Die Harzzither

Band 1



Geschichte Bau Spielpraxis Musik

Die Harzzither

Geschichte, Bau, Spielpraxis, Musik

von

Lutz Wille und Norbert Duve mit einem Beitrag von Andreas Michel

Katalog zur Ausstellung der Museumsgesellschaft e.V. Braunlage und des Studienganges Musikinstrumentenbau der Westsächsischen Hochschule Zwickau (FH) 8.7. – 10.9.2000

Band 1

Piepersche Druckerei und Verlag GmbH Clausthal-Zellerfeld 2000



De Zitter schtimmt un zum Gesank, schpielt auf mit lusting Klank.
Bei Sank un Klank un frischen Muth giht noch emol de Arbt su gut.

Singt laut, daß elles wiederhallt, dr Tholgrund un dr Wald. De Zitter, hobich oft gedacht, is for dn Barkmann racht gemacht.

(Georg Schulze, Dr Ohmd vor dr Bucht, in: Ewerharzische Zitter, 1851)

Zum Geleit

So vielfältig und faszinierend die Möglichkeiten der modernen virtuellen Welt auch sind, so besteht doch mit ihrer zunehmenden Ausbreitung zugleich die Gefahr, dass als Folge der unaufhaltbaren Globalisierung noch die letzten Reste bestimmter Traditionen verloren gehen könnten. Die Ursachen dafür liegen unter anderem in der immer weiter fortschreitenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Veränderung der Verhaltensund Lebensweisen. Dies trifft auch auf den Umgang mit Musik zu, der durch die Technisierung der Medien einen tiefgreifenden Wandel erfahren hat.

Dennoch sollten wir die Hoffnung nicht aufgeben, dass immer wieder Menschen heranwachsen, die Freude am Singen oder Musizieren auf traditionellen Musikinstrumenten finden, sei es nun allein für sich selbst oder gemeinsam mit Gleichgesinnten. In diesem Zusammenhang erscheint es um so wichtiger, dass wir, so lange es in Bezug auf die Geschichte, die Instrumente, die Musizierweisen und die Musik selbst noch etwas festzuhalten gibt, dies auch tun, selbst wenn diese seit etwa zweihundert Jahren praktizierte Annäherungsweise gerade auf dem Gebiet der Volksmusik methodisch eigentlich einen Widerspruch zur mündlichen Überlieferungstradition bildet.

Dem steht jedoch entgegen, dass alles, was in der Vergangenheit niedergeschrieben wurde und heute dokumentiert wird, den kommenden Generationen einen Rückgriff auf frühere Zeiten ermöglichen und ein besseres Verständnis des Althergebrachten erleichtern wird.

Die Zister scheint über Jahrhunderte auch in Deutschland eines der wichtigsten Zupfinstrumente gewesen zu sein. Während das Zisterspiel fast überall auf der Welt im Laufe der Geschichte mehr und mehr in Vergessenheit geriet, blieb diese Überlieferung im Harz in der speziellen Form des "Harzzitherspieles" durch glückliche Umstände erhalten. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dieser lebendig gebliebenen Musizierpraxis auseinander und bildet damit eine reizvolle Ergänzung zu einem erst kürzlich erschienenen Bestandskatalog des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig (Andreas Michel: Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus. Leipzig 1999), der sich naturgemäß auf die wissenschaftliche Erfassung des Museumsbestandes konzentriert.

Möge diese Publikation einen großen Leserkreis finden und so auf mannigfaltige Weise zum Kennenlernen und zur Erhaltung der Tradition des Harzzitherspieles beitragen.

> Dr. Eszter Fontana Direktorin des Musikinstrumenten-Museums Leipzig

Vorwort

Die traditionelle Harzer Volksmusik ist seit langem im Rückgang begriffen. Viele Faktoren haben zu ihrer Verkümmerung beigetragen. Einige seien hier genannt. Die Verbindungen zwischen Stadt und Land wurden durch Industrialisierung, Technik und Verkehr enger, und das soziale Gefüge im Dorfe wandelte sich: die Spinnstuben, ein Hort der Volksmusik, wurden aufgegeben. Das Berufsspektrum im Gebirge änderte sich: die Kulturfrauen, welche die Fichtensetzlinge pflanzten, ziehen nicht mehr mit ihrem Aufseher unter mehrstimmigem Gesang in den Wald; Hillebille, Köhlergeläut und das Jodeln der Köhler sind verhallt, denn die Holzkohle wird nicht mehr auf dem Kohlhai, sondern in großbetrieblichen Industrieanlagen hergestellt; der Bergbau kam zum Erliegen, der Bergmann ist aus dem Ortsbild der Oberharzer Bergstädte verschwunden. Viele Bräuche, die mit eigenständiger Volksmusik verknüpft waren, wurden aufgegeben oder wandelten sich (z. B. Erntedank, Kurrendesingen). Das soziale Gemeinwesen wurde durch Individualismus abgelöst: die Nachbarschaften treffen sich nicht mehr am Feierabend auf den Bänken und Tritten vor den kleinen Harzhäusern zum Plaudern, zum gemeinsamen Singen und Musizieren, so daß mündliches Tradieren und freies Umsingen zum Erliegen kamen. Das heutige Freizeitangebot ist attraktiv und wird wahrgenommen: Vereinigungen von Burschen und Mädchen ziehen nicht mehr singend durch den Ort; Chorvereinigungen, insbesondere Männerchöre, kommen wegen Nachwuchsmangel zum Erliegen. Musik wird kaum noch aktiv gestaltet, sondern überwiegend passiv konsumiert: Musikkapellen lösen sich auf. In der Schule werden Volkslieder nur selten im Unterricht behandelt oder gesungen. Durch Rundfunk und Fernsehen werden die großen "Volksmusikparaden" bis in das kleinste Dorf getragen: professionell gemachte, schnulzige Heimatlieder, volkstümliche Lieder und Volksschlager verdrängen schlichte, altüberkommene Weisen.

Diese Entwicklung hat dazu geführt, daß die traditionelle Volksmusik, die als Stubenmusik in den Alpenländern (z. B. Kärnten) noch verwurzelter ist als in den deutschen Mittelgebirgslandschaften, zunehmend aus der Musizierpraxis verschwindet, weil sie in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform kaum noch in das heutige Leben paßt. Im Harz ist sie fast vollständig durch neuere Kompositionen überlagert worden.

Um so bemerkenswerter ist, daß es in Braunlage, einem weltoffenen Kurort mit guter Verkehrsanbindung an den Großraum Braunschweig – Hannover, eine ungebrochene Tradition des Zitherbaus und eine schriftlose Musizierpraxis ohne Kontinuitätsunterbrechung durch instrumentale Laienmusiker

gibt. Diese besondere Situation hat dazu beigetragen, daß noch eine Reihe von Volksmusiken auf der Harzzither gespielt werden, die bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts zurückreichen. Sie sind bisher von der Forschung noch nicht erfaßt, Gegenstand dieser Veröffentlichung und sollen vor dem Vergessen bewahrt werden.

Wir hoffen, daß andere Instrumental-Ensemble, insbesondere die des Oberharzer Heimatbundes, diese Stücke in ihr Repertoire aufnehmen und damit zur Pflege der traditionellen Volksmusik beitragen. Schließlich soll die Darstellung der Geschichte der Harzzither, ihres Baues und ihrer Spielpraxis dazu anregen, alte Instrumente, welche es fast noch in jedem Ort des Oberharzes gibt, nicht als Museumsstücke zu betrachten, sondern sie restaurieren zu lassen und wieder in die Ensemble einzureihen. Sie wären zweifellos eine Bereicherung einer jeden volksmusikalischen Spielvereinigung. Ein neu entfachtes Interesse würde auch dem Harzzitherbau in Braunlage zugute kommen. Eine Verstärkung all dieser Bemühungen erhoffen wir uns auch von der Austellung der Museumsgesellschaft e.V. Braunlage, welche den Titel "Die Harzzither" trägt, Volksmusikinstrumente aus dem 18. bis 20. Jahrhundert zeigt und diese wissenschaftlich aufarbeitet.

In diesem Sinne wünschen die Autoren dem Buch mit einem Harzer "Glück auf" eine weite Verbreitung in allen Ensembles, welche die traditionelle Volksmusik pflegen.

Für die gute Beratung und Betreuung während der Drucklegung danken wir der Pieperschen Druckerei und Verlag GmbH.

Braunlage und Benneckenstein, im Juni 2000

Lutz Wille

Norbert Duve

1. Die Waldzither – ein Instrument der traditionellen Volksmusik

Eines der wenigen Volksmusikinstrumente, welches sich bis heute im Harz gehalten hat, ist die *Waldzither*, auch *Zitter* (Gatterer 1792) oder *Harzzither* (Günther 1888) genannt. Sie ist ein Abkömmling der mittelalterlichen Zister (Cister), einem Zupfinstrument, welches sich im 16. Jahrhundert in der Kunstmusik der Renaissance großer Beliebtheit erfreute (35). Damit gehört die Harzzither zur Familie der Halskastenlaute (Halschordophon), die bis zum vorigen Jahrhundert als Zither (Cither, Zitter) bezeichnet wurde. Etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts wechselte dieser Name auf die Weiterentwicklungen der Scheitholt-Hummel-Gruppe über, so daß heute darunter die Salzburger oder Mittenwalder (Tisch-)Zithern verstanden werden.

Die Zister (Abb. 1) hat meist einen birnen-, tropfen, lauten- oder glockenförmigen Korpusumriß, flachen Boden und schmale Zargen (30, 35). Charakteristisch für die Zister ist die Abnahme der Zargenhöhe vom Halsansatz zum unteren Korpusrand. Das geringe Volumen des Resonanzkörpers verstärkt den hellen Klang der dünnen Metallsaiten, die in der Regel mit einem Plektrum gezupft werden. Dieser Saitenanschlag bestimmt den individuellen, unverwechselbaren Klang des Instruments. Ein weiteres typisches Merkmal der Zister ist der nur unter der Diskantseite des Griffbrettes vorhandene schmale Hals. Das Schall-Loch in der Decke weist meist eine dekorative Rosette auf. Die höheren Saiten sind aus Stahldraht, die tieferen aus Messingdraht. Sie laufen bei den ältesten Instrumenten von einem hölzernen, kammartigen Saitenhalter am unteren Zargenbügel über die Decke und einen niedrigen, aufgesetzten Steg vor dem Schall-Loch zum Griffbrett mit fest eingesetzten Bünden aus Knochen oder Metall und weiter zum Wirbelkasten mit seiten- oder vorderständigen Wirbeln. Bei Instrumenten aus früheren Jahrhunderten trägt der Wirbelkasten einen geschnitzten Kopf, welcher sich auch noch an Harzzithern aus dem 18. Jahrhundert als rudimentäre Kopfplatte findet. Hinter dem Wirbelkasten befindet sich bei vielen alten Instrumenten ein geschnitzter Haken, der als Überbleibsel des im Kopf der mittelalterlichen Citole befindlichen Daumenloches gedeutet wird. Aus dem letztgenannten Instrument soll die Zister im 15. Jahrhundert in Italien entstanden sein; jedoch ist die Entwicklungslinie nicht eindeutig. Auf eine italienische "Erfindung" weisen allerdings Angaben von Johannes Tinctoris in seinem Traktat "De inventione et usu musicae" (Neapel 1487) hin. Die meisten Zistern stammen aus Italien. Bei ihnen ragt die Baßseite des Griffbretts über den dicken Hals hinaus, so daß der linke Daumen beim Spielen mehr Bewegungsfreiheit hat. Zunächst wurde das Instrument mit Ausnahme der Decke aus einem Stück geschnitzt, wie dies die abgebildete Zister im Musikinstrumenten-Museum zu Leipzig eindrucksvoll zeigt. Erst im 16. Jahrhundert kam in Italien die Fertigung aus separaten Teilen auf. Es gibt Diskant-, Tenor- und Baß- (Erz-)zistern. In der Regel hatte die italienische Zister des 16. Jahrhunderts sechs Saitenpaare (Chöre), englische, niederländische und französische Instrumente waren meist vierchörig. Jedoch erwähnt Michael Praetorius 1619 in seinem "Syntagma Musicum II" neben vier- auch fünf-, sechs- und sogar zwölfchörige Cithern (38). Einzelne Instrumente besaßen sogar drei Saiten pro Chor.

Man schätzte an der Zister vor allem den im Gegensatz zur Laute kräftigeren Klang, der sich im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten stärker durchsetzen konnte. Die Zister hatte im 16. Jahrhundert ihre Blütezeit (Abb. 2). Ihre typische Klangfarbe, welche auf die Metallsaiten zurückzuführen ist, machte sie auch für ein rhythmisches Spiel geeignet. Deshalb wurde die Zister beispielsweise in England den sog. Broken Consorts (Ensembles mit Instrumenten aus verschiedenen Familien) eingegliedert (22). So weist das "First Booke of Consort Lessons" (London 1599), geschrieben von Thomas Morley für ein Broken Consort, eine Besetzung für Diskant- und Baßgambe, Baßblockflöte, Laute, Pandora und Zister auf. Die Zister fand jedoch keinen Eingang in das barocke Instrumentarium des 17. und 18. Jahrhunderts. Änderungen des Klangideals der komponierten Instrumentalmusik, die starre Faktur des Cistersatzes, bedingt durch das Saitenspiel mit einem Plektrum, führten ab der Mitte des 17. Jahrhundert zu einer allmählichen Verdrängung aus der höfisch-bürgerlichen Musizierpraxis, weil die Ausführung polyphoner Sätze nicht möglich war (30). In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann man in Deutschland die Chöre aus Metallsaiten durch Einzelsaiten aus Darm zu ersetzen, die mit den Fingern gezupft werden konnten ("Deutsche Guitarre"). Damit wurde das Instrument stärker der Gitarre angeglichen, durch welche die Zister mit Beginn des 19. Jahrhunderts weitgehend aus der Kunstmusikpraxis verdrängt wurde.

Wegen ihrer handlichen Größe, ihrer Robustheit, des billigen Preises und wegen des seltenen Reißens ihrer Metall-Saiten war die Zister schon ab dem 16. Jahrhundert ein beliebtes Laieninstrument breiter Volksschichten für Gesangsbegleitung und Solospiel. Ihr Einsatz läßt sich im 17. Jahrhundert zunehmend in der Haus-und Dilettantenmusik und in der usuellen Praxis feststellen. So ist überliefert, daß Veit Bach († vor 1578), ein Vorfahre von Johann Sebastian Bach, der als Müller in Wechmar tätig war, ein "Cythringen" – eine kleine Zister – besessen habe, die "er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet" (7). Noch im 19. Jahrhundert war die Zither in Thüringen ein häufig anzutreffendes Volksmusik-

instrument, welches sich besonders unter Bergleuten, Holzhauern im Schwarzenburgischen und bei Köhlern am Schneekopf einer großen Beliebtheit erfreute (48, 51). Bis etwa 1930 wurde auf Thüringer Waldzithern wie sie seit Ende des 19. Jahrhunderts genannt wurden - beim geselligen Zusammensein musiziert. Heute werden Waldzithern wieder von der Suhler Folkloregruppe "Thüringische Spielleut" und von der Gruppe "Thüringer Folkloristen", Arnstadt, gespielt. Auch im sächsischen Bergbaugebiet war die Zister früher unter Bergleuten weit verbreitet und wurde viel gespielt, wie eine Reihe von schriftlichen Quellen und verschiedene Abbildungen mit Zister spielenden Bergsängern aus dem 17. Jahrhundert belegen (31). Ebenso kann der Gebrauch der Zister bei den Halloren, den unentbehrlichen Spezialisten im mitteldeutschen Salzbergbau, nachgewiesen werden, die sich seit ca. 1500 in der "Salzwirkerbrüderschaft im Thale zu Halle" zusammengeschlossen hatten. In ihrem Festzug am 10. April 1616 spielen - nach einem Kupferstich von K. Grohte - zwei Salzwirker das Instrument. In der Volksmusik der Schweiz konnte sich die Zister wie im Harz bis heute halten (3). Dort ist sie bis etwa 1940 im Emmental (Kanton Bern) nachweisbar, während in Toggenburg (Kanton St. Gallen) und Kriens (Kanton Luzern) noch heute Instrumente gefertigt werden und darauf gespielt wird. Dort lautet die Bezeichnung "Halszither" zur Unterscheidung von der "Brettzither" (=Tischzither).

Müßig ist die Frage nach der Herkunft der Harzzither (Abb. 3a-c). Die Zister war seit dem 16. Jahrhundert als Instrument der usuellen Musik über viele deutsche Landschaften verbreitet. Noch 1855 schreibt Heinrich Pröhle (39). der erste Erforscher des Harzer Volkslebens, über die Zeit nach den Napoleonischen Befreiungskriegen (1815): "Es ist übrigens noch nicht lange her, daß mehr oder weniger echte Volkslieder von einzeln herumziehenden Personen aus Norddeutschland nicht blos zur Drehorgel, sondern auch zur Cither und sogar zum Triangel gesungen wurden". Die frühesten Hinweise für die Verbreitung der Zister im Harzgebiet finden sich in der Nordhäuser Schulordnung von 1583, in welcher den Schülern das "Spatzieren in den Gassen bei Tag und Nacht und Nebel, mit Lauten, Zinken, Cithern und andern Instrumenten, zu jeder Jahreszeit" untersagt wird (24) und in einer Eingabe der Stadtmusikanten von Wernigerode an den Grafen Heinrich Ernst aus dem Jahre 1640, die sich darüber beschweren, daß "statt ihrer auf dem Land Schäfer und Zimmerleute mit Pfeifen, Zithern und Geigen zu Festen und Tänzen gefordert" würden (21).

Bemerkenswert ist allerdings die Vorliebe der Bergleute in Sachsen und der Waldberufler in Thüringen für die Zither. Zwischen 1520 und 1620 besiedelten und erschlossen Bergleute aus dem Westerzgebirge in mehreren

Einwanderungswellen den Oberharz (6). Sie wurden durch die Vergünstigungen der im 16. Jahrhundert erlassenen Bergfreiheiten angelockt, waren nicht nur erfahren in der modernsten Bergbautechnik damaliger Zeit, sondern brachten auch die Sitten und das Brauchtum ihrer Heimat und ihre erzgebirgische Musizierpraxis mit.

Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg (*1528; 1568–1589), der bedeutendste Bergherr des Harzer Bergbaus, gründete 1571 die Hofkapelle bzw. Kantorei (Abb. 4). Hierfür wurden nach den Rechnungen des Hofes zu Wolfenbüttel/Braunschweig aus dem Jahr 1571 folgende Instrumente angeschafft (43): "4 der beßten Lauthen und *Zithern* à 11/2 m. 4 Quintern dazu eine Italien Lyhre und ein Hackbrett jedes für 1 m."

Herzog Julius war aber nicht nur ein energischer und leidenschaftlicher Förderer des Bergbaus, sondern gleichzeitig auch ein großer Liebhaber der "Berg-Sänger" und ihrer originellen Darbietungen. Erstmals sind Berggesellen in der Umgebung des Herzogs im Oktober 1569 faßbar, als der Rat der Stadt Braunschweig ihnen bei einem Gastmahl zu seinen Ehren 5 Taler zahlt. 1573 verlangt der Regent, daß sich "die Bergsänger auf gute Lieder befleißigen sollen". Zwischen 1573 und 1583 finden diese sangesfrohen und spielkundigen Bergleute mehrfach in Berichten des Bergamtes an den Hof zu Wolfenbüttel (Residenz von 1495-1753) oder in Erlassen des Herzogs an das Bergamt in Zellerfeld Erwähnung (37). Sie ergänzen und ersetzen zeitweise auf höfischen Festlichkeiten die Hofkapelle. 1574 wirken sechs "wolsingende Barghawer" am Fastelabend in Wolfenbüttel mit und am 14. August 1575 werden die Sänger erneut nach dort beordert. Bei den Festlichkeiten aus Anlaß der Gründung der Universität in Helmstedt, der Academia Julia, am 15. Oktober 1576 überreichten "dem neuen Rectori, Herzogen Heinrichen Julium . . . von wegen des Bergamts vier Berg-Sänger, in Wildemenschen-Kleidern mit Tannenbäumen, einen großen silbernen Kuchen" (2). Am 7. Juli 1578 mußte das Bergamt auf Weisung des Herzogs anläßlich des Besuches von Freunden und Fremden Bergsänger in der Wildemanner Kleidung und Spielleute bereitstellen. Im gleichen Jahr wird für die Einkleidung von 11 Trabanten und 5 Sängern grüner, weißer, gelber und roter Stoff gekauft. Als Herzog Julius sich 1579 anläßlich einer Hochzeit nach Hannover begab, sangen und spielten die ihn begleitenden Harzer "Bergleutmusikanten" vor den verschlossenen Toren der Stadt auf seine Weisung "Traut Liebchen laß mich ein, ich bin so lang gestanden, erfroren möchte ich sein". Bei einer Kindtaufe am Hofe zu Braunschweig waren 1580 ebenfalls Bergsänger anwesend.

Es waren Sänger und Instrumentalisten aus den Kreisen der in den Oberharzer Bergstädten angesiedelten erzgebirgischen Bergleute. Sie waren seit 1575 fest angestellt, erhielten ein regelrechtes Gehalt und dienten bis zur

Berufung des ersten Kapellmeisters von Bedeutung, Thomas Mancinus im Jahre 1587, als ständiger Kapellenersatz (35). Auch in späteren Jahren erscheinen die Bergsänger und Bergmusici zu bestimmten Festen bei Hofe. So erhalten beispielsweise 1641 die Bergsänger vom Harze neben sechs Jungen für die Aufwartung auf einem fürstlichen Banquett 12 m, und sie beteiligen sich im Harz an bergmännischen Aufwartungen, Schützenaufzügen, Kirchenmusiken, Bergdankfesten und erfreuen durch ihr Können hohe Gäste. Auf den Bergrechnungstagen sind die an einer besonderen bergmännischen Tracht erkennbaren Bergsänger seit 1654 nachweisbar (27). Urkundlich findet erstmals 1673 eine Bergsänger-Gesellschaft Erwähnung. welcher das Bergamt 1776 eine "Vorschrift für die Bergsänger" gibt (37). Darin wird bestimmt, daß einem "Aufseher" die Musikstücke vorgetragen werden mußten, die man einzuüben gedachte. Die Güte der Musik überprüfte die Berghauptmannschaft auf einer "Hauptprobe". Zu diesem Zeitpunkt gab es acht Bergsänger. In der Grubenarbeit erhielten diese Erleichterungen und wurden davon seit 1799 ganz befreit. Sie bekamen regelmäßig einen Zuschuß für Instrumente (Zitter, Triangel, Geige). Und noch 1793, zu einem Zeitpunkt, als aus den einstigen Bergsängern weitgehend Bergmusici geworden waren, welche überwiegend Blasinstrumente spielten, wurden "für die [zugehörigen] Puchknaben neun Zittern" angeschafft (37).

Etwa alle drei Jahre wurde ihre "Livrey" (Tracht) erneuert. Eine Vorstellung über ihr Aussehen ermöglichen die Kleiderrechnungen von 1727 und 1747, in welchen für sechs "Berg-Singer" der Bezug von schwarzem Berchant, Linnewand für die Unterfütterung der Hosen, grüne Schachthüte sowie silberne Schilder und silberne Tressen für dieselben aufgeführt werden (37). Eine entzückende farbliche Abbildung von Harzer Bergsängern mit Zittern findet sich als Emailmalerei auf dem gläsernen Zellerfelder Deckelhumpen von 1696 (s. Frontispiz). Die Beschriftung des Bildovals lautet "Die lustige Bergleute". Gezeigt werden in den oberen zwei Dritteln Bergleute mit ihren Frauen nach der Schicht. In der abgebildeten unteren Bildebene tanzen zwei Paare, ein weiteres hat sich ins Gebüsch zurückgezogen. Rauchende und trinkende Bergleute sitzen auf zwei Bänken. In der mittleren Bildebene spielen drei Bergsänger (Bergmusici) im Berghabit mit Zithern zum Tanz auf. Den Kopf bedeckt ein grüner Schachthut, an dem ein Schild mit Schlegel und Eisen erkennbar ist. Über dem kollerartigen, schwarzen Bergkittel, der durch eine Reihe eng sitzender Knöpfe über der Brustmitte geschlossen wurde, ist ein weißer Kragen gelegt. Darunter wird eine rotbraune Weste getragen. Die Hosen sind knielange und von blauer und rotbrauner Farbe. Zwischen den Beinen ist das rund geschnittene, schwarze Hinterleder zu erkennen. Zu weißen Strümpfen werden schwarze Schuhe getragen. Über dieser Szene fährt ein gefüllter Höhlwagen, gezogen von drei hintereinander gespannten Pferden, die schmale Straße entlang. Dazu knallt der Fuhrmann mit seiner Peitsche, so daß ein Schwarm von Vögeln aufgescheucht wird (46).

Die Darstellung gibt wohl nicht die typische "Mundirung" (Tracht) der Bergsänger wieder, denn sie sind wie die Tanzenden gekleidet. Durch die erhaltenen Kleiderrechnungen des 18. Jahrhunderts ist auch ein Bezug von bunten Stoffen für Hosen nicht belegt. Die Farbgebung dürfte eher der spielerischen Laune des Künstlers entspringen, denn zum Teil tragen auch die unter Tage arbeitenden Bergleute bunte Hosen. Ihre Tracht hat wohl eher jener der erzgebirgischen Bergsänger geähnelt (Abb. 5). Die Szene bestätigt noch einmal bildlich die Beliebtheit der Zither unter den Bergleuten am Ende des 17. Jahrhundert. Schließlich kann damit auch belegt werden, das die Zither nicht nur zur Gesangsbegleitung eingesetzt wurde, wie dies aus vielen schriftlichen Quellen hervorgeht, sondern auch rein instrumental zur Tanzbegleitung.

Die Bergsänger traten jedoch nicht nur bei besonderen Festveranstaltungen oder beim Besuch hoher Gäste in den Oberharzer Bergstädten und in der Residenz zu Wolfenbüttel auf, sondern sie unternahmen auch Reisen nach Lübeck, Bremen, Göttingen, Frankfurt und Berlin. 1723 traten sie in den Gärten von Herrenhausen auf, wo Georg I. von England Hof hielt (Personalunion zwischen Kurfürstentum Hannover und Großbritannien von 1714 bis 1837). 1725 gaben sie ein Konzert in Springe. "Die Clausthaler Bergsänger sind nach London gereist im August 1775" (37), und 1780 weilten sie zum dritten Male am englischen Hofe. Bergsingergruppen gab es in allen Bergstädten, auch in der Reichsstadt Goslar (27).

Neben den offiziellen Gruppen der berghauptmannschaftlichen Bergsänger bestanden noch einige private "wilde" Bergsänger-Banden, die auf Hochzeiten und Taufen und zu den Festen im Jahreslauf in den Dörfern des Harzvorlandes sangen und aufspielten. Sie hatten sich eine "Mundirung" nach eigener Phantasie angefertigt, um nicht als Bauern verspottet zu werden. 1757 sollte ihnen diese verboten werden. Daraufhin baten sie um eine "Mundirung" im schwarzen Bergkittel mit roten Aufschlägen und Kragen (27).

Während Weigel (55) noch 1721 schreibt "Berg-Sänger sind Musicanten unter den Berg-Leuten die meistens auf der Zitter und Dreyangel schlagen und spielen, und darzu allerhand Berg-Reime . . . absingen" und während für die tägliche Musizierpraxis des einfachen Bergmannes bis zur 2. Hälfte des

19. Jahrhunderts die Zither das gebräuchlichste Musikinstrument blieb, setzte bei den berghauptmannschaftlich geförderten Bergsänger schon früh das Bemühen ein, neben Zither, Triangel, Schalmei und Oboe weitere Instrumente zur Abrundung des Klangkörpers in ihr instrumentales Spektrum aufzunehmen. Mitunter wurde ihnen dies durch Anordnungen verwehrt (18). Dennoch gelang es den Bergsängern im Laufe des 18. Jahrhunderts zunächst weitere Saiteninstrumente in ihre Begleitgruppen zu integrieren, bis sie sich schließlich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend den Blasinstrumenten zuwandten. Damit einher ging ein Funktionswechsel von der ursprünglichen "Berg-Singer-Bande", bei der die Instrumente begleitenden Charakter hatten, hin zu den "Bergmusici" und Bergkapellen bzw. Bergmusikkorps. Diese Entwicklung läßt sich im "Verzeichnis von angeschaften Instrumenten für das Chor der Clausthaler Bergmusiker von 1785 bis Schluß 1818" gut verfolgen (37), während zwei bezaubernde Kapellendarstellungen aus dem sächsischen Bergbaugebiet dies auch eindrucksvoll figürlich belegen (6, 7). Der Wandel schlägt sich auch in einer Namensänderung der Clausthaler "Bergsänger-Gesellschaft" nieder (53), die sich ab 1846 "Bergmusikkorps" nennt (Abb. 8).

Verbindungen gab es aber auch von jeher zwischen Harz und Thüringen. So sind bereits in einer Nordhäuser Schulordnung von 1583 "Cithern" aufgeführt (s. o.). Und dies wird auch belegt durch eine Thüringer Waldzither aus Crawinkel, die sich im Heimat- und Skimuseum Braunlage befindet und nachweislich aus dem Besitz des Braunlager Zitherbauers und -spielers Bernhard Schütze (1733–1808) stammt (Abb. 9). Sie hat möglicherweise als Vorlage für den Bau von Harzzithern in Braunlage gedient. Doch muß dies erst noch durch vergleichende ergologische und morphologische Untersuchungen erhärtet werden.

Auch im 19. Jahrhundert war die Zither noch das bevorzugte Instrument der Bergleute und wurde deshalb Bergmannszither genannt. So berichtet Gatterer 1792 aus dem Oberharz: "Die meisten gemeinen Harzer sind grosse Liebhaber der Musik; die meisten spielen auf der Zitter und singen dazu allerley Lieder, zum Theil Lieder in ihrer eignenen Mundart ..." (13), Blumenhagen erzählt 1838 von einer Bergmannshochzeit in Altenau: "Die Krüge kreiseten und der Bräutigam stimmte die Zither und sang: Unnern Napper Matz sei Gretel ..." (5). 1840 führt Schilling aus: "Dem Bergmanne auf dem Harze ist die Zither ein fast unentbehrliches Gut. Steigt er abends aus dem Schacht, und hat nach 12stündiger gefahrvoller Arbeit seinen müden Körper erquickt mit Speis' und Trank, so greift er zur Zither und spielt sich ein lustig Lied, in denen er nicht die Qualen, sondern nur Freuden seines Lebens besingt" (41). Und 1888 schreibt Günther: "Die der Guitarre ähnliche Harzzither wird von

vielen Bergleuten meisterhaft gespielt . . ." (14). Doch in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wird sie bereits allmählich verdrängt, wie dies aus einer Beschreibung der Bergstadt St. Andreasberg von 1863 hervorgeht: "Das Hauptinstrument, namentlich der jungen Bergleut', war ehemals die *Zither*; welche heute zum Theil der Guitarre und dem Accordion (Zihebalg) hat weichen müssen." Heute ist das Musizieren auf der Zither im ehemaligen Oberharzer Bergbaurevier ganz zum Erliegen gekommen.

Lediglich in Braunlage/Harz hat sich ohne Kontinuitätsunterbrechung bis heute die traditionelle instrumentale Volksmusik auf der Harzzither gehalten. Hier wird in zwei Ensembles die alte Brunläger Harzzither-Musik bewahrt und gepflegt. Die Instrumentalgruppe des Harzklub-Zweigvereins verfügt über vier Harzzithern, zwei Hackbretter, drei Gitarren, eine Konzertzither, einen Zupfbass sowie mehrere Akkordeons, und die Braunlager Harzzither-Gruppe von Helmut Wagner setzt sich aus vier bis fünf Waldzithern, einem Hackbrett und zwei Gitarren und/oder einem Zupfbaß und einem Akkordeon zusammen. Beide Instrumentalgruppen setzen damit eine Tradition fort, die sich bis hin zu den Bergsängern des Oberharzer, des Mansfelder Landes und des Erzgebirges im 16. Jahrhunderts zurückverfolgen läßt.

2. Der Instrumentenbau im Harz und in Braunlage

Die Zister, das Instrument der höfischen Musik zur Zeit der Renaissance. wurde in der Regel von professionellen, teilweise berühmten Instrumentenbauern hergestellt. So befindet sich beispielsweise im Kunsthistorischen Museum zu Wien ein besonders schönes Instrument von 1574 aus dem Besitz des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, welches der italienische Instrumentenbauer Girolamo di Virchi aus Brescia signiert hat. Die erhaltenen Instrumente zeugen von der Höhe des Kunsthandwerks im Instrumentenbau jener Zeit, und sie besitzen eine ansprechende Ästhetik. Hingegen erfolgte die Fertigung von Zithern (Cistern), die im Bereich der usuellen Musik eingesetzt wurden - wie sich am Beispiel der sächsischen und thüringischen Instrumente des 16. bis 19. Jahrhunderts zeigen läßt - entweder durch professionelle Geigen- und Lautenbauer, oder halbprofessionell, nebenberuflich, wobei der Haupterwerb der Instrumentenbauer in der Landwirtschaft erzielt wurde (30). Zentren dieses Zitherbaus in Thüringen waren vom 17. bis 19. Jahrhundert Grabsleben bei Wechmar, Crawinkel bei Arnstadt, Finsterbergen und Suhl (42, 48, 51, 52). Heute werden Thüringer Waldzithern lediglich noch professionell in Klingenthal und Markneukirchen/sächsisches Vogtland, einem Zentrum des deutschen Musikinstrumentenbaues, hergestellt. Schließlich erfolgte die Herstellung von Zithern mitunter auch durch die Musikanten (Bergleute) selbst, so daß in diesem Sinne von einem volkskünstlerischen Zitherbau gesprochen werden kann. Während die Instrumente der Kunstmusik einem relativ standardisierten Bauschema (Norm) folgen, zeichnen sich die Volksinstrumente hinsichtlich ihrer Konstruktionsmerkmale durch eine größere Vielfalt und Variationsbreite aus (20, 30). In aller Regel dienten bei der halbprofessionellen und volkskünstlerischen Fertigung Instrumente professioneller Instrumentenbauer als Vorlage.

Im Harzgebiet läßt sich ein Zentrum für die Fertigung von Zithern durch Fidel- und Geigenbauer nicht nachweisen. Auch blieben Nachforschungen nach Instrumentenbauern im Haupterwerb bisher ergebnislos. Es kann daher angenommen werden, daß in der Regel die Instrumente nebenberuflich oder von den musizierenden Bergleuten selbst gefertigt worden sind. Für diese Annahme gibt es auch heute noch eine Reihe von Belegen, insbesondere im Bereich der Oberharzer Bergstädte. So baute der Tischler Heinrich Rieker (1868–1914) Harzzithern. Das Oberharzer Bergwerksmuseum besitzt von ihm ein unvollendetes Instrument (Hals und Zarge). Dort werden zwei weiter Harzzithern aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts aufbewahrt. Eines dieser Instrumente ist fünfchörig mit einzelner Baßsaite

und trägt die Beschriftung "1837"; Bünde, Steg und die Jahreszahl sind aus Hirschhorn gefertigt. Das Goslarer Stadtmuseum besitzt ebenfalls eine vierchörige und eine fünfchörige Harzzither mit jeweils einer einzelnen Baßsaite, welche mit "Ringerieth 1770" bezeichnet sind. Sie wurden aus Lautenthal angekauft (Abb. 3c). Alle genannten Instrumente sind auf Grund ihrer Baumerkmale als *Volksinstrumente* anzusprechen (20).

Besonders gut ist der Instrumentenbau in Braunlage dokumentiert (Abb. 10 a,b). Hier ist der Bau von Harzzithern eine alte Volkskunst, die sich – wie beispielsweise in der Familie Heindorf – von Generation zu Generation weiter vererbte (12, 16, 54).

Im 19. Jahrhundert ist Fritz Klapproth (1827–1911; Wald- und Straßenarbeiter) als Instrumentenbauer nachweisbar. Das Heimat- und Skimuseum besitzt eine signierte Zither von ihm (F. K. 1903), welche August Wiele 1944 restauriert hat. Fritz Klapproth fertigte seine letzte Zither in seinem Todesjahr.

Wilhelm Bär (1873–1941; Stellmacher), Karl Heindorf sen. (1879–1952; Steinmetz) und August Wiele (1874–1960; Steinhauer) waren im Nebenberuf Instrumentenbauer in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Carl Heindorf baute seine erste Harzzither 1924, August Wiele seine letzte Anfang der 50er Jahre (Abb. 11). Von allen haben sich Instrumente erhalten.

In der nächsten Generation sind es Otto Friedrichs (1899–1959, Steinhauer), Karl Heindorf (1905–1987; Steinhauer), der Sohn von Karl Heindorf und Hermann Kruse (1900–1971, Holzbildschnitzer), die den Instrumentenbau weitertrugen (Abb.12).

In den letzten Jahrzehnten wurden in Braunlage Harzzithern von zwei Familien gefertigt. Um *August Wiele* bildete sich ein Kreis junger Menschen, zu dem auch sein Enkel *Werner Eimbeck* (1930–1994, Elektriker) und Helmut Wagner (* 1935, Konditormeister) gehörten. Sie erlernten von ihm das Zitherspiel und den Instrumentenbau (Abb. 13). Es wurden ausschließlich vierchörige Zithern gebaut. Allerdings hat August Wiele auch ein vierchörige Zither mit einer einfachen Baßsaite besessen. Daß es früher im Harz derartige Instrumente gegeben hat, beweist ein Blick in den Hauptkatalog L9 (um 1935) der Sächsischen Musikinstrumenten-Manufaktur und Handlung Schuster & Co., Marktneukirchen in Sachsen (15), in dem sich auf Seite 21 unter der Nr. 702 eine Abbildung mit folgenden Eintrag findet: "Harzzither. vier doppelte Melodiesaiten, G, E, C, G und freischwingende C-Baßsaite. Beliebte Ausführung, nach altem Original, altbraun, Spaneinlage, Rückseite mit Harzspruch und Blumenverzierung, Messingmechanik (statt Wirbel)." Dieser Zithertyp ist auch durch ein museales Instrument belegt (Abb. 3a).

Bis zu seinem Tode baute Werner Eimbeck etwa 15 Instrumente. Er unterrichtete seinen Sohn Volker (* 1954) im Instrumentenbau, der jedoch vor seinem all zu frühen Tod (1993) leider nur eine einzige Harzzither fertigstellen konnte. Mit dem Tode der beiden Eimbecks schien die Tradition des Instrumentenbaus in der Familie Wiele-Eimbeck zum Erliegen zu kommen. Glücklicherweise fühlt sich jedoch Michael Westphal (*1953, Glasgraveurmeister), ein Freund des jungen Eimbeck, selbst ein passionierter Harzzitherspieler, dem Erbe des Braunlager Zitherbaues verpflichtet. Er übernahm von der Familie Wiele-Eimbeck Werkzeug, Vorlagen und schriftliche Unterlagen über den Instrumentenbau. Er setzt diese Tradition fort, hat gerade seine erste Harzzither vollendet und drei weitere in Arbeit. Helmut Wagner baute zusammen mit Werner Eimbeck ebenfalls einige Instrumente.

Willi Heindorf (* 1934), fühlte sich als junger Mensch durch seinen Großvater Wilhelm Bär, durch seinen Großonkel Carl Heindorf und durch seinen Onkel Karl Heindorf der Tradition des Zitherbaus verpflichtet. Er erlernte das Tischlerhandwerk. Das Instrument, welches der Großvater hinterlassen hatte, baute der Enkel 1951 erstmals nach (Abb. 14). Seitdem hat er 69 Harzzithern gebaut, durchweg vierchörige Instrumente. Darunter befinden sich aber auch zwei Zithern mit größerem Corpus, die eine Oktave tiefer gestimmt sind, als Begleitinstrument eingesetzt werden und als Baß-Zithern anzusprechen sind.

Willi Heindorf verwendet nur trockenes, mindestens zwei Jahre abgelagertes Holz. Durch den Umgang mit verschiedenen Holzarten und durch seine Kenntnisse über deren besondere Eigenschaften erfahren, setzt er seine Zithern aus unterschiedlichen Hölzern zusammen. Boden, Zarge und Hals des Resonanzkörpers arbeitet er aus Ahorn, die Decke wird aus Fichtenholz gefertigt. Dabei achtet er darauf, daß es sich um feinjähriges, also langsam wachsendes Holz mit "stehenden Jahren" handelt. Er zeigte mir ein durch regelmäßige, enge Jahresringe fein und gleichmäßig gemasertes Stück Fichtenholz; den durch Windbruch gestürzten 170jährigen Baum hatte er selbst am Wurmbergkamm bei Braunlage ausgewählt. Für das Griffbrett nimmt er Zwetsche, ein verwindungsarmes, dunkleres Hartholz.

Der Wirbelkasten der Zither mit seinen Mechanikschlitzen wird mittels Raspel und Feile modelliert (Abb. 15 a). Für die Decke wird das ausgesuchte Fichtenbrett mit halber Breite und gut doppelter Stärke aufgeschnitten und "gestürzt", d. h. aufgeblättert wieder verleimt, um eine spiegelbildliche Ansicht der Maserung zu bekommen. Decke, Boden und Zarge werden entsprechend ihren Maßen mit der Bandsäge vorgefertigt und mit einem Handhobel bearbeitet. Sie haben eine Stärke von 3 mm. Die Zarge wird über

einem passenden Topf unter Wasserdampfeinwirkung gebogen. Vor dem Verleimen des Körpers wird die Zarge oben und unten mit einem Anleimer verstärkt, um für Decke und Boden mehr Leimfläche zu haben (Abb. 15 b).

Die Decke erhält auf der Unterseite in Höhe des äußeren Steges einen Unterleimer, welcher auf der Leimseite mittig mindestens 5 mm Erhöhung hat. Er dient dazu, der Spannung der acht Stahlsaiten entgegenzuwirken. Das Schall-Loch wird aus der Decke mittels einer Oberfräse ausgeschnitten; es erhält keine zierende Rosette. Vor dem Anleimen des Bodens werden Zarge und Hals ausgerichtet auf einer Matritze fixiert und miteinander verleimt (Abb. 15 c). Sie müssen "fluchten". Auch wird in die innere Rundung der Zarge eine Schablone eingelegt, um kleine Biegungsfehler auszugleichen.

Wenn Decke und Boden mit der Zarge verleimt sind, werden sie bündig geschnitten und ihre Flächen mit einem Putzhobel nachgearbeitet (Abb. 15 d).

Nun wird das Griffbrett, welches vom Hals bis auf die Decke reicht, aufgebracht. Es wird ebenfalls verleimt und zusätzlich mit zwei Stiften fixiert. Seine Stärke nimmt von oben nach unten ab, um den Übergang vom Hals auf die Decke auszugleichen und um eine ebene Fläche des gesamten Griffbrettes herzustellen. Anschließend werden Hals und Griffbrett mit einer Rauhbank gerade gehobelt.

Für das Markieren der Bundabstände benutzt Willi Heindorf eine Schablone, welche er sich nach einer Konzertzither angefertigt hat. Das Einschneiden der Bünde erfolgt mit einer dafür passend gefeilten Feinsäge (Abb. 15 e); der Bunddraht wird eingehämmert (Abb. 15 f).

Für alle Leimungen wird ein gut aushärtender Kaltleim verwendet. Nach dem Putzen, Schleifen, Wässern, Beizen und zweimaligem Grundieren (Abb. 15 g) wird die Mattine aufgespritzt (Abb. 15 h). Danach werden die metallenen Wirbel seitlich am Wirbelkasten eingesetzt, nachdem dort vorher mit einer Oberfräse die notwendigen Löcher angebracht worden sind. Der ebenfalls metallene Saitenhalter wird mittels zweier kleiner Schrauben an der Oberkante der Zarge bzw. an einem darunter liegenden Anleimer befestigt. Dann werden die acht Metallsaiten eingezogen. Damit ist der Instrumentenbau abgeschlossen; an die Zither wird lediglich noch das Schulterband mittels zweier Ösen angebracht.

Willi Heindorf ist auf dem Gebiet des Instrumentenbaues ein vollkommener Autodidakt. Er hat nie eine musikalische Ausbildung erhalten, verfügt aber über eine angeborene Musikalität und ein feines Gehör, so daß er seine Instrumente auch selbst stimmen, mit einer Stimmgabel prüfen und anspielen kann. Er ist Zitherspieler in der Instrumentalgruppe des Harzklub-Zweigvereins Braunlage.

Wenn man die historische Entwicklung des Zitherbaues im Harz überblick, so lassen sich die nachfolgenden Entwicklungslinien erkennen:

Die volkskünstlerischen Instrumente haben meist einen kreis-, gelegentlich birnen-, selten tropfenförmigen Korpus (Abb. 3, 10). Bei den Zithern des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts liegt der schmale Hals nur unter der linken Seite (d. h. der Diskantseite) des Griffbretts (Abb. 16 a). Bei den späteren Instrumenten ist das ganze Griffbrett unterfüttert. Bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die aus Holz geschnitzten Wirbel seitenständig, und der zurückgebogene, geschwungene Wirbelkasten endet in einem der mittelalterlichen Zister nachempfundenen Kopf, der jedoch lediglich in einer flach geschnitzen Blüte oder geometrischen Figur endet (Abb. 16b). Eine solche rudimentäre Kopfplatte weisen auch noch einzelne frühe Instrumente von August Wiele und Willi Heindorf auf (Abb. 10 a). Um 1900 ist überwiegend jeglicher Kopfansatz verschwunden, und in eine flache, zurückgebogene Wirbelplatte aus Holz sind die vorderständigen metallenen Wirbelstifte (Klavierwirbel) in die entsprechenden, durchgehenden Bohrlöcher eingesetzt (10 a). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts setzt sich dann ein Typus des Wirbelkastens durch, welche weitgehend jenem der Gitarre nachgebaut ist. Er ist mit seitenständigen Wirbelmechaniken bestückt (10b).

3. Spielpraxis und historische Stimmungen der Zister von Andreas Michel

In ihrer Frühgeschichte gehörte die Zister – zusammen mit Laute und Gitarre – zu jenen Saiteninstrumenten, die mit einem Plektrum aus Federkielen, Horn, Schildpatt, Baumrinde o. ä. angeschlagen wurden. Während sich jedoch bei Laute und Gitarre etwa im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts der Übergang zu einer gezupften Anschlagsweise mit Fingerkuppen vollzog, blieb die Zister – von einigen Ausnahmen bei Baßinstrumenten abgesehen – immer in der Plektrumspielweise verhaftet.

Die wichtigste Ursache für diese unterschiedlichen Entwicklungen ist zweifellos das jeweils verwendete Saitenmaterial: Gitarre und Laute wurden mit Saiten aus Darm, die Zister jedoch generell mit Metallsaiten aus Stahl, Messing, Eisen, zuweilen auch Silber, bezogen. Aus dem Saitenmaterial ergaben sich damit zunächst markante Klangfarben, die eine differenzierte musikalische Funktion bedienten. Aus praktischer Sicht, der Haltbarkeit und Robustheit der Saiten, leiteten sich weitere Folgen für die Musikpraxis ab. Letztlich aber resultierte aus diesen Faktoren eine unterschiedliche Spielund Anschlagstechnik bei den Zupfinstrumenten, die die weitere Entwicklung maßgeblich beeinflußten.

Wie bei fast allen Zupf- und Streichinstrumenten, die ihre Wurzeln im europäischen Mittelalter haben, wurde ursprünglich mit Zistern einfache Bordunmusik gespielt. Zum Melodiespiel auf der äußeren, in der Regel höchsten Saite werden in Quinten gestimmte Saitenchöre als Leersaiten ungegriffen angeschlagen. Die aus heutiger Sicht ungewöhnlichen Stimmungen der vierchörigen Zistern im 16. Jahrhundert $a \ g \ d^1 \ e^1$ (französische Stimmung, auch in Deutschland verbreitet) und $b \ g \ d^1 \ e^1$ (italienische Stimmung) müssen als ein Relikt der Bordunspielweise angesehen werden. Die Quinte $g - d^1$ als Bordun wird durch zwei ebenfalls im Quintabstand stehende Saitenchöre so ergänzt, daß zum Bordun eine diatonische Leiter zur Verfügung steht. Angeschlagen wurden in der Regel gleichzeitig drei Saiten: entweder der L.- III. Chor oder der II.- IV. Chor.



Abb. 17: Zisternsatz in Bordunspielweise: bei einer Stimmung in $a g d^1 e^1$ wird die Melodie nur auf der 1. (höchsten) Saite gespielt, die leeren Saite des 2. und 3. Chores bilden den Bordun.

Die ältesten Aufzeichnungen in Form von Tabulaturen stammen aus dem frühen 16. Jahrhundert. Sie zeigen von der Anschlagstechnik her noch deutlich die Merkmale des Bordunspiels, der musikalische Satz allerdings weist bereits Merkmale der Dreiklangs- und Funktionsharmonik auf. Interessant ist, wie mit der traditionellen Anschlagstechnik die Dreiklangsbildung verknüpft wird. Da mit einem Plektrum entweder alle Saiten oder aber nur die unmittelbar benachbarten angeschlagen werden können, müssen hier Kompromisse für den Satz gefunden werden. Diese bestehen vor allem in der Doppelung von Akkordtönen und der häufigen Verwendung von Quartsextakkorden.



Das Beispiel ist typisch für die Zisternmusik des Renaissance-Zeitalters. Es zeigt aber auch die Grenzen der Zisternmusik: Polyphone, kontrapunktische Sätze, wie sie auf der Laute und zunehmend auch auf der Gitarre gespielt wurden, konnten auf der plektrumgespielten Zister kaum oder nur schwer realisiert werden. So erfolgte mit der Wende zum Generalbaßzeitalter am Anfang des 17. Jahrhunderts die Ausgliederung der Zistern aus dem Instrumentarium der höfischen und bürgerlichen Musik. Daran konnte auch die Tatsache nichts ändern, daß es eine ganze Reihe von Zisterinstrumenten mit einer vermehrten Zahl von Baßsaiten gab (meist mit dem Namen *Pandora*), die mit den Fingern gezupft wurden und die somit in ihrer Spieltechnik den Lauten nahe standen.

Im Gegensatz zu vielen anderen Instrumenten erfolgte bei den Zistern keine Normierung in Bezug auf Größe, Mensurierung, Familienbildung und Stimmung (35). Die Zisternstimmungen tendierten zur Verwendung von großen und kleinen Terzen, so daß sich "offene" Dreiklangsstimmungen (ausschließ-

Übertragung:



Abb. 18: Tabulatur für vierchörige Zister in $a - g - d^1 - e^1$ (= französische Stimmung.

ADRIAN LE ROY & ROBERT BALLARD: Brève et facile instruction / pour apprendre la tablature, / a bien accorder, conduire, et / disposer la main sur / le cistre. A Paris 1565; fol. Ei: Quatrieme Branle de Bourgongne.

lich Dur) ergaben. Mit diesen konnte sich das Instrument vom 17. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts vereinzelt als Dilettanteninstrument behaupten, wobei man auch zur Fingerspielweise überging. Insgesamt standen die Zistern jedoch weit hinter der Bedeutung und Popularität von Laute und Gitarre zurück. Aus Norddeutschland sind einige wenige Aufzeichnungen aus dem 17. Jahrhundert überliefert, die – meist für das sogenannte *Hamburger Cithrinchen* geschrieben – weitgehend schlichte Arrangements von Liedern, Arien und stilisierten Tänzen verkörpern. Zahlreiche überlieferte Theorbenzistern des Nürnberger Instrumentenmachers Andreas Ernst Kram (1718–1787) lassen auf eine gewisse regionale Verbreitung dieser dreizehnchörigen Zupfinstrumente in Süddeutschland schließen. Auch sie wurden mit Fingern gezupft (32).

Vereinzelt findet man die Verwendung von *Cythern* und *Cythringen* in Kompositionen aus dem 18. Jahrhundert, wie beispielsweise in einem mehrstimmigen "Cantio nuptialis".



Abb. 19: Cantio nuptialis / Zwingt die Saiten in die Cythara; Solokantate à 6, Handschrift von Johann Christian Appelmann, Erfurt 1679; für 2 Singstimmen, 2 Zistern (Cytharin), Viola da gamba, Fagott und Basso continuo; Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung. Mus. ms. Concert, geistl., anonym 1071; ehemals Bibliothek der Erfurter Michaeliskirche; Beginn der Stimme für die 1. Zister.

Hier spielen die beiden Zistern jeweils einstimmige Melodien, auf polyphone Satzweise wird – abgesehen von den Schlußakkorden – verzichtet.

Im Wesentlichen beginnt mit dem 17. Jahrhundert jedoch die Verwurzelung der Zistern in der Musik der unteren Volksschichten, insbesondere bei Bergleuten und Bergbewohnern. Die mitteldeutschen Bergregionen – Thüringer Wald, Sächsisches Erzgebirge und der Harz – stellen dabei die wichtigsten Bewahrer des Zupfinstruments dar. Obwohl keine musikalischen Notationen überliefert sind, kann man davon ausgehen, daß die Plektrumtechnik weiterhin in der traditionellen Art gepflegt wird. In einer Beschreibung von bergmännischer Musik aus dem Jahre 1684 heißt es, daß die Bergleute die "starckklingenden Seyten" der Zithern nicht schonen, son-

dern sie "schlagen mit dem Federkiel weidlich drauff/daß es nur allenthalben fein starck klinget und thönet" (28).

Leider sind bis heute keine musikalischen Notationen oder andere Quellen bekannt, die diese usuellen Spieltechniken genauer schildern. Aber das zitierte "Schlagen mit dem Federkiel" läßt eine akkordische Spielweise annehmen. Die "offenen" Stimmungen bieten sich geradezu dafür an. Das Beispiel aus einer Tabulatur für den jungen sächsischen Herzog Johann Christian kann vielleicht andeuten, wie eine solche usuelle Spielweise ausgesehen haben könnte.



Übertragung:



Abb. 20: Tabulatur Buch / Auff dem Instrument / Christianus Herzogk Zu / Sachssen, Dresden, Ende 16. Jahrhundert; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Handschriftenabteilung, Mscr. Dresd. J 307^m , Französische Tabulatur für sechschörige Zister in h - G - d - g - d¹ - e¹; fol 67r.

Erst am Ende des 19. Jahrhunderts beginnt die Publikation von Lehrwerken und Spielstücken für die sogenannten "Thüringer-", "Harzer-" oder "Wald-Zithern." Dabei unterscheidet man zwar die Stimmungen der nunmehr in Dur-Dreiklängen gestimmten Instrumente, jedoch dürfte die Spieltechnik keine wesentlichen Unterschiede aufweisen. Als Standard dürfte – zumindest für die Diskantzithern – eine Vierchörigkeit gelten. Besonders bei den Thüringer Instrumenten kamen mitunter aber auch zwei, drei oder vier Baß-Saiten hinzu.

Die Stimmungen weisen keine Einheitlichkeit auf. Bei den Verfassern von Zither-Schulen kann man die unterschiedlichsten Angaben, die sich zum Teil merklich widersprechen, finden (33). Die Grundstimmung geht bei den Thüringer wie bei den Harzer Zithern auf einen Dreiklang zurück. Die Intervalle zwischen den Chören lauten (vom tiefsten Chor aufwärts):

Vierchörige Zithern:

Quarte - große Terz - kleine Terz

Fünfchörige Zithern:

Ouinte -

Quarte - große Terz - kleine Terz

Bereits im 18. Jahrhundert lassen sich mindestens drei gebräuchliche Lagen nachweisen: Diskant, Tenor und Baß. Die Angaben zur Stimmung stammen erst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie sind relativ zu werten, eine Bemerkung in einer anonym verfaßten Anleitung zum Spiel auf der Thüringer Zither aus der Zeit vor 1912 lautet: "doch kann man nach Belieben jede Zither bis zu einer Terz höher oder tiefer stimmen" (1).

Generell läßt sich für die Lagen der Thüringer Zithern folgende Feststellung treffen:

Lage	Stimmung der höchsten Saite	Quellen (1, 23, 29, 34, 49, 58)
Baßzither	e ¹	Mendel/Reissmann 1879; H. v. A. 1912; Wobersin, Jutzi 1955
Tenorzither	g¹	Mendel/Reissmann 1879; Roese 1896; H. v.A. 1912; Stock 1913; Herold 1920; Wobersin; Jutzi 1955
Diskantzither	d ²	Möller 1897; Wobersin; Jutzi 1955
Piccolozither (Terzzither)	g^2	Wobersin; Jutzi 1955

Zusätzlich werden für die Tenorzither a^1 (Hettstedt 1924; Wobersin; Jutzi 1955) und für die Terzzithern a^2 (Jutzi 1955) bzw. b^2 (A. v. H., vor 1912) angeführt. Die angeführte Übersicht läßt mit der klaren Trennung der Register eine ausgeformte Familienbildung erkennen, die auch durch überlieferte Instrumente belegt wird (33). Älteren Angaben zufolge war die Diskantzither in D-Dur mit der höchsten Saite in a^1 gestimmt (Mendel/Reissmann 1879; H. v. A. vor 1912), was allerdings keine klare Registertrennung zwischen Tenor- und Diskantlage bedeuten würde. Für die Anzahl der Saitenchöre existierte keine Norm, Diskantzithern waren häufiger vierchörig als die Tenorzithern, die in der Regel fünf (und mehr) Chöre besaßen.

Ob es eine klare Unterscheidung zwischen der Stimmung von Thüringer und Harzer Instrumenten gegeben hat, darf angezweifelt werden. Die von Willi Heindorf und Helmut Wagner genannte Vierchörigkeit in D-Dur als Merkmal der Harzer Zithern (56) kann man auch bei Thüringer Zistern finden. Dabei ist die Stimmung in C oder D kein so schlüssiges Kriterium, da man die oben erwähnte Relativität in bezug auf die Stimmtonhöhen unterstellen darf. Die im Zuge der Wiederbelebung alter Volksinstrumente von

Ernst Hettstedt herausgegebene *Schule für Wartburglaute* (Bad Reichenhall 1924) ist für eine vierchörige Waldzither in $a - d^{\dagger} - fis^{\dagger} - a^{\dagger}$ verfaßt, die Schule für *Lutherzither* von Ferdinand Roese (Wismar 1896) steht in $g - c^{\dagger} - e^{\dagger} - g^{\dagger}$.

Zur Spezifik der Harzer Zither finden sich in der Literatur zudem recht widersprüchliche Angaben, deren historischer Quellenwert angezweifelt werden muß. Elise Herold nannte in ihrer 1920 veröffentlichten Waldzither-Schule als "ursprüngliche Stimmung" der Waldzither diejenige der "Lutherzither", wie sie "Harzer Bergleute" verwandten: $g - b - d^1 - g^1$ (19). Eine Quelle für diese Stimmung wird nicht genannt. Möglicherweise geht sie auf die Schule für Lutherzither von F. Roese (1896) zurück, der sie als Bergmannsstimmung bezeichnet, jedoch keinen Verweis auf den Harz gibt (40). Interessant ist außerdem, daß die Markneukirchner Handelsfirma Schuster & Co. in den dreißiger Jahren als Harzzither ein fünfchöriges (neunsaitiges) Instrument mit Flankensteckwirbeln in C anbot (15).

In den meisten Waldzither-Schulen wird in die Technik des einstimmigen Melodiespiels eingeführt. Hinzu kommen des öfteren Akkord-Grifftabellen, Übungen zum mehrstimmigen Spiel, zu arpeggierten Melodien, Beispiele für



Abb. 21: Ferdinand Roese: *Schule zur Erlernung der Lutherzither*, Wismar i/M. 1896; Selbstverlag, 36 S.; für vierchörige Zister in g - c¹ - e¹ - g¹

Liedbegleitungen, in den jüngeren Schulen auch die Behandlung des Tremolospiels u. ä. Insgesamt unterscheidet sich die Anlage der Lehrwerke kaum von denen für Gitarre oder Mandoline, ein spezifisches Repertoire ist kaum festzustellen.

Wenn heute die Harzer Zither im Ensemble fast ausschließlich zum einstimmigen Melodiespiel, durchaus unter Verwendung des Tremolos, benutzt wird, bzw. mehrstimmige Sätze auf mehrere Instrumente verteilt werden, entspricht das sicher der jüngeren Tradition.

Die musikalischen Möglichkeiten des Instruments sind jedoch vielfältig und die historischen Beispiele könnten vielleicht anregen, auch andere Spieltechniken, mit denen instrumentenspezifische Eigenheiten und Potentiale zum Tragen kommen, auszuprobieren.

4. Zur Geschichte des Harzzitherspiels

Der Altmeister und erste wissenschaftliche Vertreter der Oberharzer Mundart, Georg Schulze, von 1842 bis 1863 Pastor in Altenau, gab seiner Sammlung Oberharzischer Gedichte den Titel "Ewerharzische Zitter" (1851) und eröffnete sie mit folgenden Versen (44):

"Ich bin mit meiner Zitter racht garen su for mir.
Dos zieh ich allen Flitter un lauten Schwärme vier.
Ich horch un bick mich nieder zu ihren sießen Klank.
Do schenktse mir denn Lieder un hilftmer bän Gesank."

In weiteren Gedichten, z. B. "Erinnerung", "Obschied von Harz" oder "Treiharz", läßt er das Thema Zitter immer wieder anklingen.

Diese Freude der Bevölkerung des Oberharzes, speziell der Bergleute, an Gesang und Saitenspiel wird von fast allen Harzschriftstellern erwähnt und als etwas Besonderes herausgestellt. So schreibt Heinrich Heine (17) in seiner "Harzreise" 1826: "Die meisten Bergarbeiter wohnen in Clausthal und in dem damit verbundenen Bergstädtchen Zellerfeld. Ich besuchte mehrere dieser wackeren Leute, betrachtete ihre kleine häusliche Einrichtung, hörte einige ihrer Lieder, die sie mit der Zither, ihrem Lieblingsinstrumente, gar hübsch begleiten, ließ mir alte Bergmärchen von ihnen erzählen und auch die Gebete hersagen, die sie in Gemeinschaft zu halten pflegen, ehe sie in den dunklen Schacht hinuntersteigen, . . .". Und von Berg (4) berichtet 1841 aus Lauterberg; " ... überall hört man Gesang erschallen, in den Häusern oft mit der Zitter begleitet . . . Dabei ist ein musikalischer Sinn nicht zu verkennen, denn immer singen die Mädchen und Buben mehrstimmig, meist dreistimmig, und recht oft hört man einzelne, auffallend schöne Stimmen". Über das Treiben am Johannistag (24. Juni) berichtet der Lehrer W. Lohrengel (26) aus Clausthal "Do kam of ämol ene ganse Bande Ausgeklädter (Ausgekleideter) ahn. Dr äne hattene Zitter, dr anre ne Gitarr, dr dritte ne Triangel, dr vierte ä Rährenlid, dr finfte en Meser (Mörser), dr seckste ne blacherne Kinnerklapper oder allerhand sechche Instermenten, diede viel Schpektakel machen, manniche blusen ahch offen Kamm ... un machten bei jeden Bahm ne Musik,...". Und über den Abend des gleichen Tages erzählt August Ey (11), Lehrer und Mundartdichter in Zellerfeld, in seinem "Harzbuch" (1854): "... die Straßen werden allmählich leer, aber hier und dort beginnt in den Häusern der Tanz nach der Zither, Guitarre und Violine." Und Spieker (47)

erwähnt 1857: "Bei meiner ersten Harzreise habe ich mir viel mit den Bergleuten zu thun gemacht. Merkwürdig war mir bei ihnen ein hervorstechender Hang zu Gesang und Saitenspiel. In den meisten Hütten der Bergleute fand ich eine Zitter, ein Hackbrett oder eine Geige. Man sah ihnen die innere Freudigkeit an, wenn sie ihre alten heimischen Lieder sangen".

Daraus geht hervor, daß die Harzzither vor allem zur Gesangsbegleitung diente, wobei sicher auch Vor-, Zwischen- und Nachspiele improvisiert wurden. Bei der Ensemblebildung schätzte man sie wegen ihrer guten Resonanzverhältnisse und wegen ihres charakteristischen, kräftigen, hellen Klanges. Gleichzeitig geben die Berichte Hinweise auf wahrscheinliche ad-libitum-Besetzungen.

Der *solistische* Einsatz des Instrumentes spielte offenbar auch eine gewisse Rolle, wie aus der Erzählung "Aeniges iwer Annerschbarrig" von Louis Kühnhold hervorgeht, die gleichzeitig auch das Nebeneinander von Zitter und Gitarre Ende des 19. Jahrhundert veranschaulicht (25):

"Musikalisch seinse All' frieh'r hie gewasen, m'r hot ju vielfach gehärt un gelasen, daß hie in d'r frieh'rn Zeit 'es Omds zusamme kame de Leit; de Zitter wur geschpielt, d'rzu geschprunge, oder de Jutarr geschpielt un d'rzu gesunge."

Und in dem längeren Gedicht "Sunnohmdsverknieng" von Halfeld (45) heißt es: "Har kann su rar de Zitter schlahn un blest uns wos derzu"

In Braunlage können wir die Geschichte des Harzzitherspiels bis in das 19. Jahrhundert zurück verfolgen. Es ist überliefert, daß damals Fritz Klapproth (*1827) zusammen mit Fritz Heindorf (*1813) und August Ludwig Friedrich Pelz (*1832), später mit dessen Sohn Fritz auf der Harzzither musizierten (12, 36). Um die Wende zum 20. Jahrhundert fanden sich die Instrumentenbauer Wilhelm Bär, Fritz Klapproth, Carl Heindorf und August Wiele, die alle selbst das Instrument spielten, mit Hermann Bär und Adolf Vogel im damaligen Zitherklub Braunlage zusammen, dessen Leitung August Wiele nach dem Tode von Fritz Klapproth übernahm (Abb. 22). Der Zitherklub setzte die Tradition der Harzer Spinnstuben fort, pflegte die alten Volkslieder und Volksmusiken und gestaltete schon um die Jahrhundertwende, lange bevor der Harzklub das Brauchtum als seine Aufgabe entdeckte, zahllose Heimatabende. Er ging 1935 in der Volkstumsgruppe des Harzklub-Zweigvereins auf, wo das Harzzitherspiel noch heute lebendig ist. Hier sind es die Zitherspieler Hans-Joachim Grimm, Willi Heindorf, Andreas Wagner und Klaus Windten, die in der 3. Generation das volksmusikalische Erbe von August Wiele weitertragen. Aus ehemaligen Mitgliedern der Brauchtumsgruppe bildete sich Mitte der 80er Jahre die Braunlager Harzzither-Gruppe mit Helmut Wagner, Günter Herbort, Michael Westphal und Olaf Klinkert (Harzzither), Andreas Wagner (Harzzither oder Akkordeon), Werner Eimbeck (†) (Tischzither), Ute Gerlach (Hackbrett), Volker Eimbeck (†) und Erika Wagner (Gitarre) sowie Eberhard Reimann (Gitarre oder Zupfbaß). Außerdem gibt es in Braunlage noch eine Reihe weiterer Harzzitherspieler, die keinem der beiden Ensembles angehören. Mit Recht darf gesagt werden, daß die meisten der heutigen Zitherspieler in Braunlage durch die "Volksmusik-Schule von Vater Wiele" gegangen sind. Sie sind alle Autodidakten, wurden von älteren Spielern angeleitet, erlernten durch Mitspielen die verschiedenen Volksmusikstücke und spielen diese aus dem Gedächtnis. Dadurch ist die Tradition des Zitherspieles in diesem Ort bis heute ungebrochen.

5. Überlieferung und Tradierung der Harzzither-Musiken

Die Musizierpraxis von Volksmusik war über Jahrhunderte schriftlos. Lieder und Tanzweisen wurden aus dem Gedächtnis gesungen und gespielt, von Mund zu Mund weitergegeben, durch ständiges Hören von Generation zu Generation weitergetragen (9). Dabei wurden Texte, Melodien und Instrumentalstücke je nach Virtuosität und Intuition des Vortragenden gestaltet, dem Anlaß und lokalem Bedarf angepaßt, ergänzt, abgewandelt, umgestaltet und über lange Zeiträume lebendig gehalten. Im Laufe der Zeit wurden Textinhalte und Instrumentalstücke durch die Darstellung zeitlich näherer Ereignisse, durch die Entwicklungen des musikalischen Stils und durch die Evolution der Musikintrumente mit ihren neuen Spielmöglichkeiten verändert, verdrängt oder abgelöst. Nur wenn eine Aufzeichnung, der Eingang in eine Handschrift, erfolgte, wurden Lieder und Tanzweisen aus früherer Zeit überliefert (z. B. Repertoire-Codices der Minnesänger, Troubadours und Trouvères, Jenarer Liederhandschrift um 1350, Mondsee-Wiener Liederhandschrift des Mönches Hermann von Salzburg um 1400, Hohenfurter Liederbuch um 1450, Lochamer Liederbuch um 1450/60, Rostocker Liederbuch um 1470/80, Glogauer Liederbuch um 1480).

"Die meisten (Harzer)", schreibt Gatterer (13), "spielen auf der Zitter und singen dazu allerley Lieder, zum Theil Lieder in ihrer eigenen Mundart . . . , zum Theil auch schon einige unserer neuen und besten Volksdichter." Besondere Aufmerksamkeit widmete er aus sprachlichen Gründen " ... folgendem Volksliede der Harzer, welches sie nach einer besonderen Melodie, öfters in Begleitung der Zitter, singen ...: Jo ich muß nu aah wull freye". Gatterer teilte den Text des Liedes in Oberharzer Mundart mit (Beschreibung des Harzes, Vierter Theil, S. 15/16, 1792). Es findet sich aber schon als "Das 5.te Bergmans-Lith" in dem "Lieder Buch Vor die Stoll Berg Sänger Pande Anno 1754" (10), und das Lied wird noch einmal 1807, in das Hochdeutsche übertragen, abgedruckt in der "Sammlung Deutscher Volkslieder" von Büsching und von der Hagen als "Nr. 96 Der Bergmannsjunge" (8). In allen drei Veröffentlichungen wurde auf die Wiedergabe der Melodie verzichtet, sie ging verloren. Im Jahre 1935 spielte der Zitherklub von August Wiele im Rahmen einer Volksmusik-Sendung des Reichssenders Hamburg den Titel "Der Jermersteiner", eine alte Volksmusik, die heute in Braunlage gänzlich unbekannt und damit verloren ist.

Diese Beispiele zeigen, wie im Rahmen der schriftlosen Musizierpraxis Melodien und Musiken aus dem Volksgedächtnis verschwinden können. Deshalb reichen die meisten Volkslieder und Volksmusiken kaum hinter das 18. Jahrhundert zurück, wenn sie nicht rechtzeitig aufgezeichnet wurden. Um so mehr erstaunt es, daß in Braunlage die traditionelle instrumentale Volksmusik bis heute praktiziert, bewahrt und intensiv gepflegt wird. Hier ist es möglich, ihr "erstes Leben" und das "zweite Leben" noch zu erleben, zu beobachten und zu studieren.

Die Braunlager Harzzither-Gruppe von Helmut Wagner trifft sich mehrmals im Monat zur Hausmusik, die zur Lebensqualität ihrer Mitglieder gehört. Beim geselligen Beisammensein wird gespielt, gesungen und gejodelt (Abb. 23). Das Musizieren ist schriftlos, erfolgt aus dem Gedächtnis, jeder Einzelne hat die Beherrschung des Instrumentes und des Repertoires irgendwann einmal durch Zusehen, Zuhören, Probieren und Mitmachen erlernt. Mitunter wird spontan zum eigenen Vergnügen oder auch zur Freude anderer im Café oder in einer Gaststube aufgespielt. Bei der Spielpraxis ergibt sich stets eine gewisse Unterschiedlichkeit bei den Verzierungen, so daß eine mehrmals wiederholte Melodie kleinen Veränderungen unterworfen ist. Im Zusammenwirken der Musiker kommt es vor, daß gelegentlich harmoniefremde Töne in der Begleitstimme eingesetzt werden. Es findet sich also eine gewisse Variabilität und Unschärfe in der Gestaltungsund Darstellungsweise. An zwei Beispielen (s. Titel 1 und 3: Noten und Kommentare) können zudem die Entstehung einer neuen Volksmusik und Stufen der musikalischen Umformung (Tradierung) über einen längeren Zeitraum aufgezeigt werden. Hier wird also noch die ursprüngliche Volksmusik, ihr "erste Leben," praktiziert.

Das "zweite Leben" der Braunlager Volksmusik findet man in der Instrumentalgruppe des Harzklub-Zweigvereins (Abb. 24). Hier werden z. T. die gleichen Stücke gespielt, aber sie klingen anders, sauberer. Man bemüht sich um eine Verfeinerung der Volksmusikpflege: Die Leitung hat der Musikpädagoge Horst Bökemeier übernommen, regelmäßig werden Übungsabende durchgeführt. Ein Teil der Stücke wurde notenmäßig erfaßt, es sind Arrangements entstanden. Auf Notenlängen und gleichmäßiges Tempospiel wird geachtet. Die Darbietung der Volksmusik erfolgt vor dem Publikum der Kurverwaltung auf den öffentlichen Heimatabenden. Dieser konzertierende Vortrag hat den Verlust der primärfunktionalen Beziehung der Instrumentalisten zu ihrer eigenständigen Musik zur Folge. Das Bewußtsein der unterschiedlichen Spielweise ist durchaus vorhanden, denn "die anderen spielen urwüchsiger als wir".

Diese lebendige Tradition hat dazu beigetragen, daß einige wenige, der im nachfolgenden aufgezeichneten Volksmusikstücke bis in das 19. Jahrhundert zurückreichen.

6. Die Braunlager Volksmusiken

Anregungen zum praktischen Gebrauch der Musikbeispiele

Die Darstellung historischer Zusammenhänge der traditionellen Harzer Volksmusik ist in den vorhergehenden Kapiteln ausführlich dokumentiert. Dem Engagement von Laienspielgruppen, insbesondere den Spielern der Harzzither, wird große Aufmerksamkeit geschenkt.

Gebrauch und Spielweise der Harzzither unterlagen in ihrer historischen Entwicklung unterschiedlichen Einflüssen und machen ein Studium besonders interessant.

Unsere Publikation möchte darüber hinaus volksmusikalische Anregungen geben und bei den interessierten Musikfreunden das Verständnis für das Ensemblespiel, das gemeinsame Musizieren, vertiefen. Nicht zuletzt soll sie als Arbeitshilfe und musikalische Anleitung, etwa bei der Probenarbeit dienen.

Der auch auf die Musizierpraxis gerichtete Grundzug der vorliegenden monographischen Zusammenstellung über die Harzzither ermöglicht es, Klangbeispiele in ausgewählter Form darzustellen und zu behandeln. Die auf der beigefügten CD enthaltenen Musikbeispiele demonstrieren die Vielgestaltigkeit der Harzer Volksmusik am Beispiel der Harzzither.

Diese Klangbeispiele sind im folgenden Notenteil festgehalten und für die mögliche Einordnung in ein eigenes Repertoire aufgearbeitet. Somit sind ein Nachstudieren in der Probenarbeit und in Folge auch ein späterer Vortrag in geselliger Runde möglich.

Aus praktischer Erfahrung wissen wir, daß in den Trachten-, Brauchtums- und Volkskunstgruppen engagierte Instrumentalisten mitwirken, die über eine - wenn auch graduell unterschiedliche – musikalische Vorbildung verfügen. Unter Anleitung von erfahrener Hand wird es möglich sein, die vorliegenden Musikbeispiele einzustudieren und in das eigene Repertoire aufzunehmen.

Für die praktische Vorgehensweise möchten wir einige Hinweise und Empfehlungen geben:

- Von den Klangbeispielen der CD sind jeweils nur die Melodie einstimmig, Takt- und Tonart, sowie Tempoangaben in das jeweilige Notenbild übertragen.
- Abweichungen in der Notation von Notenwerten und dem tatsächlich Gehörten der Klangbeispiele auf der CD ergeben sich aus der Spielweise der Vortragenden (50). So können beispielsweise lange Notenwerte durch mehrfache Unterteilungen in kürzere Werte akustisch variiert erscheinen, z. B. in Nr.1 "De ole Rittersche".

Bei der Darstellung im Notenbild ist hierbei aber der Schwerpunkt auf sachlich vereinfachte Zuordnung gelegt worden.

- Angaben zu Tempoveränderungen sind im Notentext hervorgehoben dargestellt und an die Original-Einspielungen angelehnt. Sie können als Empfehlung übernommen werden.
- Auf Kennzeichnung der Dynamik ist bewußt verzichtet worden, um so den Spielgruppen einen Freiraum für eine Anpassung an die Möglichkeiten im Ensemble und an den persönlichen Geschmack zu überlassen.
- Die im Notentext markierten Soli verstehen sich als Empfehlung. Eine Übernahme kann nach Belieben auch variiert werden.
- Ausgangspunkt bei der *Probenarbeit* sollte das Hören und Spielen sein, weniger die strenge Beachtung der theoretischen Vorgaben (insbesondere der Begleitfunktion). Entsprechend den individuellen Gegebenheiten im Ensemble (Besetzung) kann die Begleitung übertragen werden.
- Die Harmonisierung ist rein sachlich, sparsam gehalten, d. h. sie beinhaltet Harmonien der einfachen Kadenz.

Harmonieeigene, oder auch akkordeigene Töne, wie sie beispielsweise die Dreiklangstöne einer Tonart darstellen, sind hierbei den betonten Taktzeiten zugeordnet und an der Positionierung der *Klangbuchstaben* im Notentext zu erkennen.

Eine solche Kennzeichnung ist im Wesentlichen bei allen Notenbeispielen beibehalten worden. In eingeschränktem Maße sind auf den unbetonten Taktzeiten parallele (Moll-) Tonarten einer funktionalen Haupttonart (Dur) eingesetzt.

Die verwendeten Klangbuchstaben sollen als Anhaltspunkte gewertet werden. Sie sind die Bezeichnung für den Ton, auf dem ein *Begleitakkord* – z. B. auf Gitarre oder Akkordeon zu spielen – errichtet werden soll. Der Begleitakkord behält seine Gültigkeit bis zum nächsten Klangbuchstaben. Die rhythmische Gliederung der Begleitung kann den Spielern überlassen werden, wie auch die Aufteilung der Begleitharmonie, z. B. Akkordbegleitung bzw.-brechung.

Großbuchstaben kennzeichnen Dur-Dreiklänge, Kleinbuchstaben stehen für Moll-Dreiklänge:

```
z. B.

A = A-Dur (z. B. Grundtonart/Tonika)

a = a-Moll (z. B. parallele Tonart zur Gundtonart/Tonika in C-Dur)

D7 = Dominantseptakkord (Akkord mit Auflösungscharakter,
z. B. in G-Dur; Tonfolge /Akkord d-fis-a-c = D7 → G-Dur)
```

Die in den Musikbeispielen angegebenen Harmonien beziehen sich auf wesentliche Grundfunktionen der einfachen Kadenz (Grundkadenz) und können beliebig ergänzt bzw. harmonisch erweitert werden. Dies sollte nach Ermessen der Spieler und ihrer musikalischen Leitung geschehen.

Begleitungen sollten klar und schlicht, auch interessant sein, aber immer dem volksmusikalischen Charakter eines Musikstückes Rechnung tragen. Dies zu entwickeln und mit Spielfreude zu verbinden, ist nicht zuletzt Absicht der Autoren. In dieser Hinsicht sähen wir auch unser Anliegen erfüllt.

De ole Rittersche



De ole Rittersche *

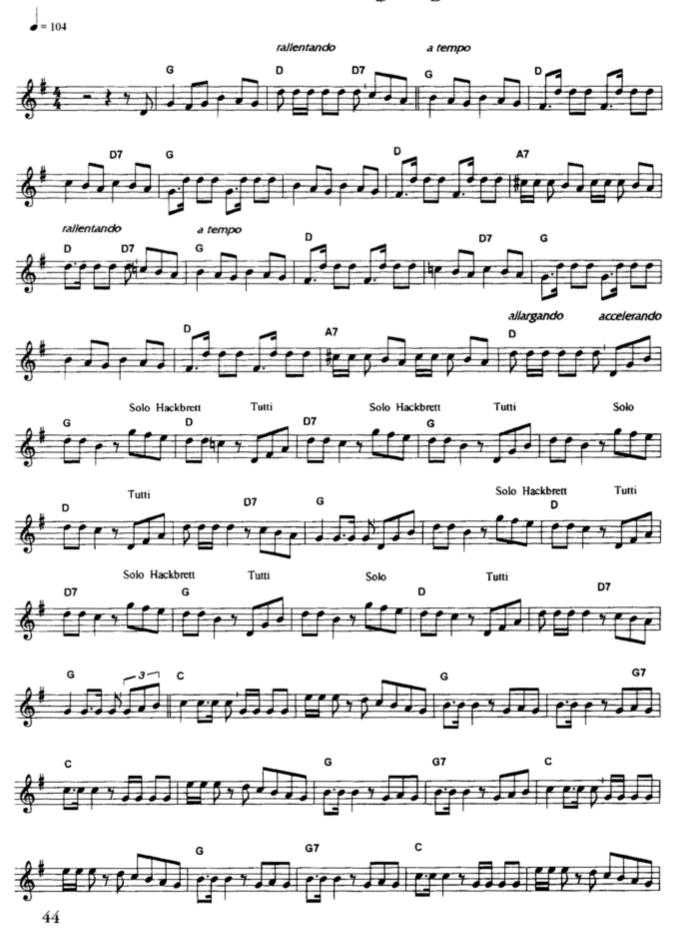
[* aufgezeichnet um 1935]

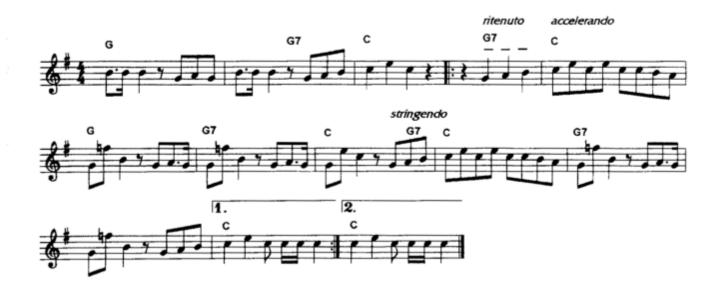






Aus dem Harzgebirge



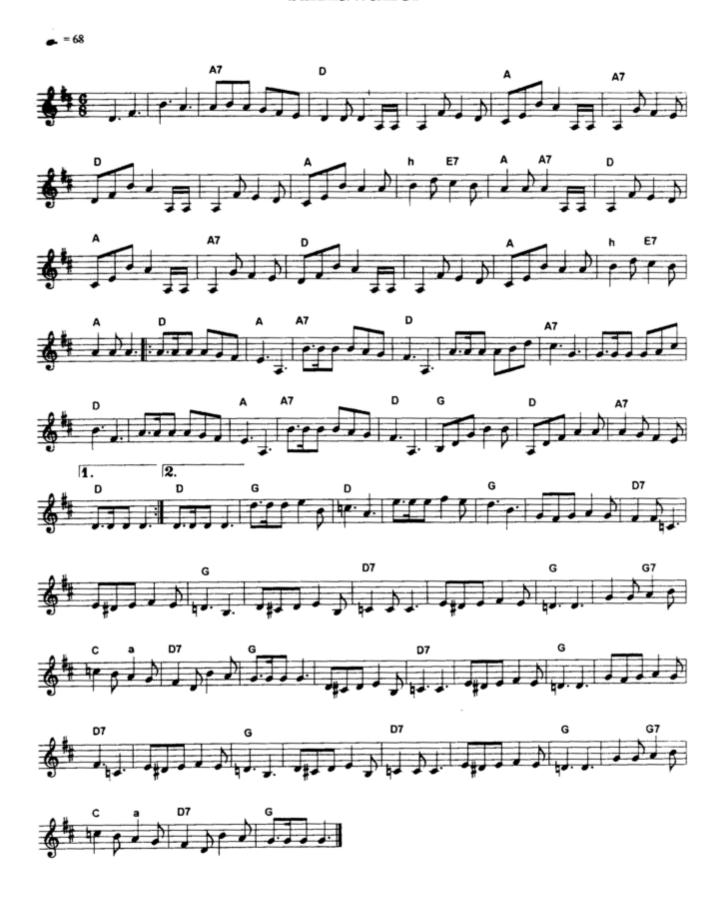


De Gehr'nsche

d = 120



Annawalzer



Harzer Polka





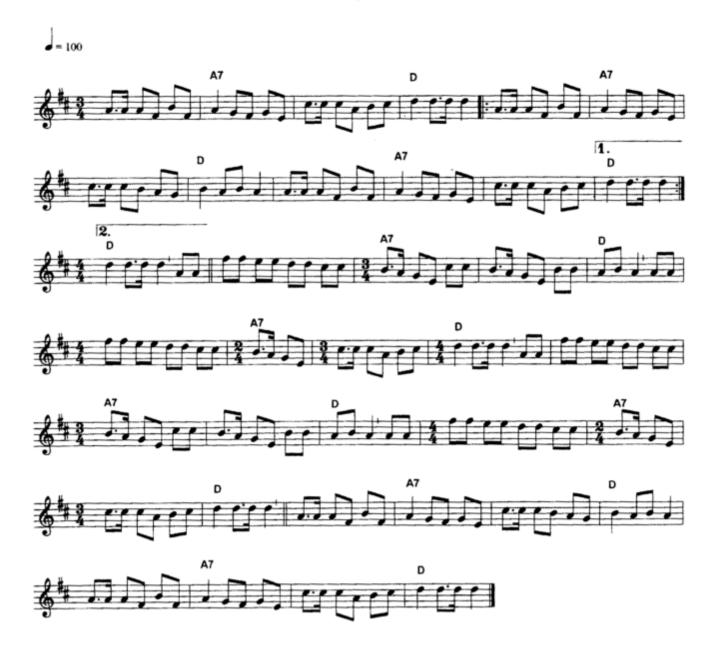
Frühling und Liebe



Auf zum Wurmberg



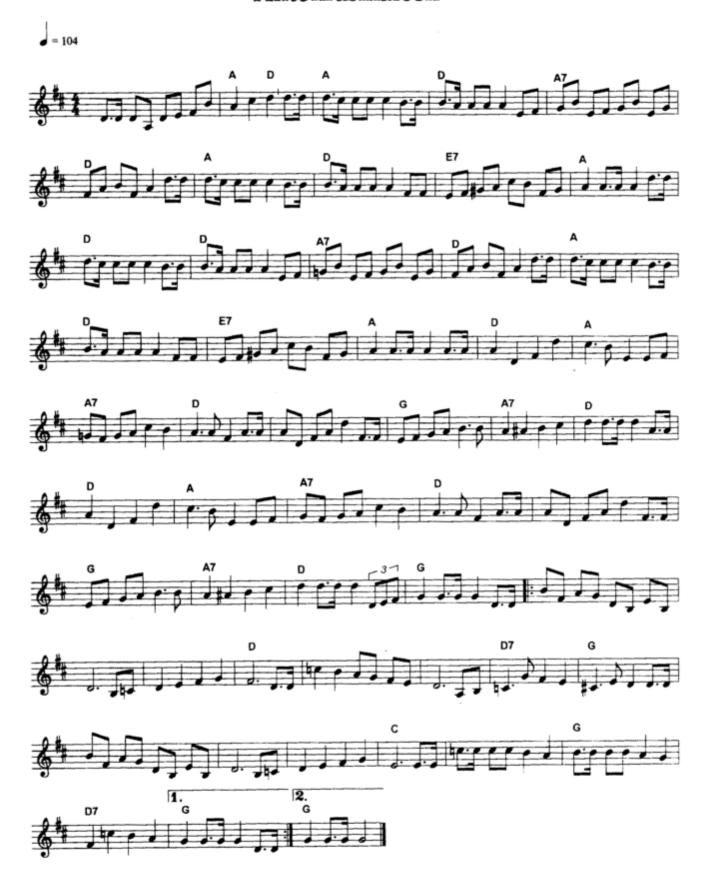
Unterhaltungsstückchen



Harzer Walzer



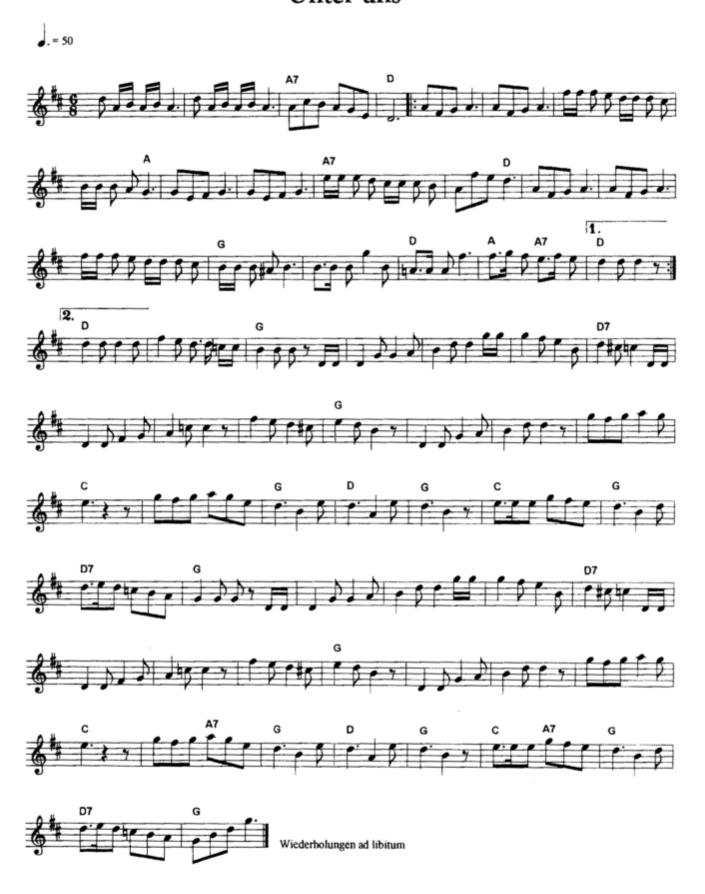
Antoniusmarsch



Hexenritter

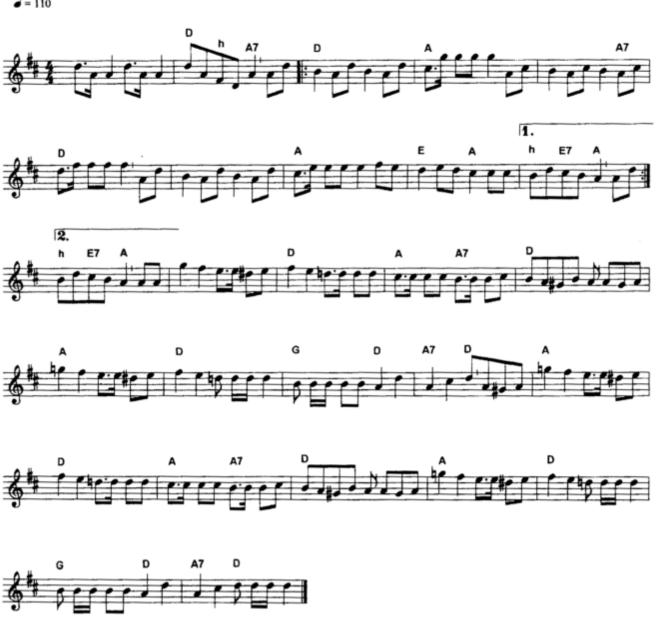


Unter uns



Landjäger





7. Kommentare

De ole Rittersche

Dieser Walzer wurde von Carl Heindorf sen. (1879–1952) überliefert, dessen Spitzname *Finkenritter* war. Die Bezeichnung deutet möglicherweise auf eine besondere Wertschätzung in der Braunlager Finkengilde wegen seiner Erfolge bei den Harzer Finkenmanövern hin. Es ist nicht bekannt, ob diese Volksmusik etwa von ihm selbst stammt. Erstmals wurde dieses Musikstück bei Rundfunkproben mit dem Braunlager Zitherklub von H. Ludwig in den 30er Jahren aufgezeichnet (57).

Ein Vergleich der jetzigen Notation mit der über 50 Jahre zurückliegenden ergibt, daß die Melodie im A-Teil weitgehend erhalten geblieben ist, jedoch der Übergang zum B-Teil abgewandelt wurde. Der jetzige B-Teil greift ein völlig anderes musikalisches Thema auf und leitet erneut auf den A-Teil über. Dagegen ist der B-Teil der älteren Notation im derzeitigen Spiel des "olen Ritterschen" nicht mehr enthalten. Es hast also eine erhebliche Tradierung stattgefunden.

Aus dem Harzgebirge

Überlieferte Volksmusik aus Braunlage. Dieser Marsch enthält einige Tempobezeichnungen – entsprechend dem Spiel der Braunlager Harzzither-Gruppe –, die als Empfehlungen zu verstehen sind. Die Besetzung der Soli-Stellen ist gleichermaßen als Vorschlag zu verstehen.

De Gebr'nsche (mit Naturjodler)

Diese Volksmusik ist noch keine 40 Jahre alt. Sie wurde in diese Zusammenstellung aus zwei Gründen aufgenommen. In Melodieführung, Tempo und Rhythmus knüpft sie ganz an die Tradition der alten Harzer Zithermusiken an. Außerdem kann an Hand dieses Titel die Entstehung einer Volksmusik aufgezeigt werden: Auf einer Wanderung zum Langen Bruch bei Braunlage entwickelten die Harzzitherspieler Werner Eimbeck, Kurt Großheim und Helmut Wagner die Melodie. Sie hatten ihre Instrumente dabei; durch mehrmaliges Ausprobieren wurde die endgültige Tonfolge festgelegt. Gleichzeitig wurde intuitiv die 2. Stimme entwickelt, und es wurden verschiedene Verziehrungen angebracht. Schließlich wurde ein zur Melodie passender Naturjodler von Kurt Großheim ausprobiert, entwickelt und hinzugefügt. Damit "stand" das Stück bei der Rückkehr und hatte sich durch wiederholtes Spielen fest dem Gedächtnis eingeprägt. Bei den nächsten Hausmusikabenden wurde es durch Vorspielen den anderen Mitgliedern der Spielvereinigung "beigebracht", das Zusammenspiel mit Tischzither und Gitarre geübt, und gemeinsam wurden noch kleinere Veränderungen angebracht. Die eingängige Melodie fand rasch Beifall. Sie wurde zunächst von der Jugendgruppe des Harzklub-Zweigvereins Braunlage gespielt. Inzwischen ist der Titel auch in der Gruppe "Die Lerbachtaler" des Heimatbundes Oberharz heimisch. Es stellte sich heraus, daß Rhythmus und Tempo dem Peitschenknallen entgegenkommt, so daß dazu inzwischen auch mit den Fuhrmannspeitschen geklappt wird. Damit einher ging eine Änderung des Titels, der nun auch "De Gehr'nsche Peitschenknaller" lautet.

Annawalzer

Volksmusik aus Braunlage, welche nach Angaben von Helmut Wagner von Bernhard Schütze überliefert wurde. Dieser, von Beruf Knochenhauer, lebte von 1733 bis 1808. Aus seinem Besitz stammt eine Thüringer Waldzither aus Crawinkel, welche im Heimat-und Ski-Museum Braunlage aufbewahrt wird. Bernhard Schütze war Zitherspieler und Volksmusikant. Ob er auch Zithern gebaut hat, und ob ihm dazu die Thüringer Waldzither möglicherweise als Vorlage gedient hat, ist noch ungeklärt.

Harzer Polka

Es handelt sich um ein Musikstück, das in beiden Braunlager Ensembles seit mehr als 50 Jahren gespielt wird. Ein Notenvergleich mit den Kompositionen gleichen Titels von F-W. Ehrhardt, R. Romba und K. Tendor, H. Herzberg, R. Miller sowie E. Storz zeigt, daß es sich um eine autochthone Musikstück handelt. Eine Tanzbeschreibung ist nicht überliefert.

Frühling und Liebe

Braunlager Volksmusik, die seit jeher nicht nach Noten, sondern aus dem Gedächtnis gespielt wird. Eine Übereinstimmung mit verschiedenen registrierten Titel gleichen Namens konnte nicht festgestellt werden.

Auf zum Wurmberg

Es handelt sich um eine gefällige, muntere Marschmusik, welche ebenfalls in beiden Braunlager Ensembles zu Hause ist. Die Komposition stammt von dem Harzzitherspieler Gerhard Lampe.

Unterhaltungsstückchen

Volksmusik aus Braunlage, welche nach Angaben von Helmut Wagner ebenfalls von Bernhard Schütze überliefert wurde. Sie wird – wie auch alle anderen Titel – seit jeher gespielt in beiden Braunlager Ensembles. Das Bemerkenswerte an dieser Musik ist die Veränderung des Taktschwereempfindens = Taktwechsel während des Melodieverlaufs (s. Mittelteil).

Harzer Walzer

Diese lebhafte Volksmusik zeichnet sich durch eine rhythmische Vielfalt und wechselnde Bewegung aus. Diese kommen dadurch zustande, weil im spielerischen System wiederum Veränderungen des Taktschwereempfindens – hier der Einsatz von Synkopen – verwandt werden (s. Mittelteil).

Antoniusmarsch

Die Quellenlage bleibt unklar, weil die Noten einer gleichnamigen Komposition von August Neumann (1936) beim Verlag verschollen sind und der Titel in keinem der großen deutschen Musikarchive archiviert ist.

Hexenritter

Nach Aussage von Helmut Wagner und Willi Heindorf ist der Harzzitherbauer und -spieler Karl Heindorf jun. (†) der Komponist dieses klar gegliederten Marsches. Die Volksmusik entstand in den 60er Jahren dieses Jahrhundert. Karl Heindorf hat sie damals selbst in der Gruppe des Harzklub-Zweigvereins einstudiert.

Unter uns

Es handelt sich um eine Komposition des Braunlager Harzzitherspielers Gerhard Lampe, die in den 50er Jahren entstanden ist. Sie ist ganz in der Tradition der alten Harzzither-Musiken geschrieben.

Landjäger

Es handelt sich um eine Marschmusik im 4/4-Takt von Joseph Rixner sen. (†1913), die in "Seiferts Tanzheft für Bandonionorchester", Heft 11 als Nr. 221 veröffentlicht worden ist. Es ist unklar, seit wann die Braunlager Waldzither-Gruppe dieses Stück in ihrem Repertoire hat. Jedenfalls wurde Helmut Wagner (* 1935), dem Senior des Ensembles, dieser Titel nicht nach Noten, sondern nur nach dem Gehör beigebracht, als er mit 14 Jahren in die Jugendgruppe der Zitherensembles des Harzklub-Zweigvereins Braunlage eintrat. Nach seinen Aussagen diente der Marsch damals als Peitschenknaller. Bereits die Einleitung dieses Marsches wird gegenüber der Originalkomposition anders gestaltet. Die Schlußtakte von Teil 1 werden freier behandelt. Im Teil 2 sind Melodieverlauf und Rhythmus der Originalkomposition erkennbar, jedoch ist die jetzigen Spielweise freier gestaltet und rhythmisch variiert. Auf den Hinweis, es würden beim Spiel das Trio und der 3. Teil (Schlußteil) fehlen, bemerkte Helmut Wagner, daß vermutlich nur Teil 1 und 2 gespielt worden seien, weil das Peitschenknallen anstrengend sei. Die ihm bekannten beiden Teile seien immer zweimal durchgespielt worden, andere Teile habe er nie kennengelernt. Durch das vielfache Spiel dieses Marsches über vermutlich mehrere Generationen von Zitherspielern erfuhr die Melodie eine lebendige Umgestaltung (Tradierung), und muß heute als eine eigenständige Volksmusik angesehen werden.

8. Photodokumentation

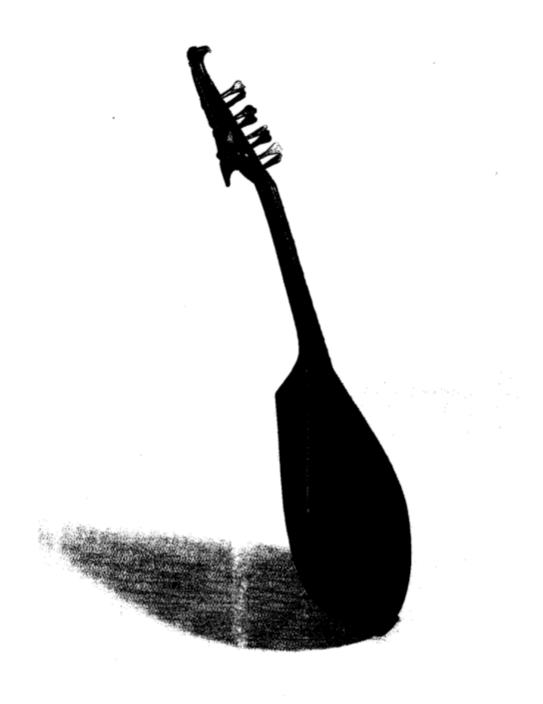


Abb. 1: Italienische Zister; wohl Brescia, um 1590. (Mit freundlicher Genehmigung des Musikinstrumenten-Museums Leipzig, Inv.-Nr.613; Foto: Janos Stekovics)

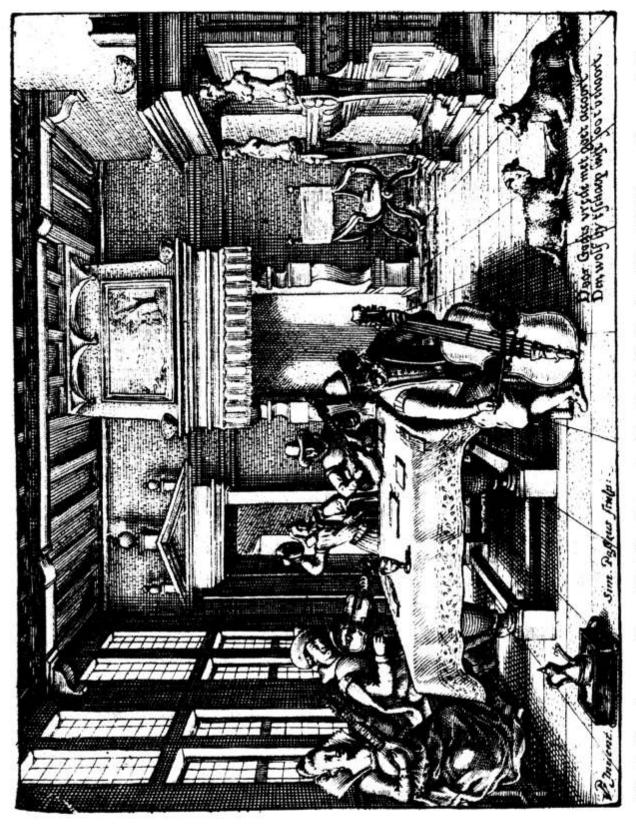


Abb. 2: Renaissance-Ensemble: Musizierende Gesellschaft, Kupferstich (1612) von Simon de Passe; (v. l. n. r.) Zister, Violine, Pandora und Baßgambe. (Mit freundlicher Genehmigung der Kunstsammlungen Veste Coburg; Inv.-Nr. VII, 308, 26)





Abb. 3a: Zithern, vierchörig (I) sowie vierchörig mit einzelner Baßsaite (r) (Sammlung F. Nitsch, Foto aus Zschr. Niedersachsen, 19. Jg., 1913/14, S. 344) b: Zither, 14saitig (Oberharzer Bergbaumuseum; Foto: H. Friedewold) c: Zither, fünfchörig mit einzelner Baßsaite (Stadtmuseum Goslar; Foto L.Wille)



lach einem alten (riginal - Gemühlde der Harryl Bibliethek zu Wellenhattel gert.r.C. Schroder.



Merzog zu Brauntehweig und Nüneburg.

Abb. 4: Herzog Julius von Braunschweig-Lüneburg *1528; 1568-1589; aus: Algermann F. (2)



Abb. 5: Ein Berg-Sänger; aus: Weigel Chr. (55)



Abb.6: Bergkapelle mit Sister, Gambe, Violine, Oboe und Kontrabass (Holz/ Elfenbein, Böhmen (?), 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Mit freundlicher Genehmigung der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Inv.-Nr. 7783-7787)

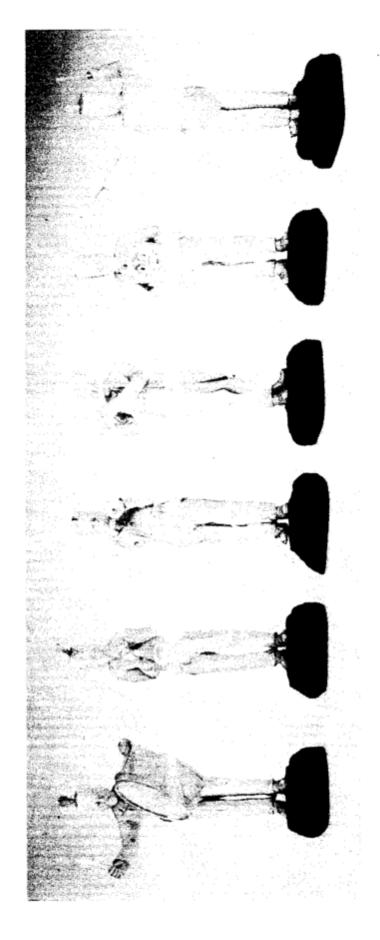


Abb. 7: Bergmusik mit Trompete, Horn, Russisch Horn, Querflöte, Pauke (Elfenbein/Holz, Sachsen (?) 19. Jahrhundert. Mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Bergbau-Museums, Bochum; Inv.-Nr. 1988, 1989, 2007, 2008, 2010, 2039)

Abb. 8 Altes Berghornisten-Korps von 1848 aus Wildemann; musikalische Leitung: K. Blum (Foto R. Barke, um 1960)



Abb. 9: Thüringer Waldzither aus Crawinkel (um 1800), aus dem Besitz von Bernhard Schütze stammend (Heimat- und Skimuseum Braunlage, Foto L. Wille)



Abb. 10 a: Harzzithern von verschiedenen Braunlager Instrumentenbauern des 20. Jahrhunderts: v. l. n. r.: Fritz Klapproth, Wilhelm Bär, August Wiele

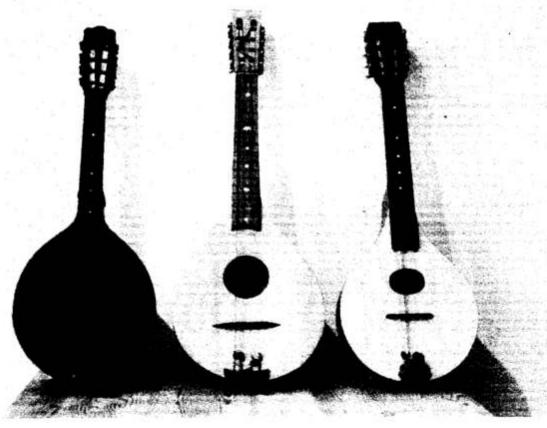


Abb. 10 b: Harzzithern von verschiedenen Braunlager Instrumentenbauern des 20. Jahrhunderts: v. l. n. r.: Hermann Kruse, Werner Eimbeck, Willi Heindorf (Fotos L. Wille)



Abb. 11: August Wiele beim Zitherspiel in seiner Werkstatt in einem alten Kamisol (Foto U. Vollbrecht)



Abb. 12: Hermann Kruse demonstriert gefertigte Harzzithern in seiner Werkstatt (Foto:Archiv Heimat- und Skimuseum Braunlage)



Abb. 13: August Wiele gibt sein Wissen über den Instrumentenbau an Jüngere weiter: links Helmut Wagner, rechts Werner Eimbeck (Foto Rudolphi)

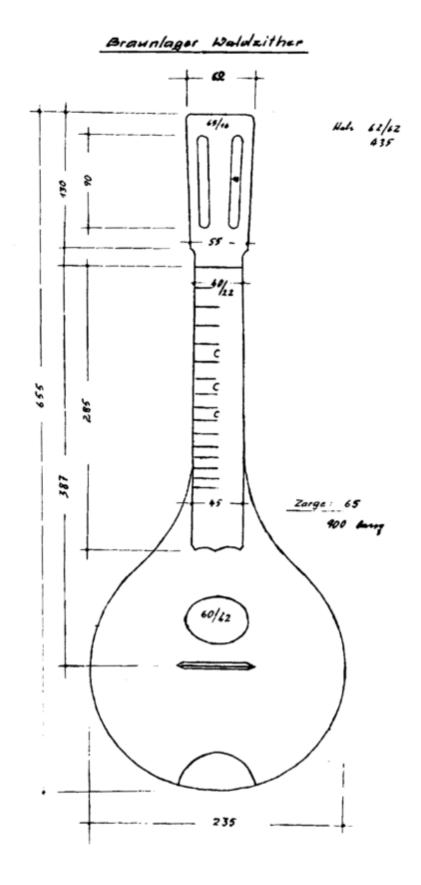


Abb. 14: Konstruktionszeichnung für die Braunlager Harzzither von Willi Heindorf (Foto L. Wille)



Abb. 15: Willi Heindorf beim Bau einer Harzzither (Fotos D. Heindorf)







d





- a) Ausschneiden des Wirbelkastens und Ausfeilen der Mechanikschlitze
- b) Anbringen eines Anleimers an die Zarge (=Verbreiterung der Kontaktfläche zwischen Zarge und Decke bzw. Boden zum Verleimen)
- c) Anleimen der Zarge an den Hals (Schablone im Inneren zum Ausgleich von Biegefehlern)
- d) Boden und Decke sind mit der Zarge verleimt und werden bündig geschnitten
- e) Einschneiden der Bünde in den Hals mit einer Feinsäge
- f) Einhämmern des Bunddrahtes
- g) Auftragen der Grundierung
- h) Aufsprühen der Mattine



g







Abb. 16a: Der schmale Hals unter der Diskantseite des Griffbretts einer Zither von 1837

b: Wirbelkasten mit Kopfplatte einer Zither (Oberharzer Bergwerksmusem; Fotos: H. Friedewold)



Abb. 22: Der Braunlager Zitherklub um 1911: v. l. n. r. die Zitherspieler und -bauer August Wiele, Hermann Bär, Wilhelm Bär, Fritz Klapproth, Karl Heindorf, Adolf Voigt (Heimat- und Skimuseum Braunlage; Foto F. Senger)



Abb. 23: Die Braunlager Harzzither-Gruppe von Helmut Wagner bei ihren CD-Aufnahmen mit dem Norddeutschen Rundfunk 1999 (Foto L. Wille)



Abb. 24: Die Instrumentalgruppe des Harzklub-Zweigvereins Braunlage unter der Leitung von Horst Bökemeier bei Rundfunkaufnahmen einer Harzer Spinnstube in Benneckenstein 1998 (Foto J. Kohlrausch)

9. Literaturverzeichnis und Quellennachweis

1. A., H. v.

Leicht faßl. Anleit. zum Spiel der Thür. Zither / bestehend aus leicht. Tänzen / einfachen / Volksmelodien und / Uebungsstücken, redigiert von Fritz Werner, K. Ferd. Heckel, Mannheim o. J. (vor 1912)

2. Algermann, F.

Das Leben des Herzogs Julius zu Braunschweig und Lüneburg. Helmstedt 1823, S. 29

3. Bachmann-Geiser, B.

Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik. In: Hugger P. (Hrsg.), Handbuch der Schweizer Volkskultur. Zürich 1992, Bd. 3, S. 1377 bis 1392

Berg, E.

Lauterberg am Harz und seine Umgebung. Clausthal 1841, S. 16

Blumenhagen, W.

Wanderung durch den Harz. Leipzig 1838, S. 228 f.

6. Borchers, E.

Sprach- und Gründungsgeschichte der erzgebirgischen Kolonie im Oberharz. Deutsche Dialektgeographie Heft XXII, Marburg 1927

Boyd, M.

Johann Sebastian Bach. Stuttgart 1984, S. 18

- Büsching, J. G. und von der Hagen, Fr. H. (Hrsg.)
 Sammlung Deutscher Volkslieder mit einem Anhang Flammländischer und Französischer nebst Melodien. Berlin 1807, S. 237 f.
- 9. Braun, H.

Einführung in die musikalische Volkskunde. Darmstadt 1985, S. 37-51

 Deutsches Volksliedarchiv (DVA) mit entsprechenden Lieddokumentationen.

Ey, Aug.

Harzbuch oder der Geleitsmann durch den Harz. Goslar 1855, S. 181

12. Fischer, K.-G.

persönliche Mitteilungen. Braunlage 1998

13. Gatterer, D. Ch. W. J.

Anleitung, den Harz und andere Bergwerke mit Nutzen zu bereisen. Nürnberg 1792, 4. Theil, S.15

Günther, F.

Der Harz in Geschichts-, Kultur- und Landschaftsbildern. Hannover 1888, S. 147

- Hauptkatalog L 9 der Sächsischen Musikinstrumenten-Manufaktur und Handlung Schuster & Co. Markneukirchen i. Sa. Markneukirchen o. J. (um 1935), S. 21
- Heindorf, W.

persönliche Mitteilungen. Braunlage 1998

17. Heine, H.

Die Harzreise. 2. Aufl. Hamburg 1854, S. 46 f.

Heilfurth, G.

Bergmannslied. Kassel und Basel 1954, S. 24

19. Herold, E.

Waldzither-Schule. Hamburg und Leipzig 1920

20. Heyde, H.

Musikinstrumentenbau. Wiesbaden 1980, S. 105 f.

21. Jacobs, E.

Zur Geschichte der Tonkunst in der Grafschaft Wernigerode. ZHarzV (1891) XXIV, S. 347-406

22. Lejeune, J.

Guide des Instruments de la Renaissance. Ricerare (RIC 95001), Paris 1996, S. 101f

23. Jutzi, C.

Waldzither-Schule für 9saitige Instrumente in Original "C"-Stimmung. Leipzig und Berlin 1955

24. Kraft, G.

Die Grundlagen der thüringischen Musikkultur um 1600. Jena 1941, S. 171

Kühnhold, L.

Erzählungen vom Oberharz. St. Andreasberg um 1894, Heft 1, S. 3

26. Lohrengel, W.

In dr Liehschtunne - Bunte Bilder aus dem Oberharze. Clausthal 1893, S. 28

27. Lommatzsch, H.

Im Harz unter Schlägel und Eisen – Zur Geschichte der Berguniformen und Bergmannstrachten im Harz. Unser Harz (1974) S. 84 f.

28. Meltzer, Chr.

Bergläufftige Beschreibung Der . . . Bergk-Stadt Schneebergk, Schneeberg 1684, S. 705 f.

29. Mendel, H., Reißmann A.

Musikalisches Conversations-Lexikon, 11. Band, Berlin 1879, S. 495

30. Michel, A.

Studien zur Geschichte der Zister in Deutschland. Diss., Berlin 1989

31. Michel, A.

Zistern in der traditionellen Musik Sachsens und Thüringens. Studia instrumentorum musicae popularis 10, Stockholm 1992, S. 81-90

32. Michel, A.

Die Theorbenzistern von Andreas Ernst Kram. In: Dieter Krickeberg (Hrsg.): Der "schöne" Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau in Deutschland und Japan unter besonderer Berücksichtigung des alten Nürnberg. Nürnberg 1996, S. 83–98

Michel, A.

Zistern - Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus, Katalog. Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, Leipzig 1999, S. 107-111, S. 130 und S. 135 f.

Möller, P.

Schule zur Thüringer Zither für den Selbstunterricht. Meiningen, o. J. (1. Auflage vor 1897, 2. Auflage vor 1913)

35. Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)

Blume F (Hrsg.)

Bd. 2 (1952), Sp. 227-241, Sp. 1451-1458

Bd. 14 (1968), Sp 801-809

Finscher L. (Hrsg., Neuausgabe)

Sachband 2 (1995), Sp. 886-898, Sp. 886-898

36. Nickel, R.

In einer Braunlager Spinnstube. Unser Harz (1969) 17, 111-113

37. Oberbergamt Clausthal-Zellerfeld

mit seinen Archiv-Akten,

insbes. Fach 2 und 3 "Historische Nachrichten"

Fach 76 "Uniformen"

Fach 453 "Bergsänger"

Neues Archiv XXV/1, No.1 "Bergmusik-Korps"

Praetorius, M.

Syntagma musicum II. Wolfenbüttel 1619, S.54 f.

Pröhle, H.

Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. 2. Aufl. Stuttgart 1863, S. XXXI

Roese, F.

Schule zur Erlernung der Lutherzither. Wismar i./M. 1896; 36 S.

41. Schilling, G. (Hrsg.)

Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaft. 1838, Bd. VI, S. 911 f.

42. Schrammek, W.

Musikinstrumente in ungebrochener Tradition - über Cistern und Zithern. Musikforum (Leipzig), 1986, 31/2, S. 22-24

Schröder, H.

Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig. Braunschweig 1928, S. 15 f.

44. Schulze, G. (Hrsg.)

Ewerharzische Zitter. Harzische Gedichte mit Grammatik und Wörterbuch. in: Herrig L., Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 60 (1878) 383-448, Bd. 61 (1879) 1-52

45. Schulze, G. (Hrsg.).

Harzgedichte. Clausthal 1833, S. 20

46. Slotta, R., Bartels Chr.

Meisterwerke bergbaulicher Kunst vom 13. bis 19. Jahrhundert. Bochum 1990, S. 395 f

47. Spieker, C.W.

Der Harz, seine Ruinen und Sagen. Berlin 1857

48. Stahl, E.

Folklore in Thüringen. Teil 1 (Hrsg. Bezirkskabinett für Kulturarbeit Erfurt) Erfurt 1979, S. 33

49. Stock, K.

Schule zur Erlernung der Thüringer Wald-Zither. 2. Aufl. Barmen 1913

50. Stockmann, D.

Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung. Dtsch. Jb. für Volksk. 1966, S. 207-242

51. Thomas, K.

Kurze Darstellung einiger Fakten zur Thüringer Waldzither. Manuskript 1976

52. Thomas, K.

Im Walde, da wachsen die Beer'n - Volkslieder und Volksmusik aus Thüringen. VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR 1981, Schallplatte Stereo 8 35 089

53. Unbekannt

Zur Erinnerung an das Clausthaler Bergmusikkorps. Öffentliche Anzeigen für den Harz, Jg. 123, Nr. 138, 1931

54. Wagner, H.

persönliche Mitteilungen. Braunlage 1998

55. Weigel, Chr.

Abbildung und Beschreibung derer sämtlichen Berg-Wercks-Beamten und Bedienten. Nürnberg 1721 (Reprint 1955, S. 17)

56. Wille, L.

Von Harzer Waldzithern. Unser Harz (1998) 46: 72-78

57. Wille, L.

Musik und Tanz im Harzer Land. Wolfenbüttel 1977, S. 10

58. Wobersin, W.

Schule für Thüringer Waldzither in Originalstimmung G Dur (9saitig). Frankfurt/M., o. J. (= Zimmermann-Schule Nr. 193)

10. Die Braunlager Harzzither-Musiken auf CD

Über das Ensemble

Die Braunlager Harzzither-Gruppe ist eine Spielvereinigung von Laienmusikern. Sie wurde Mitte der 80er Jahre von Werner Eimbeck, einem Enkel von August Wiele, und Helmut Wagner ins Leben gerufen. Sie besteht derzeit aus sieben Musikern, die in folgender Besetzung spielen:

> Günter Herbort (Harzzither) Michael Westphal (Harzzither) Helmut Wagner (Harzzither)

Andreas Wagner (Harzzither oder Akkordeon)

Eberhard Reimann (Gitarre oder Zupfbaß)

Erika Wagner (Gitarre) Ute Gerlach (Hackbrett)

Die Gruppe spielt zum eigenen Vergnügen als kleine Hausmusik. Öffentliche Auftritte finden sehr selten statt. Die Musizierpraxis erfolgt schriftlos, aus dem Gedächtnis; jedes Ensemblemitglied hat das Spielen des Instrumentes und das Repertoire durch Zusehen, Zuhören, Üben und Mitwirken erlernt. Einen musikalisch ausgebildeten Ensembleleiter gibt es nicht. Alle Mitwirkenden sind gleichberechtigt; die Abstimmung für das Zusammenspiel erfolgt durch Anzählen, Blickkontakt und Kopfnicken.

Das Frauenterzett der Volkskunstgruppe Harzgerode fand sich für diese Aufnahme erstmals mit der Braunlager Harzzither-Gruppe zusammen.

Über die Aufnahmen

Die Aufnahmen erfolgten durch den Norddeutschen Rundfunk (NDR), Landesfunkhaus Niedersachsen, anläßlich der Produktion einer "Musikland"-Sendung am 17. und 18. April 1999 im alten Kurhaus von Braunlage.

Produzent und Tonmeister: Rolf Krieger

Toningenieur: Hans-Jürgen Scholz Tontechniker: Reiner Schuster

CD-Mastering: Stephan Langner,

MPL-Musikstudio, Kirchstraße 15 38700 Hohegeiß

Reihenfolge der Volksmusiken

Die hier wiedergegebenen Spielweisen (Satz) hat die Braunlager Harzzither-Gruppe selbst entwickelt.

1.	De ole Rittersche Volksmusik aus Braunlage	2:21
2.	Aus dem Harzgebirge Volksmusik aus Braunlage	2:45
3.	De Gehr'nsche (mit Naturjodler) K.: W. Eimbeck, H. Wagner, K. Großheim Jodler: Martin Hund, Benneckenstein	2:31
4.	Annawalzer Volksmusik aus Braunlage	2:36
5.	Harzer Polka Volksmusik aus Braunlage	2:34
6.	Frühling und Liebe Volksmusik aus Braunlage	2:39
7.	Es liegt ein Dorf im Harzerland K.: Pechmann, T.: Ohle Terzett der Volkskunstgruppe Harzgerode, Harzzithern: H. Wagner, G. Herbort, Gitarre: E. Wagner	2:15
8.	Auf zum Wurmberg K.: G. Lampe	2:32
9.	Unterhaltungsstückchen Volksmusik aus Braunlage	1:34
10.	Harzer Walzer Volksmusik aus Braunlage	2:06
11.	Antoniusmarsch Volksmusik aus Braunlage	2:31
12.	Hexenritter K.: K. Heindorf	2:44
13.	Unter uns K.: G. Lampe	2:33
14.	Landjäger K.: J. Rixner	2:04

Über die Autoren

Prof. Dr. Lutz Wille ist Oberarzt an der Kinderklinik der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg. Er arbeitet praktisch und wissenschaftlich auf dem Gebiet der Harzer Volkskunde. 1996 veröffentlichte er eine Dokumentation über "Die niederdeutschen Harz-Mundarten" (Sprach-Cassette). Zusammen mit dem Deutschen Volksliedarchiv der Universität Freiburg ist er Herausgeber der musikalischen Volkskunde "Singender, klingender Harz" (Doppel-CD mit Begleitheft, 1997) und der Brauchtums-CD "Weihnacht im Harz" (mit Begleitheft, 1999). Gemeinsam mit dem Norddeutschen Rundfunk hat er eine Reihe von Rundfunksendungen über die Mundarten und über die Volksmusik des Harzes gestaltet sowie zwei plattdeutsche Bücher redigiert.

Anschrift: Griethweg 21,69198 Schriesheim, Tel. 0 62 03 / 6 13 21 Lutz_Wille@med.uni-heidelberg.de

Norbert Duve absolvierte ein musikwissenschaftliches Studium. Über mehr als ein Jahrzehnt leitete er den Volkschor wie auch die kirchenmusikalischen Geschicke der Stadt Bennneckenstein. Er engagierte sich im chorischen Bereich für die Belebung eines neuen Musikverständnisses, insbesondere bei der Interpretation und Pflege des traditionellen, mehrstimmigen Volksliedes. Wiederholt hat er auch auf volksmusikalischem Gebiet eng mit der Trachtengruppe des Harzklub-Zweigvereins Benneckenstein zusammengearbeitet und diese im Rahmen von CD-Aufnahmen, bei Rundfunksendungen und auf öffentlichen Veranstaltungen dirigiert. Er ist an der musikalischen Volkskunde "Singender, klingender Harz" beteiligt.

Anschrift: Lindenbleek 1, 38877 Benneckenstein, Tel. 03 94 57 / 4 06 97 Norbert.Duve@t-online.de

Prof. Dr. Andreas Michel ist Leiter des Studienganges Musikinstrumentenbau an der Westsächsischen Hochschule Zwickau (FH). Er ist Verfasser mehrerer wissenschaftlicher Kataloge des Musikinstrumenten-Museums der Universität Leipzig: "Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit" (1995), "Zistern. Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus" (1999) und "Gitarren. Die Instrumente der Weissgerber-Sammlung" (2000).

Anschrift: Siedlung 29, 04683 Klinga, Tel./-fax 03 42 93/3 31 25 a-.michel@t-online.de