hand. Vor allem der Zithervirtuose Richard Grünwald schenkte in seiner Zithermethode diesem Spielbereich mit den Freisaiten besondere Aufmerksamkeit. Er führte die Zitherspieler dabei jedoch sehr zielgerichtet weg von der akkordischen Begleitung einer alpenländischen Volksmusik. Die Erweiterung der Spieltechnik zugunsten polyphoner Spielweise war ein notwendiger Schritt, um das Instrument für Literatur anderer Stilrichtungen zu öffnen. Die pauschale Abwertung der praktizierten und beliebten Spielweise und -tradition mit akkordischer Begleitung, im englischen Sprachgebrauch lautmalerisch als Oom-pah oder

²⁹ Michel 1995, S. 12.

³⁰ Vgl. die Bearbeitung der *Chaconne* von Johann Sebastian Bach für Zither von Nikolaus Schaack.

Umpapa-music bezeichnet, zersplitterte jedoch fortan die Gemeinde der Zitherspieler und verunsicherte selbst Volksmusikliebhaber.

Eine weitere Schwachstelle der Zithertechnik, nämlich der Daumen der rechten Hand, wurde erst sehr spät angegangen. In den späten 1980er Jahren zeigten sich Versuche mit Prototypen eines Wechselschlagringes für schnelleren und entspannteren Daumenanschlag für so erfolgreich, dass die Technik gezielt in das Lehrprogramm aufgenommen wurde. Heute ist die Anwendung der Wechselschlagring-Technik in weiten Bereichen des Zitherspiels fest etabliert und die Beherrschung wird im akademischen Studium vorausgesetzt. Die Anschlagsgeschwindigkeit konnte tatsächlich wesentlich gesteigert werden. Jedoch ähnlich der Problematik der Gitarristen mit angelegtem und freiem Anschlag nehmen auch Zitherspieler zugunsten einer schnelleren und technisch brillanten Spielweise Abstriche in der Tongebung in Kauf.³¹ Der warme, weiche Zitherklang beispielsweise eines Zitherrings aus Bronze mit seinem typischen Anschlagsgeschwindigkeit durch die breite Auflagefläche des Dornes muss herstellungsbedingt einem schärferen, helleren Ton der neuen Ringe aus einer neuartigen Metalllegierung weichen. Die Versuchsphase in Sachen Zitherring ist noch nicht abgeschlossen und weitere Innovationen lassen berechnete Hoffnungen zu, in klanglicher Hinsicht auch die Wünsche der Liebhaber des gewohnten alten Zitherklangs erfüllen zu können.

In den 1970er Jahren setzte eine Abwendung vom lieblichen Zitherton zugunsten der Idealisierung einer nüchternen-analytischen Spielweise ein. Genaue empirische Untersuchungen hierzu sind noch ausstehend, jedoch kamen zeitgleich gebräuchliche Gestaltungselemente im volksmusikalischen Zitherspiel außer Gebrauch. Insbesondere der intensive Einsatz der bei Zitherspielern als *falsches Vibrato* bezeichneten Frequenzveränderung, weil vertikal zum Saitenverlauf ausgeführt, war seitdem nicht mehr zeitgemäß und verpönt. Auch die bei geachteten Volksmusikanten wie dem Zitherspieler Franz Schwab aus Marktschellenberg im Berchtesgadener Land bevorzugte Anschlagposition über dem Schallloch für ein warmes Dolce-Spiel wird heute selten angewandt. Schließlich erleichtert eine normierte Handhaltung mit Fixierung des rechten Handballens auf dem rechten Saitensteg das Musizieren in der technisch ausgereiften Spielweise von heute mit schwierigen Passagen in den Freisaiten der rechten Hand.

³¹ Vgl. Richter 2001, S. 6.

Neue Literatur für Zither von zeitgenössischen Komponisten, eine verbesserte Instrumentaltechnik und veränderte Anforderungen an das Klangideal forderten die Zitherbauer der letzten Jahrzehnte und förderten innovative Weiterentwicklungen am ehemals volkstümlichen Musikinstrument. Diese Instrumente werden den neuen Anforderungen im hohen Maß gerecht. Griffbrettsaiten und Freisaiten sind jetzt durch bauliche Verbesserungen und angepasstes Saitenmaterial im Ton ausgewogen aufeinander abgestimmt, ebenso wie das klangliche Ungleichgewicht der beiden a-Griffbrettsaiten entschärft wurde. Durch die verlängerte Mensur können Saiten im Kontrabassbereich nun ihre Bestimmung, tiefe Töne zu erzeugen, erfüllen.³² Die Einzigartigkeit des Zitherklanges, die das Instrument von anderen Instrumentengruppen unterschied und die bei Kompositionen vielfach ganz bewusst eingesetzt wurde, ist jedoch nach meinem Empfinden dafür geopfert worden.

Innovative Entwicklungen haben oft gemeinsam, dass sie gerade in der Anfangsphase vehement gegen Alteingesessenes verteidigt werden müssen, um angenommen zu werden. Bei erfolgreicher Einführung mündet dieser Prozess häufig in der völligen Aufgabe von Altbewährtem zugunsten der neuen Trends. Dabei wäre es in der Zithermusik reizvoll, die Vielfalt des Instruments und seiner Musik voll auszuschöpfen – von richtungsweisenden Verbesserungen und begrüßenswerten Weiterentwicklungen bis hin zum Beibehalten von Altbewährtem. Als Beispiel soll hier die Thematik der Besaitung angesprochen werden. Ohne Zweifel entspricht ein Zithereinstrument in Normalstimmung der zeitgemäßen Musizierpraxis, die auf einer lückenlosen chromatischen Vollständigkeit aufbaut. Dennoch fehlt einem „Dritten Mann“³³, auf einer Zither in Normalstimmung gespielt, trotz bester Technik und Interpretation der besondere klangliche Reiz, der durch Griffverbindungen entsteht, die nur auf einer Zither in Wiener Stimmung ausgeführt werden können. Vielleicht ist für Zitherspieler in dieser Hinsicht die Zeit heute reif, die von Nikolaus Harnoncourt angeregte Idee der Umsetzung

³² Der Ingolstädter Zitherbauer Ernst Volkmann hatte bereits in den 1970er Jahren zusammen mit dem Zitherspieler Fritz Wilhelm angelehnt an historische Abbildungen Zithern in Psalterform entwickelt. Junge Zitherbauer sowie der Cembalobauer Klemens Kleitsch haben diese Entwicklung seit 1997 innovativ weitergeführt. Zu weiterführenden Informationen zu den Zithern von Klemens Kleitsch siehe den Beitrag Reithmaier 2009.

³³ Die Musik zum Film *Der dritte Mann* wurde 1949 von Anton Karas komponiert und ausschließlich auf einer Zither gespielt. Mit diesem Nummer-eins-Hit in internationalen Musik-Charts wurde die Zither 1950 weltweit bekannt.

historischer Aufführungspraxis auf ihr eigenes Instrument zu übertragen und die Vorbehalte zu anderen Stimmungen und Besaitungsmuster als der der Normalstimmung zu überdenken. Zugegebenermaßen ist dies ein schwieriger Balanceakt, der ja letztendlich nicht zum Ziel hat, ausschließlich zum Alten zurückzukehren, sondern alle Facetten erlauben will, die das Zitherspiel bietet.

6. Fazit:

War die alpenländische Zithermusik in den letzten Jahrzehnten zwischen einengender volksmusikalischer Pflgetätigkeit und dem verzweifelten Versuch nach Anerkennung in der klassischen Musikwelt gefangen, wächst heute zunehmend die Kritikfähigkeit an den Folgen der beiden dominanten und extremen Positionen. Eine neue Sensibilität, die ein lähmendes Verharren verhindert und den Blick über den Tellerrand erlaubt, kann zu einem volksmusikalischen Revival führen und die Auflage von bereits Bekanntem unter neuen Vorzeichen bringen oder es entsteht etwas vollkommen Neues. Für diesen Weg hat Hans Gruber den Zitherspielern bereits 2003 auf die in der Verbandszeitschrift *Saitenspiel* gestellte Frage Zither – quo vadis? eine Portion gesundes Selbstvertrauen empfohlen:

Die Zukunft der Zither wird da liegen, wo der spezifische Klang der Zither hörbar wird (nicht dort, wo sie anderes imitieren will).³⁴

Literatur:

- Bloderer, Joan Marie (2008): Zitherspiel in Wien 1800 – 1850. Tutzing 2008
- Bloderer, Joan Marie (2014): Die flüchtige Kunst des Herrn Petzmayer. In: Phoibos 2/2014, S. 39-69
- Brandlmeier, Michael (1963², 1979): Handbuch der Zither [2 Bde]. München 1963; 1979
- Breckle, Wolfram/Müller, Horst/Heres, Hedi (1991): Gut Klang. 100 Jahre Zitherklub Dachau. Dachau 1991
- Direktion des Richard-Strauss-Konservatoriums der Stadt München (1987): Festschrift 1987. München 1987
- Goth, Toni (1997): Toni Goth und die Pflege bairischer Volkskultur in München seit 1950. München 1997
- Gruber, Hans (2003): Zither – quo vadis. Lösen alter Fesseln? In: Saitenspiel 5/2002, S. 276
- Haid, Gerlinde (1984): Das Österreichische Volksliedwerk. In: Walter Deutsch u.a. [Hg]: Volksmusik in Österreich. Wien 1984, S. 117-126

³⁴ Gruber 2003, S. 276.

Gertrud Maria Huber

- Horak, Karl (1976): Reisende Zillertaler Musikanten. In: Sänger- und Musikantenzeitung 19/3. München 1976, S. 61-63
- Köstlin, Konrad (2000): Der Wandel der Deutung: Von der Modernität der Volksmusik. In: Gerlinde Haid u.a. [Hg.]: Volksmusik – Wandel und Deutung. Wien 2000, S. 120-132
- Mayrlechner, Daniela (2011): Vom Großen im Kleinen. ben und Musizieren in der Volksmusik. In: ben & musizieren 6/2011, S. 20-24.
- Michel, Andreas (1995): Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit. Leipzig 1995
- Neuwirth, Roland J. L. (2004): Der gegenwärtige Stand der Wienermusik. In: Susanne Schedtler [Hg.]: Wienerlied und Weana Tanz. Wien 2004, S. 105-126
- Prætorius, Michael (1619): Das XXXIII. Capitel. Scheitholt. De Organographia. Syntagma musicum Band II. In: Documenta Musicologica, Erste Reihe. Druckschriften-Faksimiles, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Kassel 1985
- Reithmaier, Sabine (2009): Die Suche nach dem idealen Klang: Zithern von Klemens Kleitsch. In: Phoibos 1/2009, S. 149-154
- Richter, Helmut (2001): Wie klingt eine Hand? – Gedanken zum Klangideal der Gitarre im Wandel der Zeit. In: Zupfmusik-Magazin. 1/2001, S. 1-7
- Strauch, Alexander (2003): Zither – quo vadis. Lösen alter Fesseln? In: Saitenspiel. Verbandszeitschrift des Deutschen-Zithermusik Bundes e. V. 5/2002, S. 272
- Sulz, Josef (2000): Der Volksmusik zuliebe. Der Alpenländische Volksmusikwettbewerb in Innsbruck: Erinnerungen an die Gründungsphase (1973/1974). In: Gerlinde Haid u.a. [Hg.]: Volksmusik – Wandel und Deutung. Wien 2000, S. 105-119

Internetpresenzen:

- Süddeutsche Zeitung SZ.de, 4. August 2015, 15:20 Uhr „Zwangsverjüngung für Schlager-TV“, <http://www.sueddeutsche.de/medien/zwangsverjuengung-fuer-schlager-tv-musikantenstadl-wird-zur-stadlshow-1.2595313>, letzter Zugriff: 06.08.2015
- Chronik Gauverband I, Sitz Traunstein, <http://www.gauverband1.de/Wissenswertes/Chronik/chronik.html>, letzter Zugriff: 06.08.2015

„Treu dem guten alten Brauch“!?

Notenausgaben:

Kronfuss, Karl/Pöschl, Alexander/Pöschl, Felix [Hg.] 1930: Niederösterreichische Volkslieder und Jodler aus dem Schneeberggebiet. Wien und Leipzig 1930

Tonaufnahmen:

Haid, Gerlinde/Haid, Hans (2009): musica alpina VII/VIII. Pro vita alpina. Ötztal 2009.

