

## **Zupfmusik in der Gegenwart: Bausteine einer Gruppenidentität**

Silvan Wagner und Yvonne Zehner

Eine sinnvolle wissenschaftliche Arbeit setzt eine möglichst genaue Bestimmung des Gegenstandes voraus, ebenso wie eine gezielte praktische Arbeit, sei es auf musikalischem, musikdidaktischem oder etwa musikpolitischem Gebiet. Der Gegenstand, der von den Aufsätzen dieser Zeitschrift von unterschiedlichen Richtungen beleuchtet werden soll, ist die Zupfmusik. Die Identität dieses Gegenstandes entzieht sich seit mehreren Jahrzehnten auf merkwürdige Art und Weise einer konzisen Bestimmung, indem die Selbstdefinitionen seiner Teile in einem Spannungsverhältnis zu seiner Gruppenidentität stehen: Während aus musikwissenschaftlichem Blickwinkel die Gruppenidentität über Schwingungsmedium (Chordophone) und Art der Schwingungserregung einigermaßen trennscharf definiert ist,<sup>1</sup> zerfällt eine solche übergeordnete Identität angesichts einer Musikpraxis, die die einzelnen Instrumente der Instrumentengruppe in gänzlich unterschiedlicher Selbstsicht präsentiert; so kann sich in der rezenten Musikpraxis die Harfe als Orchesterinstrument identifizieren, Mandoline und Gitarre bilden eine Kleingruppe, die den Zupfmusikbegriff mehr oder weniger für sich reservieren, und die Zither ist als Volksmu-

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa Sachs 1913b: „ein Instrument, dessen Tonerreger – Saite oder Zunge – durch Anreißern mit dem blossen Finger oder mit einem Plektrum in Schwingung versetzt wird“. Freilich besitzt auch diese Definition gewisse Spannungen, da sie Instrumente mit unterschiedlichen Schwingungsmedien subsumiert: Außer der Maultrommel sind alle rezenten Instrumente dieser Gruppe Chordophone, was neben der Art der Schwingungserregung der zweite definitorische Aspekt des hier angesetzten engeren Verständnisses des Begriffs Zupfinstrument darstellt. Zupfinstrumente sind damit in der hier zugrunde gelegten Definition Chordophone, deren Saiten unmittelbar oder durch einfache Hilfsmittel in Schwingung versetzt werden. Diese Eingrenzung ist begriffsgeschichtlich gegen Sachs verifizierbar: „Das Verbum nhd. [neuhochdeutsch] zupfen, das zuerst im späteren Mittelhochdeutschen als zupfen bezeugt ist, ist als Tonerzeugungsverbum ausschließlich in Verbindung mit Saiteninstrumentenbezeichnungen belegt“ (Relleke 1980, S. 362f).

sikinstrument auch einer ganz anderen Gruppenidentität verpflichtet.<sup>2</sup> Im Folgenden soll gegen diese Tendenz der Separation ein Beitrag zu einer Gruppenidentität Zupfmusik geliefert werden. Hierfür soll in einem ersten Teil eine musikhistorische Betrachtung die Basis bilden; in einem zweiten Teil sollen rezente Mechanismen der äußeren und inneren Abgrenzung beleuchtet werden und abschließend sollen mögliche Aufgabenfelder für eine gezielte reaktive und progressive Aufarbeitung einer Gruppenidentität Zupfmusik skizziert werden.

Eine Geschichte der Zupfmusik ist bislang nicht geschrieben; rudimentäre Ansätze zu einer Geschichte der Zupfmusikinstrumente existieren,<sup>3</sup> doch sind sie disparat und stecken nach wie vor in Methodenproblemen fest:

Befragt man die heutige instrumentenkundliche Literatur zur Geschichte von Zupfinstrumenten wie der Cister oder der Gitarre, so läßt sich feststellen, daß es keine übereinstimmenden Aussagen gibt, was die Entstehung ihrer äußeren Form betrifft. Hierzu werden vielmehr verschiedene, teilweise widersprechende Theorien vertreten.<sup>4</sup>

Die Aufarbeitung dieses vor allem die Antike bis zur Renaissance betreffende Forschungsdesiderats wird – gezielt vorangetrieben – sicherlich noch die nächsten Jahrzehnte in Anspruch nehmen. Vor allem die Gruppe der Zupfinstrumente weist hier eine verwirrende Vielfalt an historischen Formen und Namen auf. Während es also nach wie vor problematisch ist, vorbarocke Abbildungen einzelner Zupfinstrumente exakt zu typisieren, so ist dieser Befund Ansatz für eine trennscharfe Instrumentengruppenidentität: Einer diffusen Kategorisierung einzelner Instrumententypen steht über weite Strecken der Musikgeschichte eine relativ unstrittige Identifikation der überlieferten Bild-dokumente als Zugehörige der Instrumentengruppe Zupfinstrumente gegenüber.

Anstatt einer herkömmlichen instrumentengeschichtlichen Betrachtung aufgrund instrumentenbaulicher oder etymologischer Merkmale soll aufgrund dieses Forschungsstandes ein musiksoziologischer Blickwinkel für die Fragestellung nach einer Instrumentengruppenidentität angesetzt werden. Hierfür

---

<sup>2</sup> Die hier aufgeführten Musikinstrumente decken freilich die instrumentale Vielfalt des Zupfmusikbegriffs in keiner Weise ab; sie sind lediglich eine heuristische Sichtung momentaner Zentren der Zupfmusik, keine nach außen begrenzenden Bestimmungen des Begriffs, der gerade historisch immer wieder neu zu füllen ist.

<sup>3</sup> Als Beispiele wären zu nennen: Burzik 1994; Henke 1993; Päßgen 1988; Zingel 1932; Brandlmeier 1979.

<sup>4</sup> Burzik 1994, S. 434.

müssen vorerst aus Platz- und Forschungsgründen drei historische Momentaufnahmen genügen.

Die (lediglich in spärlicher Überlieferung greifbare) Musikkultur des Mittelalters besitzt zwei Zentren, die Kirche und den weltlichen Hof. Während im klerikalen Bereich die menschliche Stimme als Medium des Gotteslobs im Zentrum des Interesses steht<sup>5</sup> und Instrumentalmusik als tendenziell ablenkend unter einem latenten Generalverdacht der Sündhaftigkeit fällt<sup>6</sup>, gewinnen Instrumente im höfischen Bereich mehr Eigenständigkeit, was sich auch in der volkssprachlichen Literatur niederschlägt. Hier lassen sich Instrumentengruppen hinsichtlich ihrer Funktionalisierung relativ trennscharf voneinander abgrenzen: Während Blechblasinstrumente „dem krieger[ischen] Geschehen und dem höf[ischen] Zeremoniell vorbehalten“<sup>7</sup> sind, erhalten Saiteninstrumente eine spezifische Rolle im höfischen Selbstverständnis; „*saitenspiel*“, wie die mittelhochdeutsche Instrumentengruppenbezeichnung lautet, ist ein fester Bestandteil höfischer Bildung und höfischen Wesens, was noch näher ausgeführt werden soll. Zunächst ist festzuhalten, dass unter diesem Begriff zwar auch Streichinstrumente subsumiert sind, aber das Zentrum von Zupfinstrumenten gebildet wird;<sup>8</sup> in dieser Verwendung ist der Begriff noch bis weit in die Neuzeit in Gebrauch.<sup>9</sup> Im Einzelnen werden als Instrumente

---

<sup>5</sup> Vgl. Restle, Sp. 955ff.

<sup>6</sup> Vgl. für die Zeit der Kirchenväter Giesel 1978, S. 192.

<sup>7</sup> Restle, Sp. 955. Entscheidend ist hier die Möglichkeit der Lautstärkenentfaltung, die militärische Potenz ästhetisch erfahrbar macht. Der entsprechende Begriff im Mittelhochdeutschen ist *schal*, was unter Berücksichtigung der grundsätzlich untertreibenden Tendenz der mittelalterlichen Volkssprache einen überaus großen Lärm bezeichnet, der durchaus an die Grenzen des körperlich Erträglichen geht (vgl. Zäk 1979, S. 7ff).

<sup>8</sup> In den überlieferten ikonographischen Darstellungen des Mittelalters ist die Darstellung von Streichbögen verhältnismäßig selten, die Darstellung von Plektren oder Fingerspiel ist dagegen reichlich belegt. Darstellungen von Streichinstrumenten sind in westlichen Quellen erst ab dem 10. Jahrhundert nachweisbar und beziehen sich durchgehend auf Instrumententypen, die zuvor als Zupfinstrumente belegt sind (vgl. Bachmann 1964, S. 159). Dies erklärt sich auch daraus, dass eine Unterscheidung von Instrumententypen bezüglich der Art der Tonerzeugung im gesamten Mittelalter letztlich nicht trennscharf getroffen werden kann, da Zupfen oder Streichen noch nicht fest mit bestimmten Instrumenten verbunden sein müssen (vgl. etwa Burziks Ausführungen zum Rebab bzw. zum Qobuz in: Burzik 1994, S. 102ff; S. 133; vgl. auch Bachmann 1964, S. 159ff).

<sup>9</sup> „Nhd. [Neuhochdeutsch] Saitenspiel ist die Bezeichnung für solche Saiteninstrumente, die vornehmlich unmittelbar mit den Fingern zum Klingen gebracht werden

der Gruppe *saitenspil* in der hochhöfischen Literatur Rotten, Harfen, Lyren, Fiedeln und Lauten genannt,<sup>10</sup> wobei jedoch zu bemerken ist, dass die Instrumentennamen in ihrem mittelalterlichen Gebrauch auch in der klerikalen, lateinischen Literatur keineswegs die klassifikatorischen Ansprüche moderner Instrumentenbezeichnungen erfüllen; die Bezeichnung „*cithara*“ beispielsweise ist in den bebilderten Psalmenbüchern Instrumenten zugeordnet, die die moderne Instrumentenkunde als Psalter, Leiern, Harfen, Lautenartige und auch Streichinstrumente klassifiziert.<sup>11</sup>

*Saitenspil* ist (zumindest im literarischen Ideal) Teil der höfischen Ausbildung, was nicht zuletzt darauf beruht, dass in der religiösen Herrschaftskonzeption der biblische König David das idealtypische Vorbild des höfischen Herrschers repräsentiert.<sup>12</sup> Davids ikonographisches Erkennungszeichen ist seit dem Mittelalter vornehmlich die Harfe,<sup>13</sup> was jedoch nicht bedeutet, dass die musikalische Herrschererziehung isoliert diesem speziellen Zupfinstrument gilt, sondern allgemein das *saitenspil* fester Bestandteil des adeligen Bildungsprogramms ist.<sup>14</sup> Neben der Funktion der Herrschaftslegitimierung erfüllt das *saitenspiel* auch eine gemeinschaftsstiftende Funktion am Hof im Rahmen der sogenannten *kurzewîle*: Der Begriff bezeichnet das Selbstgefühl einer intakten höfischen Gemeinschaft, das durch ein Programm eben kurzweiliger Aktionsformen erzeugt werden kann. Neben Schachspiel, Singen, Vorlesen, Erzählen, Tanzen und (Kampf-)Sport zählt dazu auch das Spielen auf (vornehmlich) Zupfinstrumenten:

So wie Trompeten Ausdruck eines Herrschaftsanspruchs sind, stehen die Saiteninstrumente für höfisch-festliche Hochgestimmtheit und Freude [...]. Die Saiten-

---

wie Harfe und Lauten; nur selten bezeichnet es gestrichene Saiteninstrumente“ (Relleke 1980, S. 208).

<sup>10</sup> Vgl. die Quellensichtung bei Obermayer 1984.

<sup>11</sup> Vgl. Burzik 1994, S. 200; vgl. auch Anm. 14.

<sup>12</sup> Vgl. Obermayer 1984, S. 129ff.

<sup>13</sup> Vgl. Wyss, Sp. 478.

<sup>14</sup> Diese Verallgemeinerung schlägt sich auch im mittelhochdeutschen Sprachgebrauch nieder: Mit „*harpfe*“ muss nicht die mittelalterliche Entsprechung der modernen Harfe gemeint sein, sondern der Begriff bezeichnet auch Saiteninstrumente im Allgemeinen (vgl. Sachs 1913a, Sp. 178b). Dies ist typisch für den mittelalterlichen Sprachgebrauch in Bezug auf Musikinstrumente, der auf eine fast unüberblickbare Typenvielfalt mit einer sehr unscharfen Nomenklatur reagiert (vgl. Zák 1979, S. 6). Dieser Focus zumindest der laikalen Kultur des Mittelalters auf Instrumentengruppen anstatt auf Einzelinstrumente ist von der klassischen Musikwissenschaft zugunsten einer rigiden Klassifikationsbemühung übersehen worden.

instrumente [...] haben solcherart ‚eikonische‘ Qualität. Sie fungieren über ihren realen Verwendungszweck hinaus als Sinnbild des auszudrückenden Gefühlsinhalts.<sup>15</sup>

Die solchermaßen szenisch bestimmte *kurzewîle* liefert das Bildprogramm für zahlreiche Selbstdarstellungen der höfischen Gesellschaft in bebilderten Handschriften des Hoch- und Spätmittelalters. Das Musizieren auf Zupfinstrumenten wird als Fertigkeit des Adels auch zum Zweck der ständischen Unterscheidung und Abgrenzung „nach unten“ eingesetzt, speziell zur Abgrenzung gegenüber dem Bauernstand, der das abzulehnende Gegenbild für die adelige Welt bedeutet; so heißt es im *Apollonius*, einem Prosaroman aus dem 14. Jahrhundert:

*Als uns di abentewr sayt,  
Weylent was ain gewonhait,  
Das man die junkfrauwen an zil  
Lernte gern saitten spil.  
Es deten doch die pawren nicht;  
Si sind zu solcher freud enwicht:  
Ir spil und ir gefuge  
Di dausent pey dem pfluge.  
,Orreporre, ge hin dan,  
La dein herphen lernen stan!<sup>16</sup>*

Wie uns die Geschichte berichtet,  
war es damals sehr beliebt,  
dass man die Damen andauernd  
im Saitenspiel unterrichtete.  
Die Bauern jedoch taten so etwas nicht;  
Sie sind für eine solche Unterhaltung nicht  
geschaffen:  
Ihr Spiel und ihre Kunstfertigkeit,  
die erklingt beim Pflug.  
,Bauernrotteln, verschwinde jetzt,  
lass dein Harfenlernen sein!‘

Das Zitat – vor allem auch das direkte Verbot an den Bauern – verweist freilich gleichzeitig darauf, dass realhistorisch eine strikte ständische Zuordnung der Zupfinstrumente nicht wahrscheinlich war bzw. dass auch das bäuerliche *saitenspiel* zumindest im Bereich des Möglichen war – wenngleich von adeliger Seite aus nicht erwünscht.

Zusammenfassend kann für die gesellschaftliche Wahrnehmung von Musikinstrumenten des Mittelalters, wie sie sich in Literatur und Kunst niederschlägt, festgestellt werden, dass weniger spezifischen Einzelinstrumenten als vielmehr Instrumentengruppen bedeutungstragende Funktion zugeordnet wird. Die Instrumentengruppe *saitenspiel* umfasst dabei alle Saiteninstrumente, doch bilden Zupfinstrumente das Zentrum dieser Gruppe. Durch die überkommene ikonographische Bedeutung der Harfe als Instrument des idealtypischen König David besitzt das *saitenspiel* eine feste Rolle in der Ausbildung des Adels und in der höfischen Aktionsform der *kurzewîle*, die die höfische

<sup>15</sup> Obermayer 1984, S. 155.

<sup>16</sup> Heinrich von Neustadt, VV 14981-14990.

Gesellschaft nach innen und außen definiert; dabei fungiert die Fertigkeit des *saitenspiels* vor allem im Spätmittelalter auch als ständische Abgrenzung gegenüber dem Bauernstand und damit als adeliges Identifikationsmoment.

Als zweite Station der historischen Momentaufnahmen sei die metaphorische Verwendung von Zupfmusikinstrumenten in einem wirkmächtigen Text des 19. Jahrhunderts herausgegriffen: In seiner zwischen 1811 und 1833 veröffentlichten Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* erzählt Johann Wolfgang von Goethe im zweiten Buch ein Märchen mit dem Titel *Der neue Paris*. Darin begegnet der junge Goethe vier weiblichen Sphärenwesen, die den vier Zupfinstrumenten Laute, Harfe, Zither und Mandoline zugeordnet sind. Drei Instrumente kann der Knabe klanglich identifizieren, lediglich die Mandoline ist für sein Gehör zunächst nicht einordnbar. Die Beschreibung des Instrumentalspiels und des jeweiligen Wesens der vier mythischen Frauen zielt dabei nicht auf eine individuelle Charakterisierung der Figuren, sondern ist typologischer Natur und speist sich aus den musiksoziologischen Bedeutungen der Instrumente in der Gesellschaft der Goethezeit:

Auf einem Teppich [...] saßen drei Frauenzimmer im Dreieck, in drei verschiedene Farben gekleidet, die eine rot, die andre gelb, die dritte grün [...]. In ihren Armen lagen die drei Instrumente, die ich draußen hatte unterscheiden können: denn durch meine Ankunft gestört, hatten sie mit Spielen inne gehalten. – ‚Seid uns willkommen!‘ sagte die mittlere, die nämlich, welche mit dem Gesicht nach der Türe saß, im roten Kleide und mit der Harfe. ‚Setzt Euch zu Alerten und hört zu, wenn Ihr Liebhaber von der Musik seid.‘ Nun sah ich erst, daß unten quervor ein ziemlich langes Bänkchen stand, worauf eine Mandoline lag. Das artige Mädchen nahm sie auf, setzte sich und zog mich an ihre Seite. Jetzt betrachtete ich auch die zweite Dame zu meiner Rechten; sie hatte das gelbe Kleid an, und eine Zither in der Hand; und wenn jene Harfenspielerin ansehnlich von Gestalt, groß von Gesichtszügen, und in ihrem Betragen majestätisch war, so konnte man der Zitherspielerin ein leicht anmutiges heitres Wesen anmerken. Sie war eine schlanke Blondine, da jene dunkelbraunes Haar schmückte. Die Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung ihrer Musik konnte mich nicht abhalten, nun auch die dritte Schönheit im grünen Gewande zu betrachten, deren Lautenspiel etwas Rührendes und zugleich Auffallendes für mich hatte. Sie war diejenige, die am meisten auf mich Acht zu geben und ihr Spiel an mich zu richten schien; nur konnte ich aus ihr nicht klug werden: denn sie kam mir bald zärtlich, bald wunderlich, bald offen, bald eigensinnig vor, je nachdem sie die Mienen und ihr Spiel veränderte. Bald schien sie mich rühren, bald mich necken zu wollen. Doch mochte sie sich stellen wie sie wollte, so gewann sie mir wenig ab: denn meine kleine Nachbarin, mit der ich Ellbogen an Ellbogen saß, hatte mich ganz für sich eingenommen [...]. Sie hielt sich bisher mit ihrer Mandoline ganz ruhig; als aber ihre Gebieterinnen aufgehört hatten, so befahlen sie ihr, einige lustige Stückchen zum besten zu geben. Kaum

hatte sie einige Tanzmelodien gar aufregend abgeklimpert, so sprang sie in die Höhe; ich tat das gleiche. Sie spielte und tanzte; ich ward hingerissen, ihre Schritte zu begleiten, und wir führten eine Art von kleinem Ballett auf, womit die Damen zufrieden zu sein schienen: denn sobald wir geendigt, befahlen sie der Kleinen, mich derweil mit etwas Gutem zu erquicken, bis das Nachtessen herankäme.<sup>17</sup>

Musiksoziologische Charakterisierung findet hier sowohl auf Instrumentengruppenebene als auch auf Instrumentenebene statt: Die Instrumentengruppe Zupfinstrumente ist durchgehend weiblich personifiziert und mit erotischer<sup>18</sup> Schönheit konnotiert. Auf der Basis dieser Gemeinsamkeiten differenzieren sich die einzelnen Instrumentenbedeutungen weiter aus: Die Harfe ist ansehnlich, groß und majestätisch und fungiert als Sprecherin und damit Herrscherin der Gruppe; die Zither besitzt ein „leicht anmutiges heiteres Wesen“; das Spiel der Laute ist rührend und auffallend durch seine verwirrende Vielseitigkeit. Die Mandoline schließlich ist deutlich untergeordnet und muss zunächst schweigen; doch gleichzeitig weist sie durch ihr tänzerisches, lustiges Wesen die deutlichste (erotische) Affinität zum im Knaben personifizierten Zuhörer auf.<sup>19</sup> Entscheidend im Unterschied zum mittelalterlichen *saitenspiel* ist, dass die Zupfinstrumentengruppe in Goethes Märchen zwar eine gemeinsame Grundlagenidentität aufweist, auf dieser Basis aber eine Ausdifferenzierung ansetzt, die neben inhaltlichen Unterschieden auch eine Hierarchie andeutet: Die Harfe steht als Sprecherin der Gruppe an deren Spitze, was mit einer gewissen Unnahbarkeit einhergeht; Zither und Laute sind ihr tendenziell untergeordnet, und die Mandoline bildet das Schlusslicht der hierarchischen Anordnung – was im direkten Gegensatz zur Harfe mit enormer Nahbarkeit einhergeht.

Es scheint so,<sup>20</sup> als ob diese Art der hierarchischen Ausdifferenzierung fortgeschritten ist und die rezente Situation der Zupfinstrumentengruppe grundlegend bestimmt: Eine übergreifende Instrumentengruppenidentität besteht seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestenfalls in klassifikatorischen Werken der Musikwissenschaft; Harfe, Zither, Gitarre und Mandoline (um die wichtigsten Zupfinstrumente des modernen Westeuropas zu nennen) haben sich bei heuristischer Betrachtung in unterschiedlichen musikalischen

---

<sup>17</sup> Goethe, S. 51 ff.

<sup>18</sup> Zur Verknüpfung von Zupfmusikinstrumenten und Erotik vgl. Wagner 2007.

<sup>19</sup> Im weiteren Textverlauf wird sich diese Affinität fortsetzen und zu einer nur wenig metaphorisierten erotischen Interaktion führen.

<sup>20</sup> Dies kann an dieser Stelle nur in aller notwendigen Vorsicht als Arbeitshypothese formuliert werden, da das hier behandelte Material viel zu schmal ist, um historische Entwicklungen widerspiegeln zu können.

Lagern eingemischt, die großteilig nur noch wenige Berührungspunkte bieten: Im Rahmen der klassischen Musik konnte sich die Harfe einen symphonischen Orchesterplatz sichern, während Zither und Mandoline hier eine absolute Randstellung einnehmen; die Gitarre hat sich in der modernen Kammermusik etabliert und reserviert den Begriff „Zupfmusik“ zusammen mit der Mandoline mehr oder weniger exklusiv für sich.<sup>21</sup> In der gesellschaftlichen Wahrnehmung existiert die Zither als reines Volksmusikinstrument, die Mandoline ist der italienischen Serenadenkultur verpflichtet, die Gitarre ist in erster Linie Lead-Guitar in der klassischen Rockmusik bzw. Begleitinstrument der Pfadfinderbewegung, und die Harfe erscheint als esoterisch angehauchtes Effektinstrument vornehmlich der Filmmusik – allesamt nicht unbedingt glückliche Außersichtweisen, denen bei aller Disparität eines gemeinsam ist: Verglichen mit den Instrumenten, die als Zentrum der klassischen Musik wahrgenommen werden (beispielsweise Violine oder Klavier) sind alle Instrumente der Zupfmusik randständig, sozusagen als untergeordnet oder gänzlich unwichtig markiert. Es sei daran erinnert, dass es sich hierbei nicht um eine ontologische Wesensbestimmung der Zupfmusik handelt, sondern um eine heuristische kulturwissenschaftliche Beobachtung ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung. Und hierbei scheint ein sonderbarer Effekt das vorläufige Ergebnis zu sein: Eine Gruppenidentität der Zupfinstrumente im 21. Jahrhundert ist nicht in erster Linie durch semantische Parallelen gegeben (wie dies bei beiden vorangestellten historischen Momentaufnahmen der Fall war), sondern durch die Gemeinsamkeit einer Bedeutung als markierte, eher randständige Instrumente.

Die drei historischen Momentaufnahmen verstehen sich als erster Ansatzpunkt einer Aufarbeitung der gemeinsamen Vergangenheit der Zupfinstrumentengruppe als Beitrag einer geschichtlichen Identität, die auch hinsichtlich einer gemeinsamen Zukunft von zentralem Interesse ist. Der Standort, von dem ein solchermaßen dynamisches Geschichtsverständnis formulierbar ist, ist derjenige der Gegenwart, sodass parallel zu einer Beleuchtung der Vergangenheit auch der rezente Standort der Zupfmusik möglichst genau bestimmt werden muss, um sinnvolle Perspektiven für die Zukunft zu gewinnen. Diese Standortbestimmung ist – wie bereits angedeutet wurde – notwendigerweise diffus und differenziert sich aus in die unterschiedlichen Identi-

---

<sup>21</sup> Vgl. etwa die unter „Aufgaben und Ziele“ aufgeführte Erklärung des Bundes Deutscher Zupfmusiker (!), explizit der „Förderung der Entwicklung des Gitarren- und Mandolinenspiels durch geeignete Maßnahmen“ zu dienen (vgl. <http://www.bdz-online.de>; konsultiert am 01.12.07). Freilich ist eine solche Spezialisierung aus musikpolitischen Gründen notwendig geworden.

täten der einzelnen Instrumente der Zupfinstrumentengruppe und soll zumindest rudimentär in den einzelnen Artikeln des ersten Teils dieser Ausgabe geleistet werden.

Die vorläufige Identitätsbestimmung der Zupfinstrumentengruppe in der Gegenwart ist damit paradox strukturiert: Einerseits ergibt sich aus der relativen Marginalstellung als markierte Instrumente eine Gemeinsamkeit, die mit einer Abgrenzung nach außen – gegenüber den in diesem Sinne etablierten Instrumenten – einhergeht; andererseits unterscheiden sich zumindest die (musik-)gesellschaftlichen Sichtweisen auf die einzelnen Instrumente der Instrumentengruppe beträchtlich voneinander, was zu einer Abgrenzung nach innen führt, die teilweise sicherlich auch aktiv vorangetrieben wird. Abgrenzung vollzieht sich hier zwischen Identität und dem Anderen, zwischen Eigenem und dem Fremden; die Mechanismen, die hier zum Tragen kommen, sind nicht auf den Bereich der Musik beschränkt, sondern spiegeln allgemeine Mechanismen des Umgangs mit dem Fremden wider,<sup>22</sup> wie sie im Folgenden kurz skizziert werden sollen; als Paradigma für das fremde Gegenbild der Zupfinstrumentengruppe soll dabei die Streichinstrumentengruppe fungieren.<sup>23</sup>

- a. Bewundern: Das Fremde wird als positives Gegenbild des Eigenen wahrgenommen, das dadurch abgewertet wird. In diesem Sinne hat sich die Zupfmusik über weite Strecken an der Streichermusik orientiert und den eigenen Unwert beispielsweise anhand der Parameter Tondauer, Tonlautstärke oder gesellschaftlicher Geltung betont.
- b. Ablehnen: Das Fremde wird als negatives Gegenbild des Eigenen wahrgenommen, das dadurch aufgewertet wird. Die Zupfmusik stellt dahingehend gerne die Präzision des eigenen Spiels gegen eine als ungenau wahrgenommene Einzeltonkultur der Streichermusik.

Diesen beiden Haltungen entsprechen mehr oder weniger zwei grundlegende Entwicklungsmöglichkeiten, die in Abarbeitung am Fremden zur Verfügung stehen:

- c. Assimilieren: Das als positiv wahrgenommene Fremde wird dem Eigenen einverleibt, um dessen Wert zu erhöhen. In dieser Hinsicht sind die Anstrengungen der Zupfmusik zu verstehen, sich die „große Musik“ durch Bearbeitungen einzuverleiben. Diese Tendenz hat in der ersten

---

<sup>22</sup> Vgl. allgemein: Schöffter 1991.

<sup>23</sup> Es geht hierbei lediglich um eine Exemplifizierung von Mechanismen, die von den spezifischen Instrumenten der Zupfinstrumentengruppe sicherlich differenziert bedient werden. Mit dem Term „Zupfmusik“ ist im Folgenden die musikkulturelle Gemeinschaft der Produzenten und Rezipienten der Zupfmusik bezeichnet, analoges gilt für den Term „Streichermusik“.

Hälfte des 20. Jahrhunderts beispielsweise in Bearbeitungen von Wagner-Opern für Zupforchester durchaus groteske Blüten getrieben.

- d. Dissimilieren: Die eigenen Unterschiede zu dem als negativ wahrgenommenen Fremden werden aktiv verstärkt und als Identifikationsmoment genutzt. Die Zupfmusik betont und kultiviert dahingehend gerne den persönlichen Charakter der eigenen Gemeinschaft(en!) gegenüber einer als anonym (und ebenfalls homogen) dargestellten Gemeinschaft der Streicher.

Auf musikpolitischem Sektor existieren zwei gegensätzliche Reaktionsformen für den Umgang mit dem Fremden, die relativ unabhängig von einer positiven oder negativen Bewertung funktionieren:

- e. Ignorieren: Das Fremde wird ausgeblendet und das Eigene ohne Interaktion kultiviert. In der Zupfmusik sind so Subkulturen in Isolation zu ihrer musikkulturellen Umgebung entstanden.
- f. Verbünden: Eine Zweckkoalition wird mit dem Fremden angestrebt, um die eigene Position zu stärken. Diese Variante findet in der Zupfmusik vor allem auf Basis ihrer einzelnen Instrumente statt, die sich in unterschiedlichen Koalitionen organisiert haben. Als Beispiel sei hier auf einen Ensemblewettbewerb des Musikforums Schweinfurt im Jahr 2001 verwiesen, der für „Kammermusikensembles in der Besetzung Streichquartett mit Gitarre bzw. Mandoline“<sup>24</sup> ausgeschrieben war und damit gezielt eine Verbindung von Zupf- und Streichermusik fördern sollte.

Die aufgeführten Mechanismen der Wahrnehmung von Fremdem sind idealtypische und antithetische Strukturen, die realiter kaum in dieser Reinform vorkommen. Gleichwohl die illustrierenden Beispiele allesamt eine Abgrenzung nach außen beschreiben, finden dieselben Mechanismen auch innerhalb der Zupfinstrumentengruppe Anwendung. Die Ausführungen sollten nicht als grundsätzliche Kritik missverstanden werden, da sie logisch-notwendige Umgangsweisen in einem Identitätsfindungsprozess darstellen. Freilich hat die bisherige Geschichte der Zupfinstrumente auch gezeigt, dass sich eine Dominanzsetzung bestimmter Wahrnehmungsmechanismen nicht unbedingt positiv für die Stellung der Zupfmusik in der allgemeinen Musikkultur ausgewirkt hat. Dahingehend kann für einen aktiv vorangetriebenen Identitätsfindungsprozess

---

<sup>24</sup> O.A. 2002, S. 35.

der Zupfmusik (wie er im Rahmen dieser Zeitschrift erfolgen soll) zweierlei gefordert werden:

- Reflexion der Wahrnehmungsmechanismen: Schutz vor unliebsamen Konsequenzen durch eine einseitige Wahrnehmung des Eigenen und des Fremden bietet nur eine begleitende Reflexion. Auch aus diesem Grund erscheint die wissenschaftliche Diskussion ein unabdingbarer Begleiter einer allgemeinen Identitätsfindung.
- Identitätsfindung als dialektischer Prozess: Eine Alternative zu allen dargestellten Wahrnehmungsmechanismen ist eine Identitätsfindung, die als lebendiger Prozess begriffen wird. So kann ein dauerhaftes Stillstehen in eingefahrenen Wahrnehmungsmustern vermieden werden und der angesprochene Spannungszustand der Zupfinstrumentengruppe zwischen Abgrenzung nach außen und innen fruchtbar gemacht werden: Statt Sicherheit in festen Identitätsmustern vorzufinden, besitzt die Zupfinstrumentengruppe gerade in ihrer rezenten Disparität die Chance, sich selbst in immer neuen Facetten zu entdecken und zu (re-)konstruieren.

Die gemeinsame Arbeit an einer Gruppenidentität ist unter diesen Vorzeichen äußerst vielversprechend, da die einzelnen Gruppenglieder ihre unterschiedlichen Ausprägungen und Erfahrungen auf dieser Ebene teilen und zu einem allgemein verfügbaren Potenzial bündeln können. Dafür scheint es allerdings notwendig, dass in aller Vorläufigkeit konkrete Arbeitsfelder einer solchen Gruppenidentität<sup>25</sup> formuliert werden, da zumindest auf wissenschaftlichem Gebiet eine Zusammenarbeit im Moment noch nicht erfolgt; der kleine Themenkatalog ist zugleich die Skizze des kulturwissenschaftlichen Arbeitsprogramms, das vorerst in der Zeitschrift Phoibos angegangen werden soll:

- a. Ästhetik des gezupften Tons: Die am Streicher- und Bläser-ton orientierte Außenwahrnehmung zeichnet Zupfinstrumente als Kurztoninstrumente aufgrund des wohl auffälligsten Gruppenspezifikums, des gezupften Einzeltons. Gitarre, Harfe, Mandoline und Zither haben diesbezüglich jeweils differenzierte ästhetische Modelle entwickelt, an denen in gegenseitiger Befruchtung gemeinsam weitergearbeitet werden kann.
- b. Technik der Tonerzeugung: Jenseits von instrumentenspezifischen Eigenheiten ist die Gruppenidentität Zupfmusik auch bestimmt von der

---

<sup>25</sup> Als Arbeitsfelder der Gruppenidentität Zupfinstrumente begreifen wir Aspekte, die alle Einzelinstrumente betreffen und die fundamentale Gemeinsamkeiten darstellen.

gemeinsamen Herausforderung, Tonqualität (vornehmlich) durch die momenthafte Aktion der Finger an der Saite zu erzeugen. Vor allem auf didaktischem Gebiet verspricht ein dahingehender Austausch einen Mehrwert jenseits methodischer Verengung.

- c. Klangmaterial: Metallsaite und Holzcorpus sind die klangerzeugenden Materialien der Zupfinstrumente. Diese Materialität besitzt musikalische und kunstästhetische Aspekte, deren Vielschichtigkeit im Austausch nur gewinnbringend sein kann.
- d. Geschichte: Das Desiderat einer Geschichte der Zupfmusik wurde bereits beklagt. Seine gemeinsame Aufarbeitung ist unabdingbar für eine fundierte Gruppenidentität.
- e. Kulturelle Bedeutung: Eine musiksoziologische Charakterisierung der Zupfmusik ist ebenso von Interesse wie eine rein historische Betrachtung, da sie bewusst hält, dass alle bislang aufgeführten Aspekte eingebettet sind in ein kulturelles Gefüge Musik. Eine Einbeziehung auch außermusikalischer Bedeutungen, die der Zupfmusik auch durchaus ungewollt zugeordnet werden, helfen dabei, in diesem kulturellen Gefüge kommunikationsfähig zu bleiben.

Dieses Arbeitsprogramm subsumiert die Bereiche Musikphilosophie, Musikästhetik, Musikdidaktik, Musikgeschichte, Musiksoziologie und Musikmaterialität und setzt einen breiten, kulturwissenschaftlichen Focus an. Diese erste Ausgabe der Zeitschrift Phoibos soll dieses Arbeitsprogramm vorstellen, wobei – wie auch in den folgenden Ausgaben – nicht alle Gebiete in gleicher Intensität abgedeckt werden; eine erste Schwerpunktsetzung gilt einer Bestandsaufnahme der zentralen Instrumente der Zupfmusik im gegenwärtigen Westeuropa. Sie soll einladen zu einer gemeinsamen Weiterarbeit an den abgesteckten Arbeitsfeldern und auch über diese hinaus – eine Arbeit an einer pluralen Gruppenidentität Zupfmusik, deren Mehrwert allen daran Beteiligten zugute kommen soll.

## Literatur

### Primärwerke:

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke in der Hamburger Ausgabe. Bd. 9, München 2005.

Heinrich von Neustadt: Apollonius von Tyrland. In: Hg. von Samuel Singer: Heinrichs von Neustadt Apollonius in Tyrland nach der Gothaer Handschrift. Berlin 1906.

### Sekundärwerke:

Bachmann, Werner (1964): Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1964.

- Brandlmeier, Josef (1979): Handbuch der Zither [2 Bde], München 1963; 1979.
- Burzik, Monika Maria (1994): Quellenstudien zu europäischen Zupfinstrumentenformen. Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung. Köln 1994.
- Giesel, Helmut (1978): Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche. Regensburg 1978.
- Henke, Matthias (1993): Das große Buch der Zupforchester. München 1993.
- o.A. (2002): Kammermusikwettbewerb des Musikforums Schweinfurt. In: Zupfmusik-Magazin 2/2002. Hamburg 2002, S. 35-36.
- Obermayer, Susanne (1984): Musik als soziales Handeln. Zu Rolle und Funktion der Musik in der mittelalterlichen Gesellschaft. Eine Darstellung anhand der deutschen Epik des Spätmittelalters. Wien 1984.
- Päffgen, Peter (1988): Die Gitarre. Grundzüge ihrer Entwicklung. Mainz u.a. 1988.
- Sachs, Curt (1913a): Art. Harfe. In: Ders.: Reallexikon der Musikinstrumente. Hildesheim; New York 1979 [3. Nachdruck der Originalausg. Berlin 1913], S. 177b-179a.
- Sachs, Curt (1913b): Art. Zupfinstrument. In: Ders.: Reallexikon der Musikinstrumente. Hildesheim; New York 1979 [3. Nachdruck der Originalausg. Berlin 1913], S. 434a.
- Schäffter, Ortfried (1991): Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Hg. v. Ortfried Schäffter: Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen 1991, S. 11-42.
- Relleke, Walburga (1980): Ein Instrument spielen. Instrumentenbezeichnungen und Tonerzeugungsverben im Althochdeutschen, Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen. Heidelberg 1980.
- Restle, K.: Musikinstrumente. In: Lexikon des Mittelalters. [CD-ROM-Ausgabe]. Band 6, Sp. 955-969.
- Wagner, Silvan (2007): Mandoline und Erotik. Ein Beitrag zu einer Sozialgeschichte der Mandoline. In: Concertino 4/2007, S. 204-208.
- Wyss, Robert: David. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. Rom 1994, Sp. 477-490.
- Zâk, Sabine (1979): Musik als ‚Ehr und Zier‘ im mittelalterlichen Reich. Studien zum Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss 1979.
- Zingel, Hans Joachim (1932): Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Halle 1932.

**Internetpräsenz:**

<http://www.bdz-online.de>