

Petr Ch. Kalina



Mały rjad Serbskeho instituta Budyšin
Kleine Reihe des Sorbischen Instituts Bautzen

36

Sorbische Geigen
Serbske husle


Serbski Sorbisches
institut Institut



Serbski Sorbisches
institut Institut

© 2024 **Serbski institut Budyšin**

Sorbisches Institut Bautzen
Dwórnišćowa 6 · Bahnhofstraße 6
D-02625 Budyšin · Bautzen
T +49 3591 4972-0
F +49 3591 4972-14
www.serbski-institut.de
si@serbski-institut.de

Posudźowar Gutachter
Prof. PhDr. Petr Kaleta, Ph.D.

PhDr. Stanislav Tesař

Přełožk Übersetzung

Božena Braumannowa

Redakcija Redaktion

Lubina Mahling, Theresa Jacobs

Lektorat Lektorat

Karin Damaschke

Wuhotowanje Gestaltung

Ralf Reimann, Büro für Gestaltung,
Bautzen

Čišć Druck

Union Druckerei Dresden GmbH

ISBN 978-3-948166-92-2



Założba
za serbski lud
Stiftung
für das sorbische
Volk

Serbski institut spěchuje so wot Założby za serbski lud, kotraž dóstawa lětnje přiražki z dawkowych srědkow na zakładze hospodarskich planow, wobzamknjenych wot Zwjazkowego sejma, Krajneho sejma Braniborskeje a Sakskeho krajneho sejma.

Das Sorbische Institut/Serbski institut wird gefördert durch die Stiftung für das sorbische Volk/Założba za serbski lud, die jährlich auf der Grundlage der beschlossenen Haushalte des Deutschen Bundestages, des Landtages Brandenburg und des Sächsischen Landtages Zuwendungen aus Steuermitteln erhält.

Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Masaryk-Universität.

Petr Ch. Kalina

Sorbische Geigen Serbske husle

Gewidmet dem Andenken an
Prof. PhDr. Pavel Kurfürst, CSc.
(1940–2004)

36

Mały rjad Serbskeho instituta Budyšin
Kleine Reihe des Sorbischen Instituts Bautzen

Seite	Inhalt
7	Vorwort
8	Zum Geleit
11	1 Einleitung
15	2 Historische Geigen
16	2.1 Große sorbische Geige
16	2.1.1 Technische und bauliche Merkmale
19	2.1.2 Vorhandene Exemplare
34	2.2 Kleine sorbische Geige
34	2.2.1 Technische und bauliche Merkmale
36	2.2.2 Vorhandene Exemplare
46	2.3 Geigenbögen
47	2.4 Schlussfolgerungen
50	3 Charakterisierung der Terminologie
56	4 Spielweise und Repertoire
56	4.1 Spielweise
56	4.1.1 Stimmung
56	4.1.2 Spielhaltung und Spieltechnik
60	4.1.3 Spielformationen mit sorbischen Geigen
64	4.2 Repertoire
67	4.2.1 Das Kralsche Geigenspielbuch
68	4.2.2 Die Sammlung von Ludvík Kuba
70	4.2.3 Die Sammlungen von Adolf Černý
72	5 Instrumentenbauer, Volksmusikanten und territoriale Verbreitung der sorbischen Chordophone
78	5.1 Instrumentenbauer
78	5.1.1 Hersteller der großen Geige
79	5.1.2 Hersteller der kleinen Geige
80	5.2 Volksmusikanten
80	5.2.1 Traditionelle Spieler der großen Geige
82	5.2.2 Traditionelle Spieler der kleinen Geige
86	5.3 Kartografische Darstellung des dokumentierten Vorkommens der sorbischen Geigen
87	5.4 Schlussfolgerungen

89	6	Die zweite Phase der Volksmusik
92	6.1	Der Beginn des sorbischen »Folklorismus«
96	6.2	Jurij Mencl's Engagement auf dem Gebiet der sorbischen Chordophone und seine Folgen
102	6.3	Institutionalisierte Formen des sorbischen »Folklorismus«
105	7	Parallelen im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium
112	8	Zum Abschluss
114	9	Anhang – Sorbische Geigen in den Görlitzer Sammlungen
122		Quellen- und Literaturverzeichnis
133		Ortsverzeichnis
134		Abbildungsnachweis
137		Abstract

Vorwort

Kleine und große sorbische Geigen zählen zu den charakteristischen Volksinstrumenten der Lausitz. In vorliegender Studie werden beide Instrumente, deren Erbauer und Spieler erstmals ausführlich dokumentiert. Mit Petr Ch. Kalina ist es erneut ein tschechischer Wissenschaftler, der sich mit diesen Instrumenten befasst. Seine Arbeit steht in der Tradition der ethnografischen Forschung Ludvík Kubas und Adolf Černýs und baut auf deren Beobachtungen auf.

Zwischen der Niederschrift des Manuskripts, der Verteidigung der Doktorarbeit und der jetzigen Veröffentlichung liegt ein ungewöhnlich langer Zeitraum. Zahlreiche Personen haben an Übersetzung und Bearbeitung mitgewirkt und den Entstehungsprozess intensiv begleitet. Ihnen sei auch vonseiten der Redaktion herzlich gedankt!

Kurz vor Drucklegung des Manuskripts wurde das Sorbische Institut im Sommer 2022 auf sorbische Geigen im Bestand der Görlitzer Sammlungen für Geschichte und Kultur aufmerksam, die bis dahin von der Forschung unbeachtet geblieben waren. Diese sechs Geigen wurden daraufhin eingehend vom Autor untersucht. Die Ergebnisse sind dieser Publikation als Anhang beigefügt. So steht vorliegende Schrift auch für die Dynamik wissenschaftlicher Forschung, für die ein fortlaufendes Überarbeiten und Weiterschreiben kennzeichnend ist. In diesem Sinne möge die Grundlagenarbeit von Petr Ch. Kalina zur weiteren Beschäftigung mit Musik, Instrumenten und Musizierpraxen bei den Sorben in der Vergangenheit, aber auch in der Gegenwart und Zukunft anregen.

Die Redaktion

Zum Geleit

Die vorliegende Studie beruht auf meiner auf Tschechisch verfassten Doktorarbeit (Ph.D.) »Smyčcové chordofony v lidovém instrumentáři Lužických Srbů«, die ich im Dezember 2010 am Musikwissenschaftlichen Institut der Philosophischen Fakultät an der Masaryk-Universität in Brunn (Brno) verteidigte. Die erneute Beschäftigung mit dem Thema bot mir die Möglichkeit, die Arbeit aufgrund neuerer Forschungsergebnisse sowohl im faktografischen als auch methodischen Bereich zu aktualisieren.

Prof. Pavel Kurfürst, dem ich diese Arbeit widme, hatte mich seinerzeit auf den Komplex der sorbischen Volksgeigen hingewiesen. Zuvor hatte mein Interesse der ukrainischen Musik des 19. Jahrhunderts mit dem Fokus auf die Musikfolklore gegolten. Im Rahmen meines fachlichen Themas wollte ich nun jedoch in einige weitere systematische Disziplinen der Musikwissenschaften vordringen, dabei aber im Bereich der slawischen Musik bleiben.

Die Vorlesungen von Prof. Pavel Kurfürst zur allgemeinen Organologie, Ethnoorganologie, zu Musikinstrumentenbau und Ethnomusikologie waren für mich äußerst inspirativ, da es Kurfürst beim Reflektieren der Objekte gelang, exakte (also objektive) wissenschaftliche Herangehensweisen mit geisteswissenschaftlichen Methoden, deren Ergebnisse aus der Sache heraus nie verifiziert werden können und die somit immer hypothetisch bleiben, organisch miteinander zu verbinden.

Im ersten halben Jahr meiner Untersuchungen bemühte ich mich, mir mit Pavel Kurfürsts Unterstützung den methodischen Zugang zum Thema der sorbischen Geigen zu erschließen. Nach seinem Tod im Jahre 2004 wurde Prof. Jiří Vysloužil, einer der Nestoren der Brüner Musikologie in der Nachkriegszeit, mein Doktorvater.

Schon bald stellte sich heraus, dass das gewählte Thema nicht nur als Objekt einer Monografie geeignet war, sondern darüber hinaus mein Fachwissen grundlegend erweiterte. Die Bearbeitung der Materie der sorbischen Streichchordophone setzte voraus, dass ich mich mit der sorbischen Problematik allgemein vertraut machte. Im Rahmen eines Auslandssemesters an der Universität Leipzig 2004/05 hatte ich nicht nur die Möglichkeit, im Depositarium und in der Bibliothek des Musikinstrumentenmuseums zu arbeiten, sondern mich auch in den am Institut für Sorabistik veranstalteten Vorlesungen und Seminaren in die Situation des sorbischen Volkes hineinzudenken, mir die obersorbische Sprache anzueignen sowie zahlreiche Kontakte in die Lausitz zu knüpfen. Dadurch wurden für mich die Feldforschungen zur Verwendung der sorbischen Chordophone möglich. Des Weiteren konnte ich an zwei Sommerkursen zum Studium der sorbischen Sprache und Kultur teilnehmen und weitere Forschungsbesuche in den beiden Sorbischen Museen in Bautzen und Cottbus sowie in der Bibliothek und im Archiv des Sorbischen Instituts in Bautzen absolvieren. Mein wissenschaftliches Interesse an der Problematik der Sorben bildete letztlich den Ausgangspunkt für Vorlesungsreihen zur sorabistischen Thematik und meine Mitarbeit bei dem in Prag angesiedelten Freundeskreis der Lausitzer Sorben.

An dieser Stelle ist es mir eine angenehme Pflicht, all denen zu danken, die mich bei der Entstehung dieser Studie unterstützt haben. Mein erster Dank gilt dem verstorbenen Prof. Pavel Kurfürst für sein großartiges Heranführen an dieses Thema. Er hat meine weitere Arbeit maßgeblich beeinflusst. Außerdem danke ich der Übersetzerin Božena Braumanowa und ihren Unterstützern Syman Pawlik und Mark Schneider-Krawc für ihre kollegiale Mitarbeit und meiner Arbeitsstelle, dem Institut für Slawistik der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn, vor allem dem Leiter Prof. Ivo Pospíšil, für die Unterstützung bei der Herausgabe dieser Arbeit. Zu danken habe ich auch den sorbischen Institutionen in Bautzen. Von den Mitarbeitern des Sorbischen Instituts danke ich vor allem dem emeritierten Direktor Prof. Dietrich Scholze für die Gewährung eines Forschungsstipendiums, für wertvolle Konsultationen und die freundschaftliche Unterstützung. Des Weiteren möchte ich dem ehemaligen Archivleiter des Sorbischen Instituts Dr. Franz Schön meinen Dank für den Zugang zum Sorbischen Kulturarchiv aussprechen. Materielle Unterstützung und geistige Anregungen erhielt ich mehrfach von Jurij Łuščanski, seinerzeit Referent der Domowina für Kultur und Ausland. Mein großer Dank gebührt auch meinem Freund Fabian Kaulfürst und seiner Ehefrau Jadwiga für die vielfältigen Möglichkeiten zum Kennenlernen der heutigen Situation der sorbischen Folklore. Und schließlich bin ich dankbar für die langjährige Bekanntschaft und die Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Direktor des Sorbischen Museums in Bautzen Tomasz Nawka.

Brünn, im Dezember 2023

Petr Ch. Kalina

1 Einleitung

Ungeachtet der Tatsache, dass die Lausitzer Sorben schon seit mehreren Jahrhunderten im deutschen Umfeld leben, hat sich ihre Sprache und Kultur bis heute erhalten können. So trifft man in den sorbischen Dörfern auf Volksbräuche, Trachten und eben auch sorbische Volksmusik. Vor allem Letztere unterlag in den vergangenen Jahrhunderten jedoch erheblichen Veränderungen und Modernisierungen und erfüllt heute nicht mehr all ihre ursprünglichen Funktionen. Doch für welche traditionelle europäische Musikkultur trifft das nicht gleichermaßen zu?

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als sich ein sorbisches Nationalbewusstsein herauszukristallisieren begann, sind fünf Typen sorbischer Volksinstrumente bekannt: zwei Typen des Dudelsacks, im Sorbischen *kozol* und *měchawa* genannt, das zweiblättrige Blasinstrument *tarakawa* und zwei Geigeninstrumente, die im Volksinstrumentarium anderer Völker nicht auftreten. Dabei handelt es sich zum einen um ein relativ großes dreisaitiges Fiedelinstrument, das Ende des 19. Jahrhunderts (nur noch) im katholisch-sorbischen Gebiet der Oberlausitz in Gebrauch war und von den Einheimischen meistens *serbske husle* genannt wurde. In der vorliegenden Arbeit wird es als »große sorbische Geige« bezeichnet. Das zweite ist ein ebenfalls dreisaitiges, stark violinisiertes Instrument, das in der Mittellausitz, im Gebiet um Schleife, und ausschließlich bei Hochzeiten im Duo mit dem Dudelsack gespielt wurde. Dieses kleinere Instrument wurde meist *kwasne huslički / fidlički* genannt, in der vorliegenden Studie wird die Bezeichnung »kleine sorbische Geige« verwendet. Beide Geigen, die den da braccio-Streichchordophonen zugeordnet werden können, stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich die klassische Geige, jenes baulich und akustisch ausgefeiltere Instrument der »hohen« Musikkultur, zunehmend auch in den Lausitzen durch. Die klassische Geige ist somit ebenfalls ein regulärer Bestandteil des sorbischen Volksinstrumentariums. Insofern jedoch, als es sich dabei um ein aus der Kunstmusik übernommenes Instrument handelt, das sowohl in der »hohen« als auch in der »niedrigen« Kultur praktisch in ganz Europa verbreitet ist, stellt die klassische Geige keine unikate Komponente dieses Instrumentariums dar. Deshalb wird sie in dieser Studie nur am Rande behandelt. Jedoch werden die beiden unikaten Instrumententypen zur klassischen Geige in Bezug gesetzt, und das sowohl konstruktionstechnisch als auch in Fragen von Spielweise, Repertoire und in weiteren Kontexten der sorbischen Volkskultur. Die klassische Geige wird in dieser Arbeit als »Violino« bezeichnet.

Die erste schriftliche Erwähnung über die Verwendung von dreisaitigen Geigen in der sorbischen Volksmusik stammt aus der Zeit Ende des 17. Jahrhunderts.¹ Danach finden sich in der Literatur vereinzelt unkonkrete Anmerkungen zu diesem Instrument, bevor im Jahre 1783 Jan Hórcanski mit seiner Arbeit »Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden« eine erste Gesamtbeschreibung der großen sorbischen Geige lieferte.² 1843 veröffentlichten Jan Arnošt Smoler

1 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.

2 Hórcanski: Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden, S. 127.

und Leopold Haupt im zweiten Teil ihrer sorbischen Volksliedersammlung die Zeichnung einer großen Geige und eine detailliertere organografische Charakteristik.³ Explizitere Angaben finden sich in der Literatur erst ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, also erst gegen Ende der aktiven Nutzzeit der großen sorbischen Geige in der traditionellen Volksmusik. Auf alle diese Arbeiten wird in vorliegender Studie ausführlich eingegangen. Die Existenz der kleinen sorbischen Geige war über einen langen Zeitraum hinweg kaum bekannt. In der Literatur wird sie erstmals 1886 von Ludvík Kuba erwähnt.⁴ Seit dem 20. Jahrhundert treten beide Geigentypen in der organologischen Literatur vielfach in Erscheinung, auch in bedeutenden Musikinstrumente-Lexika.⁵ Eine ganzheitliche Monografie, die diese Streichchordophone in komplexer Form darstellt, ist bisher aber nicht erarbeitet worden. Zwar hat der sorbische Musikwissenschaftler Jan Rawp in seiner Veröffentlichung »Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente« die historisch-soziale Stellung der sorbischen Musikanten detailliert behandelt; im Mittelpunkt seines Interesses stand dabei aber die sorbische Volkszugehörigkeit der Musikanten abstrahiert von dem Instrument, das sie spielten. Nichtsdestotrotz stellt dieses Buch eine wichtige Leitlinie für die vorliegende Studie dar. Wesentliche Inspirationsquellen waren zudem die im Literaturverzeichnis angeführten Arbeiten von Ludvík Kunz und vor allem von Pavel Kurfürst, und zwar nicht nur wegen ihrer Exkurse in die Problematik der sorbischen Streichchordophone, sondern auch in Bezug auf die allgemeine Arbeitsmethodik dieser Ethnoorganologen.

Substanziell für diese Arbeit waren auch die noch vorhandenen Instrumente in den Museumssammlungen in Deutschland und der Tschechischen Republik. Jedes gefundene Exemplar wurde ausgemessen und organografisch beschrieben. Dabei stellte sich heraus, dass aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert sorbische Geigen weder in Ikonogrammen noch physisch erhalten geblieben sind. Unabhängig für den historischen Aspekt in dieser Arbeit ist die Analyse der Reisebeschreibungen, die Ende des 19. Jahrhunderts, also in der ausklingenden Phase der ursprünglichen Nutzung dieser Instrumente, insbesondere Ludvík Kuba, Adolf Černý und Arnošt Muka verfassten.⁶ Sie enthalten wichtige Angaben zum Auftreten und zur Funktion der sorbischen Volksinstrumente sowie zu ihren Schöpfern und zu den Musikanten, die sie gespielt haben. Auch wenn die Verfasser dieser Reisebeschreibungen ausgewiesene Forscher waren, handelt es sich um keine wissenschaftlichen Reflexionen, da ihnen noch der fachlich-methodische Apparat fehlte. Bei Quellen dieser Art ist daher ein kritischer Zugang geboten; an einigen Stellen müssen die angegebenen Fakten korrigiert werden.

Das Ziel dieser Arbeit besteht in der komplexen organologischen Erläuterung der beiden Musikinstrumententypen.

3 Haupt/Smoler: *Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow*, Bd. 2.

4 Kalina: *Literární, hudební a výtvarné dílo Ludvíka Kuby*, S. 11–20.

5 Sachs: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, S. 193, 421; Sadie: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 2, S. 264 f.; Ruf: *Lexikon Musikinstrumente*, S. 202 f.

6 Diese Studie beruht im Wesentlichen auf folgenden Arbeiten: Kuba: *Cesty za slovanskou písni*; ders.: *Čtení o Lužici*; ders.: *Herc Jan Kušk*; ders.: »Herci«, *lužičtí národní hudci*; ders.: *Narodne huđbne wumjelstwo*; ders.: *Serbske husle* sowie Černý: *Národopisná výstava*; ders.: *Svatba u Lužických Srbů*; ders.: *Z mojeho zapisnika und Muka: Pućowanja po Serbach*; ders.: *Ethnografiska kharta*.

Eine komplexe organologische Darstellung ist die Summe verschiedener einzelner Charakteristika:

1. Charakteristik der Form des Instruments (Feststellen der einzelnen Maße und Beschreibung seiner Form);
2. Charakteristik der Konstruktion (Feststellen der Anzahl der Teile des Instruments, ihrer Größe und der Art ihrer Zusammenfügung);
3. Charakteristik der Herstellung (Beschreibung der Herstellungsweise, Arten der verwendeten Materialien und Verarbeitungstechnologie, für die Fertigung verwendete Geräte und Anleitungen sowie abschließende Bewertung des technischen Niveaus der Herstellung);
4. Charakteristik der Akustik;
5. Charakteristik der Intonation (Art und Weise der Stimmung und der Feinstimmung);
6. Charakteristik der Vortragsweise (Spielweise, Halten des Instruments);
7. Charakteristik der Gestaltung (Beschreibung der künstlerischen Gestaltung des Instruments und der Art und Weise ihrer Ausführung);
8. Analyse und Auswertung ikonografischer Quellen und schriftlicher Zeugnisse;
9. Untersuchung der historischen Entwicklung des Instruments;
10. kartografische Darstellung des Auftretens des Instruments;
11. terminologische Charakteristik des Instruments und seiner Bestandteile einschließlich der Registrierung der mit seiner Verwendung zusammenhängenden Begriffe und Wendungen;
12. monografische Beschreibung der Entdecker und der Hersteller des Instruments;
13. Einordnung des Instruments in die organologische Systematik als Grundlage für vergleichende Studien und die Einordnung in einen größeren Kontext.⁷

Im Idealfall würden die einzelnen Punkte die Kapitel einer organologischen Monografie bilden. Im vorliegenden Fall hat sich eine solche Makrostruktur jedoch als allzu schematisch herausgestellt. Einige Charakteristika sind eng miteinander verknüpft, da sich eines aus dem anderen ergibt. Auch die Bewertung der ikonografischen und der schriftlichen Quellen liefert vielfach Antworten zu Fragen unter gleich mehreren der angeführten Punkte. Deshalb wurde diese Studie in weniger Abschnitte aufgeteilt, in denen die einzelnen Positionen einer komplexen organologischen Darstellung nach den gemeinsamen diachronischen oder synchronischen Zusammenhängen zusammengefasst wurden.

Eine organologische Darstellung setzt sich also aus den Ergebnissen zahlreicher unterschiedlicher Spezialisierungen zusammen. Jede Unterdisziplin erfordert die Anwendung eines spezifischen methodischen Apparats, weshalb keine einheitliche Methode zum Erzielen des Ergebnisses genutzt werden konnte. Bei der Ausformulierung des Textes wurde versucht, das methodische Vorgehen für den Leser nachvollziehbar zu machen.

7 Lébl/Poledňák u. a.: Hudební věda, díl 2.

Eine typische Methode ethnoorganologischer Arbeiten ist die Feldforschung. Diese erbrachte in vorliegendem Fall jedoch wenig, da die untersuchten Musikinstrumente in ihrer ursprünglichen Form schon lange nicht mehr genutzt werden. Die Orientierung an Relikten sowie an schriftlichen und bildlichen Darstellungen war deshalb notwendig. Als fruchtbringend erwiesen sich die Feldforschungen jedoch im Bereich der Reflexion über die zweite Phase beider Instrumententypen in der heutigen Zeit.

2 Historische Geigen

Als Primärquellen für diese Studie zu sorbischen Streichchordophonen dienen die wenigen heute noch vorhandenen Exemplare, die sich in Museumssammlungen oder in Privatbesitz befinden. Für die Aussagekraft der Objekte als Quellen ist die Unterscheidung zwischen Instrumenten originalen Ursprungs (in dieser Arbeit als »Originale« bezeichnet) und neuzeitlichen Nachbildungen, die sich sorbische Folkloreensembles von professionellen Instrumentenbauern haben bauen lassen (in dieser Arbeit als »Kopien« bezeichnet), erforderlich.

Im Zuge der »Folklorismus«-Bewegung entstand in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein Bedarf an traditionellen sorbischen Musikinstrumenten. Damals hatte sich eine für die Neubelebung der sorbischen Musikfolklore begeisterte Musikergeneration herausgebildet, deren Anhänger jedoch keine Volksmusikanten mehr waren, da sie ihre Spielfertigkeiten und das Repertoire nicht durch das direkte Weitergeben von einer Generation zur nächsten erworben hatten.⁸ Als Vorlage für die nachgebauten Geigen dienten zwar die originalen Instrumente, dennoch weisen die Kopien in ihrer Konstruktion nur sehr wenige Gemeinsamkeiten auf. Die Ähnlichkeit besteht vielfach lediglich in der äußeren Form. Beim Bau wurden moderne Verfahren angewendet, wie sie in der neuzeitlichen professionellen Geigenherstellung üblich sind. Die Nachbildungen der sorbischen Geigen sind deshalb oft auch mit technischen Verbesserungen versehen, zum Beispiel Feinstimmer auf dem Saitenhalter, die an den originalen Instrumenten fehlen.

Bei der Erforschung der Primärquellen schien die zweckmäßigste Methode die umfassende Recherche in den Katalogen der Museumssammlungen der Welt zu sein. Außerdem wurden die Verzeichnisse, die zu einzelnen Ausstellungen erstellt wurden, geprüft. Diese Recherche erfolgte vor allem in der Bibliothek des Grassi Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig, deren Bestände eine umfangreiche Sammlung an Katalogen der Musikinstrumente-Museen und Musikinstrumente-Sammlungen beinhalten.

In einigen Jahrgängen bestimmter Konvolute kommen keine sorbischen Geigen vor; spätere Forschungsarbeiten können sich also an den in dieser Studie aufgeführten Katalogen orientieren.

Primärquellen werden in dieser Abhandlung wie folgt gekennzeichnet: Den Ausgangspunkt der Bezeichnung bilden die ersten drei Buchstaben des Ortes, an dem das Instrument aufbewahrt wird. Es folgen zwei präzisierende Angaben: die in runde Klammern gesetzten Buchstaben »o« bzw. »k« zur Unterscheidung von Original und Kopie. Die Ziffer nach der Klammer gibt schließlich die Reihenfolge der einzelnen am jeweiligen Ort aufbewahrten Exemplare in der Kategorie Original oder Kopie an. Mit römischen Ziffern sind die Exemplare der großen sorbischen Geige ausgewiesen, mit arabischen die der kleinen. Die Reihenfolge richtet sich nach dem nachgewiesenen oder angenommenen Alter der Exemplare, beginnend beim ältesten.

8 Hryca: Transmisija fol'klornoji tradyciji.

Der Kennzeichnung »Cot(k)2« ist also zu entnehmen, dass es sich um die zweitälteste in Cottbus aufbewahrte Kopie einer kleinen Geige handelt. Die Kennzeichnung »Lei(o)l« bedeutet, dass es sich um das älteste – und in diesem Fall einzige – Original einer in Leipzig deponierten großen Geige handelt.

Für die Darstellung der einzelnen Primärquellen ist es zunächst erforderlich, die grundlegenden Konstruktionsmerkmale beider Geigentypen darzulegen. Es sei darauf hingewiesen, dass sich die Beschreibung der Instrumente auf die sogenannte antropomorphische Orientierung stützt, bei der die linke Seite des Chordophons der höchsten Saite am nächsten liegt und umgekehrt.

2.1 Große sorbische Geige

2.1.1 Technische und bauliche Merkmale

Der achtförmige Korpus der großen sorbischen Geige besteht aus einem durchgehenden flachen Boden, einer gebogenen Decke und separaten gebogenen Zargen. Die Wölbung der Decke wird im Unterschied zur Violine nicht durch Biegen, sondern durch Krümmen erreicht; die Krümmung ist regelmäßig, sodass die gesamte Decke einen Teil des Zylindermantels bildet. Dank der hohen Wölbung ist das Instrument robuster, sodass es dem großen Saitendruck auf Steg und Decke standhält; zudem wirkt sich die hohe Wölbung positiv auf die akustische Leistungsfähigkeit des Instruments aus. Die Decke ist immer aus einem Stück Holz gearbeitet (beim Zusammenfügen von zwei Holzplatten wäre eine gebogene Decke nicht möglich). Die Zargen sind relativ hoch (am höchsten im unteren Teil des Instruments) und sind an Boden und Decke festgeklebt. Zur Vergrößerung der Kontaktflächen von Zargen, Decke und Boden werden rechteckige Eckklötzer entlang der Kanten von Decke und Boden verwendet.⁹ Die Kanten von Decke und Boden überragen die Zargen deutlich. In der Decke befinden sich drei Schalllöcher: Es handelt sich um zwei rechteckige Öffnungen in der unteren Hälfte der Decke und eine geschnitzte Rosette auf der Längsachse des Instruments, die sich in der oberen Hälfte der Decke befindet. Die Rosette ist nicht direkt in das Holz der Decke geschnitzt, sondern aus einem separaten Stück Holz gearbeitet, das von innen in die kreisförmige Öffnung der Decke eingesetzt wurde. Das Endknopfbrettchen besteht aus zwei schmalen Holzbrettchen, durch welche die Zargen hindurchgehen. Somit hat das Endknopfbrettchen einen inneren (im Resonanzraum des Instruments) und einen äußeren Teil. In den inneren Teil wurden von außen zwei Knöpfe gesteckt. Der obere Knopf dient der Befestigung des Saitenhalters, der untere der Befestigung des Bandes, das die Handhabung des Instruments erleichtert; der zweite Befestigungspunkt des Bandes ist das Loch im Halsfuß. Hals und Kopf sind aus einem Stück gearbeitet, der Kopf hat, ähnlich wie bei der Fiedel, eine flache Form (meistens einen dreiblättrigen Aufbau), in den die leicht konischen Wirbel hinterständig eingesetzt sind. Zwischen Hals und Kopf ist der Ober-

⁹ Eine ähnliche Befestigungsmethode, die das Bauen des Instruments erheblich erleichtert, ist bei einigen französischen Exemplaren der Viola da gamba anzutreffen.

sattel befestigt. Der Kopf ist in Halsrichtung nach hinten gekrümmt, und zwar um 10 bis 40 Grad. Bündig mit dem Hals ist das Griffbrett angeklebt, das über die Decke ragt. In Anbetracht dessen, dass die große Geige nur in der ersten Position gespielt wurde, erscheint das Griffbrett überproportional lang; es hat also nur ästhetische Funktion. Die Darmsaiten sind im Saitenhalter mit kleinen Metallhäkchen befestigt, um das Durchtrennen des Saitenhalters durch den Zug einer scharfen Saite zu verhindern.

An der Decke erscheinen Verzierungen entlang des Randes des Instruments und um die drei Schalllöcher herum in den folgenden Grundtypen:

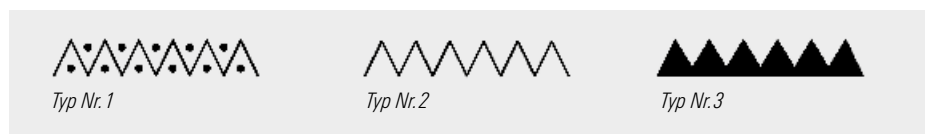


Abb. 1 **Verzierungstypen** der großen sorbischen Geige nach Petr Ch. Kalina

Typologisch gehört die große sorbische Geige zur Familie der Fiedeln. Sie ist also verwandt mit diesem im Mittelalter am weitesten verbreiteten da braccio-Streichinstrument. Die große Geige erinnert an die Fiedel in ihrer letzten Entwicklungsphase, wie sie aus Ikonogrammen des 16. Jahrhunderts bekannt ist.¹⁰ Mit der Familie der Fiedeln hat die große Geige vor allem ihre Korpusform, die rechteckigen Schalllöcher, den kammartigen Steg und den flachen Kopf mit den hinterständigen Wirbeln gemein. Eine Besonderheit ist dagegen die geschnitzte Rosette in der Decke, die die mittelalterliche Fiedel nicht aufweist und die eher für lautenartige Zupfchordophone typisch ist; vereinzelt ist in Ikonogrammen, die Instrumente aus der Familie alter Violen darstellen, eine kreisförmige Deckenöffnung zu sehen.¹¹ Die große sorbische Geige hat im Unterschied zur Fiedel ein Griffbrett, das in der Geschichte der Streichchordophone da braccio auch in der entwicklungstechnisch jüngeren Familie der alten Viola anzutreffen ist. Eine Abweichung zum Bau der Fiedel besteht auch in der gebogenen Decke der großen sorbischen Geige sowie in dem an den Zargen überstehenden Rand. Das Band, welches das Halten des Instruments erleichtert, scheint ein Merkmal für die Verwandtschaft mit der Viola da spalla zu sein.¹² Die große sorbische Geige ist aus entwicklungstechnischer Sicht ein sogenannter Argot-Typ, also eine rustikalisierte Variante der Instrumente der »hohen« Musikkultur, die der Familie der Fiedel zugeordnet werden.

Um ein Musikinstrument in eine organologische Systematik einzuordnen, die nur die synchrone Form des Instruments widerspiegelt, gilt das von Erich von Hornbostel und Curt Sachs entwickelte System auch noch über 100 Jahre nach seiner Entstehung – bis auf wenige Einschränkungen – als aktuell und vor allem universell.¹³ Nach diesem System gehört die große

10 Kurfürst: Hudební nástroje.

11 Ebenda, S. 373.

12 Sadie: The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Bd. 3, S. 764.

13 Hornbostel/Sachs: Systematik der Musikinstrumente.

sorbische Geige zur selben Gruppe wie die Violine, also zu den »Kasten-Halslauten« oder »Halsgitarren« mit der Codierung 321.322. In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts erweiterte Pavel Kurfürst Hornbostels und Sachs' Systematik auf dem Gebiet der Chordophone um eine neue Unterklasse und führte zwei Gruppen neuer Suffixe ein, die sich auf die Art der Tonerzeugung und die Art der Tonänderung beziehen.¹⁴ Unter »Suffixe I« erfasst Kurfürst Art und Weise, wie die Saiten zum Klingen gebracht werden, und unter »Suffixe II«, wie Töne geändert werden. Das vollständige System wird ausführlich in Kurfürsts Buch »Hudební nástroje« erläutert.

Seine Neuerung wird der organologischen Einordnung von Saiteninstrumenten weit besser gerecht als es bei Hornbostel und Sachs der Fall ist. Kurfürsts neue Unterklasse betrifft die einfachsten Chordophone der Volksmusik und ist deshalb für unsere Zwecke nicht von Bedeutung. Die neuen Suffixe helfen jedoch bei einer viel präziseren Einordnung der großen sorbischen Geige. Die Tonerzeugung erfolgt bei der großen sorbischen Geige durch das »manuelle Streichen mit dem Bogen«, also Suffix Nr. 321. Da beim traditionellen Spielen auf der sorbischen Geige weder *pizzicato* noch *col legno* vorkommen, haben diese Suffixe im Unterschied zu denen der Violine keinerlei Varianten. Bezüglich der Art der Tonänderung gehört der vorgestellte Instrumententyp zur Kategorie »Finger drücken Saiten gegen glattes Griffbrett«, also Suffix Nr. 22. Da – im Unterschied zur Verwendung der Violine in der »hohen« Musikkultur – beim traditionellen Spiel auf der sorbischen Geige das Flageolettspiel (*tono armonico*) nicht vorkommt, hat auch Suffix II keine Alternative. Nach der Systematik von Hornbostel und Sachs mit Kurfürsts Erweiterung ist die komplette Codierung für die große sorbische Geige also: 321.322-321-22.

Nach der ebenfalls von Pavel Kurfürst¹⁵ entwickelten Systematik der Musikinstrumente als akustische Quellen ist bei der großen sorbischen Geige ebenso wie bei der Violine der Hauptoszillator die Saite, der Speiser des Hauptoszillators der Bogen, der Modulator der rechte Arm des Spielers, der Verstärker der Korpus des Instruments und der Ausstrahler des Hauptoszillators die Decke. Im Unterschied zur Iglauer Bauernfiedel¹⁶ übernimmt der Steg bei der großen sorbischen Geige nicht die Funktion des Nebenoszillators.

Die stark gebogene Decke der großen Geige sorgt für recht satte und scharfe Töne, die durch die relativ dünnen Resonanzplatten,¹⁷ die Darmsaiten und auch durch einen auf den langen Saitenhalter zurückzuführenden Effekt spürbar gedämpft werden. Die Saiten zwischen Steg und Saitenhalter sind sehr kurz, was sich negativ auf die akustische Leistung des Instruments auswirkt. Die extreme Länge des Saitenhalters ist der Tatsache geschuldet, dass Saiten für Musikanten in ländlichen Gegenden schwer zu beschaffen und sehr teuer waren.¹⁸ Je länger der Saitenhalter war, desto kürzer konnten die Saiten sein, die vor dem Bespannen von einem Knäuel abgeschnitten wurden. Kürzere Saiten reißen auch nicht so schnell.

14 Kurfürst: Hudební nástroje, S. 110–114.

15 Ebenda.

16 Ders.: Die Bauernfiedel.

17 Pavílek/Irmann: Stavba hudebních nástrojů.

18 Kurfürst: Die Bauernfiedel.

2.1.2 Vorhandene Exemplare

Für die Bestandsbeschreibung der großen sorbischen Geigen wurden die Instrumente vermessen. Die unter »Abmessungen« angegebenen Maße nutzen folgende Zahlencodierung:

- 1 Gesamtlänge des Instruments
- 2 Korpuslänge
- 3 Halslänge
- 4 Länge des Griffbretts (mit Obersattel)
- 5 Breite des Griffbretts im oberen Bereich, das heißt minimal
- 6 Breite des Griffbretts im unteren Bereich, das heißt maximal
- 7 Kopflänge
- 8 Saitenhalterlänge
- 9 breiteste Stelle im oberen Teil der Decke
- 10 breiteste Stelle im unteren Teil der Decke
- 11 Abstand zwischen den Mittelbügeln (schmalste Stelle der Decke)
- 12 Abstand von Mitte der Rosette bis linke Deckenkante im rechten Winkel zur Längsachse des Instruments
- 13 Abstand von Mitte der Rosette bis rechte Deckenkante im rechten Winkel zur Längsachse des Instruments
- 14 Höhe des Endknopfbrettchens
- 15 maximale Zargenhöhe an der Seite des Instruments
- 16 maximale Zargenhöhe an der Seite des Instruments in der oberen Hälfte
- 17 minimale Zargenhöhe an der Seite des Instruments in der unteren Hälfte
- 18 Knopfdurchmesser
- 19 Länge des linken Schalllochs
- 20 Breite des linken Schalllochs
- 21 Länge des rechten Schalllochs
- 22 Breite des rechten Schalllochs
- 23 Durchmesser der Rosette
- 24 Breite des Geigenstegs (maximale Breite der Füße an der Decke)
- 25 Höhe des Geigenstegs

Die Maßangaben **1** bis **17** wurden jeweils auf 5 mm gerundet, die Maßangaben **18** bis **25** auf 1 mm.

2.1.2.1 Originale

2.1.2.1.1 Bautzen

Bau(o)l – Sammlung Museum Bautzen – Signatur R 5391 – Abb. 2



Geschichte und Herkunft

Genauere Informationen zur Herkunft des Instruments sind nicht mehr vorhanden, da die alten Inventarkarten des Museums Bautzen bei einem Brand vernichtet wurden. Das Instrument stammt wohl aus der Sammlung des Bautzener Buchhändlers Oskar Roesger. In Roesgers Zuwachskatalog, der ab 1899 geführt wurde, erscheint es allerdings nicht. In den Inventarlisten des Museums taucht es erstmals im Jahre 1912 auf. Das Instrument wurde wahrscheinlich im 18. Jahrhundert gebaut; demzufolge handelt es sich wohl um das älteste erhaltene Exemplar einer großen sorbischen Geige.

Zustand und Originalität

Das Instrument befindet sich in einem sehr schlechten Zustand. Es ist durch Wurmfraß stark beschädigt. Die Decke weist drei große Längsrisse auf, einer verläuft über die gesamte rechte Deckenhälfte. Die stark deformierten Zargen sind rissig und haben sich an vielen Stellen vom Boden gelöst. Ein Wirbel ist nicht original; Steg und Band fehlen.

Abmessungen Nr. / Maß in cm

1	62	6	3,5	11	14	16	2	21	7
2	41	7	9	12	10	17	2	22	0,8
3	22	8	19	13	9	18	1,5	23	4
4	22	9	19	14	9	19	7	24	X
5	2,5	10	25	15	5	20	0,9	25	X

Materialien

Hals, Bodenplatte, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe: Laubholz

Decke: Fichtenholz

Wirbel und Saitenhalter: schwarz gefärbtes Holz

Saiten: umspinnener Darm

Befestigungsöse für Saitenhalter und Saiten: Draht

Farbe und Lackierung

Der Grundlack hat eine helle gelbbraune Farbe; Griffbrett, Saitenhalter und die originalen Knöpfe sind schwarz gestrichen.

Verzierung

Deckenrand und Schalllöcher: Typ Nr. 1

Literatur

Weigang: Museums-Katalog

Stauch: Die sorbische Geige – husla. Projektarbeit

Bau(o)ll – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/V/5513 E/M – Abb. 3



Geschichte und Herkunft

Das Instrument trägt auf der Innenseite des Bodens die mit Bleistift geschriebene Signatur: »Nikolous Wotschke, Singwitz, 1809«. Der Name des Instrumentenbauers, sorbisch Mikławš Wočka, ist somit erhalten geblieben. Singwitz ist ein überwiegend evangelisches Bauerndorf südlich von Bautzen. Das Baujahr des Exemplars wird aufgrund der Signatur auf 1809 datiert.

Laut Inventarkarte wurde das Instrument in der Zeit der Weimarer Republik vom sorbischen Laientheater verwendet (wahrscheinlich als Requisite). 1960 übernahm es der Musikwissenschaftler Jan Rawp vom Schriftsteller und Maler Měrcin Nowak-Njehorński. Bereits damals war das Instrument stark beschädigt und wies keine Zargen mehr auf. Jan Rawp schenkte das Instrument am 23. Mai 1991 dem Sorbischen Museum.

Zustand und Originalität

Es handelt sich um ein stark beschädigtes Exemplar. An der unteren Hälfte der Decke sind die Seitenteile weggebrochen. Kopf und Geigenhals sind durch Wurmfraß beschädigt. Ein Teil der Zarge am Endknopfbrettchen hat sich vom Instrument gelöst (die Fugen der oberen und unteren Resonanzplatte haben sich gelöst und weitere Reste der Zargen sind abgebrochen). Auch der Saitenhalter (wahrscheinlich kein Original) ist lose. Eine Stahlsaiten mit Kugel ist am Saitenhalter erhalten geblieben – auch hier handelt es sich nicht um das Originalteil. Es fehlen alle drei Wirbel, der Steg, der Großteil der Zargen, Teile der Decke und zwei Saiten.

Bauliche Besonderheiten

Ein Spezifikum im Bau dieses Exemplars ist die nicht symmetrische Position des Lochs für den Wirbel der mittleren Saite.

Abmessungen Nr. / Maß in cm

1	66	6	3	11	X	16	3	21	7
2	40,5	7	11,5	12	8,5	17	X	22	0,9
3	25,5	8	12,5	13	8,5	18	1,5	23	4,2
4	23	9	17	14	7	19	7	24	X
5	2,5	10	X	15	X	20	0,9	25	X

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Griffbrett, Saitenhalter, Endknopfbrettchen, Knöpfchen, Rosette: Laubholz
Decke: Nadelholz

Saite: Stahl

Befestigungsöse für Saitenhalter und Saiten: Draht

Band: Leinen

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist im Ganzen mattbraun gestrichen.

Verzierung

Am Deckenrand und um die Schalllöcher: Typ Nr. 1

Literatur

Stauch: Die sorbische Geige – husla. Projektarbeit

Bau(o)III – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/V/1284 E/M – Abb. 4/5



Geschichte und Herkunft

Laut Inventarkarte kam das Exemplar am 9. September 1973 als Geschenk des Musikwissenschaftlers Jan Rawp an das Museum. Über die Vorgeschichte des Instruments ist nichts bekannt, gebaut wurde es vermutlich im 19. Jahrhundert.

Zustand und Originalität

Das Instrument zeigt Wurmfraß an Boden, Hals und Kopf. Decke und Zargen weisen Risse auf; zum Teil haben sich die Zargen vom Boden gelöst. Es fehlen der Steg, eine Saite und das Band, einer der Wirbel ist nicht original.

Bauliche Besonderheiten

Das Instrument ist mit einem Schmuckknopf aus Blech verziert, der am unteren Rand des Saitenhalters befestigt ist. Darauf befindet sich das Relief einer Krone.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	66	6	3	11	12	16	3	21	8,2
2	40,5	7	11	12	8,5	17	3	22	0,9
3	25	8	17,5	13	8,5	18	1,4	23	4,5
4	23	9	17	14	7	19	8,2	24	X
5	3,5	10	21,5	15	4,5	20	0,9	25	X

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen und Knöpfe: Laubholz

Decke: Nadelholz

Wirbel, Griffbrett und Saitenhalter: schwarz gestrichenes Holz

Saiten: Darm

Befestigung des Saitenhalters und der Saiten: Draht

Metallknopf mit Kronenrelief: Blech

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist in einer matten hellbraunen Farbe gestrichen; Wirbel, Griffbrett und Saitenhalter sind schwarz gestrichen.

Verzierung

Auf Teilen der Decke und an der Rosette ist die Verzierung vom Typ 2 schwach sichtbar.

Literatur

Rawp: Serbska hudžba (Abbildung des Exemplars)

Stauch: Die sorbische Geige – husla. Projektarbeit

Bau(o)IV – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/V/146 E/M – Abb. 6/7

Geschichte und Herkunft

Die nur noch teilweise lesbare Signatur im Inneren des Instruments weist auf den Instrumentenbauer und das Baujahr hin: »Johan [?]okche, 1865«. Der vollständige Name konnte nicht ermittelt werden. Laut Inventarkarte verkaufte der Komponist Jurij Winar das Instrument am 29. August 1961 für 200 Mark an das Sorbische Museum.



Zustand und Originalität

Das Instrument befindet sich in relativ gutem Zustand. Decke und Boden sind nur leicht von Wurmfraß befallen. Die Decke weist drei Risse auf. Eine Saite ist gerissen, eine fehlt. Ein Stück der Rosette ist abgebrochen. Griffbrettkeil sowie Saiten sind nicht original. Die Risse in Decke und Boden wurden geleimt. Es fehlen ein Wirbel, eine Saite, der Steg und das Band.

Bauliche Besonderheiten

Zwischen Griffbrett und Hals wurde nachträglich ein relativ hoher Keil eingesetzt, weshalb das Griffbrett recht hoch über dem Korpus sitzt. Im Bereich, in dem das Griffbrett über den Korpus hinausragt, ist es auf die Hälfte seiner Dicke zugeschnitten. Wirbel, Kopf und Griffbrett weisen einen untypischen Bau auf. Die Saiten sind nicht mit Draht am Griffbrett befestigt, sondern wurden direkt durch die Ösen im Griffbrett gefädelt und verknottet.



Abmessungen Nr./Maß in cm

1	63	6	3,5	11	13	16	2,5	21	5,4
2	40,5	7	7	12	9	17	2,5	22	0,8
3	22	8	15,5	13	8,5	18	1	23	4,2
4	23,5	9	17,5	14	8	19	5,4	24	X
5	2,5	10	21,5	15	4	20	0,8	25	X

Materialien

Boden, Hals, Griffbrettkeil, Zargen und Knöpfe: Laubholz

Decke: Nadelholz

Griffbrett, Wirbel, Rosette, großer Untersattel: schwarz gestrichenes Holz

Ober- und Untersattel: Ebenholz

Saiten: Darm

Öse zur Befestigung des Griffbretts: Draht

Farbe und Lackierung

Die Decke ist matt lackiert, Boden und Zargen sind trüb. Griffbrett, Stimmwirbel, Rosette und Untersattel sind schwarz gestrichen.

Verzierung

Keine

Literatur

Stauch: Die sorbische Geige – husla. Projektarbeit

2.1.2.1.2 **Leipzig**

Lei(o)l – Sammlung Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig – Signatur 956 – Abb. 8/9



Geschichte und Herkunft

Die Grundlage für die heutige Sammlung des Museums bildet die Musikinstrumentensammlung des in Leipzig wirkenden Niederländers Paul de Wit. Im Katalog seiner Sammlungen von 1903 ist das Exemplar bereits enthalten. Die Geige gehörte demzufolge schon zum Museumsbestand. Auch in späteren Inventarlisten wird sie aufgeführt. Jedoch ist sie weder im Katalog von 1893 noch in einem Nachtragsverzeichnis, das die bis Mai 1896 erfolgten Neuerwerbungen auflistet, enthalten. Die große sorbische Geige »Lei(o)l« muss also zwischen 1896 und 1903 in das Leipziger Museum gelangt sein. Aufgrund der fehlenden Dokumentation, entsprechende Unterlagen fielen dem Bombardement im Zweiten Weltkrieg zum Opfer, kann über die Herkunft des Instruments nur spekuliert werden. Der Katalog von 1929 datiert das Baujahr auf etwa 1800, führt dafür jedoch keine objektiven Belege an.

Zustand und Originalität

Das Instrument ist verhältnismäßig gut erhalten. Das Band fehlt. Steg und Wirbel sind wahrscheinlich jüngerer Datums. Auch die Saiten sind vermutlich nicht original, da sie aus Kunstfaser sind.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	66	6	3	11	14	16	2	21	7,5
2	43	7	8,5	12	10	17	2,5	22	0,6
3	21	8	20	13	10	18	1,8 ¹⁹	23	4,5
4	22	9	20	14	10	19	7,5	24	3,2
5	2,5	10	25,5	15	5,5	20	0,6	25	2,5

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbel, Steg: Laubholz

Decke: Nadelholz

Saitenhalter, Griffbrett: schwarz gestrichenes Laubholz

Saiten: Kunstfaser

Befestigungsöse für Saitenhalter und Saiten: Draht

Farbe und Lackierung

Saitenhalter, Griffbrett, Hals und Kopf waren ursprünglich schwarz gestrichen.

Verzierungen

Am Deckenrand: Typ Nr. 3; an den Schalllöchern: Typ Nr. 1

Literatur

Wit: Katalog des Musikhistorischen Museums, S.107

Wit: Kurzgefasster Katalog. Siehe auch: I. Nachtrag 1893/94 zu Katalogen des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit und II. Nachtrag über Neuerwerbungen von Dezember 1894 bis Mai 1896

Führer durch das Musikwissenschaftliche Instrumenten-Museum der Universität Leipzig, S. 31

2.1.2.1.3 Cottbus

Cot(o)l – Sammlung Wendisches Museum, Cottbus – Signatur R 5393 – Abb. 10

Geschichte und Herkunft

Das Instrument kam über die Sammlung des Bautzener Buchhändlers Oskar Roesger zunächst in den Bestand des Museums Bautzen und wurde dort 1912 als Museumsinventar registriert. Zu seiner Herkunft bzw. der Art seines Erwerbs gibt es jedoch keine Angaben. Im Jahre 1950 gelangte die Geige als Geschenk an den damaligen Präsidenten der DDR Wilhelm Pieck, gebürtig aus der Niederlausitz. 1995 wurde sie im Deutschen Historischen Museum Berlin in der

¹⁹ Die Knöpfe am vorliegenden Exemplar sind unterschiedlich groß. Der Durchmesser des oberen Knopfes beträgt wie angegeben 1,8 cm, der des unteren 1,7 cm.



Abteilung offizielle Geschenke von Delegationen unter der Signatur K 54/3 wiederentdeckt. Jetzt befindet sie sich unter der Signatur R 5393 als Dauerleihgabe des Deutschen Historischen Museums im Wendischen Museum in Cottbus. Nach groben Schätzungen wurde das Instrument um das Jahr 1870 gebaut. Vermutlich hatte es dem bekannten Musiker Jan Kušk gehört.

Zustand und Originalität

Bis auf einen Riss in der linken unteren Wange der Decke ist das Instrument sehr gut erhalten. Der Bogen fehlt. Das Band und die Saiten sind nicht original. Das blaue Band wurde vor der Schenkung an Wilhelm Pieck befestigt und trägt als weiße Applikation die Aufschrift: »Serbja swojemu prezidentej 16.2.1950« (»die Sorben ihrem Präsidenten 16.2.1950«). Die äußeren Saiten sind weiß, die mittlere rot. Da aber die rechte Saite eine etwas andere Färbung als die linke aufweist, ist es möglich, dass sie ursprünglich blau war und zusammen mit den beiden anderen die sorbische Trikolore darstellte.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1 63	6 3	11 13	16 X	21 6,5
2 41	7 8,5	12 9,5	17 1,6	22 1
3 22	8 20,5	13 9,5	18 1,5	23 4,4
4 22	9 19	14 10	19 6,5	24 3,5
5 2,5	10 24,5	15 5	20 1	25 3,3

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knopf, Wirbel, Steg: Laubholz

Decke: Nadelholz

Saitenhalter, Griffbrett: dunkel gestrichenes Laubholz

Saiten: Darm

Öse zur Befestigung von Saitenhalter und Saiten: Draht

Band: Leinen

Farbe und Lackierung

Das Instrument hat einen dunklen, matten Farbton.

Verzierung

Am Deckenrand und um die Rosette: Typ Nr. 1

2.1.2.1.4 Prag

Pra(o)l – Sammlung Ethnografische Abt. des Historischen Museums im Nationalmuseum Prag (Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze) – Signatur 5171 – Abb. 11

Geschichte und Herkunft

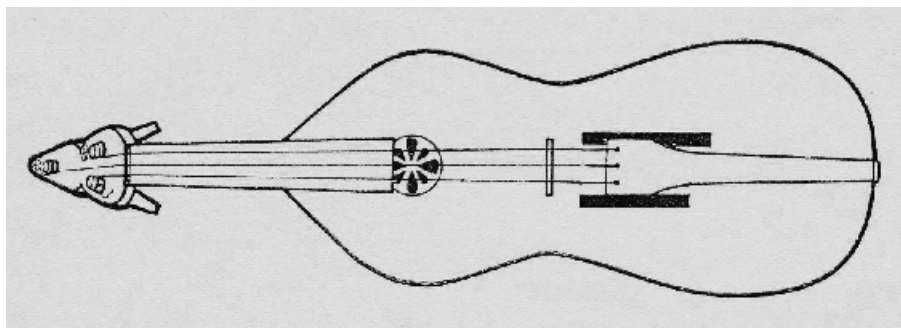
Auf der Inventarkarte von 1970 ist zu diesem Exemplar vermerkt: »ländliche große Geige aus der Pfarrgemeinde Wittichenau« (»husle selské wulké z Kulowskije wosady«). Die Karte verweist außerdem auf das Inventarbuch, das aber zum Zeitpunkt der Recherche nicht zur Verfügung gestellt werden konnte. Über die Vorgeschichte der Geige kann also nur spekuliert werden. Auch Ludvík Kunz, der dieses Exemplar 1951 untersuchte und seine Erkenntnisse in der Studie »Velké husle a svatební husličky ze srbské Lužice« veröffentlichte, war es nicht gelungen, nähere Informationen in Erfahrung zu bringen. Möglicherweise gelangte das Instrument durch einen Tschechen, der in der Lausitz ethnografische Forschungen durchführte, in das Prager Museum.

Aus den Reisenotizen Adolf Černýs, die er 1888 in der Zeitschrift der Mačica Serbska veröffentlichte, geht hervor, dass er eine große sorbische Geige käuflich erworben hatte. In Anbetracht dessen, dass es in der Tschechischen Republik heute kein weiteres originales Exemplar der großen Geige gibt, ist anzunehmen, dass es sich um dieses Instrument handelt. Leider gibt Černý keine Auskunft darüber, ob die von ihm gekaufte Geige aus der Pfarrgemeinde Wittichenau stammte.

Zustand und Originalität

Das Instrument befindet sich in einem sehr schlechten Zustand. Die Zargen haben sich von Boden und Decke gelöst, zu sehen insbesondere im rechten mittleren Teil. Die Decke weist im unteren Teil zwei Defekte auf; der Riss auf der linken Seite lässt die Decke als angebrochen erscheinen.

Saitenhalter, Saiten, Steg und Band sind nicht vorhanden. Nach Ludvík Kunz' Beschreibung besaß die Geige 1951 noch den Saitenhalter und zwei Saiten. Der Bau des originalen Saitenhalters ist damit in der Zeichnung, die in Kunz' Studie enthalten ist, dokumentiert. Der Steg fehlte damals schon; dass er in der Zeichnung erscheint – ebenso wie die dritte Saite – ist Ausdruck für Kunz' Bestreben, die Geige in ihrer Originalform zu rekonstruieren.



Die ursprüngliche Form des Instruments gibt die Darstellung jedoch nicht wieder. Die unterschiedlich großen rechteckigen Schalllöcher sind das Ergebnis eines später erfolgten baulichen Eingriffs, ursprünglich waren sie gleich lang. Was den späteren Restaurator des Instruments dazu bewogen hat, das rechte Schallloch zu verkleinern, ist unklar.

Abmessungen Nr. / Maß in cm

1	64	6	X	11	13,5	16	2	21	6,6
2	43	7	8	12	9,5	17	3,5	22	0,5
3	21	8	X	13	9,5	18	1,6	23	3,4
4	22	9	19	14	9	19	7,7	24	X
5	X	10	22,5	15	5	20	0,6	25	X

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbel, Steg: Laubholz

Decke: Nadelholz

Griffbrett: dunkel gestrichenes Laubholz

Farbe und Lackierung

Das Instrument hat einen natürlichen dunkelbraunen, matten Ton. Abgesehen vom Griffbrett trägt es weder Farbe noch Lack.

Verzierung

Keine

Literatur

Kunz: Velké husle a svatební husličky ze srbské Lužice, S. 189–197

Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10

2.1.2.1.5 **Weitere Originale**

Ber(o) Exemplar zerstört – Sammlung Musikinstrumenten-Museum Berlin – Signatur 922

Dieses Exemplar wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, seine grundlegende Form ist jedoch durch Museumskataloge belegt. Der Katalogeintrag von 1922 durch Curt Sachs beinhaltet eine Zeichnung des Instruments und eine Kurzbeschreibung. Die Gesamtlänge betrug 61 cm.²⁰ Ein Vermerk zu diesem Instrument mit einer Kurzbeschreibung ist auch im Katalog von 1939 enthalten;²¹ im Inventarverzeichnis von 1975 wird es dagegen nicht mehr angeführt.²² Unklar ist, wann und woher das Instrument in das Museum kam. Vermutlich geschah dies Anfang des 20. Jahrhundert, denn im Katalog von 1892 gibt es noch keinen entsprechenden Eintrag. Zudem gingen die Zuwachsnummern erst bis knapp über 700;²³ ist in beiden Zwischenkriegskatalogen jedoch als Nr. 922 ausgewiesen.

20 Sachs: Sammlung alter Musikinstrumente, S. 136.

21 Fägner: Führer durch das Musikinstrumenten-Museum, S. 88.

22 Otto: Katalog der Streichinstrumente im Musikinstrumenten-Museum Berlin.

23 Fleischer: Königliche Hochschule für Musik zu Berlin.

In den Katalogen der weltweiten Instrumentensammlungen konnten vier weitere Exemplare der großen sorbischen Geige gefunden werden. Aufgrund der Entfernung war es jedoch nicht möglich, sie im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen. Es handelt sich um die Exemplare »Køp(o)I«, »Køp(o)II«, »Köl(o)I« und »Bos(o)I«.

Køp(o)I – Sammlung Musikhistorisches Museum Kopenhagen – Signatur D 95

Eine Kurzbeschreibung des Instruments mit Foto enthält der Museumskatalog von 1911.²⁴

Køp(o)II – Sammlung Musikhistorisches Museum Kopenhagen – Signatur 69

Eine Kurzbeschreibung des Instruments mit Foto enthält der Museumskatalog von 1931.²⁵

Köl(o)I – Sammlung Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer Köln (Auflösung der Sammlung 1927) – Signatur nicht bekannt (im unten bezeichneten Katalog als Nr. 956 angeführt)

Im Museumskatalog von 1922 belegt ein Eintrag die Existenz dieses Exemplars. Der Eintrag enthält auch eine ausführliche Beschreibung, laut der das Instrument aus der Niederlausitz stammte. Das ist jedoch unwahrscheinlich, da die große sorbische Geige in der Niederlausitz nicht vorkam. Die Entstehungszeit des Instruments wird mit spätes 18. oder beginnendes 19. Jahrhundert angegeben. Der Boden dieses Exemplars besteht aus Ahornholz, die Decke aus Fichtenholz. Die Gesamtlänge des Instruments beträgt 63,5 cm.²⁶

Bos(o)I – Sammlung Museum of Fine Arts Boston – Signatur 17.1707

Über die Existenz des Instruments gibt der Katalog zur Instrumentensammlung dieses Museums Auskunft.²⁷ Eine genauere Beschreibung und eine hochwertige Fotografie finden sich auf der Internetseite. Demnach stammt die Geige aus dem 18. Jahrhundert und hat eine Gesamtlänge von 62 cm.²⁸ Auf dem Foto ist deutlich eine Verzierung des Typs 1 erkennbar, welche die Decke und die Rosette umgibt; zu sehen sind außerdem die Darmsaiten und der eher untypische spitze Kopf.

24 Hammerich: Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen, S. 102.

25 Claudius: Samling of Gamile Musikinstrumenten, S. 194.

26 Kinsky: Zupf- und Streichinstrumente, S. 583.

27 Museum of Fine Arts Boston: Musical Instruments Collection, S. 19.

28 Ebenda, online:

<https://collections.mfa.org/objects/50241/fiddle-husla?ctx=dc2059a8-55f4-4d55-a4bc-d4a70398b0af&idix=58>
[Zugriff am 9. 11. 2023].

2.1.2.2 Kopien

Da die Nachbildungen der großen sorbischen Geige für diese Arbeit weniger relevant sind, werden die aufgefundenen Exemplare nur anhand von Fotografien dokumentiert. Es wird auf die wesentlichen baulichen Merkmale eingegangen, in denen sie sich von den bewahrten Originalen unterscheiden. Die folgende Übersicht beinhaltet nicht alle existierenden Nachbildungen, von denen in der Lausitz einige in Gebrauch sind und deren Zahl stetig zunimmt. Das vorrangige Ziel dieser Dokumentation besteht darin, auf offensichtliche bauliche Abweichungen bei den Instrumenten der sogenannten zweiten Existenzphase der sorbischen Folklore hinzuweisen.

Bau(k)V – Eigentümer Sorbisches National-Ensemble, Bautzen – Abb. 12



Der Schöpfer dieses Exemplars ist der Geigenbaumeister Hans Jordan aus Markneukirchen, der auf Nachbildungen von Renaissance-Lauten und der Viola da Gamba spezialisiert war. Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte er für die Sorben einige Nachbildungen ihrer traditionellen Chordophone her. Dieses Instrument ist mit Metallsaiten und an der Deckeninnenseite mit einem Bassbalken ausgestattet. Der Saitenhalter hat Feinstimmer; die Decke ist ohne Verzierungen.

Bau(k)VI – Eigentümer Sorbisches National-Ensemble, Bautzen – Abb. 13



Gebaut hat diese Geige Radovan Jíra aus Dresden. Sie hat Metallsaiten und an der Deckeninnenseite einen Bassbalken. Der Deckenrand ist mit Verzierungen des Typs Nr. 1 versehen; im Unterschied zu anderen Exemplaren fehlen diese jedoch an der Rosette.

Bau(k)VII – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen

Auch dieses Instrument hat der Geigenbaumeister Radovan Jíra aus Dresden gebaut. Es hat Metallsaiten und an der Innenseite der Decke einen Bassbalken. Deckenrand, Schalllöcher und Rosette sind mit Verzierungen des Typs Nr. 1 versehen.

Sch(k)I – Eigentümer Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V. – Abb. 14



Dies ist ein Werk von Hans Jordan aus Markneukirchen aus dem Jahre 1956. Es hat in der Decke zwei untypische flammenartige Schalllöcher, die einen Kompromiss zwischen den für dieses Instrument typischen rechteckigen Öffnungen und den dekorativen Ausschnitten in Form des verzierenden Buchstabens f darstellen, die bei Violinen auftreten. Deckenrand, Schalllöcher und Rosette haben keine Verzierung. An der Innenseite der Decke befindet sich der Bassbalken; der Saitenhalter hat Feinstimmer.

Cot(k)II – Sammlung Wendisches Museum, Cottbus – Signatur 84247/K – Abb. 15



Der Hersteller dieses Exemplars ist der Geigenbaumeister Radovan Jíra aus Dresden. Das Instrument hat Metallsaiten und an der Deckeninnenseite einen Bassbalken. Im Unterschied zu anderen Nachbildungen der großen sorbischen Geige hat es kein System zur Feinstimmung der Saiten auf dem Saitenhalter.

Str(k)I – Sammlung Nationales Institut für Volkskultur (Národní ústav lidové kultury), Strážnice – Signatur F 220/L 33/12.026 – Abb. 16



Trotz struktureller Unterschiede zur großen sorbischen Geige wurde dieses Instrument in die Liste der Nachbildungen aufgenommen. Leider liegen am Sammlungsort keine weiteren Informationen zu dieser Geige vor. Es hat als einziges Instrument violinähnliche Schalllöcher in f-Form ohne Kerben und ohne rechteckige Ausschnitte. Das Griffbrett ist außergewöhnlich lang und verdeckt die Rosette. Diese wurde nicht von innen in die Decke eingesetzt, sondern in Form von sechs regelmäßigen elliptischen Öffnungen ohne die übliche kreisförmige Umrandung direkt in die Decke geschnitzt. Der Boden ist leicht gewölbt und der dreiblättrige Kopf ungewöhnlich breit. Das Instrument hat nur einen Knopf zur Befestigung des Saitenhalters; ein Knopf zur Befestigung des Bandes am Instrument war nie vorhanden. Der Knopf ist nicht wie üblich am Endknopfbrettchen befestigt, sondern direkt an der Zarge; das Endknopfbrettchen fehlt.

Str(k)II – Sammlung Nationales Institut für Volkskultur (Národní ústav lidové kultury), Strážnice – Signatur 44/90 – Abb. 17



Der Museumsdokumentation zufolge erwarb Ludvik Kunz das Exemplar im Jahr 1990 für 3500 Kronen. Der Hersteller dieser Kopie einer großen sorbischen Geige ist jedoch nicht bekannt. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein Instrument, das nach dem Prager Vorbild gebaut wurde, das in dieser Studie als »Pra(o)l« ausgewiesen ist und das der Organologe Kunz gut kannte.²⁹ Es entspricht dem Prager Exemplar in der baulichen Charakteristik und vor allem in Bezug auf dessen auffallendstes Merkmal, der selten auftretenden Teilverblendung des Schallloches. Einen Unterschied zum Prager Exemplar zeigt die Rosette, die an der Nachbildung stärker verziert ist. Die Geige aus Strážnice weist zudem eine untypische Verbindung des Saitenhalters mit dem Knopf auf; die Öse, mit der die beiden Teile verbunden sind, geht durch den unteren Teil der Decke. Das Instrument hat keine Seele und kein Band; die Decke ist ohne Verzierungen.

2.2 Kleine sorbische Geige

2.2.1 Technische und bauliche Merkmale

Ausgehend von der Entwicklung der kleinen sorbischen Geige lässt sich ihre Herkunft auf die Stachelfiedel Rebab zurückführen.³⁰ Typisch für diese Instrumente ist die alte Bautechnik des Auskehrens eines monolithen Korpus. Der Boden, die Zargen, der Hals, der Kopf und vielfach auch der Knopf am unteren Teil des Korpus, an dem der Saitenhalter befestigt ist, sind aus einem einzigen Stück (vorwiegend Nussbaum-)Holz gefertigt (monoxyle Holzinstrumente). Durch die Auskehrltechnik entsteht ein Korpusboden, der in der Stärke stark variiert, denn beim Auskehlen des Resonanzkastens ist die Stärke des Bodens nur schwer abschätzbar. Sie kann zwar mit einem Stärkenmesser bestimmt werden, es ist jedoch nicht anzunehmen, dass die Volksinstrumentenbauer einen solchen verwendeten. Die Bodenwand der kleinen Geige ist daher meist recht robust. Beim Auskehlen des Korpus entstehen Klötzchen, die für die Stabilität des Instruments und eine Oberflächenvergrößerung zur Fixierung der Decke sorgen. Der Boden des Resonanzkastens bei monoxylem Instrumenten ist flach, ebenso die Decke, die auf den ausgearbeiteten Resonanzkasten aufgeklebt wird. Die Decke besteht aus einem einzigen Stück Fichtenholz; dass zwei Holzplatten zusammengefügt werden, kommt bei kleinen sorbischen Geigen nicht vor. Bei Instrumenten dieses monoxylem Typs im europäischen Volksinstrumentarium sowie bei einigen Nachbildungen der kleinen sorbischen Geige treten auch Decken mit einer sanften Wölbung auf: Bei den originalen Exemplaren der kleinen sorbischen Geige ist die Decke immer flach. Die Originalinstrumente haben keinen Bassbalken an der Deckeninnenwand. Auf den Hals des Instruments ist das Griffbrett geklebt, das weit über die Decke hinausragt. In Anbetracht dessen, dass auch die kleine Geige ausschließlich in der ersten Position gespielt wurde, erscheint das Griffbrett überaus lang und hat also nur eine ästhetische Funktion. Der Saitenhalter ist mit einer Drahtöse am Instrument befestigt, die im unteren Bereich

29 Kunz: Velké husle a svatební husličky, S. 189–197.

30 Kunz: Husle und Housle – Geige und Violine, S. 205–257.

des Saitenhalters durch die Öffnungen gefädelt ist; die Öse wird am Knopf im unteren Bereich der Zargen eingehangen. Die Saiten bestehen aus Darm oder Stahl und werden direkt durch die Öffnungen im oberen Bereich des Saitenhalters gefädelt.

Die kleine sorbische Geige ist im Gegensatz zur großen ein stark violinisiertes Instrument, wovon insbesondere die Ecken am Ende der c-förmigen Einbuchtungen des Resonanzkastens sowie die zwei Schalllöcher in Form eines stilisierten f-Buchstabens in der Decke sowie der Schneckenkopf mit Wirbelkasten und den konischen, seitlich eingesetzten Wirbeln zeugen. Die Decke hat aber keinen Überstand, sie ragt an keiner Stelle über die Zargen hinaus. Das Instrument ist, wie die große sorbische Geige, dreisaitig; die Saiten werden in Quinten auf $f^1-c^2-g^2$ gestimmt.

Die kleinen sorbischen Geigen weisen besondere Geigenstege in einer großen Formenvielfalt auf. Ihr gemeinsames Merkmal besteht darin, dass einer der beiden Füße auf der Decke sitzt und der andere durch eine spezielle, meist längliche Öffnung durch die Decke hindurchgeht und auf dem Boden des Resonanzkastens sitzt. Damit erfüllt der Steg zugleich die Aufgabe der Seele, er hat also eine akustische (der Steg überträgt die Vibrationen der Saiten auf die Decke und den Boden) sowie eine mechanische Funktion (der Druck der Saiten wird gleichmäßiger auf Decke und Boden verteilt). Die bewahrten Exemplare unterscheiden sich jedoch darin, welcher der beiden Füße durch den Korpus des Instruments hindurchgeht bzw. auf der Decke sitzt. Bei einer Hälfte tritt der Fuß unter der tiefsten, der f-Saite hindurch, bei der anderen unter der höchsten, der g-Saite.

Bei violinenartigen Instrumenten ist es größtenteils so, dass die Einschnitte der Schalllöcher in Form stilisierter ff die Mensur des Instruments angeben, indem sie auf die Stellung des Stegs hinweisen, der sich auf einer Geraden zwischen den Einschnitten befindet. Bei der kleinen sorbischen Geige ist das nicht der Fall; der Steg ist immer einige Zentimeter weiter unten angebracht. Diese Einschnitte sind also ohne Funktion und als Nachahmung der Form der Schalllöcher an professionellen Violinen erklärbar. Ähnliche Erscheinungen gibt es auch bei zahlreichen anderen violinisierten Instrumenten des europäischen Volksinstrumentariums.

Nach Hornbostels und Sachs' Systematik der Musikinstrumente lässt sich die kleine sorbische Geige im Gegensatz zur großen oder zur Violine nicht den »Kastenhalslauten« zu rechnen, da ihr Resonanzkorpus nicht kasten-, sondern schalenartig ist. Sie ist deshalb der Kategorie »Schalenhalslauten« mit der Kodierung 321.321 zuzuordnen.³¹ Die von Pavel Kurfürst definierten Suffixe, die die Klassifizierung der Chordophone nach Hornbostel und Sachs erweitern, sind dieselben wie bei der großen sorbischen Geige: Suffix I – Art und Weise der Tonerzeugung: Streichen des Bogens mit der Hand (Nr. 321); Suffix II – Art und Weise der Tonänderung: »Finger drücken Saiten gegen glattes Griffbrett« (Nr. 22).³² Und auch bei der kleinen sorbischen Geige kommt bei der traditionellen Verwendung kein *pizzicato*, *col legno* oder Flageolettspiel vor; die Suffixe haben also keine Varianten. Nach der Systematik von Hornbostel und Sachs mit Kurfürsts Erweiterung lautet die komplette Codierung demzufolge: 321.321-321-22.

31 Kurfürst: Hudební nástroje, S. 103.

32 Ebenda, S. 110–114.

Nach der kurfürstlichen Musikinstrumentensystematik³³ ist bei der kleinen sorbischen Geige ebenso wie bei der großen und der Violine der Hauptoszillator die Saite, der Auslöser des Hauptoszillators der Bogen, der Modulator der rechte Arm des Spielers, der Verstärker der Korpus des Instruments und der Ausstrahler des Hauptoszillators die Decke. Und auch bei der kleinen sorbischen Geige erfüllt der Steg nicht die Funktion des sekundären Oszillators wie bei der Iglauer Fiedel.

Der Resonanzkorpus mit seiner relativ dicken Wand bewirkt, dass die kleine Geige in höheren Frequenzen einen recht scharfen und durchdringenden Klang hat, der dem damaligen Ideal bei Volksinstrumenten entsprach (so lautet die volkstümliche Bezeichnung *wótre husle*, zu Deutsch »scharfe Geige«). Die Schärfe und der raue Klang werden durch die Stimme verstärkt, die durch eine direkte mechanische Verbindung mit dem Steg verknüpft bzw. die auch ein Stegbein ist. Die Stimme in Form eines verlängerten Stegfußes überträgt die Vibrationen auf den Boden jedoch in sehr begrenztem Maße, weil der robuste Boden nur eine minimale Amplitude zulässt.

2.2.2 Vorhandene Exemplare

Auch für die Bestandsbeschreibung der kleinen sorbischen Geigen wurden die Instrumente vermessen. Die Unter »Abmessungen« angegebenen Maße nutzen folgende Codierung:

- 1 Gesamtlänge des Instruments
- 2 Korpuslänge
- 3 Halslänge
- 4 Länge des Griffbretts (ohne Sattel)
- 5 Breite des Griffbretts im oberen Bereich, das heißt minimal
- 6 Breite des Griffbretts im unteren Bereich, das heißt maximal
- 7 Kopflänge
- 8 Saitenhalterlänge
- 9 Abstand zwischen den oberen Ecken
- 10 Abstand zwischen den unteren Ecken
- 11 maximale Breite des Korpus (im unteren Teil)
- 12 Höhe der Zargen
- 13 Deckenstärke

33 Kurfürst: Hudební nástroje.

2.2.2.1 Originale

2.2.2.1.1 Bautzen

Bau(o)1 – Sammlung Museum Bautzen – Signatur R 5392 – Abb. 18/19



Geschichte und Herkunft

Die Herkunft dieses Exemplars konnte nicht geklärt werden, da die alten Inventarkarten des Museums Bautzen bei einem Brand zerstört wurden. Erstmals erwähnt wurde das Instrument im Jahre 1912 in einer Dokumentation des Museums.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Das Instrument befindet sich in einem befriedigenden Zustand, jedoch fehlen eine Saite und ein Wirbel. Die Geige ist mit Darmsaiten, Schneckenkopf und einem Steg ausgestattet, der unter der f-Saite durch die Decke des Instruments bis zum Boden geht. Die Schalllöcher in Form eines stilisierten f haben unten und oben einen relativ breiten Bogen.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	49	4	21,5	7	10	10	12	13	0,5
2	28,5	5	2,3	8	8	11	X		
3	21	6	3,5	9	11	12	1,9		

Literatur

Stadtmuseum Bautzen: Katalog 1912



Geschichte und Herkunft

Laut Dokumentation des Museums ist das Instrument im 19. Jahrhundert in Schleife gebaut worden. Das Institut für sorbische Volksforschung Bautzen überließ es 1981 dem Museum für sorbische Geschichte und Kultur (dem späteren Sorbischen Museum) in Bautzen.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Das Instrument befindet sich in einem recht guten Zustand. Sämtliche Einzelteile sind vorhanden. Die Darmsaiten haben unterschiedliche Farben. Die Geige besitzt einen Schneckenkopf; der Geigensteg geht unter der f-Saite durch die Decke bis an den Boden.

Abmessungen Nr. / Maß in cm

1	48	4	20,5	7	9	10	11	13	0,2
2	28	5	2,5	8	8,2	11	10,7		
3	20	6	3,5	9	10,5	12	1,9		



Geschichte und Herkunft

Laut der Inventarkarte handelt es sich um ein Instrument aus dem 19. Jahrhundert aus Schleife. Es stammt aus dem Bestand des alten sorbischen Museums.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Dieses Exemplar einer kleinen sorbischen Geige ist recht gut erhalten; Korpus und Griffbrett

weisen Holzwurmschäden auf. Das Instrument hat Darmsaiten, die f-Saite ist aus Stahl und offenkundig nicht original. Die Geige besitzt einen Schneckenkopf, der Steg tritt unter der g-Saite durch die Decke bis an den Boden.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1 48	4 21	7 9	10 10,5	13 0,2
2 26	5 2,1	8 9,7	11 11,5	
3 22	6 3,1	9 9	12 1,6	

Bau(o)4 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/V/3996

Geschichte und Herkunft

Laut Museumsdokumenten handelt es sich um ein Instrument aus dem 19. Jahrhundert aus Schleife. Es stammt aus dem Bestand des alten sorbischen Museums.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Die Geige ist vergleichsweise grob gearbeitet; die Wände des Resonanzkörpers sind relativ dick. Das Griffbrett weist eine recht hohe Wölbung auf. Saiten, Saitenhalter und Steg sind nicht vorhanden. Die Öffnung für den durchtretenden Stegfuß befindet sich unter der g-Saite. Am Untersattel sind Spuren sichtbar, wo einst die Öse des Saitenhalters befestigt war.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1 48	4 21	7 9	10 10,5	13 0,2
2 26	5 2,1	8 9,7	11 11,5	
3 22	6 3,1	9 9	12 1,6	

Bau(o)5 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/VI/3140 – Abb.22



Geschichte und Herkunft

Laut Inventarkarte handelt es sich um die letzte, nicht vollendete Arbeit eines A. Černik aus dem Jahre 1951. Den Beleg dafür liefert die in den Korpus eingeschnitzte Signatur. Das Exemplar ist ein Geschenk Jan Rawps an das Museum im Jahre 1991.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Erhalten ist ein für die weitere Bearbeitung vorbereiteter Monoblock. Am Korpus sind mit

Bleistift die vorgesehenen Umrisse des Instruments gekennzeichnet, die bei der Vermessung für diese Arbeit ausschlaggebend waren. Der Boden ist im Unterschied zu anderen Exemplaren etwas gewölbt; dieser Wölbung entspricht auch das Innenprofil des Korpus.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	46	4	X	7	7	10	X	13	X
2	27,4	5	X	8	X	11	12,5		
3	18	6	X	9	9,9	12	2,7		

2.2.2.1.2 **Cottbus**

Cot(o)1 – Sammlung Wendisches Museum, Cottbus – Abb.23



Geschichte und Herkunft

Die Inventarkarte zu diesem Exemplar enthält einen Eintrag, der das Entstehungsjahr und den Geigenbauer eindeutig angibt: »Mate serbske fidle z lita 1889 wot Jana Mazule w Slipem twarjane/Kleine sorbische Geige, 1889 von Johann Masula in Schleife gebaut.« Zum Hersteller Jan Mazula gibt es jedoch keine weiteren Angaben.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Das Instrument ist sehr gut erhalten. Saitenhalter, Darmsaiten und wahrscheinlich auch der Geigensteg sind nicht original. An dieser Geige tritt der Steg unter der f-Saite durch die Decke bis an den Boden.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	49	4	21,5	7	9	10	10,4	13	0,2
2	27	5	2,3	8	7,4	11	11,5		
3	22	6	3,2	9	10	12	1,8		

2.2.2.1.3 Prag

Pra(o)1 – Sammlung Ethnografische Abteilung im Geschichtsmuseum des Nationalmuseums in Prag (Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze) – Signatur 5169

Geschichte und Herkunft

Nähere Angaben zur Herkunft des Instruments sind nicht bekannt. Ludvík Kunz, der die Geige in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Museum untersuchte, konnte ebenfalls keine Einzelheiten dazu herausfinden. Er bezieht sich lediglich auf die Angabe der Inventarkarte: »mała kwasne husličky ze Slepjanskeje wosady« (»kleine Hochzeitsgeige aus dem Schleifer Kirchspiel«). Ebenso wie bei dem Prager Exemplar der großen Geige »Pra(o)l« liegt auch hier die Vermutung nahe, dass Adolf Černý das Instrument nach Prag mitgebracht hat. In seinen Kommentaren zur »Zweiten Sammlung sorbischer Volkslieder« von 1888 merkt er an, er habe Hanzo Šuster aus Klein Trebendorf eine kleine Geige abgekauft. Da es auf tschechischem Gebiet heute kein weiteres Exemplar einer kleinen sorbischen Geige gibt, ist anzunehmen, dass es sich um dieses Instrument handelt.

Zustand, Originalität und bauliche Besonderheiten

Die Geige ist verhältnismäßig gut erhalten. Eine Darmsaite und der Steg fehlen, am linken Schalloch ist in Höhe des unteren Bogens ein Stück Holz abgebrochen. Zwei der drei Wirbel sind nicht original, einer ist offensichtlich fabrikgefertigt. Ein Fuß des Steges tritt unter der g-Saite durch die Decke.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1 48	4 19,5	7 9	10 12	13 0,2
2 27,5	5 2,5	8 11	11 12	
3 20,5	6 3,5	9 10,5	12 1,5	

Literatur

Kunz: Velké husle a svatební husličky ze srbské Lužice, S. 189–197

Černý: Přípisk k druhej zběrcy narodnych hłosow, S. 83

2.2.2.2 Kopien

Auch einige der aufgefundenen Exemplare von Nachbildungen der kleinen sorbischen Geige sollen hier dokumentiert werden, wegen ihrer geringeren Relevanz für diese Arbeit jedoch nur anhand von Fotografien und den grundlegenden Merkmalen, in denen sie sich von den bewahrten Originalen unterscheiden. Diese Übersicht umfasst, wie schon bei der großen Geige, nicht alle existierenden Nachbildungen, die in der Lausitz in Gebrauch sind.

Bau(k)6 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/V/5922 – Abb. 24

Laut Inventarkarte wurde dieses Instrument im Auftrag von Jurij Mencl 1936 von Hans Jordan in Markneukirchen gebaut, der ein Spezialist auf dem Gebiet traditioneller sorbischer Musik-



instrumente war. Dieser Geigenbaumeister schuf auch die Nachbildungen der großen sorbischen Geige, die in dieser Arbeit als »Bau(k)V« und »Sch(k)I« ausgewiesen sind. Ein Exemplar befand sich im Besitz von Jan Rawp, der es am 18. September 1991 dem Museum als Schenkung übereignete. Es handelt sich dabei um die erste moderne Nachbildung eines sorbischen Streichchordophons. Das Instrument hat Schalllöcher in Flammenform, der Steg geht nicht bis an den Boden durch, im Resonanzkasten befindet sich die separate Stimme und an der Innenwand der Decke der Bassbalken. Der Steg ist nicht original, sondern stammt von einer Violine. Das Instrument ist ein typisches Beispiel für die Anpassung der Bauweise an die Charakteristika der Violine.

Bau(k)7 – Eigentümer Sorbisches National-Ensemble, Bautzen – Abb. 25



Das Exemplar wurde um 1950 von Hans Jordan in Markneukirchen gebaut. Im Unterschied zu den authentischen Instrumenten sind Decke und Boden bei diesem gewölbt, der Geigensteg sitzt nur auf der Decke, im Resonanzkasten befinden sich die Stimme und der Bassbalken. Das Instrument wird vom Sorbischen National-Ensemble genutzt. Aus praktischen Gründen ist es mit Feinstimmern und Kinnhalter ausgestattet, der – im Unterschied zur authentischen Spielweise – das Spielen in mehreren Geigenpositionen ermöglicht. Diese Elemente erhielt das Chordophon nachträglich, denn auf dem Foto in der Studie »Praforma Slepjanskich husličkow« (»Die Urform der sorbischen Geige«) von Jan Rawp aus dem Jahr 1959³⁴ ist es noch ohne Feinstimmer und Kinnhalter zu sehen. Ein besonders markantes Merkmal ist der Kopf in Form eines

34 Rawp: Praforma Slepjanskich husličkow, S. 265.

flachen dreiblättrigen Brettchens wie bei einer großen Geige; die authentischen Exemplare der kleinen Geige haben alle einen Schneckenkopf. Diese hybride Form ist wohl darauf zurückzuführen, dass Jurij Mencl den Schneckenkopf an der kleinen sorbischen Geige irrtümlicherweise für nicht original, sondern für künstlich violinisiert hielt. Mencl hatte Jordan in der Anfangszeit des »Folklorismus«, in der auch die 1. Sorbische Kulturbrigade gegründet worden war, die mit Volksinstrumenten ausgestattet werden sollte, mit der Herstellung des Instruments mit diesem altertümlichen Fiedelkopf beauftragt.³⁵

Bau(k)8 – Eigentümer Sorbisches National-Ensemble, Bautzen

Dieses Exemplar ohne Datierung aus der Werkstatt von Geigenbaumeister Hans Jordan weist alle wesentlichen Konstruktionsmerkmale einer authentischen kleinen sorbischen Geige auf. Es besitzt einen durch die Decke bis an den Boden gehenden Geigensteg, eine flache Decke und einen flachen Boden sowie den Schneckenkopf. Das Instrument wurde zur leichteren Verwendung zusätzlich mit Feinstimmern und Kinnhalter ausgestattet.

Bau(k)9 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/VI/2929 – Abb. 26



Laut Inventarkarte stammt das Exemplar vom sorbischen Geigenbauer Benad, der etwa zwanzig Instrumente nach alten Darstellungen hergestellt haben soll; er selbst konnte nicht Geige spielen. Das Instrument wurde in den fünfziger oder sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gefertigt.

In baulicher Hinsicht weicht es sehr stark vom Original der kleinen sorbischen Geige ab. Das Instrument wurde nicht durch Auskehlen hergestellt, Decke und Boden des Resonanzkastens, die Zargen und der Hals mit dem Kopf sind separate Teile. Decke und Boden sind leicht gewölbt; die Decke hat keine Öffnung für den Stegfuß. Der Kopf ist recht grob geschnitzt und im Unterschied zu den anderen Teilen nicht lackiert. Das Instrument hat keinen Geigensteg.

35 Ebenda, S. 263–267.

Bau(k)10 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen

Das Exemplar fertigte Pavel Číp, Instrumentenbauer aus Zubří bei Rožnov pod Radhoštěm, für das Sorbische Museum an. Die Geige besitzt einen durch die Decke bis zum Boden hindurchgehenden Steg und an der Innenwand der Decke einen Bassbalken. Am Saitenhalter befinden sich die Feinstimmer. Die Saiten bestehen aus Stahl. Das Instrument wirkt vergleichsweise massiv.

Bau(k)11 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/VI/3898 – Abb. 27



Den Aufzeichnungen des Museums und der Signatur im Instrument zufolge wurde auch dieses Exemplar von Pavel Číp gebaut. Das Museum erstand es 1993 anlässlich einer Sonderausstellung. Das Exemplar hat weder einen Bassbalken noch Feinstimmer am Saitenhalter. Der Geigensteg geht durch die Decke bis an den Boden. Alles in allem sind in dieser Kopie die Authentizitätsmerkmale der kleinen sorbischen Geige am besten umgesetzt.

Bau(k)12 – Sammlung Sorbisches Museum, Bautzen – Signatur SM/VI/4444

Das Instrument fertigte der Dresdener Geigenbaumeister Radovan Jíra (er schuf auch die Nachbildungen einer großen sorbischen Geige, die in dieser Arbeit als »Bau(k)VI«, »Bau(k)VII« und »Cot(k)II« ausgewiesen sind). Das Museum erstand das Exemplar 1996. Es handelt sich auch hier um eine Nachbildung, die alle Authentizitätsmerkmale der kleinen sorbischen Geige wahrt.

Bau(k)13 – Eigentümer Folkloregruppe Sprjewjan, Bautzen

Das Instrument baute Pavel Číp aus Zubří bei Rožnov pod Radhoštěm für die Bautzener Folkloregruppe Sprjewjan, die es auch aktiv nutzt. Das Exemplar weist wichtige Merkmale der originalen kleinen sorbischen Geige auf.

Sch(k)1 – Eigentümer Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V. – Abb. 28



Dieses Instrument, das Musikanten des Sorbischen Folkloreensembles Schleife verwenden, ist ein weiteres Beispiel für ein von Hans Jordan aus Markneukirchen angefertigtes Exemplar mit einem nicht authentischen Kopf und einem Geigensteg, der nicht bis an den Boden reicht.

Cot(k)2 – Sammlung Wendisches Museum, Cottbus – Abb. 29



Das Instrument aus dem Jahr 1985 wurde von Pavel Číp ursprünglich für die Bautzener Folkloregruppe Sprjewjan gebaut. Die Decke ist gewölbt und an der Stelle des Endknopfbrettchens mit zwei Stiften fixiert. Das Exemplar hat keinen Bassbalken.

Cot(k)3 – Sammlung Wendisches Museum, Cottbus – Signatur x 1058/Kb – Abb. 30



Laut Vignette im Korpus wurde das Instrument 1990 in der Geigenbauwerkstatt Meyer im sächsischen Ehrenfriedersdorf hergestellt. Decke und Boden, Zargen und Hals sind aus einzelnen Holzstücken gefertigt. Der Steg reicht nicht bis an den Boden. Das Exemplar ist mit Stimme und Bassbalken ausgestattet.

2.3 Geigenbögen

Von den originalen Bögen, die für beide sorbischen Geigentypen verwendet wurden, sind fast keine erhalten geblieben. Eine Ausnahme bildet der Bogen der großen sorbischen Geige in Prag, die in dieser Arbeit als »Pra(o)l« ausgewiesen ist. (Abb. 31)



Abb. 31

Es handelt sich um einen 69 cm langen, sehr grob gearbeiteten Bogen aus Buchenholz mit schwarz gefärbten Pferdeschweifhaaren, die jedoch abgerissen sind. Durch ihn sind einige Konstruktionsmerkmale dieser Bögen bewahrt. Dazu zählt der bewegliche, abnehmbare Frosch, der mit einer Öse an der Stange befestigt ist, die in einer der Kerben an der Außenseite der Bogenstange eingehangen wird. Durch das Verschieben der Öse konnte die Spannung der Rosshaare reguliert werden. Diese Art der Befestigung des Frosches ist aus dem europäischen Instrumentarium der »Kunstmusik« bekannt. Seine Verwendung setzte vor dem Jahr 1700³⁶ ein, wobei er eine Zwischenstufe zwischen einem fest angebrachten Frosch und dem bis heute bekannten Schraubmechanismus darstellt.³⁷ Bei den Bögen der Barockzeit wurden die Kerben offenbar nicht direkt in die Stange geschnitzt. Stattdessen war ein mit Zähnchen versehener Eisenkamm in die Stange eingesetzt. Diese Art ist auch bei den Bögen der Iglauer Fiedel, der ostmährischen, slowakischen³⁸ und polnischen³⁹ Geige sowie schließlich bei neuzeitlichen Bögen zu finden, die heute für das Spiel auf den Nachbildungen der großen sorbischen Geige verwendet werden.

36 Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 127; Musée de la musique, S. 72; Valentin: Handbuch der Musikinstrumente; Bachmann / Boyden: Bow, S. 256–266.

37 Valentin: Handbuch der Musikinstrumente.

38 Kurfürst: Die Bauernfiedel.

39 Dahlig: Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce.



Abb. 32

In der ethnografischen Abteilung des Nationalmuseums in Prag befindet sich auch der Bogen des Exemplars »Pra(o)1«, also einer kleinen sorbischen Geige. Es handelt sich um einen 70 cm langen Torso ohne Frosch und Rosshaare. Vermutlich war dieses Exemplar nicht mit der Mechanik des verschiebbaren Frosches ausgestattet. (Abb. 32)

Die heutigen Musikanten, die auf Nachbildungen der kleinen sorbischen Geige spielen, verwenden klassische Violinenbögen.

2.4 Schlussfolgerungen

Sowohl bei der großen als auch bei der kleinen sorbischen Geige handelt es sich um rustifizierte Varianten von da braccio-Streichinstrumenten, deren unmittelbarer Vorgänger die mittelalterliche Fiedel war. Die große Geige ist aus konstruktionstechnischer Sicht der Fiedel ähnlicher. Sie ordnet sich direkt in die Familie der Fiedeln ein, auch wenn bei ihr zudem einige Merkmale der entwicklungs-technisch jüngeren Familie der alten Violen auftreten. Die kleine Geige ist ein violinisiertes Instrument. Sie ist unmittelbar beeinflusst vom Violino, wovon insbesondere die herausstehenden Ecken an den Mittelbögen zeugen. Im Vergleich zu den Violininstrumenten hat sie jedoch viele archaische Merkmale bewahrt, insbesondere den ausgekehlteten Korpus, wodurch Decke und Boden ohne Überstand sind. Dennoch ist die große sorbische Geige entwicklungs-technisch das ältere Instrument.

Aus der hier erfolgten Beschreibung und den Maßen der originalen Exemplare der großen und kleinen sorbischen Geige geht hervor, dass die Instrumente nur eine geringe konstruktionstechnische Variabilität aufweisen. Eine gewisse Vielfalt in Form und Größe ist nur an der Gestaltung der Köpfe und an der Form der Saitenhalter zu sehen, die wiederum vielfach nicht original sind. Als das variabelste Merkmal erscheint bei beiden die Höhe der Zargen. Bei den großen Geigen sind zudem die rechteckigen Schalllöcher in der Decke in ihrer Größe unterschiedlich. Varianten weisen die kleinen Geigen auch bei der Platzierung der Öffnung für den durch die Decke tretenden Stegfuß auf, der sich entweder unter der tiefsten oder unter der höchsten Saite befindet. In Bezug auf die Grundmerkmale und Maße, wie Gesamtlänge, Länge

des Korpus oder des Halses, sind jedoch alle Exemplare im Prinzip identisch. Eine derart geringe Variabilität ist bei Volksinstrumenten ein seltenes Phänomen,⁴⁰ was dafür spricht, dass diese Exemplare, die aus der Spätphase des traditionellen sorbischen Instrumentenbaus stammen, zu jener Zeit ihren optimalen Entwicklungsstand erreicht hatten. Dennoch gibt es keine zwei Exemplare, die sich in einem solchen Maße ähneln würden, dass von einer Herstellung mithilfe von Schablonen oder Ähnlichem die Rede sein könnte.

Größenmäßige Abweichungen bei Originalen der großen sorbischen Geige

Codierung ⁴¹	Größe in cm	max. Abweichung in % ⁴²	Durchschnittswert in cm ⁴³
1	62,0 – 66,0	6	64,0
2	40,5 – 43,0	6	41,5
3	21,0 – 25,0	16	22,0
4	21,8 – 23,5	7	22,5
5	2,3 – 3,6	36	3,1
6	3,0 – 3,4	12	2,5
7	6,8 – 11,3	40	9,0
8	12,3 – 20,5	40	17,5
9	17,2 – 20,0	14	18,5
10	21,3 – 25,0	15	23,5
11	12,2 – 13,7	11	13,5
12	8,5 – 10,2	17	9,5
13	8,3 – 9,8	15	9,0
14	7,0 – 10,0	30	8,5
15	4,0 – 4,5	27	5,0
16	1,8 – 3,0	40	2,5
17	1,6 – 3,4	53	2,5
18	1,0 – 1,8	44	1,5
19	5,4 – 8,2	34	7,0
20	0,6 – 1,0	40	0,8
21	5,4 – 8,2	34	7,0
22	0,6 – 1,0	40	0,8
23	3,4 – 4,5	14	4,0

40 Kurfürst: Violininstrumente »da braccio«, S. 233–250.

41 In die Statistik werden die Maße für 24 und 25 nicht einbezogen, da der Geigensteg nur an einem Originalexemplar erhalten ist.

42 Die prozentuale Abweichung bezieht sich auf den Maximalwert für die Größe.

43 Der Durchschnittswert wurde aus allen Exemplaren ermittelt und ist nicht als Mittelwert für die Größe zu verstehen.

Größenmäßige Abweichungen bei Originalen der kleinen sorbischen Geige

Codierung ⁴¹	Größe in cm	max. Abweichung in % ⁴⁴	Durchschnittswert in cm ⁴⁵
1	46,0 – 49,0	6	48,0
2	26,0 – 28,5	9	27,3
3	18,0 – 22,0	18	20,5
4	19,5 – 21,5	9	21,0
5	2,2 – 2,5	12	2,4
6	3,1 – 3,5	11	3,3
7	7,0 – 10,0	30	9,0
8	7,4 – 11,0	33	9,0
9	9,0 – 11,0	18	10,0
10	10,4 – 12,0	13	11,0
11	10,7 – 12,5	14	11,5
12	1,5 – 2,7	44	2,0
13	0,2 – 0,5	40	0,3

Die ersten modernen Kopien sorbischer Chordophone, vornehmlich aus den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts, entsprechen im Wesentlichen der Konstruktion von Violinen, gut zu erkennen bei den Exemplaren von Hans Jordan aus Markneukirchen. Die Instrumente aus der Werkstatt von Pavel Číp aus Zubří und Radovan Jíra aus Dresden aus den achtziger und neunziger Jahren berücksichtigen dagegen viele bauliche Besonderheiten der originalen sorbischen Streichchordophone. Hinsichtlich der Herstellungsverfahren entsprechen sie jedoch, wie auch die von Hans Jordan, einer modernen, präzisen Musikinstrumentenherstellung. Die Nachbildungen der sorbischen Geigen weisen insgesamt eine weit größere Variabilität in der Bauweise auf als ihre Vorlagen.

44 Die prozentuale Abweichung bezieht sich auf den Maximalwert für die Größe.

45 Der Durchschnittswert wurde aus allen Exemplaren ermittelt und ist nicht als Mittelwert für die Größe zu verstehen.

3 Charakterisierung der Terminologie

Als Bezeichnung für die **große Geige** wird in der obersorbischen Schriftsprache der Begriff *husle* (Pl.) verwendet. Er leitet sich von dem urslawischen Wort **goslъ* bzw. vom Verb **gostlī*⁴⁶ ab. Dieser Terminus hat sich in allen slawischen Sprachen bewahrt, obgleich sich die Entwicklung im ostslawischen Raum etwas unterscheidet. Das urslawische Verb **gostī*, **gōdō* bezeichnete das Spiel auf einem beliebigen Saiteninstrument.⁴⁷ Während es sich bei den West- und den Südslawen mit dem Spielen eines Streichinstruments verband (bzw. mit dem konkreten Streichen über Saiten), sind die ostslawischen Instrumente des Typs *гусли* Zupfchordophone.

In allen slawischen Sprachen handelt es sich um ein Pluraletantum. Neben der Pluralform *husle* tritt in der deutschsprachigen Literatur über die sorbischen Geigen jedoch auch die Form *husla* (f.) auf, die jedoch in der lebendigen obersorbischen Sprache nicht in Erscheinung tritt und auch im überwiegenden Teil des obersorbischen Sprachgebietes nie verwendet wurde. Paradoxerweise gibt Jan Arnošt Smoler im deutschen Nachwort zur Liedersammlung »Die Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz« von 1843 *husla* als die einzig mögliche Form an,⁴⁸ wobei es sich um eine der ersten Erwähnungen dieses sorbischen Chordophons überhaupt handelt. Smoler führt *husla* als kaum benutzt auch in seinem sorbisch-deutschen Konversationshandbuch an, wobei er als Hauptform die jotierte Variante *husslje* (Pl.)⁴⁹ angibt. In den Wörterbüchern erscheint *husla* lediglich in Pfuls Wörterbuch von 1866, und dort mit der Kennzeichnung als ein im Westsorbischen verwendeter Begriff.⁵⁰ Auch im »Sorbischen Sprachatlas« wird diese Singularform mit dem Hinweis, sie könnte im Westsorbischen aufgetreten sein, erwähnt.⁵¹

Die Form *husla* ist also im Obersorbischen eine kaum benutzte Form. Ihre Verwendung im deutschen Nachwort von Smolers und Haupts Liedersammlung (offenkundig geleitet von dem Bestreben, die sorbische Pluralform an das deutsche Femininum »die Geige« oder »die Fiedel« anzugleichen) führte dazu, dass die internationale Organologie (in Unkenntnis der obersorbischen Sprache) diesen nicht ganz korrekten Begriff zu verwenden begann. Eine Ausnahme bildet der deutsche Organologe Curt Sachs, der in seinem (für die Wissenschaft über die Musikinstrumente elementaren) Lexikon von 1913 die korrekte Bezeichnung *husle* benutzt.⁵² Neun Jahre später allerdings taucht auch bei ihm im Verzeichnis der Musikinstrumente der Sammlung der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin bei einem Exemplar der großen sorbischen Geige der Begriff *husla* auf.⁵³ Dieser findet sich ebenso in den Verzeichnissen der

46 Schuster-Šewc: Historisch-etymologisches Wörterbuch.

47 Rejzek: Český etymologický slovník.

48 Haupt/Smoler: Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow, Bd. 2, S. 218.

49 Smoler: Maty Serb aby Serske a Njemske Rosmlowenja.

50 Pful: Lužiski serbski słownik.

51 Faßke: Sorbischer Sprachatlas, Bd. 9, S. 89.

52 Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente, S. 193.

53 Ders.: Sammlung alter Musikinstrumente, S. 135.

Musikinstrumente-Sammlungen aller nicht slawischen Museen der Welt, in denen sich Exemplare der großen sorbischen Geige erhalten haben;⁵⁴ auch die bedeutende Enzyklopädie der Musikinstrumente aus der Werkstatt des namhaften Grove-Verlags benutzt ihn.⁵⁵ Weltweit hängen also Forscher dem Glauben an, die ursprüngliche slawische Bezeichnung dieses Instruments zu verwenden, ohne die historische oder zumindest die synchrone Frequenz nach 150-jähriger nicht korrekter Verwendung dieses Begriffs in der Fachliteratur zu verifizieren. Einige deutsche Autoren beschreiben die sorbische Geige auch schlicht mit den Begriffen »wendische Fiedel«, »wendische Geige«, »Wendenfiedel«, »Lausitzer Violine«, »sorbische Diskantvioline« usw.

Im 19. Jahrhundert wurde die große sorbische Geige allmählich von der klassischen Geige verdrängt. Nicht selten griffen die Volksmusikanten zu diesem klanglich und technisch vollkommeneren Instrument und legten die traditionelle Geige ab und mit ihr auch das Klangrepertoire. Die klassische Geige und das mit ihr verbundene Programm in Form von Walzern und Polkas gelangte so in die slawische Bevölkerung. Zum Zwecke der Unterscheidung bezeichneten die Obersorben ihre traditionelle Geige von nun an als *serbske husle*, wogegen sie die bei den Deutschen verbreitete (ursprünglich natürlich italienische) Geige *němske husle* nannten.⁵⁶

Die niedersorbische Schriftsprache kennt für »Geige« das Wort *fidle*, also ein Lehnwort aus dem Deutschen. Und im Deutschen steht der Begriff »Fiedel« ja gerade für die Geige des Volksinstrumentariums bzw. für die mittelalterliche Fiedel und mit ihr verwandte Instrumente. Für die klassische Geige stehen im Deutschen die Begriffe »Violine« und »Geige«, unter denen alle Instrumente des Typs Geige zusammengefasst werden. Die niedersorbische Bezeichnung *fidle*, die auch für die klassische Geige verwendet wird, kann also als eine Art Nachweis für die einstmalige enge Verbundenheit der Niedersorben mit der dörflichen Folklore und deren Musikinstrumentarium betrachtet werden. Die Verbreitung des slawischen Begriffes *husle* bzw. des Lehnwortes *fidle* auf dem Territorium der Lausitz ist laut »Sorbischem Sprachatlas« eindeutig. Die Sprachgrenze spiegelt die administrative Grenze zwischen der Ober- und der Niederlausitz wider.⁵⁷

Die niedersorbische Schriftsprache kennt zudem den weit weniger produktiven (dialektalen) slawischen Ausdruck *gusle* und die Ableitungen *gusliš/guslowaś* (Geige spielen) und *guslař* (Geigenspieler). Die seltenere Verwendung dieses Begriffes ist der Tatsache geschuldet, dass *guslowaś* außer für das Geigenspielen auch in der Bedeutung »zaubern« oder »hexen« verwendet wird.⁵⁸ Der Begriff *guslař* steht demnach eher für »Zauberer« oder »Beschwörer«. Handelt es sich aber tatsächlich um Homonyme, oder ist die Bedeutung des Denotats »zaubern« auf die ähnliche Armbewegung beim Spielen der Geige und beim Zaubern zurückzuführen bzw.

54 Kinsky: Zupf- und Streichinstrumente, S. 583; Claudius: Samling of Gamile Musikinstrumenten, S. 194;

Hammerich: Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen, S. 102; Museum of Fine Arts Boston: Musical Instruments Collection, S. 19; Wit: Katalog des Musikhistorischen Museums, S. 107.

55 Sadie: The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Bd. 2, S. 264.

56 Kuba: Cesty za slovanskou písní.

57 Faßke: Sorbischer Sprachatlas, Bd. 9, S. 89.

58 Starosta: Dolnosorbisko-nimski słownik; Muka: Slovník dolnolužického jazyka a jeho nářečí, Bd. 1.

auf die mythologische Vorstellung, dass Musikinstrumenten oder der Musik überhaupt magische Kräfte innewohnen? Diese Frage muss der sprachwissenschaftlichen Forschung überlassen bleiben.

Die **kleine sorbische Geige** ist ein Phänomen der Schleifer Region, aus dialektologischer Sicht die Übergangsregion zwischen Ober- und Niedersorbisch. Für die Fachwelt entdeckte der tschechische Ethnograf Ludvík Kuba das Instrument, als er 1886 in Schleife zum sorbischen Dudelsack recherchierte. In seinem Reisebericht »Herci, lužičtí národní hudci« (»Hercy, sorbische Volksmusikanten«) beschreibt er auch, wie die hiesigen Sorben die Geige bezeichneten. Auf Kubas Frage, welche Instrumente er besitze, antwortete der Schleifer Dudelsackspieler Bola, er habe zu Hause unter anderem eine *mafe fidle*, worauf sich dieses von Kuba wiedergegebene Gespräch entspann:

»Was ist das für ein Instrument – mafe fidle?, frage ich erstaunt, da mir dieser Begriff völlig neu war, nicht einmal in Smolers Werk war ich darauf gestoßen.

»Wir sagen dazu auch«, so erklärte mir der Musikant unsicher und erneut mit wenig Erfolg, »mafe huslički.

Und wieder einmal bin ich daraus nicht schlauer geworden. Dem Dudelsackspieler entging das nicht und so fügte er beflissen hinzu: »Meistens sagt man bei uns: wjerowanske huslički.«⁵⁹

Diese Aussage enthält gleich drei Bezeichnungen für die kleine sorbische Geige. Das Auftreten des niedersorbischen *fidle* und des obersorbischen *huslički* (als Diminutivum des Wortes *husle*) ist auch ein Beleg für das Pendeln des Schleifer Dialekts zwischen den kodifizierten Varianten der ober- und niedersorbischen Sprache.

Die Bezeichnung *wěrowanske huslički* (bei Kuba in nicht korrekter Rechtschreibung als *wjerowanske huslički* notiert) ist vom obersorbischen Wort *wěrowanje*, deutsch »Trauung«, abgeleitet und weist darauf hin, dass die kleine sorbische Geige nur bei Hochzeiten zum Einsatz kam. Diese Bezeichnung nahm auch Curt Sachs in seine Enzyklopädie der Musikinstrumente von 1913 auf.⁶⁰ Der Dudelsackspieler Bola behauptet in Kubas Dokument, es handele sich um die verbreitetste Bezeichnung des Instruments. Der tschechische Lehrer, Dichter und Ethnograf Adolf Černý, der nur ein Jahr nach Kuba die Lausitz bereiste, zog diesen Ausdruck aber gänzlich in Zweifel. Im Kommentar zu seinem zweiten Band sorbischer Volkslieder heißt es, er habe sich in der Schleifer Region nach diesem Begriff erkundigt, aber niemand habe ihn gekannt. Er stieß jedoch auf die Varianten *mafe husle* und *mafe fidle*; in Klein Trebendorf notierte er den Ausdruck *wótre husle* (vom obersorbischen Adjektiv *wótry*, also »scharf« – ein offenkundiger Hinweis auf ihren scharfen, durchdringenden Klang). Laut Černý hatte ein Musikant in Neustadt zudem die Variante *kwasne fidlički* gelten lassen.⁶¹ Dieser Begriff (jedoch eher in der obersorbischen Variante des Substantivs *huslički*) fand auch Eingang in die Fachliteratur.⁶² Er entstand aus dem

59 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 591.

60 Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente, S. 421.

61 Černý: Připisk k druhej zběrcy narodnych hřosow, S. 73–92.

62 Siehe z.B. Kunz: Velké husle a svatební husličky, S. 189–198.

obersorbischen Wort *kwás*, deutsch »Hochzeit«. Er erscheint logischer als Kubas *wěrowanske huslički*; da die kleine sorbische Geige eher mit dem volkstümlichen Hochzeitsfest verbunden ist als mit der Trauung selbst, die ja in der Kirche stattfand, wo keine Volksmusikinstrumente zum Einsatz kamen.

In den auf Obersorbisch verfassten Arbeiten, vor allem von Jurij Mencl⁶³ und Jan Rawp⁶⁴, findet sich die neutrale Bezeichnung *mate serbske husle*, hinter der sich das Bestreben zeigt, in Fachtexten zwischen den zwei sorbischen Chordophonen unterscheiden zu können. Jan Rawp bietet zudem die Variante *Slepjanske huslički* an, die auf das Verbreitungsgebiet der Geige hinweist.

Bei der Bezeichnung des Geigenbogens herrscht im Obersorbischen weder in der Umgangssprache noch in der kodifizierten Schriftsprache Übereinstimmung. Das Wörterbuch von Jurij Kral führt als einzig möglichen Begriff *smyk* an, hergeleitet von der sorbischen Bezeichnung für »Ruck« oder »Hieb«.⁶⁵ In dem nur wenig jüngeren Wörterbuch von Pawoł Völkel ist der Begriff *smyk* dagegen allein diesen ursprünglichen Bedeutungen vorbehalten; für »Geigenbogen« gibt Völkel das Diminutivum *smyčk* an.⁶⁶ Adolf Černý stieß in der Lausitz auf den bereits erwähnten Ausdruck *smyk*, in Neustadt dokumentierte er die Variante *smók* und in Schleife auch *sčélko*,⁶⁷ wobei es sich offensichtlich um eine lokale Varietät des schriftsprachlichen niedersorbischen Ausdrucks *stšítka* oder *stšítko* handelt, den auch das niedersorbische Wörterbuch von Arnošt Muka für »Geigenbogen« (aber auch für »Zeiger«) anbietet.⁶⁸

Ludvík Kuba notierte im katholischen Gebiet der Oberlausitz beim Musikanten Michal Pan aus Crostwitz neben dem Ausdruck *smók* auch *wódžerč*.⁶⁹ Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Fehler in Kubas Aufzeichnungen. Der tschechische Ethnograf hatte Pan wohl falsch verstanden und die Bezeichnung für »Bogen« vom obersorbischen Wort *wodžić* (»führen«) abgeleitet, indem er den Begriff mit der Bewegung des Bogens über die Saiten in Verbindung brachte. Die korrekte Form des Begriffs für den Geigenbogen, um die es Ludvík Kuba ging, lautet jedoch *hudženc* (abgeleitet vom Verb *hudžić*, »musizieren«).

Das Sorbische verfügt bisher über keine einheitliche Terminologie für die Bestandteile der Geigen. Die in sorbischen Wörterbüchern nicht enthaltenen Begriffe müssen deshalb erneut in den Reisenotizen der Ethnografen gesucht werden, für die wiederum das Dokumentieren der volkstümlichen Terminologie nie Priorität hatte. Gelegentlich finden sich die Begriffe auch in der obersorbischen Fachliteratur, in der sie als das Bestreben um die Einführung einer einheitlichen Fachterminologie zu verstehen sind. Das einzige Werk, in dem die Bestandteile der Geige vollständig benannt sind, ist die erwähnte Studie von Jurij Mencl.

63 Siehe z. B. bei Kunz: *Velké husle a svatební husličky*, S. 189–198.

64 Rawp: *Serbska hudžba*, S. 26.

65 Kral: *Serbsko-němski słownik*; den Begriff *smyk* verwendete in den 1930er Jahren auch Jurij Mencl, in: *Serbske husle*, S. 1.

66 Völkel: *Hornjoserbsko-němski słownik*.

67 Černý: *Připisk k druhej zběrce narodnych hłosow*, S. 73–92.

68 Muka: *Słownik dolnoserbskeje rěcy a jeje narěcow*, Bd. 2.

69 Kuba: »Herci«, *lužičtí národní hudci*, S. 488.

In dem Wörterbuch des Autorenkollektivs Jenč, Michałk und Šěrakowa⁷⁰ findet sich für das Bodenbrett der Begriff *spódnica*, ebenso bei Jurij Mencil.⁷¹ Einen Ausdruck für Decke enthalten die Wörterbücher nicht; bei Mencil erscheint der Terminus *zwjerchnica*;⁷² ähnlich verhält es sich mit der Bezeichnung für Zargen, die Mencil als *pobočniki* benennt.⁷³

Für das Griffbrett gibt das Wörterbuch von Jenč, Michałk und Šěrakowa *prebėradlo* oder *přimanska deska* an,⁷⁴ Adolf Černý stieß in der Schleifer Region in Verbindung mit der kleinen Geige auch auf den Begriff *přibėrawa descycka*.⁷⁵ Hier wird die Ähnlichkeit mit der traditionellen sorbischen Bezeichnung für die vordere Pfeife des Dudelsacks sichtbar (notiert als *preberawa*), deren Etymologie Ludvík Kuba folgendermaßen erklärt: »Die nach vorn ragende kürzere Pfeife ist mit acht Tonlöchern versehen, mittels derer der Dudelsackspieler die Melodie spielt. Da die Finger dabei von Öffnung zu Öffnung wechseln, als würden sie etwas ausklauben [bei Kuba *přebírat*], wird diese Pfeife als »preberawa« bezeichnet.«⁷⁶

Für Steg bietet das neueste Wörterbuch die Begriffe *račk*, *čělc* und *mužik* an.⁷⁷ Adolf Černý notierte in der Schleifer Region zudem den allgemeineren Terminus *podpěrka* sowie den Ausdruck *česačk* (»kleiner Kamm«),⁷⁷ was sich davon ableitet, dass der Steg der kleinen Schleifer Geige mit drei Zähnen ausgestattet ist, über welche die Saiten gespannt sind.

Schließlich soll es noch um den Begriff gehen, der das Spielen auf den Instrumenten an sich benennt. Ludvík Kuba beschreibt dazu eine interessante Beobachtung:

»Das Wort »herc« ist abgeleitet von »hrač« und steht als Bezeichnung für den sorbischen Volksmusikanten. Dabei ist interessant, dass jenes Tätigkeitswort, wenngleich bis heute im sorbischen Wörterbuch enthalten, und obgleich es als Grundlage für die zutreffende Bezeichnung jener Musikanten diente, es in denselben unverdientermaßen in Vergessenheit geriet. Denn in der volkstümlichen Terminologie wird in Verbindung mit dem sorbischen »herc« (Musikant) – egal, ob er den Dudelsack oder die Geige oder die »Tarakawa« in der Hand hält – immer das Verb »piskač« und nicht »hrač« verwendet. Als ich sorbische Musikanten am Anfang meiner Kontakte – in nicht ausreichender Kenntnis ihrer Sprache – mit dem Wort »zahrajče!« zum Spielen ermuntern wollte, verstanden sie mich nicht; erst, nachdem mein Begleiter meinen Wunsch mit dem gebräuchlichen Wort »piskajče« erklärt hat, setzte der betreffende Musikant zum Spielen an.«⁷⁹

Das obersorbische *hrač* und das niedersorbische *grás*, von denen *herc* und *gerc* zweifellos abgeleitet sind, traten allmählich als Bezeichnung für das Musizieren in den Hintergrund und

70 Jenč / Michałk / Šěrakowa: Němsko-hornjoserbski słownik, Bd. 1.

71 Mencil [Mencil]: Serbske husle, S. 1.

72 Ebenda.

73 Ebenda.

74 Jenč / Michałk / Šěrakowa: Němsko-hornjoserbski słownik, Bd. 2.

75 Černý: Připisk k druhej zběrce narodnych hłosow, S. 73–92.

76 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 593.

77 Jenč / Michałk / Šěrakowa: Němsko-hornjoserbski słownik, Bd. 2.

78 Černý: Připisk k druhej zběrce narodnych hłosow, S. 73–92.

79 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 376 f.

werden inzwischen allgemein für »spielen« verwendet. Einige Wörterbücher geben beide in Verbindung mit dem Spielen eines Musikinstruments als Synonyme an.⁸⁰ Weit häufiger wird im Obersorbischen der Begriff *piskać* benutzt, im Niedersorbischen *piskaś*. Von diesem Verb stammen auch die weniger gebräuchlichen Bezeichnungen für das Musikinstrument selbst ab; denn neben den üblichen Begriffen *hudźbny instrument*, *hudźbny nastroj* existiert auch das Wort *piskadło*.⁸¹

Hrać ist für die Obersorben heute ein völlig verständliches Wort und Teil des normalen Sprachgebrauches. Bei den Folkloreensembles ist der in Kubas Aufzeichnungen noch nicht verstandene Imperativ *zahrajće* inzwischen eine gängige Aufforderung von Musikern zum Spielen.

Außerdem tritt im Obersorbischen das Verb *hudźić* (»Musik machen«, »musizieren«) für das Spielen auf einem Musikinstrument und für Gesang auf. In Verbindung mit einem konkreten Instrument wird es nicht verwendet. Das Verb ist verwandt mit dem Begriff *hudźba* als Bezeichnung für »Musik«, der aus dem Tschechischen ins Sorbische Eingang fand. Mit der Etymologie dieser substantivierten Form schließt sich der Kreis zum Anfang des Kapitels – zum urslawischen Verb **gostǐ / *gōdǒ* als Bezeichnung der sorbischen Geige an sich, also zu dem zentralen Objekt bei der Sondierung der Terminologie.

80 Vgl. z. B. Jenč / Michałk / Šerakowa: *Němsko-hornjoserbski słownik*, Bd. 1.

81 Kral: *Serbsko-němski słownik*.

4 Spielweise und Repertoire

4.1 Spielweise

4.1.1 Stimmung

Die Saiten der großen sorbischen Geige waren ursprünglich in Quinten d^1 – a^1 – e^2 gestimmt. Die Stimmung entspricht also der klassischen Geige mit dem Unterschied, dass bei der sorbischen die tiefste Saite g fehlt. Da die Geige aufgrund ihrer Konstruktion nur in der ersten Position gespielt werden konnte, reichte ihr Tonumfang von d^1 – h^2 ; allerdings belegen die unten kommentierten Aufzeichnungen über die authentische Spielweise, dass die Geiger in Einzelfällen auf der e -Saite sogar bis zum Ton d^3 spielten.

In der sogenannten zweiten Phase der sorbischen Musikfolklore wird die große Geige auch in Quarten e^1 – a^1 – d^2 gestimmt, wie teilweise vom Sorbischen National-Ensemble bei seinen Auftritten praktiziert, was jedoch nicht als authentisch anzusehen ist.

Die kleine sorbische Geige wurde ebenfalls in Quinten gestimmt, nämlich auf die Töne f^1 – c^2 – g^2 . Sie trat ursprünglich ausschließlich im Zusammenspiel mit dem Dudelsack auf. Ihre Stimmung hängt also von der Stimmung des kleinen und des großen sorbischen Dudelsacks ab, zuzüglich des Tons f^1 der Bordunpfeife.⁸² Auch die kleine Geige wurde nur in der ersten Position gespielt. Es konnte also ohne Weiteres ein Tonumfang von f^1 – dis^3 erzielt werden. Nachgewiesen ist zudem die Stimmung um eine Terz höher.⁸³

4.1.2 Spielhaltung und Spieltechnik

Von Ludvík Kuba ist das folgende Zeugnis über die Spielhaltung der großen sorbischen Geige des Volksmusikanten Michał Pan überliefert:

»[Die große sorbische Geige] wird nicht wie die klassische Geige gehalten. Das verhindert das stark erhöhte untere Ende, welches nicht unter das Kinn passt, und auch wenn das möglich wäre, so wird das Halten der Geige mit dem Kinn durch die gewölbte Decke verhindert; beim kleinsten Druck würde sie wegrutschen. Die Geige muss ganz anders gehalten werden, nämlich mit einem Band, welches an den beiden Enden des Instruments locker befestigt ist. Zum besseren Verständnis sei beschrieben, wie sich der Musikant auf das Spiel vorbereitet.

Nachdem er die Geige präzise gestimmt hat, hält er das Instrument in der rechten Hand und steckt den linken Oberarm durch das Band hindurch und umfasst mit der Hand den Geigenhals und hält die Geige fest – nicht unter dem Kinn, sondern mittig vor der Brust, wobei er den linken Ellbogen abspreizt, wodurch das Band gespannt und die Geige an den Körper gedrückt wird. Dann nimmt er den Bogen in die rechte Hand, streicht einige Male beherzt über die Saiten und ist spielbereit.

82 Kuba: »Hercik«, *Lužičtí národní hudci*, S. 375–378, 485–497, 585–603.

83 Raupp [Rawp]: *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*.

Bevor er mit dem Spielen beginnt, darauf sei hingewiesen, wird die Geige so gehalten, dass die Achse, welche sich aus der Breite der Geige ergibt, senkrecht nach unten weist, denn der Bogen muss parallel dazu gestrichen werden. Der Bogen wird gleichmäßig in senkrechter Richtung, nach oben und nach unten, bewegt. Mit anderen Worten: die Geige liegt so an der Brust an, dass sie diese in die rechte und die linke Hälfte teilt. Die daraus sich ergebende Längsachse ist waagrecht, im rechten Winkel zur Brustmitte ausgerichtet.«⁸⁴

Diese Schilderung stammt von seiner ersten Lausitzreise 1886. Während seiner letzten Reise, 1923, entstanden zwei Ölbilder, auf denen der letzte traditionelle Spieler der großen sorbischen Geige, Jan Kušk, dargestellt ist. Neben ihrem künstlerischen Wert besitzen diese Bilder dokumentarische Bedeutung. Sie zeigen den Musikanten beim Spielen von zwei unterschiedlichen Seiten aus, wodurch die althergebrachte Handhabung der großen sorbischen Geige gut erkennbar wird. (Abb. 33, 34)



Abb. 33 und 34 **Spieler der großen sorbischen Geige Jan Kušk von rechts und von links** Ludvík Kuba, Öl auf Leinwand, 1925

Die von Kuba so dokumentierte Spielhaltung kann als authentisch gewertet werden. Sie ähnelt (wie das Instrument selbst) einer mittelalterlichen Fiedel, auch wenn diese etwas höher und aus der Perspektive der Spieler weiter rechts gehalten wurde. Die drei folgenden schematischen Abbildungen (Abb. 35 a–c) sind Nachdrucke aus der Monografie von Pavel Kurfürst über die Bauernfiedel von Iglau.⁸⁵ Sie zeigen die Spielhaltung anhand eines Freskos aus dem 15. Jahrhundert in der Kirche im slowakischen Žehar (35a), der Velislav-Bibel aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (35b) und eines Passionals der Äbtissin Kunhuta aus den Jahren 1312 bis

84 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 489 f.

85 Kurfürst: Die Bauernfiedel, S. 164 und 166.

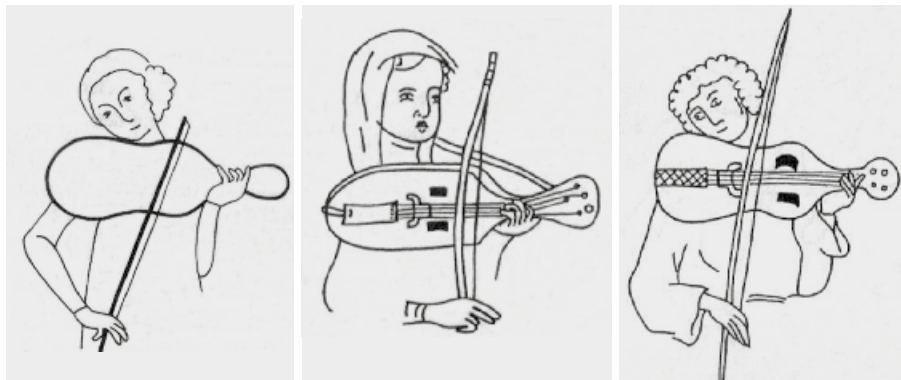


Abb. 35a–c **Spielhaltungen** der mittelalterlichen Fiedel

1321 (35c). Aus den mittelalterlichen Darstellungen ist ersichtlich, dass die Geiger den Bogen so in der rechten Hand hielten, dass der kleine Finger von hinten gegen den Bogen drückte, diesen stützte. Diese Art der Bogenhaltung ist weder aus Kubas Darstellung des Musikanten Jan Kušk noch aus Kubas wörtlicher Beschreibung von Michał Pan erkennbar. Allerdings haben einige Volksmusikanten den Bogen tatsächlich so gehalten, wie der unten stehende Ausschnitt aus einer Fotografie eines sorbischen Hochzeitszuges zeigt. (Abb. 36)

Links auf dem Foto ist Jan Kušk zu sehen. Das Bild entstand etwa ein Vierteljahrhundert eher als die Porträts von Kuba.⁸⁶ Er hält den Bogen auf die gleiche Art wie auf Kubas Gemälden, also mit vier Fingern am Bogen, während der Musiker rechts (dabei handelt es sich um Michał Pan) den kleinen Finger von hinten gegen den Bogen drückt. Es ist jedoch davon



Abb. 36 **Katholischer Hochzeitszug** vor 1926

86 Kuba: Čtení o Lužici.



Abb. 37 **Spielerin der großen sorbischen Geige** des Sorbischen Folkloreensembles Schleife auf dem Folklorefestival Strážnice 2003

auszugehen, dass die sorbischen Musikanten, ähnlich wie bei der Fiedel oder der Iglauer Bauernfiedel, den Bogendruck mit dem Daumen der rechten Hand regulierten. Mit der linken Hand wurden die Saiten auf dem Griffbrett verkürzt. Da die Geige nicht mit dem Kinn festgehalten werden konnte, war das Spielen im Gehen nicht möglich, sodass nur in der ersten Geigenposition, im Stehen, gespielt wurde. In der sogenannten zweiten Folklorephase begegnet man einer anderen Handhabung der großen sorbischen Geige. Die heutigen Musikanten orientieren sich kaum noch an der alten Spielhaltung, sondern an der der klassischen Geige, die sie gespielt haben, bevor sie die Nachbildungen der traditionellen sorbischen Chordophone in die Hand bekamen. Sie halten das Instrument senkrecht



Abb. 38 **Musikanten aus Schleife** 1920, Ausschnitt



Abb. 39 **Musiker aus Bad Muskau** ohne Jahr



Abb. 40 **Kinnstütze** einer kleinen sorbischen Geige

zur Körperlängsachse und stützen es auf der linken Schulter ab, wie die Geigerin des Sorbischen Folklorensembles Schleife e.V. beim Folklorefestival 2003 in Strážnice. (Abb. 37) Die kleine sorbische Geige hielten die Musikanten entweder am Hals oder unterhalb des linken Schlüsselbeins. In beiden Fällen konnte so nur in der ersten Geigenposition gespielt werden, weil die Geige keinen festen Halt und die linke Hand auf dem Griffbrett nicht hätte bewegt werden können. (Abb. 38/39) Beide Spielhaltungen sind auch heute anzutreffen. Einige Vertreter der zweiten Folklorephase haben die kleine Geige jedoch mit einer Kinnstütze ausgestattet, ähnlich wie bei der Violine. (Abb. 40) Mit diesem Hilfsmittel

fixiert der Musikant das Instrument unter dem Kinn und ist somit nicht mehr gezwungen, nur in der ersten Position zu spielen. Das Instrument erhält dadurch auch einen größeren Tonumfang. Diese Spielweise stimmt jedoch nicht mit der von Černý dokumentierten überein. Die Bogenhaltung beim Spielen der kleinen sorbischen Geige weist den erhaltenen Fotografien zufolge keinerlei Besonderheiten auf.

4.1.3 Spielformationen mit sorbischen Geigen

Im betrachteten Zeitraum trat die große sorbische Geige nicht selten als Soloinstrument oder im Duett mit der Tarakawa in Erscheinung. Geigenmusik war die Begleitmusik zum Tanz bei den verschiedensten Anlässen, vor allem aber bei Hochzeiten. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich unter dem Einfluss von Militärblaskapellen Spielformationen, die sich aus Geige, Klarinette (als Ersatz für die Tarakawa) und Blechblasinstrumenten zusammensetzten. Manche dieser Ensembles waren auch mit zwei großen sorbischen Geigen besetzt, wie eine Fotografie um das Jahr 1900 belegt.⁸⁷ (Abb. 41) Im Zusammenhang mit dem Wirken des sorbischen Musikanten Arnošt Bermich, der mit seinen Kapellen Ende des 19. Jahrhunderts auftrat, ist die folgende Besetzung dokumentiert: mehrere große sorbische Geigen, eine Violine, eine Trompete und eine Klarinette.⁸⁸ Diese Zusammensetzung scheint jedoch dem Zufall geschuldet gewesen zu sein, angepasst an die Gegebenheiten, und entspricht keiner längeren Tradition.

87 Kunze: Kurze Geschichte der Sorben, S. 54.

88 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.



Abb. 41 **Katholischer Hochzeitszug** vor 1926

Schaut man auf andere mitteleuropäische Musikinstrumente, ist es wahrscheinlich, dass der großen sorbischen Geige die Rolle der zweiten Stimme zukam. So gibt es beispielsweise bei den mährischen Volksinstrumenten Geigen mit ähnlichen Konstruktionseigenschaften (die ausgeprägt gewölbte Decke, die hohen Zargen und die im Vergleich zur Stimmung der Violine fehlende Saite e²), die innerhalb eines Ensembles ausschließlich als zweite Stimme fungierten.⁸⁹

Die kleine sorbische Geige trat, wie angemerkt, ausschließlich im Zusammenspiel mit dem Dudelsack in Erscheinung. Instrumentalduos bestehend aus Dudelsackspieler und Geiger haben in Europa eine lange Tradition,⁹⁰ zum Beispiel im Egerland,⁹¹ in Westpolen⁹² oder im Norden der Slowakei⁹³.

Die älteste ikonografische Darstellung sorbischer Musikinstrumente, veröffentlicht in der Leipziger Illustrierten Zeitung, stammt aus dem Jahr 1857 und dokumentiert eine Instrumentalformation bestehend aus kleiner Geige, Tarakawa und Dudelsack.⁹⁴ (Abb. 42) Ensembles dieser Art trafen die ersten systematisch vorgehenden Ethnografen Ende des 19. Jahrhunderts allerdings nicht mehr an, sie erlebten Dudelsackspieler und Geiger nur als Duo. Doch weckt die Illustration einige Zweifel.⁹⁵ Bei der abgebildeten sorbischen Geige mischen sich Merkmale der großen und der kleinen Geige. Auf die kleine weisen die Proportionen des Instruments im Verhältnis zur Größe des Musikanten, die Spielhaltung sowie die Ecken auf dem Korpus hin.

89 Kunz: *České lidové houslařství*.

90 Markl: *Sackpfeifer und Geiger in Böhmen*, S. 30–33.

91 Urbančová: *Egerländer Volksmusikanten mit Dudelsack und Kurzhalsgeige*.

92 Dahlig: *Instrumentalensembles in Westpolen*, S. 61–68.

93 Garaj: *Das Ensemble von Dudelsack und Geige in der Slowakei*, S. 69–74.

94 *Illustrierte Zeitung*, S. 329.

95 Rawp: *Praforma Slepjanskich husličkow*, S. 263–267.



Abb. 42 **Älteste Darstellung sorbischer Musikinstrumente** Leipziger Illustrierte Zeitung 1857

Elemente der großen Geige sind die Rosette, die rechteckig geformten Schalllöcher und die Verzierungen mit Ornamenten am Rand der Decke, um das Schallloch und um die Rosette herum. Möglicherweise stützt sich die Darstellung auf die Abbildung der großen sorbischen Geige in Jan Arnošt Smolers und Leopold Haupts Volksliedersammlung von 1843.⁹⁶ Der Zeichner der Leipziger Illustrierten Zeitung hätte in diesem Fall das Instrument ein wenig »violiniert«, indem er es mit den Ecken wiedergab. Somit ist davon auszugehen, dass die Darstellung der Musikantengruppe nicht authentisch ist. (Abb. 43)

Aus der Zeit der ersten Belege gibt es keinerlei Hinweise für die Verwendung der kleinen sorbischen Geige als Soloinstrument. Sämtliche Forscher gelangen übereinstimmend zu dem Ergebnis, dass diese ausschließlich im Zusammenspiel mit dem Dudelsack auftrat. Vor diesem Hintergrund erweist es sich als unwichtig, die Klangqualität des Instruments an sich zu bewerten, denn nur das Duo aus Geiger und Dudelsackspieler entsprach dem Klangideal der damaligen Zeit.

96 Haupt/Smoler: Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow, Bd. 2.



Fig. 3. Die wendische Geige.

Abb. 43 Abbildung einer **großen sorbischen Geige**

historische Spielpraxis nicht vorstellbar ist, da die Instrumente in verschiedenen Mikroregionen der Oberlausitz auftraten. Nach dem Zweiten Weltkrieg waren beide Typen zunehmend auch innerhalb größerer Instrumentalgruppen zu finden. Dokumentiert sind beispielsweise Auftritte um den Volksmusikanten Matej Wobuza, bei denen zwei kleine Geigen, eine große Geige, Dudelsack und Kontrabass zusammen spielten. Ein solches Ensemble ist auch auf einem Foto aus der Zeit um 1955 dokumentiert.⁹⁸

In den letzten zwanzig Jahren kombinierten Vertreter der sorbischen Folklore, insbesondere Musiker des Sorbischen National-Ensembles, beide Geigentypen mit den verschiedensten Musikinstrumenten. Solche Aktivitäten entsprechen keineswegs der historischen Spielweise, sondern sind eher dem Genre »Weltmusik« zuzuordnen.⁹⁹

In der zweiten Phase der sorbischen Musikfolklore ist die kleine sorbische Geige jedoch auch als Soloinstrument und in unterschiedlicher Zusammensetzung von Musikinstrumenten anzutreffen. Auf der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden (die vom Autor als der Beginn des sorbischen »Folklorismus« betrachtet wird) konnten die Besucher Spielformationen erleben, die sich aus zwei Dudelsäcken und der kleinen Geige oder aus Dudelsack, kleiner Geige und Klarinette zusammensetzten, wie es einige Fotografien belegen.⁹⁷

In Verbindung mit dem Wirken von Jurij Mencl in der Zeit vor und nach dem Zweiten Weltkrieg begegnet man auch dem Zusammenspiel von großer und kleiner sorbischer Geige, was für die historische

97 Režný: Der sorbische Dudelsack.

98 Ebenda, S. 143.

99 Plocek: Hudba středovýchodní Evropy.

4.2 Repertoire

Bevor eine Übersicht zu den bewahrten Sammlungen sorbischer Musikfolklore gezeigt wird, seien der Bezug zwischen der Musikstruktur sorbischer Lieder und dem Instrumentalspiel sowie die Rolle, die der sorbischen Geige im Zusammenspiel mit anderen Musikinstrumenten zukam, kurz dargestellt.

Ludvík Kuba hatte sich bei seiner ersten Reise zur Erkundung von sorbischen Volksliedern auf die Melodien der sorbischen Volksmusik konzentriert. Er gliederte sie in drei Grundtypen: 1. Lied, 2. Instrumentalvariationen des Gesangs, 3. eigenständige Instrumentalmusik. Auf den sorbischen Volksmusikinstrumenten wurde also entweder ein rein instrumentales Repertoire gespielt oder es handelte sich um Variationen zu Volksliedmelodien.¹⁰⁰ Doch auch in der reinen Instrumentalmusik sah Kuba einstige Volkslieder, deren Texte mit der Zeit verloren gegangen waren. Möglicherweise handelte es sich auch um Variationen vorhandener Volkslieder, die im Laufe der Entwicklung immer weiter abgewandelt wurden, sodass sie begannen, ein Eigenleben zu führen. Laut Ludvík Kuba bestand der Zweck von Musikinstrumenten in der Volksmusik ursprünglich nur darin, die Gesangsmelodie zu unterstreichen und den Sänger zu unterstützen. Später befreiten sich die Musikanten von den Zwängen des Liedes und erlangten mehr Freiheit im Spiel. Der Grund für diesen Prozess lag vor allem in den technischen Möglichkeiten vieler Musikinstrumente, die es erlauben, die Melodien auszuschnücken und zu bereichern. Am markantesten wurden die originären Melodien der sorbischen Volksmusik laut Kuba von den Dudelsackspielern variiert:

»Wenn man beim Geiger und beim Klarinettisten zwischen der ursprünglichen Gesangsmelodie und der Abwandlung durch den Musikanten unterscheiden muss, so ist dies beim Dudelsackspieler umso dringlicher. Seine Variationen sind weitaus schwieriger, vielfältiger, tiefergehender. Jeder sorbische Musiker liebt es zu variieren, die ursprünglich einfachen Melodien auszuschnücken, jedoch geht der Dudelsackspieler dabei am radikalsten vor.«¹⁰¹

An anderer Stelle bekräftigt Kuba, dass es Unterschiede zwischen gesungener und gespielter Melodie gegeben habe:

»Sie bitten einen Dudelsackspieler, er soll eine bestimmte, ihnen bekannte Weise vorsingen. Er tut das und die Melodie klingt unverändert. Dann bitten Sie ihn, sie auf dem Dudelsack vorzuspielen – und siehe da! die Töne schwingen wie ein schwirrender Mückenschwarm umher, sodass sie bei dieser Häufung schneller Sechzehntel kaum die eigenliche Melodie erkennen werden, welche die Grundlage für diese Variation bildete. Es hilft weder Bitten, Flehen noch Geld, er möge sie doch genauso einfach und ohne Schnörkel spielen, wie er sie gesungen hat – vergeblich.«¹⁰²

100 Kuba: *Cesty za slovanskou písni*.

101 Ders.: »Herci«, *lužičtí národní hudci*, S. 597.

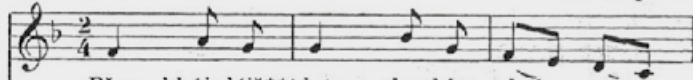
102 Ebenda, S. 601.

Lužická dudácká hudba.

41.

Ze Slepého.

Původní
nápěv
(zpíváný)



Přec khój-džíš**) k tym dru-him hoi - cam,
Přeberawa.

Hudba
dudáková



Bruma.

* Podrobnější zprávy o mých stycích s lužickými herci lze nalézt v mém „Čtení o Lužici“ v člancích: „Herci“ (otištěném z Květů z r. 1888) a „Jan Kuš, hudec“.
** Pořád chodíš

přec ne - jsi ty do - ma. Do - ma

maš ty tu ber-gar-sku*) a z bur - sko-ju**) khój - džíš.

* měštanskou
** selskou

Abb. 44 *Ursprüngliche Liedmelodie und Instrumentalvariation*

Die Bordunpfeife des sorbischen Dudelsacks bringt den Ton f hervor. Die Dudelsackspieler variierten die ursprüngliche Melodie mit der Melodiepfeife derart, dass sie immer wieder zum Ton c¹ zurückkehren konnten, der zusammen mit dem Bordun die sogenannte Dudelsackquinte ergibt. Diese in vielen Regionen bekannte Art des Dudelsackspiels vermittelt dem Zuhörer den Eindruck von dreistimmiger Musik. Und da der Dudelsack mit der kleinen sorbischen Geige gespielt wurde, lässt das Zusammenspiel dieser Instrumente den Eindruck von Vierstimmigkeit aufkommen, wobei sich in höheren Lagen eine zweistimmige Melodie und in tieferen eine harmonische Quinte ergab. Den Unterschied zwischen der ursprünglichen Liedmelodie und ihrer Instrumentalvariation durch den Dudelsackspieler beschreibt Ludvík Kuba in seinem Buch »Cesty za slovanskou písni«. ¹⁰³ (Abb. 44)

Ein wichtiger Unterschied zwischen Instrumentalstück und Lied besteht darin, dass die Instrumentalvariationen im Gegensatz zu Liedern immer improvisiert sind. Nach Kubas Terminologie sind das also die »nicht konstanten« Musikstrukturen, wogegen die Liedmelodien die »konstanten« sind. Die Gesangsmelodien wandeln sich zwar auch unter dem Einfluss von Transmission, dabei handelt es sich aber nicht um solche dynamische Veränderungen wie beim Instrumentalstück. Der Sänger hatte dem Forscher bei jedem Vortrag das Lied immer gleich vorgesungen; zu Variationen war es lediglich bei einem anderen Sänger gekommen, oder die Struktur eines Liedes erschien an einem anderen Ort in abgewandelter Form. ¹⁰⁴ Bei den Volksmusikanten ergab sich dagegen bei jeder neuen Darbietung der Melodie eine andere Musikstruktur. Ein Volksmusikant spielt beim Wiederholen einer Melodie seine Variationen faktisch niemals gleich. Jede Aufführung ist also einzigartig. Daher handelt es sich bei allen schriftlich dokumentierten Instrumentalvariationen eines Volksliedes lediglich um eine von unendlich vielen intraindividuellen Improvisationen. Dieses Faktum sollte man sich beim Studium der dokumentierten Instrumentalstücke bewusst sein; die Volksmusik ist (bzw. war) viel mannigfaltiger, als es die schriftliche Dokumentation darzustellen vermag. Ein verbreiteter Fehler heutiger Folklorespieler liegt darin, dass sie bei der Rekonstruktion von Volksmusik wie mit Opuswerken verfahren.

In der Geschichte der sorbischen Volksliedsammlungen stellen »Die Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz« von Jan Arnošt Smoler und Leopold Haupt ein Pionierwerk dar. ¹⁰⁵ Knapp 50 Jahre nach seiner Entstehung inspirierte es Ludvík Kuba und Adolf Černý zu weiteren Forschungen auf dem Gebiet. Deren Sammlungen und Schriften gehören wiederum zu den wertvollsten Dokumenten über das Spielen der traditionellen sorbischen Volksmusikanten. Smolers und Haupt's Sammlung selbst kann allerdings nicht mit in das Quellenverzeichnis zum traditionellen Instrumentalspiel aufgenommen werden, denn sie beinhaltet zwar die Lieder, aber ohne Unterscheidung der Strukturvarianten, die von den sorbischen Musikanten gespielt wurden. Smoler, der sich seinerzeit noch keiner standardisierter ethnologischer Methoden bedienen konnte, vermischte nach Kubas Aussage gesungene und gespielte Melodien; ¹⁰⁶

103 Ders.: Cesty za slovanskou písni, S. 80 f.

104 Ders.: Narodne hudžbne wumjetstwo Łužiskich Serbow, S. 97–130.

105 Haupt/Smoler: Pěsnički hornich a delnich Łužiskich Serbow.

106 Kuba: Narodne hudžbne wumjetstwo Łužiskich Serbow, S. 97–130.

einige hatte er von Sängern notiert, andere wiederum von Instrumentalisten, sodass der Typ des Informanten bei den einzelnen Aufzeichnungen heute nicht eindeutig bestimmbar ist.

4.2.1 Das Kraltsche Geigenspielbuch

Zu den ältesten Notendokumenten der sorbischen Musikfolklore und zugleich ältesten Belegen für das Repertoire und die Spielweise der großen sorbischen Geige gehört das **Kraltsche Geigenspielbuch** (*Kralowy huslerski spěwnik*) vom Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist verbunden mit dem Namen Mikławš Kral (1791 – nach 1812), der zu den ersten bekannten Spielern der großen sorbischen Geige gehört. Wie Jan Rawp in seiner Studie, die der Faksimile-Ausgabe des Kraltschen Geigenspielbuches beigelegt ist, nachweist, war Kral jedoch nicht der Autor dieses Werkes. Rawp geht davon aus, dass es bereits in den Jahren 1780 bis 1790 entstand.¹⁰⁷

Das Buch hat einen Holzeinband und eine Größe von 18,5 x 11,5 cm. Das handschriftliche Material umfasst 58 Blätter mit 183 Einträgen in vier Abteilungen: 99 sorbische Volkslieder, 27 deutsche Volkslieder, 44 sorbische Volkstanztlieder, zwölf Lieder und Melodien für die Hochzeit und als Anlage den Eintrag einer zweistimmigen Melodie für zwei Geigen. Die Aufzeichnungen tragen die Handschrift von drei Personen, zeigen also, dass das Liederbuch nach und nach komplettiert wurde. Laut Rawp ist nur die letzte Abteilung der zwölf Hochzeitsmelodien von Mikławš Kral verfasst. Offenkundig hatte Kral das Liederbuch von einem Bekannten erhalten, um seiner Leidenschaft – dem Geigenspiel – besser fröhnen zu können. Während seiner aktiven Zeit als Musiker ergänzte er die Zusammenstellung um sein eigenes Repertoire.¹⁰⁸ Der Urheber des Liederbuches ist nicht bekannt; die Noten- und Textaufzeichnungen geben aber Grund zu der Annahme, dass es sich um einen gebildeten Menschen handelte.¹⁰⁹ Da das Liederbuch auch deutsche Volkslieder enthält, ist es zudem eine wertvolle Forschungsquelle zur deutschen Musikfolklore.¹¹⁰

Auf wissenschaftliches Interesse stieß das Liederbuch erstmals im Jahre 1874, als der Sekretär der *Maćica Serbska* Michał Hórnik das handschriftliche Material vom damaligen Gymnasiasten Jan Kral aus Temritz erhielt. Dessen Familie hatte den Band von Mikławš Kral in Obhut genommen, bevor dieser 1812 an die russische Front gegangen war, von der er nicht mehr zurückkehrte. Hórnik deponierte das Liederbuch im Archiv der Gesellschaft und veröffentlichte später eine kurze Analyse des Materials in der Zeitschrift *Časopis Maćicy Serbskeje*.¹¹¹ Er machte den Ursprung der enthaltenen Lieder aufgrund der in den Texten verwendeten Toponyme in der Bautzener Region fest. Den regionalen Ursprung der Lieder bestätigte später eine dialektologische Textanalyse.¹¹² Das Liederbuch war auch dem sorbischen Komponisten Korla August Kocor bekannt, der 1888 sechs Hochzeitsliedmelodien daraus veröffentlichte.¹¹³ Fünf

107 Raupp [Rawp]: *Das Kraltsche Geigenspielbuch*.

108 Ebenda.

109 Rawp: *Kralowy huslerski spěwnik*, S. 264–266.

110 Raupp [Rawp]: *Das Kraltsche Geigenspielbuch als deutsche Volksliedquelle*, S. 128–137.

111 Hórnik: *Huslerskaj spěwnikaj Mikł. Krala a N. N. Pana*, S. 134–136.

112 Raupp [Rawp]: *Das Kraltsche Geigenspielbuch*.

113 Kocor: *Wo nastaću naspěwow a hudźbnych nastrojow*, S. 94–97.

Jahre später übernahm Adolf Černý 36 Lieder aus Kral's Liederbuch in seinen dritten Band sorbischer Volkslieder.¹¹⁴

Nach der Gründung des Wendischen Museums 1904 ging das Kral'sche Geigenspielbuch in dessen Sammlungen ein. Als das Museum 1939 vor der Auflösung stand, nahm der pensionierte Lehrer Jurij Štodeńk-Melzer das Werk an sich und übergab es im Jahre 1945 an den Musiker Jurij Winar. 1955 kam die Handschrift ins Institut für sorbische Volksforschung Bautzen, drei Jahre später ins Museum für sorbische Geschichte und Volkskunde in Hoyerswerda und 1961 wieder zurück nach Bautzen ins Institut für sorbische Volksforschung.¹¹⁵ 1983 wurde es restauriert und heute befindet es sich im Magazin des Sorbischen Museums in Bautzen unter der Signatur V/1/147.

Das Kral'sche Geigenspielbuch enthält das Repertoire, das seinerzeit fest in der lokalen Tradition verankert war. Laut einigen Forschern könnten vor allem die darin enthaltenen Tänze bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges zurückreichen.¹¹⁶ Eine detaillierte Analyse dieses wertvollen Dokuments slawischer und deutscher Volksmusik in der Lausitz liefert Jan Rawp in seiner Monografie über sorbische Volksmusikanten.¹¹⁷

4.2.2 Die Sammlung von Ludvík Kuba

Wertvolle Aufzeichnungen zum Spiel der traditionellen sorbischen Geiger enthält Kubas Sammlung mit dem Titel **Nowa zběrka melodiji k hornjołužiskim pěsnjam** (Neue Sammlung von Melodien zu obersorbischen Liedern), die 1887 in Bautzen erschien.¹¹⁸ Kuba führte darin 69 von ihm selbst notierte instrumentale und gesungene Tänze sowie instrumentale Hochzeitsmärsche und weitere Lieder (Nr. 1–69) zusammen. Bestandteil der Sammlung sind zudem die Nachdrucke von drei handschriftlichen Heften sorbischer Volksmusikanten. Der erste ist die Transkription der Aufzeichnungen von Michał Hicka aus Rabitz. Er beinhaltet 47 Tänze (Nr. 70–116), eine Variante des Liedes *Swěćita, swěćila hwězdzička* (Nr. 117) sowie drei instrumentale Hochzeitsmärsche (Nr. 118–120). Kuba führt zu Hickas Aufzeichnungen Folgendes aus: »Bei den 47 sehr schönen Tänzen von Hicka, die reich an musikalischen Ausschmückungen sind, habe ich leider keine Textanfänge gefunden. Dafür ist aber das Lied ›Swěćita, swěćila hwězdzička‹ enthalten in der einfachsten bekannten Form, was gerade bei einem Musikanten überrascht.«¹¹⁹

Beim zweiten bei Kuba abgedruckten Heft handelt es sich um Niederschriften des Geigers Michał Pan aus Crostwitz, die 42 Tänze (Nr. 121–162) und 35 Lieder (Nr. 163–197) umfassen. Ludvík Kuba unternimmt einen analytischen Vergleich dieser Aufzeichnungen mit denen von Hicka:

114 Černý: *Třeća zběrka narodnych hłosow*, S. 129–183; es geht um die Lieder Nr. 82–117.

115 Rawp [Rawp]: *Das Kral'sche Geigenspielbuch*.

116 Šolta-Scholze: *Śpiewnik na skrzypce Mikołaja Krala*, S. 117–121.

117 Rawp [Rawp]: *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*.

118 Kuba: *Nowa zběrka melodiji k hornjołužiskim pěsnjam*.

119 Ders.: *Cesty za slovanskou písni*, S.77.

»In Pans Sammlung, welche 42 Tänze und 35 verschiedene Lieder enthält, zieht der Unterschied zwischen Pans und Hickas Variationen die Aufmerksamkeit auf sich, da – obgleich größtenteils Variationen von Melodien – sich bei Pan kaum eine Spur von Sechzehntel-Noten findet und die Variationen in einer wesentlich spärlicheren Achtelnoten-Ausschmückung ausgeführt sind, wogegen sich bei Hicka die schnellen Sechzehntel lebhaft mit Achtel- und Viertelnoten abwechseln, was den Facettenreichtum verstärkt. Hier stehen sich zwei künstlerische Besonderheiten von sehr interessanter Art gegenüber. Trotz ihres grundverschiedenen Kunstverständnisses ist ein gemeinsames sorbisches Gefühl spürbar, denn die Schöpfungen gehen zurück auf eine gemeinsame Quelle sowohl materieller Art – das Volkslied – als auch geistiger, der inneren Einstellung zum künstlerischen Schaffen. Pan hatte bei seinen Liedern durchweg auch die Textanfänge angegeben, hin und wieder wenigstens eine mittlere Zeile.«¹²⁰

In einem anderen Beitrag beschreibt Kuba, wie er die Genauigkeit von Pans Niederschriften überprüft hat:

»Obgleich ich in dieser Sammlung einige bekannte Tänze ganz korrekt niedergeschrieben fand, wollte ich mich doch von der Authentizität der Niederschriften genau überzeugen. Denn der Musikant hatte sie laut eigenen Angaben alle im Kopf, also bat ich ihn, mir einige Stellen vorzuspielen. Er kam meinem Wunsch nach. Beim Vorspiel verfolgte ich die niedergeschriebenen Melodien und stellte fest, dass sie genau so aufgeschrieben waren, wie sie der Musikant gespielt hat.«¹²¹

Bei dem dritten in Kubas Sammlung veröffentlichten Heft handelt es sich um die Niederschriften eines gewissen Starc aus Crostwitz. Sie beinhalten 26 Tänze (Nr. 198–223). Kuba schreibt dazu nur: »Starc's Sammlung, die 25 Tänze umfasst, erinnert in ihrer facettenreichen Ausführung an die von Hicka.«¹²²

Kubas Sammlung enthält ausschließlich auf der großen sorbischen Geige gespieltes Repertoire. Ein großer Vorteil einiger von Kuba aufgezeichneter sorbischer Lieder besteht in der Tatsache, dass hier die gesungene und die gespielte Variante der Melodie klar voneinander abgegrenzt zur Verfügung stehen; die auf dem Instrument gespielte Melodie stellt Kuba mittels kleinerer Noten parallel zu der Notenschrift für die originale Gesangsmelodie dar. Die Aufzeichnungen lassen erkennen, auf welche Weise die Musikanten die Melodien ausgeschmückt haben, wodurch sowohl die individuelle als auch die kollektive musikalische Denkweise der Volksmusikanten nachvollziehbar wird.

120 Ebenda, S. 77 f.

121 Ders.: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 496.

122 Ders.: Cesty za slovanskou písní, S. 78.

4.2.3 Die Sammlungen von Adolf Černý

Die Spielweise der Musikanten auf der sorbischen Geige ist auch in drei Sammlungen von Adolf Černý dokumentiert, die das Ergebnis seiner Feldforschungen in der Lausitz in den Jahren 1887/88, 1890/91 und 1893 sind.¹²³ Obwohl Adolf Černý zweifelsohne musikalisch begabt war, fehlte ihm im Unterschied etwa zu Ludvík Kuba die musikalische Routine. Möglicherweise liegt darin der Grund, dass Černý keine Vergleiche zwischen den Melodien im Vortrag eines Sängers und den auf Instrumenten gespielten Varianten zieht.

Die erste Sammlung trägt den Titel **Narodne hłosy lužiskoserbskich pěsni** (Melodien sorbischer Volkslieder) und erschien in Bautzen ein Jahr nach der Kubas, also im Jahre 1888.¹²⁴ Da Černý Kubas Aufzeichnungen zur Verfügung standen, war er bestrebt, in seine Sammlung vor allem Lieder und Melodien aufzunehmen, die Kuba noch nicht notiert hatte. Dennoch hielt Černý auch Varianten von Liedern fest, die gleichfalls in Kubas Sammlung enthalten sind, worauf er bei den einzelnen Melodien hinweist.

Bei seiner ersten Forschungsreise in die Lausitz 1887 wurde er von dem sorbischen Schriftsteller und Volkskundler Arnošt Muka beim Sammeln der Lieder unterstützt. Černýs erster Band beinhaltet 80 Einträge, 61 davon stammen aus seiner eigenen Dokumentation, 19 übernahm er, wie bereits Kuba, aus der Sammlung von Michał Hicka aus Ralbitz. Es handelt sich jedoch um Lieder, die in Kubas Sammlung fehlen (Nr. 61–79). Von Černýs eigenen Einträgen sind in dieser Studie vor allem die Melodien Nr. 37, 39 und 42 interessant, die er vom Musikanten Jan Kušk aus Naußlitz notiert hatte, und außerdem der komplette Nachdruck von Hickas Aufzeichnungen.

Die zweite Sammlung trägt den Titel **Druha zběrka narodnych hłosow lužiskoserbskich pěsni** (Zweite Sammlung von Melodien sorbischer Volkslieder) und erschien ebenfalls 1888 in Bautzen.¹²⁵ Die Kollektion umfasst 117 Einträge. Auch in dieser Sammlung bietet Černý Varianten zu einigen von Kuba festgehaltenen Melodien an. Von besonderem Wert sind hier die Belege zum Spiel auf der kleinen sorbischen Geige in der Mittellausitz, vor allem die Nummern 83 und 84, bei denen es sich um Tänze in der Dokumentation des Geigenspielers Kowalik aus Neustadt handelt; des Weiteren um die von Hanzo Šuster aus Klein Trebendorf notierten Nummern 86 bis 89 sowie 108 und 109 sowie um die Nummern 90 bis 97 und 110, aufgezeichnet als Zusammenspiel von Hanzo Šuster mit dem Dudelsackspieler genannt Bola. Von den Einträgen zu der kleinen Geige und dem Dudelsack sei besonders auf den Quellenwert der Nummern 96, 97 und 110 verwiesen, in denen die Instrumente einzeln aufgeführt sind, was ein bemerkenswerter Nachweis für das recht schwierige Zusammenspiel dieser beiden sorbischen Volksinstrumente ist. Die Aufzeichnungen zeigen, dass die Musikanten ihre eigenen Variationen einer originalen Liedstruktur parallel spielten. Solche Erscheinungen werden in der Ethnomuskologie als »Variationsheterophonie« bezeichnet.¹²⁶

123 Kaleta: Češi o Lužických Srbech.

124 Černý: Narodne hłosy.

125 Ders.: Druha zběrka narodnych hłosow.

126 Bielawski: Polish instrumental Folk Ensembles, S. 50–55.

Černýs Band mit dem Titel **Třeća zběrka narodnych hłosow tužiskoserbskich pěsni** (Dritte Sammlung von Melodien sorbischer Volkslieder), der Materialien aus den Forschungsreisen in den 1890er Jahren beinhaltet, erschien 1893 in Bautzen.¹²⁷ Er enthält unter anderem den Nachdruck von 36 Einträgen aus dem bereits erwähnten Liederbuch von Mikławš Kral (Nr. 82–118). Weitere Dokumente zur traditionellen Spielweise fehlen jedoch. Aus Sicht der vergleichenden Folkloristik enthält diese Sammlung aber einige bemerkenswerte Anmerkungen Černýs zu Kral's Liederbuch, wobei er auf offensichtliche strukturelle Ähnlichkeiten mit tschechischen Volksliedern hinweist.

Adolf Černý sammelte im Laufe der sieben Jahre, in denen er sich auf die musikethnografischen Untersuchungen in der Lausitz konzentrierte, die beachtliche Anzahl von 361 sorbischen Volksliedern, womit er die Sammlungen von Smoler und Kuba aus quantitativer Sicht weit übertraf.¹²⁸

127 Černý: *Třeća zběrka narodnych hłosow*.

128 Kaleta: *Češi o Lužických Srbech*.

5 Instrumentenbauer, Volksmusikanten und territoriale Verbreitung der sorbischen Chordophone

Begibt man sich auf die Suche nach sorbischen Volksmusikanten, die früher die große oder die kleine sorbische Geige gespielt haben, so stellt man fest, dass die ältesten Zeugnisse erst aus der Zeit Ende des 19. Jahrhunderts stammen, einer Zeit also, als die Assimilierung der Sorben stetig zunahm. Zwischen sorbischen und deutschen Musikanten zu unterscheiden, war ursprünglich eine leichte Aufgabe gewesen, die sich anhand des Repertoires, das sie spielten, lösen ließ. Natürlich kam es vor, dass sorbische Musikanten die traditionellen Instrumente ablegten und zu den modernen griffen, die schließlich vollendeter konstruiert waren und hinsichtlich der Interpretation mehr Ausdrucks- und Intonationsmöglichkeiten boten. Das traditionelle Repertoire behielten sie jedoch bei. Das änderte sich, als im 19. Jahrhundert immer mehr Blaskapellen entstanden, wodurch die traditionelle Zusammensetzung der Instrumente (meistens Geige, Dudelsack, Tarakawa und eventuell ein Bassinstrument) verschwand. Zusammen mit den neuen Instrumenten hielt auch ein neues Repertoire Einzug in Form von Walzern, Polkas, Märschen oder Galloppen, die sich zunehmender Beliebtheit erfreuten. Die Volksmusikanten lernten das Spielen nach Noten und übernahmen das Repertoire, das bei geselligen Anlässen immer häufiger verlangt wurde. Laut Jan Rawp gab es aber in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch noch mindestens eine Blaskapelle, die durch den Einfluss der starken lokalen Musiktradition neben den neuen Genres weiterhin authentische sorbische Stücke spielte.¹²⁹

Und so kam es zu der Konstellation, dass auf den neuen Instrumenten auch originale sorbische Lieder und Tänze gespielt wurden. Die umgekehrte Situation hat es aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegeben und man könnte meinen, dass die Volksmusik beständiger ist als die traditionellen Musikinstrumente. Ludvík Kuba liefert zum Bezug zwischen den Instrumenten und dem Repertoire jedoch ein anderes Zeugnis. Bei seinen Forschungen zu sorbischen Volksmusikanten und zur großen sorbischen Geige im katholischen Gebiet der Oberlausitz lernte er, wie beschrieben, den Musikanten Michał Pan kennen; er bemerkt dazu:

»An all dem kann man sehen, dass das Instrument große, bedeutende Unterschiede zur gewöhnlichen Geige aufweist. Und auch die Musik, die es erzeugt, ist eine völlig andere. Und dieser Unterschied hat nicht etwa akkustische Gründe. Seine Wurzeln liegen ganz woanders: in der Seele des Musikanten, in dessen slawischem musikalischen Wesen. Wenn nämlich der Musikant die ›deutsche‹ Geige in die Hand nimmt, so geht sein Geist voll und ganz in die neuen Zeiten über, die Erinnerungen an die Jugendzeit, als er der König aller Herzen war, derer der jungen Mädchen ebenso wie der jungen Burschen, von Jung wie Alt, – diese Erinnerungen liegen tief im Dunkel seines Inneren begraben und die Volkslieder, für die das Herz des Musikanten eine lebendige Schatztruhe ist, verlassen ihn, sie fliehen und zerstreuen in alle Richtungen, als hätten sie Angst vor dem neuen Instrument [...]. Sobald er aber seine Dreisaitige an die Brust drückt, seine sorbische Geige, hebt er ab und bringt jenen zerstobenen Schwarm zurück, Lied um Lied

129 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.

drängt in seine Geige, und der Musikant, völlig berauscht, weiß kaum, welchen Flügel er zuerst aufspannen soll!«¹³⁰

Kuba hegte also Zweifel an der oben erwähnten These über die Möglichkeiten, sorbisches Repertoire auf den neuen Instrumenten zu spielen: »Für den Musikanten kommt es gar nicht infrage, auf der deutschen Geige ein sorbisches Lied zu spielen.«¹³¹ Diese Behauptung bezieht sich aber nur auf die Volksmusikanten im katholischen Gebiet der Oberlausitz, die mit der großen sorbischen Geige auftraten. Die kleine Geige in der Mittellausitz wurde beim traditionellen Zusammenspiel mit dem Dudelsack recht häufig durch die klassische Geige ersetzt, und der Ersatz des traditionellen Chordophons durch die Violine ging nicht unbedingt mit einer Änderung des Repertoires einher.

Bei seinem ersten Lausitzbesuch im Jahre 1886 stand Ludvík Kuba noch vollkommen auf der romantisierenden Seite des Panlawismus, der auch mit einer ausgeprägten antideutschen Einstellung verbunden war. Er litt angesichts des absehbaren unaufhaltsamen Schwindens der vormodernen sorbischen Volkskultur und unterschied bewusst zwischen Volksmusikanten und Musikern modernen Formats, die sich in nichts mehr von deutschen unterschieden:

»Im Volke wird jeder Musikant [...] herc genannt, und deshalb ist es notwendig, bei den Musikanten in der Lausitz einen grundlegenden Unterschied zu machen und sie in zwei Gruppen aufzuteilen, die mit den Wörtern alte und neue Generation zu bezeichnen wären. Sie stehen zueinander wie Feuer und Wasser. Was die Alten aufgebaut haben, treten die Jungen mit Füßen und zerstören es. Aber für beide wird ein und derselbe Begriff verwendet! Ich empfinde das als entwürdigend, als Sünde, dass der Name ›herc‹ den undankbaren Söhnen überlassen wird, die das Werk ihrer Väter niederreißen und abschaffen; der Name sollte ihnen genommen werden, um sie wenigstens auf diese Weise zu bestrafen. Aber wer soll das Urteil vollstrecken? Diejenigen, die jenes Unrecht wirklich spüren, sind alte, gebrechliche Menschen, die schon ihr Grab vor Augen haben; aber die junge Generation jagt der eingeschleppten Neuheit blind hinterher und tadelnde Stimmen, sofern es denn welche gegen sie gäbe, hätten sie gewiss nicht beachtet.«¹³²

In einem anderen Reisebericht unterlegt Kuba diesen Eindruck mit einem konkreten Erlebnis bei einer Schleifer Hochzeit im Jahre 1886:

»Dann kam es zu einer interessanten Szene. Es gab einige junge Burschen im Ort, welche verschiedene Instrumente spielen gelernt haben und die jetzt die ›moderne‹ Musikrichtung vertreten. Diese fanden Domils [ein traditioneller Dudelsackmusikant – Anm. P. Ch. K.] Musik bald nicht mehr gut. Sie eilten nach Hause, um ihre Instrumente zu holen: Bass, Geige, Klarinette, Flügelhorn – und sogar noch einiges, mit dem man schrecklichen Krach machen kann [...] Domil und auch seine Geigenbegleitung machten sich nichts daraus; sie nahmen in einer Ecke Platz und ruhten sich aus und überließen

130 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 490.

131 Ebenda.

132 Ebenda, S. 378.

die in den 1890er Jahren Feldforschungen betrieben, eben nur in der katholischen Oberlausitz und im Schleifer Gebiet auf im alten Stil spielende Musikanten und ihre Musikinstrumente. Hierin zeigt sich ganz offenkundig der Zusammenhang mit den territorial-sprachlichen Gegebenheiten der Sorben, also der Zusammenhang zwischen dem Maß an Spracherhaltung und Phänomenen der Volkskultur. Der katholische Raum und das Schleifer Gebiet sind heute noch die Gegenden, in denen die sorbische Sprache eine große Rolle im Alltag spielt.

Die Situation in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts widerspiegelt jedoch auch in diesen Regionen bereits die Phase des Ausklingens der herkömmlichen sorbischen Spielweise. Kuba, Muka und auch Černý ermittelten damals etwa dreißig Volksmusikanten, von denen nur noch wenige die traditionellen Volksinstrumente verwendeten, wobei die große sorbische Geige ausschließlich im katholischen Gebiet und die kleine Geige nur um Schleife vorkam. Auch der traditionelle sorbische Tanz *serbska reja* trat laut der genannten Ethnografen Ende des 19. Jahrhunderts nur noch in diesen zwei Mikroregionen in Erscheinung.¹³⁶ Ludvík Kuba beschreibt den Zustand hinsichtlich des überlieferten sorbischen Repertoires und des damit verbundenen Loses der Musikanten seiner Zeit wie folgt:

»Das Schicksal der sorbischen Musikanten ist betrüblich. Das Tor zur Öffentlichkeit hat sich für sie wohl überall geschlossen. An ihrer Stelle wird beim Tanz (»muzika«) die gewöhnliche Geige verwendet und die sorbische hängt schön zu Hause. Nur dann, wenn das Herz des Musikanten von der sehnsuchtsvollen Erinnerung an die vergangene Jugendzeit überwältigt wird, kommen ihre Saiten zum Klingen, um des Musikanten erschüttertes Inneres zu beruhigen. Oder wenn der Musikant jenes beklemmende Gefühl in der Brust verspürt angesichts des traurigen Schicksals des geliebten Instruments; wenn er sieht, dass die Fahne seines längst vergangenen Ruhmes von wilden fremden Stürmen in bloße Fetzen gerissen wurde, wenn er spürt, wie der Ansturm des Neuen ihm den heimatlichen Boden unter den Füßen abgräbt, sodass schließlich auch die fast kahle Stange in sich zusammenbricht und umfällt, um nie wieder aufrecht zu stehen – dann drückt der Musikant seine geliebte Geige ans Herz, mit seinem Zauberbogen entlockt er ihr abermals die alten, heute verschmähten Melodien, um sie vom Staub des Vergessens und der Verachtung zu befreien und sich an ihrer Schönheit zu erquicken, um seine Geige der bis dahin nicht verblassten Liebe, Treue und Ergebenheit zu versichern und ihr damit all das wiederzugeben, um das sie der fremde siegreiche Eindringling gebracht hat.«¹³⁷

In den Reisenotizen zu seinem Lausitzbesuch im Jahr 1887 trat Adolf Černý der Behauptung Ludvík Kubas entgegen, der sich ja ein Jahr zuvor hier aufgehalten hatte, wonach es im katholischen Gebiet kein sorbisches Dorf gebe, in dem keine große sorbische Geige zu finden sei. Für Černý gestaltete sich die Suche nach diesem traditionellen Instrument nämlich sehr schwierig und er schätzte die Gesamtzahl der bewahrten Exemplare auf höchstens zehn. Černý bestätigte

136 Černý: *Druha zběrka narodnych hłosow*, S. 3–10.

137 Kuba: »Herci«, *lužičtí národní hudci*, S. 487.

jedoch, dass sich das Auftreten der großen sorbischen Geige ausschließlich auf das katholische Gebiet beschränke; nach eigener Aussage sei er bei der Suche nach diesem Instrument in den evangelischen Gebieten der Lausitz von der örtlichen Bevölkerung nach Crostwitz geschickt worden. Daher betrachtete Černý Crostwitz als die Wiege der sorbischen Geigenkunst und verwies darauf, dass die legendären Geigenmusikanten Michał Hórnik und Mikławš Žur eben in diesem Dorf bzw. im nahen Kuckau lebten.¹³⁸ In einem anderen Beitrag beschreibt Černý, wie er in der Mittellausitz nach der großen Geige Ausschau hielt, von der Existenz dieses Instruments aber nur diejenigen Einwohner gewusst hätten, die das katholische Gebiet kannten.¹³⁹ Bis heute stellt sich die Frage, ob die katholische Lausitz tatsächlich die einzige Mikroregion war, in der die große Geige im Laufe der Geschichte auftrat, oder ob dieses Instrument in früheren Zeiten in einem größeren Territorium verbreitet war und es sich nur in der katholischen Lausitz bis ins 19. Jahrhundert erhalten konnte, ähnlich wie die Sprache und eine Vielzahl anderer Ausdrucksformen der sorbischen Identität.

Gleiches gilt in Bezug auf das Auftreten der kleinen sorbischen Geige, denn erst Ludvík Kuba beschrieb sie nach seiner Reise in die Lausitz 1896. Zuvor war er davon ausgegangen, er würde bei den Sorben unter anderem auf jene traditionellen Volksmusikinstrumente stoßen, die ihm aus der Volksliedersammlung von Jan Arnošt Smoler und Leopold Haupt aus den Jahren 1841 und 1843 bekannt waren. Von den traditionellen Saiteninstrumenten erwähnt Smoler in seiner Arbeit lediglich die große Geige, nicht aber die kleine Hochzeitsgeige.¹⁴⁰ Und so war es Kuba, der dieses bis dahin nirgendwo beschriebene ethnoorganologische Phänomen für die Fachwelt entdeckte.

Den lokalen Ursprung des Instruments sah Kuba zunächst skeptisch, da ihm bewusst war, dass die Erscheinungen der Volkskultur kritisch zu betrachten sind. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Formen der ländlichen Folklore bei den slawischen Völkern (und speziell bei den Sorben) mit Elementen durchwirkt, die von anderen Völkern und aus der sich schnell verbreitenden städtischen Kultur herrührten. Die Nichterwähnung der kleinen Geige in Smolers Werk ließ Kuba zweifeln, ob es sich um ein authentisches Volksinstrument handelte: »Smoler war ein vorzüglicher Kenner seiner Heimat, wie er in seinen Aufsätzen nachgewiesen hat, und deshalb geriet ich in den Zwiespalt, ob ich jenes Instrument als ein einheimisches, altes, oder als eine aus der Fremde hierher gelangte Neuheit betrachten sollte.«¹⁴¹ Schließlich ordnete er die kleine Geige den authentischen sorbischen Musikinstrumenten zu; seine These untermauerte er vor allem mit dem nachweislichen Konservatismus der Sorben in den Gebieten um Bad Muskau bzw. Schleife.¹⁴² Modernen methodologischen Maßstäben hätte eine solche Argumentation zweifelsohne nicht standgehalten; allerdings haben weitere Forschungen Kubas Fazit in Bezug auf die faktologische Seite bestätigt.¹⁴³

138 Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10; Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

139 Černý: Připisk k druhej zběrcy narodnych hłosow, S. 73–92.

140 Haupt/Smoler: Pěsnički hornich a delnich lužiskich Serbow, Bd. 2.

141 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 337.

142 Ebenda, S. 591.

143 Kalina: Literární, hudební a výtvarné dílo Ludvíka Kuby, S. 11–20.

Auch die Ethnografen, die nach Kubas Entdeckung in die Lausitz kamen, bezeugten das Auftreten der kleinen Geige (ebenso wie das von zwei Dudelsack-Typen) ausschließlich für die Gegend um Schleife. Doch auch bei diesem Instrumententyp muss offenbleiben, ob er schon immer nur hier anzutreffen gewesen war oder ob er sich lediglich in diesem Gebiet erhalten hatte. Ähnlich wie das katholische Gebiet der Oberlausitz ist die Umgebung von Schleife eine Mikroregion, in der sich die sorbische Sprache sowie verschiedene Ausdrucksformen der sorbischen Volkskultur am längsten erhalten haben.

Es sind also beide Möglichkeiten in Betracht zu ziehen: dass die Geigentypen früher in einem größeren Territorium verbreitet waren als zu jener Zeit, für die entsprechende schriftliche Hinweise vorliegen, oder dass sie nur in den erwähnten Regionen anzutreffen waren. Geht man von Letzterem aus, wäre es dennoch falsch zu glauben, dass in der Lausitz lediglich zwei isolierte Mikroregionen existierten, in denen zur Darbietung von Volksmusik spezifische Typen von Musikinstrumenten verwendet wurden, die in ihrem Umfeld eine Art Eigenleben führten.

Ein Nachweis, der eine solche Behauptung widerlegt, ist insbesondere die bereits erwähnte Zeichnung aus der Leipziger Illustrierten Zeitung von 1857.¹⁴⁴ (Abb. 42, S. 62) Diese stellt ein Bettelmusikanten-Trio dar, von denen ein Musikant die kleine Geige, ein weiterer die Tarakawa und der dritte Dudelsack spielt. Während die Ethnografen die kleine Geige also nur im Schleifer Gebiet vorfanden, lässt sich die Tarakawa (allerdings nur das Instrument und keine authentischen Spieler) auch im katholischen Gebiet der Lausitz nachweisen. Die Illustration lässt vermuten, dass die Tarakawa noch in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts zusammen mit den Instrumententypen, die vier Jahrzehnte später nur aus der Mittellausitz bekannt waren, gespielt wurde. Die Zeichnung kann zwar keinem spezifischen Territorium zugeordnet werden, aber die Kleidung der Musikanten entspricht der Schleifer Tracht. Das legt den Schluss nahe, dass zumindest die Tarakawa ein Instrument war, das noch Mitte des vorvergangenen Jahrhunderts in beiden Mikroregionen anzutreffen war (ebenso wie der sorbische Tanz *serbska reja*). Es ist zudem davon auszugehen, dass es früher auch in anderen Gebieten der Lausitz anzutreffen war. Zwar ist diese Zeichnung nur eine stilisierte Darstellung, ohne historische Aussagekraft, die Reisenotizen von Arnošt Muka geben aber Aufschluss darüber, dass es Ende des 19. Jahrhunderts sorbische Musikanten (die er nach ihrem Repertoire identifizierte, also speziell danach, ob sie die *serbska reja* spielten) auch in anderen Regionen gab, insbesondere im damals preußischen Teil der Oberlausitz (so in den Dörfern Zeißholz, Weißig und Michalken). Allerdings spielten die Musikanten nicht auf traditionellen Instrumenten, sondern vor allem auf der klassischen Geige.¹⁴⁵

Dank der Reisebeschreibungen der Ethnografen und weiterer schriftlicher Quellen sind einige der letzten Volksmusikanten, die die überlieferte Spielweise auf traditionellen Instrumenten spielten, und die Erbauer dieser Musikinstrumente heute bekannt. In der folgenden Übersicht richtet sich das Augenmerk – dem Thema dieser Arbeit entsprechend – nur auf die Spieler der großen und der kleinen sorbischen Geige.

144 Illustrierte Zeitung, S. 329.

145 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

5.1 Instrumentenbauer

Die traditionellen sorbischen Chordophone wurden von Volksinstrumentenbauern hergestellt. Insbesondere die große sorbische Geige ist in ihrer Konstruktion recht kompliziert; zu ihrem Bau waren nur Handwerker mit dem entsprechenden Geschick in der Lage. Die kleine Geige ist dank ihres zweiteiligen Korpus leichter zu bauen, sodass handwerklich versierte Musikanten ihr Instrument vielfach selbst herstellten. Im Gebiet der Lausitz wurden traditionelle Geigen zu keiner Zeit in Manufakturen oder fabrikmäßig angefertigt (abgesehen von der Postfolklore der sorbischen Chordophone, mit der sich das nachfolgende Kapitel beschäftigt). Die Gründe dafür sind vor allem im begrenzten Absatz dieser Instrumente sowie in der Tatsache zu sehen, dass der Rückzug der traditionellen Instrumente bereits begonnen hatte, als die institutionalisierte Herstellung in großem Maße einsetzte wie beispielsweise im Erzgebirge.¹⁴⁶

5.1.1 Hersteller der großen Geige

Der älteste in schriftlichen Quellen nachgewiesene Hersteller ist **Jurij Liška**, der zuerst von Arnošt Muka erwähnt wurde. Über Liška war ihm während seines Forschungsaufenthalts in Lausitzer Dörfern im Jahre 1888 von Bewohnern berichtet worden. Danach sollte Liška aus Königswartha stammen und 1850 gestorben sein.¹⁴⁷ Diese Angabe bestätigte Adolf Černý, der die Lausitz in jenem Jahr gemeinsam mit Muka durchwandert hatte.¹⁴⁸

Ein weiterer nachweislich traditioneller Geigenbauer ist **Mikławš Wočka**, der Hersteller des in dieser Arbeit dokumentierten Torsos der großen Geige mit der Bezeichnung »Bau(o)ll«. Nach den Angaben von Adolf Černý handelte es sich um einen katholischen Großbauern, geboren 1803 in Singwitz und gestorben 1880 in Dahlowitz. Sämtliche Exemplare, auf die Černý während seines Lausitzbesuchs 1887 traf, waren von Wočka geschaffen worden, was die Signatur im Geigenkorpus belegte.¹⁴⁹ Auf Wočkas Namen als Hersteller großer sorbischer Geigen stieß auch Ludvík Kuba bei seiner Lausitzreise im Jahre 1922.¹⁵⁰ Es handelte sich also um jemanden, der zahlreiche Geigen gebaut hatte und an den man sich auch nach seinem Tod noch erinnerte.

Ludvík Kuba und Arnošt Muka lernten beide **Michał Hicka**, Geigenspieler aus Ralbitz, kennen, jedoch wurde er nur von Kuba auch als Geigenbauer bezeichnet.¹⁵¹ Näheres zu Hicka ist nicht bekannt. Er ist jedoch der Urheber eines in Kapitel 4 behandelten Liederheftes.

Adolf Černý bekam auf seiner Forschungsreise 1887 zudem Kenntnis davon, dass ein gewisser **Reck** aus Johns Dorf bei Königswartha in jenem Jahr nach dem Muster von Hickas

146 Kurfürst: Vztahy mezi individuální, manufakturní a lidovou výrobou houslových nástrojů, S. 58 f.

147 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

148 Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10.

149 Ebenda.

150 Kuba: Čtení o Lužici, S. 110.

151 Ders.: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 496; Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

Geige eine große sorbische Geige gebaut habe. Dieser Reck soll Deutscher und »des Sorbischen nicht besonders mächtig« gewesen sein.¹⁵²

Das Exemplar der großen Geige, das in dieser Arbeit als »Bau(o)IV« ausgewiesen ist, wurde im Jahre 1865 von einem Geigenbauer hergestellt, dessen Name in der Signatur des Instruments nur teilweise zu entziffern ist: »Johan [?]okche, Falken First, Ano 1865.« Der vollständige Name und weitere Informationen waren nicht zu ermitteln.

Adolf Černý war außerdem über einen Hersteller der großen Geige aus Wilthen berichtet worden, der »Geigen aus Tannenholz baute«.¹⁵³ Auf die Information, dass in Wilthen solche Geigen geschaffen würden, war im Vorjahr auch schon Ludvík Kuba gestoßen.¹⁵⁴ Der Name des Herstellers (oder der Hersteller) ist allerdings nicht bekannt.

5.1.2 Hersteller der kleinen Geige

Die älteste Information zu einem Erbauer der kleinen Geige ist bei Adolf Černý zu finden. Dieser traf in Klein Trebendorf auf **Hanzo Šuster** und erstand bei ihm eine Geige für zwei Mark. Černý notierte sich von Šuster auch einige Melodien, die als Nummern 86 bis 89 sowie 108 und 109 in seiner zweiten Sammlung sorbischer Lieder zu finden sind.¹⁵⁵ Zuvor hatte Kuba Šuster auch schon in seinem Reisetagebuch erwähnt, allerdings nur als Musikanten.¹⁵⁶ Šuster war zu Černýs Reisezeit etwa 70 Jahre alt, woraus Josef Režný den Schluss zog, dass er um 1815 geboren sein müsse. Režný schreibt auch, Šuster habe einen kleinen Dudelsack von seinem Vater übernommen, in dessen Bronzetrichter die Jahreszahl 1797 eingraviert gewesen sei. Außer dem kleinen Dudelsack hatte er auch das musikalische Talent und die Geschicklichkeit seiner Vorfahren geerbt. Er kannte eine Vielzahl an Liedern und Tänzen und bildete zahlreiche Musikanten aus.¹⁵⁷ Jan Rawp bezeichnete Šuster als einen weithin bekannten herausragenden Musikanten.¹⁵⁸ Einzelheiten zu seinen instrumentenbauerischen Aktivitäten ergeben sich aus den zur Verfügung stehenden Quellen jedoch nicht.

Einen Hinweis auf einen weiteren Hersteller der kleinen Geige liefert Josef Režný in seiner Monografie zum sorbischen Dudelsack. Es handelt sich um einen gewissen **Lawka** aus Schleife, geboren um das Jahr 1850 und gestorben nach 1900. Er war Landwirt und Musikant, der die kleine Geige und den Dudelsack spielte und beide Instrumente auch baute. Er soll für seine Versiertheit weithin bekannt gewesen sein.¹⁵⁹

Das in dieser Arbeit als »Cot(o)1« ausgewiesene Exemplar einer kleinen Geige war 1889 von **Jan Mazula** aus Schleife gebaut worden. Zu diesem Hersteller ist nichts Näheres bekannt.

152 Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10.

153 Ebenda.

154 Kunz: Ludvík Kubas Reisetagebuch, S. 91–100.

155 Černý: Přípis k druhej zběrcy narodnych hłosow, S. 73–92.

156 Kunz: Ludvík Kubas Reisetagebuch, S. 97.

157 Režný: Der sorbische Dudelsack.

158 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.

159 Režný: Der sorbische Dudelsack.

Der Erbauer des nicht fertiggestellten Korpus der kleinen Geige, der sich im Sorbischen Museum in Bautzen befindet (siehe »Bau(o)5«), ist ein gewisser **A. Černik**. Dieser hatte 1951 an der Geige gearbeitet, wie die im Korpusinneren eingeritzte Inschrift belegt. Nähere Informationen zu diesem Hersteller gibt es keine, möglicherweise handelt es sich um einen Verwandten des legendären Spielers der kleinen sorbischen Geige Křesćan Černik.

5.2 Volksmusikanten

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, alle Angaben zu den Volksmusikanten zusammenzutragen, die in den vorgestellten Reiseberichten und in weiteren Quellen dieser Zeit erhalten geblieben sind. Für die große Geige gibt es keinerlei Nachweise, dass einer der im vorhergehenden Kapitel genannten Geigenbauer zugleich auch aktiver Musikant war. Dagegen haben die bekanntesten Hersteller der kleinen sorbischen Geige alle dieses Instrument auch gespielt. Im Unterkapitel 5.2.2. *Traditionelle Spieler der kleinen Geige* werden also die in Kapitel 5.1.2. *Hersteller der kleinen Geige* enthaltenen Informationen nicht wiederholt.

5.2.1 Traditionelle Spieler der großen Geige

Der älteste Nachweis für einen namentlich bekannten Volksmusikanten ist ein gewisser **Kóć**, der mit dem Kloster St. Marienstern in Panschwitz-Kuckau in Verbindung stand. Er war etwa Anfang des 19. Jahrhunderts der Lehrer des Volksmusikanten Mikławš Kral¹⁶⁰ und später auch von Michał Hórnik.¹⁶¹

Weit mehr Informationen gibt es zu **Mikławš Kral** aus Temritz. Dieser wurde am 30. Juni 1791¹⁶² (laut Michał Hórniks früheren Angaben am 30. Juni 1792)¹⁶³ als Sohn des Gartennahrungsbesitzers Jakub Kral geboren und arbeitete als Landwirt. Zu seinem Schulabschluss in Bautzen bekam er eine große sorbische Geige geschenkt, auf der er sich das Spielen zuerst selbst, später dann beim bereits erwähnten Kóć in Kuckau aneignete. Aus reiner Lust am Spielen trat er bei Hochzeiten auf. Die Melodien deutscher und sorbischer Lieder notierte er sich in Heften, die er bei seinen Verwandten verwahrte, als er im Zuge der Napoleonischen Kriege eingezogen und 1812 nach Russland geschickt wurde. Beim Heer war er als Trompeter im Einsatz. Kral kehrte nicht aus dem Krieg zurück, sein genaues Sterbedatum und der Sterbeort sind nicht bekannt. Während der kurzen Zeit seines Wirkens in der Heimat war er zu einem weit hin beliebten Musikanten avanciert,¹⁶⁴ den man auch als den »schönen Mikławš« kannte.¹⁶⁵ Mit seinem Namen ist das handschriftliche, im vorhergehenden Kapitel eingehend behandelte Geigenspielbuch vom Ende des 18. Jahrhunderts verbunden.

160 Raupp [Rawp]: Das Kral'sche Geigenspielbuch.

161 Kokla: Michał Hórnik, S. 65 f.

162 Šořta / Kunze / Šěn: Nowy biografiski słownik, S. 287.

163 Hórnik: Huslerskaj spěwnikaj Mikl. Krala a N. N. Pana, S. 134–136.

164 Raupp [Rawp]: Das Kral'sche Geigenspielbuch.

165 Šořta / Kunze / Šěn: Nowy biografiski słownik, S. 287.

Ein weiterer nachweislicher Spieler der großen Geige war **Michał Hórnik d. Ä.** aus Crostwitz, Onkel des bedeutenden sorbischen Geistlichen und Sprachforschers Michał Hórnik. Ludvík Kuba erwähnt ihn als Lehrer des letzten traditionellen Spielers der großen Geige Jan Kušk.¹⁶⁶ Ein Porträt über den Künstler Hórnik erschien 1894 in der Zeitschrift *Łužica* aus der Feder von Michał Kokla. Aus dem Artikel geht hervor, dass Hórnik in Naußlitz geboren wurde. Bei seinem Bruder Jakub erlernte er das Schusterhandwerk und beim »alten Kóč« in Kuckau das Spielen auf der großen sorbischen Geige. Nachdem sich der Bruder Jakub in Räckelwitz als Schuster niedergelassen hatte, half ihm Michał gelegentlich aus, vor allem jedoch trat er als Geigenspieler auf sorbischen Hochzeiten, Kirmesfeiern und anderen Festen auf. 1843 übernahm er den Laden in Crostwitz. Michał Hórnik d. Ä. starb 1873 als ein wohlhabender und angesehener Mann. Über seinem Bett sollen drei oder vier große sorbische Geigen gehangen haben. Keine Volksbelustigung in der Umgebung soll ohne ihn stattgefunden haben. Zudem sei er ein guter Sänger gewesen.¹⁶⁷

Adolf Černý und auch Arnošt Muka erwähnen des Weiteren den Geiger **Mikławš Žur**, der wohl aus Crostwitz stammte¹⁶⁸ und in Kuckau gewirkt haben soll.¹⁶⁹

Die bisher angeführten Spieler der großen sorbischen Geige waren alle bereits verstorben, als die Lausitz in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den Fokus der Ethnografen Ludvík Kuba, Adolf Černý und Arnošt Muka rückte. Der Nachweis der folgenden Musikanten entspringt dagegen dem direkten Kontakt.

Zu den auf diese Weise festgehaltenen Namen gehört **Michał Pan** aus Crostwitz, von Beruf Schneider, den Ludvík Kuba bei seinem ersten Lausitzbesuch 1886 traf. Kubas Bericht über das Treffen mit Pan gibt auch Aufschluss über die damalige Verbreitung der sorbischen und der klassischen Geige: »Er berichtete, er würde die sorbische Geige nur hin und wieder zu Hause spielen, für sich selbst, in der Öffentlichkeit spiele er nur die »deutsche« Geige. [...] Zwar spiele er die »deutsche« Geige ungern, aber die Zeiten seien schlecht, und man müsse »nehmen, was kommt«. Und andere Geigen würden in der Öffentlichkeit hier nicht verwendet.«¹⁷⁰ Michał Pan ist auch der Autor eines Liederheftes, das im vorhergehenden Kapitel beschrieben wurde.

In Königswartha begegnete Adolf Černý **Hans Šolta**, der »früher die große Geige spielte«. ¹⁷¹ Nähere Informationen zu diesem Musikanten gibt es jedoch keine.

Der berühmteste Volksmusikant auf der großen sorbischen Geige in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war **Jan Kušk** aus Naußlitz. Mit ihm trafen sich Černý und Muka während ihres gemeinsamen Forschungsaufenthalts in der Lausitz im Jahre 1887. Muka beschreibt Kušk als »den besten Musikanten in der Umgebung«. ¹⁷² Jan Kušk wurde am 20. April 1846 in Lissahora geboren und starb am 19. Dezember 1924 in Räckelwitz. ¹⁷³ Das Geigenspiel brachte ihm ein

166 Kuba: Herc Jan Kušk.

167 Kokla: Michał Hórnik, S. 65 f.

168 Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10.

169 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

170 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 487.

171 Černý: Z mojeho zapisnika, S. 3–10.

172 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

173 Šolta/Kunze/Šěn: Nowy biografiski słownik, S. 321.

gewisser Michalec bei. Zusammen mit diesem und auch mit dem in diesem Kapitel erwähnten Michał Hórnik d. Ä. spielte er oft auf Hochzeiten sowie in Gastwirtschaften zum Tanz.¹⁷⁴ Mehrfach war er laut Kuba auch beim sächsischen König in Dresden aufgetreten.¹⁷⁵ Ludvík Kuba selbst hatte Kušk während seiner ersten Lausitzreise nicht getroffen. Sie begegneten sich erst 1923, als Kušk seine sorbische Geige schon lange beiseitegelegt hatte, denn nach traditioneller Musik bestand keine Nachfrage mehr. Kuba bezeugt, dass sich Kušk sein tägliches Brot als Gastwirt in Naußlitz, später in Schmeckwitz verdiente. Im Alter zog er nach Räckelwitz zu Angehörigen, wo er noch als Schuster wirkte. Kušks Exemplar der großen sorbischen Geige, das er von Michał Hórnik d. Ä. erhalten hatte, soll zum Zeitpunkt von Kubas Besuch 200 Jahre alt gewesen sein.¹⁷⁶ Jan Kušk erlangte dank Kuba später eine große Bedeutung in der zweiten Phase der sorbischen Folklore, weshalb auch in Kapitel 6 auf ihn eingegangen wird. Jan Kušk war der letzte Volksmusikant auf der großen sorbischen Geige, von Kuba als »letzter Mohikaner echter Volksmusik« bezeichnet.¹⁷⁷

5.2.2 Traditionelle Spieler der kleinen Geige

Die ältesten bekannten Spieler der kleinen sorbischen Geige waren ein gewisser **Frank** aus Bloischdorf und **Mróz** aus Zerze. Beide Namen registrierte Arnošt Muka bei seinen Feldforschungen im Jahre 1888. Über sie ist jedoch lediglich bekannt, dass sie damals schon »seit einigen Jahren« tot waren.¹⁷⁸ Auf dieser Reise stieß Muka auch auf den Namen des Musikers **Mřynk** aus Neustadt, der ebenfalls bereits verstorben war. Über ihn notierte Muka, dass er ohne Musik nicht leben können und zum Tanz, auf Hochzeiten, bei Spinten und zu verschiedenen anderen Gelegenheiten gespielt und gesungen habe. Beim Darbieten volkstümlicher Romanzen (sorbisch *prězpola*) habe er »gefiedelt, als würde er erzählen« (*fidlowaše, kaž by powědał*).¹⁷⁹ Adolf Černý wiederum traf auf den Musiker **Kowalik** aus Neustadt, bei dem er zum ersten Mal eine kleine sorbische Geige zu Gesicht bekam.¹⁸⁰ Aus dessen Vortrag notierte sich Černý zwei Tänze, die er in seine zweite Sammlung sorbischer Volkslieder aufnahm.¹⁸¹ Jan Rawp ergänzt, Kowalik habe das Spiel auf der kleinen Geige von den bereits erwähnten Musikanten Šuster aus Klein Trebendorf und Domel aus Schleife gelernt.¹⁸² Als Spieler der kleinen Geige erwähnt Černý außerdem einen gewissen **Pawlo** aus Trebendorf, jedoch ohne weitere Angaben über ihn zu machen.

Wesentlich mehr Informationen finden sich zu **Matej Hančo** (1838–1915)¹⁸³ aus Schleife, der auch unter dem Spitznamen **Bola** (Bohla oder Bolic Matej) bekannt war. Er galt vor allem als

174 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

175 Kuba: Čtení o Lužici, S. 109.

176 Ders.: Herc Jan Kušk.

177 Ders.: Čtení o Lužici, S. 111.

178 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

179 Ebenda.

180 Černý: Připisk k druhej zběrce narodnych hřosow, S. 73–92.

181 Ders.: Druha zběrka narodnych hřosow.

182 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.

183 Režný: Der sorbische Dudelsack.

legendärer Dudelsackspieler, der den großen und den kleinen Dudelsack beherrschte, spielte aber auch die kleine sorbische Geige. Ludvík Kuba traf ihn in Schleife während seines ersten Lausitzbesuchs im Jahre 1886. Dank Kubas Zeugnis liegt eine recht detaillierte Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes des Musikanten vor:

»Beim Betreten des Hofes erblickten wir eine dunkle Gestalt. Das war Bola persönlich. An dem langen Gerät, welches er in der Hand hielt, war zu erkennen, dass er eine formlose, unangenehm riechende Masse zubereitete. [...] Als er sah, dass die Angelegenheit nicht so schnell zu regeln sein würde, bat er uns ins Haus hinein, wo uns seine Ehefrau begrüßte. Im spärlichen Licht der Lampe, dessen Schein von den düsteren Balken der mit Holz ausgestatteten Wohnstube gierig verschlungen wurde, konnte ich Bolas schlichte Tracht ausmachen. Die flache Kappe, die er beim Eintreten an die Wand hing, eine kurze blaue Jacke, die Beinkleider aus ungebleichtem Stoff sowie Pantoffeln mit Holzsohle waren außer einem versteckten Hemd alles, worin die nicht große, asketische Gestalt des Dudelsackspielers gekleidet war. [...] Während der Unterhaltung schaute ich begeistert in das freundliche rasierte Gesicht, dessen besonderer Ausdruck von den schwarzen Augen, die freundlich und erfreut auf uns blickten, unterstrichen wurde. Das Gesicht, obwohl eher untersetzt als voll, erscheint als hübsches Oval, wie es bestimmte Typen slawischer Gesichter aufweisen.«¹⁸⁴

Kuba bezeugt auch, Bola habe als junger Bursche »von einem bestimmten Chorleiter Noten« gelernt, »sodass er dann beim Diktieren der Lieder – der Texte und der Melodien – immerfort den Lauf meiner Feder auf dem Papier verfolgte und mich nicht selten auf einen Irrtum hinwies.«¹⁸⁵ Ein weiteres Zeugnis von Kuba beschreibt Bolas Besonderheiten als Musikant:

»[...] man darf sich Bola nicht als eine Art modernes zivilisiertes Wesen vorstellen; im Gegenteil – er ist ein echter Anhänger des alten Glaubens, ein eingefleischter Konservativer, überhaupt eine Person »der alten Ausgabe«, wie man bei uns sagen würde, wenn es um Volksmusik geht. Alles, was vom scheinbaren Gegenteil zeugt, war nur die Folge seines Naturtalents, des Drangs nach Bildung, was in keinsten Weise die tiefe Liebe zu dem schmälerte, was er von seinen Dudelsack-Lehrern geerbt hatte. Von seiner Begabung zeugte auch die richtige Stimmung seines Instruments, die sowohl in der relativen als auch absoluten Höhe genau war.«¹⁸⁶

Bei Bola stieß Ludvík Kuba (und damit auch die gesamte fachliche Öffentlichkeit) erstmals auf die kleine sorbische Geige. Ein Jahr nach Kuba traf sich auch Adolf Černý mit diesem Musikanten. Damals spielte Bola Dudelsack in Begleitung von Hanzo Šuster auf der kleinen Geige.¹⁸⁷ Bola soll zahllose sorbische Lieder und Tänze gekannt und die Gabe gehabt haben, sich witzige spontane Liedchen auszudenken, mit denen er seine Zuhörer köstlich unterhielt. Bola war einer der letzten traditionellen Musikanten und zugleich der erste Repräsentant des sorbischen

184 Kuba: »Herci«, *lužičtí národní hudci*, S. 590.

185 Ebenda, S. 592.

186 Ebenda, S. 592 f.

187 Černý: *Připisk k druhej zběrky narodnych htosow*, S. 73–92.

»Folklorismus«, und zwar im Sinne der im nachfolgenden Kapitel unternommenen Abgrenzung dieser Begriffe. Er spielte zusammen mit der Schleifer »Liedertafel«, einem rund vierzigköpfigen gemischten Chor mit Instrumentalgruppe, die sich aus Dudelsack- und Geigenspielern zusammensetzte. Andere traditionelle sorbische Folkloreformationen in vergleichbarer Größe gab es nicht. Dieses Ensemble war der Vorgänger der späteren großen Vokal- und Instrumentalensembles, die vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreich gegründet wurden. Der markanteste Repräsentant der Musikfolklore der Schleifer Region ist das 1973 gegründete Sorbische Folkloreensemble Schleife e.V.¹⁸⁸

Das Musiktalent des Vaters ging auf den Sohn über, der unter dem Namen **Bola Junior** (Bola mlódsji) bekannt wurde. Josef Režný nimmt an, dass dieser 1866 geboren wurde und nach 1930 starb. Von Kindesbeinen an hatte er

seinen Vater, wenn der Dudelsack spielte, auf der kleinen sorbischen Geige begleitet. Von seinem Vater lernte er auch das Dudelsackspiel und hin und wieder traten die beiden als Dudelsackduo auf. Später pflegte der junge Bola das Dudelsackspiel in Begleitung des Geigers Matej Wobuza oder von Křesćan Černik.¹⁸⁹ Auch mit einem Spieler der kleinen Geige mit dem Namen **Grela** trat er auf. Zu diesem Musikanten gibt es keine weiteren Informationen, er ist jedoch mit Bola Junior zusammen auf einigen Fotografien zu sehen.¹⁹⁰ (Abb. 46)

Ein Konkurrent Bolas d. Ä. war ein gewisser **Domel** (bei Kuba »Domil«) aus Schleife. Dieser war in erster Linie Dudelsackspieler, er beherrschte ebenfalls den kleinen und den großen Dudelsack, spielte aber auch die kleine Geige. Sein Einkommen sicherte er sich als Landwirt. In der Armee wirkte er als Kapellmeister. Nach seiner Rückkehr aus dem Wehrdienst gründete er eine 16-köpfige Blaskapelle, in der ausschließlich Sorben spielten, vor allem seine Schüler. Offenkundig konnte er sich mit Noten aus.¹⁹¹ Ludvík Kuba verzeichnet zudem die Existenz eines Spielers der kleinen Geige, der mit Domel zusammen auftrat, jedoch nie namentlich genannt wird. In seinen Texten stößt man immer nur auf »Domil und sein Geiger«.¹⁹²



Abb. 46 *Musikanten aus Schleife 1932*

188 Režný: Der sorbische Dudelsack.

189 Ebenda.

190 Ebenda.

191 Ebenda.

192 Kuba: Čtení o Lužici, S. 60; Kunz: Ludvík Kubas Reisetagebuch, S. 97.

Gelegentlich traten als Spieler der kleinen Geige auch die Brüder **Šurman** aus Rohne auf. Sie spielten außerdem beide Dudelsacktypen und einer der Brüder Klarinette (unter anderem auf der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden).¹⁹³

Matej Šuster aus Klein Trebendorf war der Sohn von Hanzo Šuster. Er war Dudelsackbauer und -spieler und beherrschte ebenfalls die kleine Geige. Nach Režnýs Angaben lebte er von 1840 bis 1926.¹⁹⁴ Ludvík Kuba porträtierte ihn 1823 mit seinem weißen Dudelsack, auf einem Foto ist er dagegen mit der kleinen Geige zu sehen.

Ins 20. Jahrhundert fällt das musikalische Wirken von **Křesčan Černík** aus Trebendorf. Er wurde am 29. Januar 1877 geboren und starb am 12. September 1934 im Krankenhaus in Spremberg. Er war Kleinbauer und betrieb im Nebenerwerb einen Kohlehandel.¹⁹⁵ Als Musikant war er gefragt und nahm auch an Projekten der sogenannten zweiten Phase der sorbischen Musikfolklore teil. Er spielte die kleine Geige und beide Dudelsacktypen. Häufig trat er zusammen mit den beiden Bolas, die ihm das Dudelsackspielen beigebracht hatten, auf.¹⁹⁶ Sorbische Folklore präsentierte er bei Auftritten in der Lausitz sowie in Prag oder Mladá Boleslav, auch im Rundfunk trat er auf.¹⁹⁷ Křesčan Černík hatte noch einen älteren Bruder, der ebenfalls Dudelsack und die kleine Geige spielte; weitere Informationen und auch sein Vorname sind jedoch nicht übermittel.¹⁹⁸

Als der letzte traditionelle Spieler der kleinen sorbischen Geige wird **Matej Wobuza d. J.** betrachtet. Er wurde am 24. Mai 1906 in Schleife geboren und starb am 27. Juni 1988, wahrscheinlich ebenfalls dort.¹⁹⁹ Er betrieb eine kleine Landwirtschaft, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Genossenschaftsmitglied und in den sechziger Jahren LPG-Vorsitzender.²⁰⁰ Bereits als Schüler lernte er das klassische Geigenspiel. Sein Großvater war der bereits erwähnte Matej Šuster und sein Onkel der Dudelsackmusiker und Spieler der kleinen Geige **Matej Wobuza d. Ä.**, über den keine weiteren Informationen erhalten sind. Beide kümmerten sich um seine musikalische Ausbildung. In der ersten Hälfte der 1920er Jahre trat er an die Stelle seines Onkels, der aus Altersgründen nicht mehr auf Hochzeiten spielen konnte. Von seinem Onkel übernahm er auch das Exemplar einer kleinen Geige, die der erwähnte Lawko 1880 angefertigt hatte. In den zwanziger Jahren schloss er sich mit seinem Cousin, dem Dudelsackspieler Hanzo Šuster aus Klein Trebendorf, zusammen; über 50 Jahre bildeten sie ein unzertrennliches Musikantenpaar. Bis zum Verbot sorbischer Aktivitäten im Jahre 1937 traten sie gemeinsam bei Folkloreprogrammen in Bautzen, Cottbus und Dresden auf. Im Zweiten Weltkrieg war Wobuza in Frankreich eingesetzt, wo er in Gefangenschaft geriet, aus der er erst nach 1947 heimkehrte. Sein Exemplar der kleinen Geige war im Krieg beschädigt worden, sodass Wobuza

193 Režný: Der sorbische Dudelsack.

194 Ebenda.

195 Šofta/Kunze/Šěn: Nowy biografiski słownik, S. 99.

196 Režný: Der sorbische Dudelsack.

197 [Anon.]: Křesčan Černík w Slepom njebohi.

198 Režný: Der sorbische Dudelsack.

199 Laduš: Znaty serbski gerc Matej Wobuza jo zamrět.

200 Šeňkař: Zalubowany do tšitšunatych fidlickow.



Abb. 47 **Hanso Schuster-Šewc und Matej Wobuza** bei ihrem letzten gemeinsamen öffentlichen Auftritt 1981 in der Schule Trebendorf.

acht Jahre lang ohne Instrument blieb, bis er eine Nachbildung der kleinen Geige aus Bautzen erhielt. Er setzte seine Zusammenarbeit mit Šuster fort; später nahmen sie noch Klarinetten- und Kontrabassspieler hinzu und musizierten auch mit einer großen sorbischen Geige. Die so entstandene Zusammensetzung bildete die Grundlage für das Sorbische Folkloreensemble Schleife e. V., das 1973 gegründet wurde und bis heute existiert. Noch als über Siebzigjähriger absolvierte Wobuza zusammen mit dem Ensemble Auftritte in Ungarn, der Tschechoslowakei, Polen und der Sowjetunion.²⁰¹ Bis 1980 musizierte er mit seinem Cousin Hanzo Šuster, zusammen sind sie auf zahlreichen Fotografien zu sehen.²⁰² (Abb. 47)

5.3 Kartografische Darstellung des dokumentierten Vorkommens der sorbischen Geigen

Die nachfolgende Karte veranschaulicht das Auftreten beider sorbischer Geigentypen. Die Umrisse zeigen das heutige obersorbische Sprachgebiet in den zwei Landkreisen der Oberlausitz. Zur besseren Orientierung sind die Städte Bautzen, Hoyerswerda, Weißwasser und Bad Muskau rot eingezeichnet. Mit den Punkten ist das Auftreten der großen sorbischen Geige im

201 Völkel: Zapozdženy nastawk k jubilejnej Mateja Wobuzy, S. 66 f.

202 Nawka: Hanso Schuster-Šewc z Trjebina njebohi.

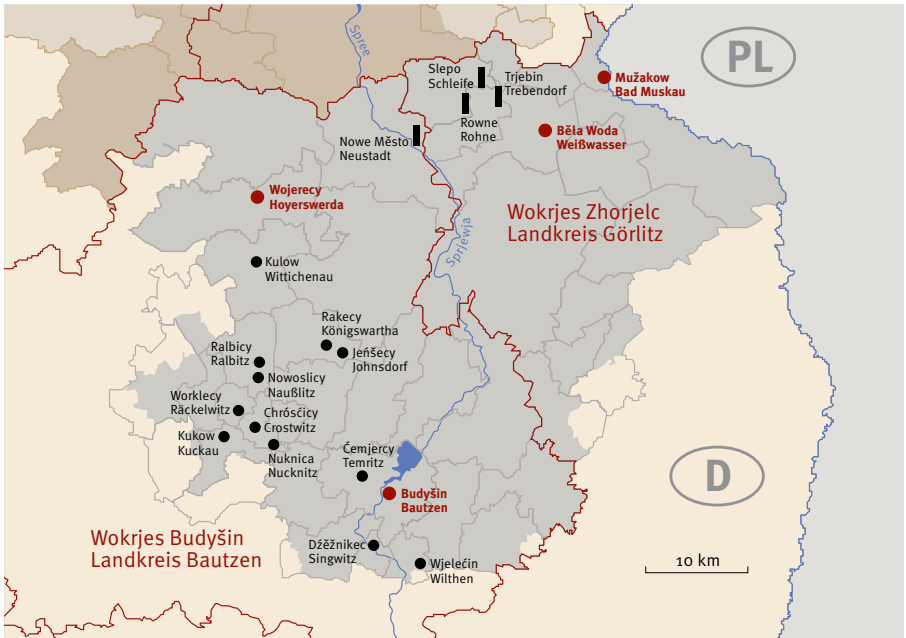


Abb. 48 **Verbreitung der kleinen und großen sorbischen Geige in der Oberlausitz**

katholischen Teil der Oberlausitz nordwestlich von Bautzen und im Landkreis Bautzen markiert. Die aufrecht stehenden Rechtecke zeigen das Auftreten der kleinen sorbischen Geige im nördlichen und nordöstlichen Teil des Gebietes an. (Abb. 48)²⁰³

5.4 Schlussfolgerungen

1. Die Verwendung der traditionellen sorbischen Chordophone im 19. Jahrhundert beschränkte sich auf das Gebiet der Oberlausitz; die einzige Ausnahme bildet vermutlich der Musikant Frank aus Bloischdorf. Dieser Ort liegt in der Niederlausitz, jedoch unweit der Grenze zur Oberlausitz. Für den untersuchten Zeitraum liegen keine Informationen vor, dass die traditionellen Geigen in der Niederlausitz verwendet wurden. Natürlich ist es dennoch möglich, dass solche Instrumente vor der Aufzeichnung durch Ethnografen auch in der niedersorbischen Musik eine Rolle spielten. Der Autor vertritt jedoch die These, dass die untersuchten Instrumententypen in der Niederlausitz zu keiner Zeit bekannt waren. Ihr heutiges Auftreten dort ist als ein Ergebnis des mit der zweiten Phase der Folklore einhergehenden Prozesses bzw. der

203 Berücksichtigt werden in dieser Karte auch die in den Görlitzer Sammlungen verwahrten Instrumente.

Wiederbelebung der Folklore zu sehen, wobei zahlreiche Aspekte der früheren Ausdrucksformen der Folklore nicht berücksichtigt sind, einschließlich ihrer genauen Lokalisierung.

2. Das Vorkommen der einzelnen Geigentypen beschränkte sich Ende des 19. Jahrhunderts auf zwei kompakte Gebiete, wobei die große Geige nur im katholischen Gebiet der Oberlausitz auftrat und die kleine Geige ausschließlich in der Mittellausitz in der Gegend um Schleife. Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder waren beide Instrumententypen früher in einem größeren Gebiet verbreitet, das im betrachteten Zeitraum auf die zwei verbliebenen zusammengeschmolzen war, oder das festgestellte Auftreten entspricht im Groben ihrer Verbreitung während des gesamten Zeitraumes ihres Vorkommens.

3. Die Verwendung der großen Geige ging in der katholischen Lausitz viel eher zurück als die der kleinen Geige in der Mittellausitz. Der letzte die traditionelle Spielweise praktizierende Musiker der großen sorbischen Geige Jan Kušk starb bereits 1924, der letzte traditionelle Repräsentant des Spiels auf der kleinen Geige Matej Wobuza erst 1988. Zahlreiche Spieler der kleinen sorbischen Geige stellen sowohl die letzten in traditioneller Weise spielenden Volksmusikanten als auch die ersten Repräsentanten des sorbischen »Folklorismus« dar, wie er im nachfolgenden Kapitel beschrieben wird. Diese Kontinuität findet sich in Verbindung mit der großen Geige nicht. Jan Kušk trat zwar an seinem Lebensende auf dem sorbischen Studententreffen, der *Schadžowanka*, in Nebelschütz auf, allerdings blieb das eine einmalige Aktion. Volksmusikdarbietungen mit der großen Geige galten bereits als verschwundene Tradition, auch wenn sich Jurij Mencl ihrer annahm. Er weist aber bereits alle Merkmale der sekundären Folkloretradition auf.

Die Verbote für Folkloreveranstaltungen mit der kleinen Geige außerhalb ihrer dörflichen Umgebung finden sich bei der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in Dresden 1896. Hier spielten die Musiker in der traditionellen Weise, jedoch außerhalb des gewohnten Umfelds. Diese waren es auch, die den »Folklorismustrend« weiterentwickelten. Gleichzeitig boten sie in der Mittellausitz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts parallel noch Darbietungen, bei denen alle Merkmale und Funktionen der älteren Musiktradition beibehalten wurden.

6 Die zweite Phase der Volksmusik

Die Folgen der Prozesse, die mit der zweiten Phase der Volksmusik verbunden sind, werden vielfach unter dem Begriff »Folklorismus« zusammengefasst. Im Wörterbuch der tschechischen Musikkultur heißt es dazu: »Sie wurden ihrer ursprünglichen Funktion und spontanen Existenzformen entbunden und mithilfe verschiedener Medien an ein soziokulturell und ästhetisch anders funktionierendes System angeschlossen.«²⁰⁴

Pavel Kurfürst, der sich unter anderem mit dem zweiten Leben der Iglauer Bauernfiel befasste, ist die Unterscheidung der oftmals verwechselten Begriffe »Musikfolklore« und »Folkloremusik« wichtig: Bei den Ensembles handele es sich »um überwiegend institutionalisierte, eher evozierte als spontane, offiziell unterstützte Interessengruppierungen, die sich in verschiedensten Formen mit Folkloremusik und Folkloretänzen beschäftigen, jedoch nie mit Musik- oder Tanzfolklore«.²⁰⁵ Jiří Plocek wiederum betont bei der Bestimmung des Begriffs »Musikfolklorismus« die sachliche Aufgeklärtheit seiner Träger und definiert ihn als »bewusst gepflegte Folkloreäußerungen, die aus ethnografischen und musikologischen Erkenntnissen und Studien hervorgehen«.²⁰⁶

Von den ursprünglichen Funktionen der Musikfolklore bleibt bei ihrer Präsentation auf der Bühne nur eine übrig – die ästhetische Funktion. Dafür kommen neue hinzu, zum Beispiel die Popularisierung, die Konservierung oder die Kommerzialisierung. Die Motivation für die Gründung von Ensembles oder für einzelne begeisterte Folkloremusiker ist meistens das Sentiment gegenüber verschwindenden oder bereits verschwundenen künstlerischen und gesellschaftlichen Werten und auch das Bemühen um die Bewahrung dieser Werte.

Nach Meinung des Autors hört die Musikfolklore als solche durch die Verschiebung der Folkloreidentitäten in nicht ursprüngliche gesellschaftliche Zusammenhänge de facto auf zu existieren. Sie wird lediglich zu einer Grundlage für neue Musikrichtungen, und zwar auch dann, wenn sich die Musiker um die exakte Nachahmung von Musik aus vergangenen Epochen bemühen. Folklore bleibt nur in ihrem ursprünglichen Milieu, in dem sie einen integralen Bestandteil des Alltags ihrer Träger darstellt, Folklore.

Eine ähnliche Einschränkung in Bezug auf die Authentizität von Musikfolklore birgt ein weiterer Fakt: Feldforschende, die nicht Mitglied einer bestimmten Folkloregemeinschaft sind, haben eine geringe Chance, jemals authentische Musikfolklore zu Gehör zu bekommen. Denn authentische Folklore ist in ihren ursprünglichen Funktionen nur für die Gemeinschaft bestimmt, aus der sie selbst hervorgeht, und nicht für fremde Zuhörer. Diese Tatsache bestätigten zahlreiche Sammler von Volksliedern oder Instrumentalstücken, die nicht selten auf eine begrenzte Bereitwilligkeit oder auf die Scham von Musizierenden stießen, fremden Menschen ihre Musiktradition außerhalb des ursprünglichen Rahmens darzubieten. Die von Sammlern registrierten Musikstücke unterschieden sich also hinsichtlich der Spontanität vielfach von den

204 Vysloužil / Beneš: Folklorismus, S. 224.

205 Kurfürst: Hudební nástroje, S. 799.

206 Plocek: Hudba středovýchodní Evropy, S. 11.

Stücken, die bei einer anderen (für die Musiker natürlichen) Gelegenheit zu hören waren. Aus diesem Grund formulierte der mährische Komponist Leoš Janáček 1906 Prinzipien für das Sammeln von Volksliedern:

»Man achte darauf, die Lieder unbemerkt, aus der Ferne aufzuzeichnen, ohne sein [des Sängers] Wissen, und sei es nur in Umrissen, Fragmenten, hier das eine, dort das andere Motiv [...] Man fange das Lied bei der Ernte ein, wenn die Sicheln fast bis zum Hitzschlag klingen. Auf dem Lied der Heumäher soll die Feuchtigkeit des Taus liegen. Ein Tanzlied soll sich im Schweiß baden, in den menschlichen Ausdünstungen. Das wehmütige Klagen der Braut soll das Echo eines Hochzeitsliedes sein.«²⁰⁷

Ludvík Kuba hatte zwanzig Jahre zuvor bei seinem Besuch in der Lausitz eine andere interessante Erfahrung gemacht:

»Der Umgang mit dem einfachen Volk gestaltet sich schwierig selbst dann, wenn der Fremde bei den Einheimischen kein Misstrauen erweckt hat, dessen schreckliche Folge die pure, unüberwindbare Abneigung der Menschen ist, von denen man dann entweder gar nichts oder genau das Gegenteil erfährt. In der Lausitz sind die Menschen nicht dergleichen, im Gegenteil, sie zeigen sich Fremden gegenüber freundlich, sie erzählen eifrig und erklären alles und fallen damit in das andere Extrem. Sie sind sich dessen nicht bewusst, dass wir sie so erleben möchten, wie sie sich natürlich und ungezwungen ihrem Wesen und ihrer seelischen Reife nach geben und deshalb, durch ihre angeborene Bereitschaft, uns entgegenzukommen, neigen sie sogar zur Übertreibung. Und versucht man als Fremder, sich auf das Niveau des Volkes zu begeben, so redet man vielfach aneinander vorbei.«²⁰⁸

In der Praxis treten vielfältige Formen der Musikfolklore in Erscheinung. Es gibt Einzelkünstler und Ensembles, die bestrebt sind, die Musikfolklore möglichst authentisch zu rekonstruieren. In der Instrumentalmusik äußert sich das meistens in Reproduktionen von (oft ungenauen) Aufzeichnungen bereits erfasster Instrumentalstücke von Volksmusikanten oder im Nachbau von Volksmusikinstrumenten und der Art, darauf zu spielen. Diese Methoden können jedoch den individuellen kreativen Effekt eines Musikanten nicht vermitteln, sondern lediglich eine Vorstellung vom ursprünglichen Repertoire oder ursprünglichen Klang der Musikinstrumente ermöglichen. Vielfach wird dabei aber nicht bedacht, dass die Aufzeichnung des Spiels der Volksmusikanten nur eine von unendlich vielen Varianten eines Volksliedes oder -tanzes darstellt. Und dabei geht es nicht um regionale oder individuelle Varianten, sondern um eine intra-individuelle Variabilität – beim Spiel der Volksmusikanten ist der Aspekt des Improvisierens äußerst wichtig.

Eine weitere Art des Umgangs mit Folklorematerial ist die freiere Interpretation desselben. Hier steht die ästhetische Funktion im Vordergrund. Das Ergebnis soll ansprechend sein, was das Interesse vieler Musikanten an ähnlichen Aktivitäten, vor allem aber finanzielle Absicherung gewährleisten soll. Musiker und Arrangeure, denen es gelingt, in der Musikindustrie

207 Janáček: *O lidové písni a lidové hudbě*, S. 312.

208 Kuba: »Herci«, *lužičtí národní hudci*, S. 488.

Fuß zu fassen, greifen bei der künstlerischen Umsetzung vor allem auf die jüngsten Schichten der Musikfolklore zurück und bei den Adaptionen sind dann bereits ihre eigenen Ambitionen erkennbar. Nicht selten werden zur Produktion dieser Stilisierungen Träger der (angeblich noch lebendigen) authentischen Folklore hinzugezogen.

Eine noch freiere Inspiration durch Musikfolklore äußert sich in den verschiedensten Mischstilen, die seit einigen Jahren unter dem Begriff »Weltmusik« (world music) zusammengefasst werden. Diesen Begriff definiert Jiří Plocek als Musik, »die mehr oder weniger aus altertümlichen Musiktraditionen hervorgeht, die einzelne Ethnien charakterisieren und die ihren Ursprung vor allem im bäuerlichen Milieu haben. Sie umfasst [...] die verschiedensten, spontan sich entwickelnden Mischstile, heute als Fusionen (mit Folk, Rock, Jazz usw.) bezeichnet, die von der Volksmusik inspiriert wurden.«²⁰⁹ Diese Stile verbindet mit der Folklore – außer der Grundlage ihrer Inspiration – auch die Tatsache, dass sie richtigerweise als eine dynamische Erscheinung aufgefasst werden. Das äußert sich darin, dass Folklore in aktuellen musikalischen Zusammenhängen präsentiert wird. In den Stilrichtungen der »Weltmusik« trifft man bereits auf einen stark individualisierten Ausdruck ihrer Träger.

Eine spezifische Art der Erhaltung von Folklore ist ihre Reflexion in Werken der sogenannten ernsten Musik. Anhand des Umfangs individueller schöpferischer Eingriffe in das Folklorematerial werden verschiedene Typen von Kompositionen unterschieden – und das von der künstlerischen Bearbeitung über populäre Werke bis hin zu der am stärksten individualisierten Art eines Werkes, das lediglich von den allgemeinen Idiomen der Musikfolklore inspiriert wurde. Diese Formen des »Musikfolklorismus« gehen inhaltlich jedoch über die Grenzen dieser Arbeit hinaus, denn die Musikfolklore wird hier von den Musikinstrumenten abstrahiert aufgefasst, mit denen sie produziert wird.

Die Problematik der Stratifikation der primären und der sekundären Existenz von Musikinstrumenten (also die Abgrenzung zwischen ihrer volkstümlichen und der folkloristischen Anwendung) ist in vielerlei Hinsicht spezifisch. Es gilt nämlich, nicht nur ihre Konstruktion an sich, die Herstellungsart und die Persönlichkeit ihres Herstellers zu betrachten; auch die äußeren Umstände, unter denen auf diesem Instrument gespielt wird, und schließlich auch die Persönlichkeit des Musikers sind wichtig. Die Unterscheidung zwischen der primären und der sekundären Existenz von Musikinstrumenten macht also die Bestimmung von mindestens drei Elementen erforderlich, und zwar die Definierung des traditionellen (also volkstümlichen) Musikers, der traditionellen Folkloredarbietungen und der Volksmusikinstrumente selbst.

Als **traditioneller Träger von Volksmusik** wird in dieser Studie ein Musikant bezeichnet, der sich seine Fähigkeiten auf dem Weg der natürlichen Transmission der Volksmusiktradition angeeignet hat, also über die nicht schriftlich fixierte Weitergabe von einer Generation zur nächsten. Musikanten mit einer professionellen musikalischen Ausbildung oder solche, die ihr Repertoire aus volkstümlichen Sammlungen oder Aufnahmen schöpfen, werden als Träger der sekundären Volksmusiktradition angesehen, also als Träger des »Folklorismus«.

209 Plocek: *Hudba středovýchodní Evropy*, S. 11.

Volksmusikinstrumente sind Instrumententypen, die nicht aus der professionellen Musik stammen. Erbaut wurden sie von Amateurhandwerkern, die sich bei ihrer Arbeit keiner modernen, professionellen Herstellungsmethoden von Musikinstrumenten bedienten. Als **traditionelle Erscheinungsformen** von Volksmusik werden in dieser Studie nur solche erachtet, die spontan von den oben definierten Musikanten und auf den oben bestimmten Volksmusikinstrumenten erzeugt werden (bzw. wurden), und zwar in Milieus, in denen sich diese volkstümlichen Weisen verbreitet haben und in denen alle ursprünglichen Funktionen der Musikfolklore erfüllt sind. Bühnenpräsentationen, bei denen die volkstümlichen Weisen aus ihrer natürlichen Umgebung herausgerissen sind und bei denen ausschließlich die ästhetische Funktion erhalten und in den Vordergrund gestellt wird, werden als zweite Phase der Folklore bezeichnet. Im sorbischen »Folklorismus« lassen sich in Bezug auf die traditionellen Chordophone zwei grundlegende Ebenen definieren, die aus chronologischer Sicht aber keine aufeinanderfolgenden Phasen darstellen. Auf der ersten Ebene geht es um Bühnendarbietungen von sorbischer Volksmusik durch ursprüngliche Träger auf ursprünglichen Musikinstrumenten. Die Volksmusik wird hier also nur in eine neue Umgebung verschoben. Auf der zweiten Ebene finden sich professionelle oder professionalisierte Musiker, die keine ursprünglichen Träger der Volksmusiktraditionen sind und die eine Rekonstruktion von sorbischer Volksmusik auf neuzeitlichen – ebenfalls professionellen – Kopien beider sorbischer Geigentypen erzeugen.

Die Periode der authentischen Folklore und die des »Folklorismus« gehen nicht ineinander über, auch wenn eine gewisse Übergangsphase wahrnehmbar ist, in der beide Phänomene parallel in Erscheinung traten. Die letzten sorbischen Volksmusikanten, deren musikalische Aktivitäten allen Charakteristiken der traditionellen Folklore entsprechen, waren zu Bühnenauftritten außerhalb ihres traditionellen Wirkungsbereichs eingeladen. Sie waren also einerseits vollwertige Träger der Volkstraditionen, andererseits aber auch die ersten Darsteller des sorbischen »Folklorismus«. Diese Übergangsphase der musikalischen sorbischen Instrumentalfolklore in ihrer sekundären Existenz datiert auf das Ende des 19. Jahrhunderts, als die ersten Anzeichen des »Folklorismus« auftraten, bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als die letzten traditionellen Musikanten starben bzw. ihre musikalischen Aktivitäten einstellten.

6.1 Der Beginn des sorbischen »Folklorismus«

Die ersten Anzeichen eines systematisch gepflegten sorbischen »Folklorismus« können, wie angemerkt, in der sorbischen Abteilung auf der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes von 1896 gesehen werden. Diese Aktion war inspiriert von der Tschechoslawischen Völkerkundlichen Ausstellung, die ein Jahr zuvor in Prag stattgefunden hatte. Auch wenn die Idee für den sorbischen Teil der Dresdener Ausstellung schon vor der Prager Eröffnung existierte, so nahm sie erst danach konkrete Formen an. Es ist bekannt, dass der Hauptorganisator Arnošt Muka zusammen mit Karl Schmidt die Prager Ausstellung besuchte.²¹⁰ Die

210 Černý: Národopisná výstava lužickosrbská, S. 435, 438, 447–550.

sorbische Abteilung der Dresdener Ausstellung stieß bei den Besuchern auf großes Interesse. Hier waren vom 20. Juni bis 27. September Nachbauten typischer Gebäude aus sorbischen Dörfern und ein völkerkundliches Museum zu besichtigen. Dazu fanden verschiedene Begleitveranstaltungen statt, so am 5. Juli ein Trachtenfest, auf dem 1200 Sorben ihre traditionellen Lieder und Tänze vorstellten. Auch Osterreiter nahmen daran teil. Es fand damit nicht nur eine Verlegung der volkstümlichen Entitäten außerhalb ihres ursprünglichen sozialen und geografischen Raumes statt, sondern auch außerhalb des traditionellen Zyklus im Jahresverlauf (Bsp. Osterreiten). Bei einer weiteren Begleitveranstaltung am 12. Juli erklangen vier- bis fünfstimmige Volksliedbearbeitungen von Jurij Pilk und die originalen Chorsätze von Korla August Kocor, Bjarnat Krawc und Jan Arnošt Frajšlag.²¹¹

Im völkerkundlichen Museum der Ausstellung wurden dank der Initiative Jurij Pilks zum ersten Mal die traditionellen sorbischen Musikinstrumente, so auch beide Geigentypen, öffentlich gezeigt. Adolf Černý bemerkt, dass außerdem beide Dudelsacktypen sowie zwei Exemplare der traditionellen sorbischen Tarakawa zu sehen waren.²¹² Letzteres Instrument hielt Ludvík Kuba zu diesem Zeitpunkt bereits für verschwunden und in der Volksmusik durch die Klarinette ersetzt.²¹³ Die Entdeckung der beiden Tarakawa-Exemplare hängt vermutlich mit dem zu dieser Zeit steigenden sorbischen Nationalbewusstsein zusammen. Laut Jurij Mencl war der letzte Tarakawa-Spieler bereits 1840 gestorben, ohne einen Nachfolger zu haben;²¹⁴ Arnošt Muka dagegen registrierte in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts noch einen Tarakawa-Spieler.²¹⁵

Die traditionellen Instrumente wurden auf der Ausstellung auch praktisch von Volksmusikanten demonstriert. Adolf Černý spricht – ohne die Musikanten namentlich anzuführen – von einer Gruppe, bestehend aus Dudelsack (jedoch ohne die Angabe, ob es sich um den großen oder den kleinen Dudelsack handelte), kleiner Geige und Trompete.²¹⁶ Eine erhaltene Fotografie zeigt allerdings eine andere Zusammensetzung, nämlich Klarinette, Violine und großer Dudelsack. (Abb. 49)



Abb. 49 *Musikanten aus dem Kirchspiel Schleife auf der Ausstellung 1896 in Dresden*

211 Velek: Slovanská vzájemnost v hudební kultuře Čechů a Lužických Srbů.

212 Černý: Národopisná výstava lužickosrbská, S. 321–345.

213 Kuba: »Herci«, lužičtí národní hudci, S. 375–378, 485–497, 585–603.

214 Sorbisches Kulturarchiv Bautzen (im Folgenden SKA), ZM XXIX 1 E Nachlass Jurij Mencl: Manuskript einer Rundfunksendung aus dem Jahre 1949.

215 Muka: Pućowanja po Serbach (1876–1903).

216 Černý: Národopisná výstava lužickosrbská, S. 321–345.



Abb. 50 **Musiker aus Bad Muskau** auf der Ausstellung 1896 in Dresden



Abb. 51 **Sorbische Musiker** auf der Ausstellung 1896 in Dresden

Zwei weitere Fotografien zeigen Ensembles mit einer Geige und zwei Dudelsäcken. Josef Režný konnte die abgebildeten Musikanten mit relativer Sicherheit identifizieren: der jüngere und der ältere Bola mit Dudelsack, als Geigenspieler Wobuza Junior.²¹⁷ (Abb. 51) Eine weitere Fotografie dokumentiert die Zusammensetzung Klarinette, kleine Geige und großer Dudelsack. Laut Režný handelt es sich dabei um den Klarinettenisten Šurmann, den Geiger Lawko und den Dudelsackspieler Lejnik.²¹⁸ Diese Musikanten spielten regelmäßig zusammen. (Abb. 50)

Die Fotografien sind jedoch als Quelle nicht eindeutig. Dass sich Musikanten vor dem Objektiv eines Fotografen zusammen

aufstellen, bedeutet noch nicht, dass sie in dieser Gruppierung auf der Ausstellung tatsächlich musizierten. Andererseits ist die abgebildete Kombination der Musikinstrumente von einigen ethnografischen Feldforschungen bekannt. Die Fotografien von der Dresdener Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes sind gleichzeitig die ersten Abbildungen der kleinen sorbischen Geige überhaupt. Alle dargestellten Musikanten kommen aus der Schleifer Gegend, also aus dem Verbreitungsgebiet der kleinen Geige. Das Spielen auf der großen sorbischen Geige war auf der Ausstellung offensichtlich nicht berücksichtigt.

Erste vereinzelte Anzeichen für sorbischen »Folklorismus« sind bereits im 18. Jahrhundert bei Präsentationen von sorbischer Kultur anzutreffen, die in der Regel anlässlich von Besuchen verschiedener sächsischer oder preußischer Herrscher in der Lausitz stattfanden.²¹⁹ Die Dresdener Ausstellung markiert jedoch den Beginn einer gezielten Pflege der Folklore. Der »Folklorismus« trat hier gleich in zwei Formen in Erscheinung, die in dieser Studie als die grundlegenden Darstellungsarten der zweiten Phase der Folklore aufgefasst werden. Auf der einen Seite ging es um Bühnenaktivitäten von Volksmusikern außerhalb ihres traditionellen soziokulturellen Umfeldes, auf der anderen Seite um künstlerische Bearbeitungen von Volksmusik. Die erste Form wurde anschließend insbesondere von Musikanten aus der Mittellausitz fortgeführt, die, von ihrem Erfolg auf der Ausstellung angetrieben, ihre Lieder, Tänze und Instrumente in die Öffentlichkeit trugen, und das sowohl in ihrer näheren Umgebung als auch in anderen Landesteilen. Für die Weiterentwicklung der zweiten Darstellungsform sorgte besonders der Komponist Bjarnat Krawc-Schneider, der vor allem in Dresden sorbische Volksmusikabende

217 Režný: Der sorbische Dudelsack, S. 133. Die Anwesenheit dieser Musikanten beim Trachtenfest am 5. Juli 1896 ist auch in einem Artikel aus jener Zeit dokumentiert, siehe: Serbska narodopisna wustajeńca w Drežďzanach 1896, S. 61–65.

218 Režný: Der sorbische Dudelsack, S. 139.

219 Šořta: Serbow narodny oratorij, S. 142–151.

organisierte, folkloristische Studien betrieb und sich zusammen mit Měranka Lešawic um die Wiederbelebung des sorbischen Volkstanzes bemühte.²²⁰

Die Zeitschrift *Slovanský přehled* berichtete 1901 über die Hauptversammlung des Vereins für Sächsische Volkskunde, die in jenem Jahr ausnahmsweise nicht in Dresden, sondern in Bautzen stattfand. Die Hälfte des Programms hatten somit die Sorben zu bestreiten. Auch hier werden beide Darstellungsformen ersichtlich. Es erklangen erneut Pilks und Krawc' Variationen sorbischer Volkslieder in Solo-, Chor- und Orchesterfassungen. Außerdem traten traditionelle Sänger sowie Musikanten auf, die beide Typen der Dudelsäcke und Geigen spielten.

Ein weiteres Beispiel für die Verschiebung des Spiels sorbischer Volksmusikanten in eine nicht ursprüngliche Umgebung geht auf Ludvík Kuba zurück. Als dieser 1922 den letzten traditionellen Spieler der großen sorbischen Geige, Jan Kušk aus Räckelwitz, besuchte, zeigte er sich vom Schicksal des Instruments und seines traditionellen Repertoires sehr beeindruckt. Aus Kušks Berichten ging hervor, dass sich niemand mehr für diese Geige interessiere, dass sie niemand mehr erlernen wolle und sich kaum noch interessierte Zuhörer fänden. Ludvík Kuba versprach dem Musikanten darauf, mit sorbischen Studenten zu sprechen. Sie sollten Kušk zu ihrem alljährlichen sorbischen Kulturtreffen einladen. Kuba hielt sein Versprechen und Kušk trat mit seinem angeblich zweihundertjährigen Instrument auf dem Studententreffen *Schadźowanka* in Nebelschütz auf. Zu seinem Programm gehörten sorbische Tanzmelodien, also das typische Repertoire der großen Geige. Kušks Auftritt stieß auf ein großes Echo, auch wurden Geldspenden für ihn gesammelt. Begleitend hatte der Lehrer Pětr Hila aus Crostwitz eine Rede gehalten. Nach Kubas Aufzeichnungen äußerte Hila dabei den Gedanken, Kušk solle einen Nachfolger ausbilden,²²¹ eine Idee, die das weitere Schicksal der sorbischen Geigen grundlegend beeinflusste.

6.2 Jurij Mencl's Engagement auf dem Gebiet der sorbischen Chordophone und seine Folgen

In seinem letzten Lebensjahr, 1924, fand Jan Kušk schließlich mit dem 21-jährigen Jurij Mencl einen Nachfolger. Dieser war Uhrmacher aus Doberschütz und spielte in seiner Freizeit Mandoline. Jurij Mencl war am 21. Juni 1903 als Sohn eines Häuslers geboren worden und hatte in Bautzen den Uhrmacherberuf erlernt.²²² Von Jan Kušk bekam er nicht nur das Spiel auf der großen Geige beigebracht, sondern er übernahm auch dessen Instrument. Mencl begnügte sich aber nicht mit dem Spiel der großen Geige, sondern wandte sich bald auch der kleinen sorbischen Geige und der Tarakawa zu. Wenig später ging er in die Öffentlichkeit, um mit Konzerten zu unterhalten und mit Vorträgen über die traditionellen sorbischen Instrumente und deren Repertoire zu informieren. Nach Mencl's eigener Aussage bestand das Hauptziel der

220 Ders.: *Lětstotk prócowajnow wo rekonstrukciju serbskeje ludoweje hudźby*, S. 172–178.

221 Kuba: *Herc Jan Kušk*.

222 *Nawka / Lušćanski-Wuschansky: Jurij Mencl*, S. 103–107.

Auftritte darin, »dass die lebendige Verbindung dieses Instrumentes mit dem Volk selbst nicht abreißt«. ²²³ Die meisten seiner Konzertaktivitäten sind in den Jahren zwischen 1926 und 1936 verzeichnet. Danach musste er seine Auftritte aufgrund der zunehmenden Repressionen der Nationalsozialisten gegenüber den Sorben beenden. Bei öffentlichen Auftritten begleitete ihn oft sein Onkel, der Komponist Jurij Stodeńk, am Klavier. ²²⁴

Sein praktisches Interesse an den Volksmusikinstrumenten veranlasste Jurij Mencl, sich eingehender mit ihnen zu beschäftigen und ihren Ursprung zu ergründen. ²²⁵ Das Ergebnis seiner Forschungen war die umfangreiche Studie »Nastawk wo serbskich huslach a ludowych nastrojach« (der deutsche Titel lautet »Über sorbische Geigen und andere Volksmusikinstrumente«), deren Endversion 59 Schreibmaschinenseiten umfasst. Der erste Teil behandelt die allgemeine historische Entwicklung der Chordophone, der zweite Teil ist den traditionellen sorbischen Geigen und der Tarakawa gewidmet. ²²⁶ Den geplanten dritten Teil mit dem Titel »Die Diskantviolen anderer Länder« konnte Jurij Mencl nicht mehr fertigstellen. Obwohl vor seinem Tod noch intensiv über die Veröffentlichung der ersten beiden Teile seiner Arbeit verhandelt wurde, sind sie nie im Druck erschienen. 1935 wurde die ursprüngliche Version des ersten Teils lediglich in der sorbischen Tagespresse in Fortsetzungen publiziert. ²²⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte Jurij Mencl in Crostwitz ²²⁸ und konzentrierte sich auf die Ausbildung junger Musikanten, die Gründung von Musikensembles sowie auf eine intensive Vortragstätigkeit. Aus seiner nicht veröffentlichten Autobiografie geht hervor, dass er 98, zumeist abendfüllende Vorträge gehalten habe. Bei dieser Bildungsarbeit zielte er nicht nur auf den direkten Kontakt mit den Zuhörern ab, sondern stellte die sorbischen Instrumente auch Studenten verschiedener Hochschulen, Fachleuten der Dresdener Ethnologischen Gesellschaft und des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ²²⁹ sowie in Radiosendungen einer breiten Öffentlichkeit vor. ²³⁰

Mencl beschäftigte sich auch mit der Qualität der Geigen, die ihm zur Verfügung standen. Es handelte sich um alte Instrumente, die für professionelle Auftritte nicht mehr geeignet waren. Mencl begann, den Aufbau der sorbischen Geigen bis ins Detail zu untersuchen, um dann anhand eigener Skizzen den Bau von Kopien zu ermöglichen. Diese neue Etappe in der Geschichte der sorbischen Geigen – die Herstellung von Kopien der traditionellen Instrumente – beginnt 1937, als Mencl die erste Nachbildung einer originalen großen sorbischen Geige bauen ließ. ²³¹ Offenkundig war dies damals das einzige Exemplar. In der Aufbruchzeit nach dem

223 SKA, ZM XXIX/1 A Nachlass Jurij Mencl: Autobiographisches, Entwürfe und Sammlungen, 1946–1951.

224 Buk: Jurij Mencl.

225 Raupp [Rawp]: Sorbische Volksmusikinstrumente und der »Atlas der deutschen Volkskunde«, S. 32–45.

226 SKA, ZM XXIX/1 D Nachlass Jurij Mencl: Aufsatz über sorbische Geigen, überarbeitete deutsche Version »Über sorbische Geigen und andere Volksmusikinstrumente« 1950.

227 Mencil [Mencl]: Serbske husle.

228 Wićaz: Serbski ludowy herc z wutrobu.

229 [Anon.]: Jurij Mencl – ein Vertreter wahrhafter Volkskunst, S. 11.

230 Im Nachlass von Jurij Mencl befindet sich das maschinengeschriebene Manuskript einer solchen Rundfunksendung; vgl. SKA, ZM XXIX/1 E Nachlass Jurij Mencl: Korrespondenzsammlung, 1945–1951.

231 SKA, ZM XXIX/1 A Nachlass Jurij Mencl: Autobiographisches, Entwürfe und Sammlungen, 1946–1951.

Zweiten Weltkrieg fasste Mencl den Entschluss, musikinteressierte junge Sorben auszubilden, die das Musikerbe auf sorbischen Volksinstrumenten bewahren sollten. Dafür fehlte es jedoch an Instrumenten. Während Mencl 1935 noch von 14 existierenden großen Geigen wusste, so waren nach dem Zweiten Weltkrieg lediglich neun in der gesamten Lausitz auszumachen.²³² Nicht alle davon konnten ohne eine Rekonstruktion für die professionelle interpretatorische oder didaktische Tätigkeit genutzt werden. Aus einem Artikel von Feliks Hajna in der Tageszeitung *Nowa doba* geht hervor, dass sich Mencl gegen Ende 1946 entschied, Kopien traditioneller sorbischer Geigen in einer Werkstatt in Markneukirchen anfertigen zu lassen.²³³ Mencl ging es dabei jedoch weniger um exakte Nachbildungen der ursprünglichen Instrumente, die ganz nach traditionellen Methoden hergestellt werden müssten, sondern vor allem darum, mit diesen Geigen professionelle Leistungen erreichen zu können. Mencl hatte dafür verschiedene »Verbesserungsvorschläge«, wodurch das Instrument von seinem ursprünglichen Bau abwich und den zeitgenössischen Instrumenten angeglichen wurde. Mencl selbst schrieb über diese Geigen, dass beide »Instrumentenarten [...] heute nicht nur vollwertige, sondern tonlich sogar ganz besonders hochwertige Musikinstrumente darstellen«. ²³⁴ Seine »Verbesserungsvorschläge« wollte er weiterentwickeln und patentieren lassen. Am Ende seines Lebens verhandelte er mit dem sächsischen Bildungsministerium in Dresden über die öffentliche Zugänglichkeit seiner Patente, damit diese Instrumente in Zukunft ohne Einschränkungen hergestellt werden könnten.²³⁵

Ab 1950 unterrichtete er das Spielen auf den neu hergestellten Instrumenten. Seine Schüler waren junge Sorben der 1. Sorbischen Kulturbrigade der sorbischen Oberschule in Bautzen. Horst Meltka, einer der Teilnehmer, erinnerte sich, dass die Schüler ein kleines Orchester bildeten, zu dem auch die große und die kleine Geige gehörten, als Bassinstrument diente ein Akkordeon.²³⁶ Dieses Orchester, das die Tanzgruppe der 1. Sorbischen Kulturbrigade begleitete, spielte auf den III. Weltfestspielen der Jugend in Berlin und zu anderen offiziellen Anlässen der jungen Deutschen Demokratischen Republik, so auch zu den Geburtstagsfeierlichkeiten ihres ersten Präsidenten Wilhelm Pieck, gebürtig aus der Niederlausitz. Die Aktivitäten der 1. Sorbischen Kulturbrigade und anderer offizieller Musikvereinigungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, führten schließlich zur Gründung des heutigen Sorbischen National-Ensembles, das zum offiziellen Repräsentanten der sorbischen Musikkultur werden sollte. Damit begann eine neue Etappe der sorbischen Musikfolklore, die nicht mehr nur auf dem Engagement einzelner Enthusiasten beruhte, sondern die auf einem institutionalisierten, staatlich geförderten Fundament stand. Diese Prozesse verliefen jedoch schon ohne die Beteiligung Jurij Mencls, der am 20. November 1951 in Crostwitz gestorben war.²³⁷ (Abb. 52)

232 SKA, ZM XXIX 1 E Nachlass Jurij Mencl: Korrespondenzsammlung, 1945–1951.

233 Hajna: *Dopomjenka na lubeho přěčela*.

234 SKA, ZM XXIX/1 A Nachlass Jurij Mencl: Autobiographisches, Entwürfe und Sammlungen, 1946–1951, *Meine Kulturarbeit* [maschinengeschriebene Autobiografie].

235 Ebenda.

236 Meltka: *Serbske huslički zaso klinča*, S. 4 f.

237 Wićaz: *Serbski ludowy herc z wutrobu*.



Abb. 52 Jurij Mencl mit sorbischer Geige und musizierenden Mädchen in sorbischer Tracht in Crostwitz, 1950

Jurij Mencl stellte sich gern als letzten traditionellen sorbischen Volksmusikanten dar und sah sich als natürlicher Erbe der Volkstradition. Betrachtet man die Art und Weise seines Engagements, so wird deutlich, dass Mencl mitnichten ein natürlicher Träger der sorbischen Volkstradition war; vielmehr führte er neue Paradigmen in die sorbische Volksmusik ein. In vielerlei Hinsicht knüpften diese Aktivitäten an jene an, die aus der Ausstellung in Dresden hervorgingen bzw. die mit der Entwicklung des »Folklorismus« bei anderen europäischen Nationen verbunden waren. Für diese Feststellung gibt es mehrere Gründe.

Mencl fasste die Musikfolklore der Sorben als ein dynamisches Phänomen auf, das es fortwährend zu entwickeln gilt. Das ist sicherlich eine berechtigte Auffassung; die Folklore eines jeden Volkes ist eine Erscheinung, die eine ständige Entwicklung durchläuft. Jedoch kann authentische Folklore nicht gezielt entwickelt bzw. von einer entsprechenden bewussten Vorstellung eines Individuums vorbestimmt werden.

Mencl hatte zwar seine Spielkunst von einem ursprünglichen Volksmusikanten durch natürliche Transmission der volkstümlichen Traditionen erworben, später aber begann sich sein Weg von den Formen der authentischen Folklore zu entfernen. Seine Nachfolger unterrichtete er bereits in Gruppe und mit institutionalisierter Verankerung. Ein weiteres markantes Zeichen sind seine Bühnenauftritte, die zwar auf die Erhaltung der Verbindung zwischen dem Instrument und dem Volk abzielten, jedoch nicht volkstümlich waren. In einer Situation, da authentische Formen der sorbischen Folklore de facto nicht mehr existierten, war das sicherlich die einzig mögliche experimentelle Lösung. Heute ist klar, dass das keinen Erfolg brachte.

Die Verbundenheit des sorbischen Volkes mit den Volksinstrumenten konnte nicht wiederhergestellt werden – sie ist heute die Domäne einiger weniger Enthusiasten. An dieser Stelle ließe sich einwenden, dass andere folkloristische »Rettungsaktionen« Früchte getragen haben. Das betrifft jedoch in erster Linie das Repertoire. Verschiedenen Vertretern europäischer Völker ist es dank der »Folklorismus«-Bewegung tatsächlich gelungen, den Menschen eine Vielzahl an Volksliedern zurück ins Bewusstsein zu rufen (obwohl vorrangig nur aus der jüngsten Repertoireschicht), und diese Lieder leben in gewisser Weise im Volk weiter. Dagegen bleibt das Annehmen von Musikinstrumenten, die außerhalb der Volksmusik keine Verwendung finden, eher eine spezifische Angelegenheit. Nach der Unterbrechung der natürlichen Kontinuität der authentischen Volksmusiktraditionen kam es in Europa bei keinem Volksinstrumententyp zu seiner vollen Wiederverwendung in der Folklore. Auch die allgemeine Beliebtheit der Dudelsäcke in Europa oder die Popularität der Bandura in der Ukraine fallen nicht in diese Kategorie. Die Verwendung dieser Instrumente ist Sache einzelner Begeisterter oder Musikgruppen, deren Aktivitäten sich auf Bühnenauftritte beschränken. Bei spontanen sorbischen Aktionen werden heutzutage zwar oft und gern Volkslieder gesungen und getanzt, jedoch meistens in Begleitung von Akkordeon oder Gitarre.

Ein weiteres Merkmal, durch das sich die Aktivitäten Jurij Mencls von authentischen volkstümlichen Handlungen unterscheiden, sind gemeinsame Auftritte mit Spielern nicht volkstümlicher Instrumente, etwa die Verbindung von großer Geige und Klavier, als Mencl mit Jurij Štođeńk zusammenarbeitete. Verwiesen sei jedoch auch auf das Zusammenspiel von Akkordeon mit großer und kleiner Geige in der Spielgruppe der 1. Sorbischen Kulturbrigade unter der Leitung Jurij Mencls. Die Frage nach dem Einsatz des Akkordeons in der sorbischen Volksmusik wird hier außer Acht gelassen, vielmehr soll es um das Zusammenspiel der zwei sorbischen Chordophone gehen. Wie beschrieben, sind die große und die kleine Geige Phänomene aus verschiedenen ethnografischen Regionen. Beide Instrumententypen führten bis dahin ein separates Dasein – in der authentischen Folklore trafen sie nie aufeinander. Ihre Kombination in einem Ensemble ist geleitet von dem Bestreben, eine Art einheitliche »allgemeine« sorbische Musik zu präsentieren. Diese »einheitliche« Volksmusik ist jedoch, sofern sie tatsächlich existiert, lediglich ein sich aus vielerlei Typen musikalischer Erscheinungsformen zusammensetzender Mix. Derlei Aktivitäten, die den Eindruck einer einheitlichen Volksmusik vermitteln sollten, sind seit dem 19. Jahrhundert aus einer Reihe mitteleuropäischer Musikkulturen bekannt. Sie ähneln dem Bemühen um die Kodifizierung von Nationalsprachen, bei der die sprachlichen Erscheinungsformen verschiedener Dialektregionen (zumeist mit markanter Präferenz eines zentralen Dialektgebietes) gemischt und anschließend nach einer systematischen Anordnung zur einheitlichen Schriftsprache eines bestimmten Volkes erhoben wurden. In beiden Fällen geht es also um eine bewusste Konstituierung, die auf ein gehobenes Niveau abzielte, was im Vergleich mit der natürlichen Formung von Folklore (oder eines Dialekts) den gegensätzlichen Vektor darstellt.

Ein anderes Merkmal von Mencls Bestrebungen betrifft die von ihm initiierte Herstellung von Kopien traditioneller Musikinstrumente. Traditionelle Geigenbauer gab es keine mehr, und die damaligen professionellen Geigenbaumeister, die nur mit der Herstellung klassischer

Instrumente vertraut waren, hätten wohl kaum ihr klassisches Werkzeug gegen das einfache Werkzeug eines Dorftischlers eingetauscht. Auch hätten sie kaum die traditionellen Herstellungsmethoden zu erkunden versucht. Im Ergebnis dessen entstanden Instrumente, die nur ihrer äußeren Form nach ihren Vorgängern ähnelten. Ihre Konstruktion aber entsprach den zeitgenössischen Anforderungen an den professionellen Geigenbau. Demzufolge entstanden klassische Geigen in der Form von sorbischen Geigen, die als traditionell ausgegeben wurden (und bis heute werden).

Abgesehen von den angewandten Herstellungsmethoden und den Werkzeugen sind bei den neuzeitlichen Instrumenten gleich mehrere Konstruktionsunterschiede ersichtlich. Die Grundmerkmale für die Annäherung der traditionellen sorbischen Chordophone an die modernen Instrumente lassen sich der Skizze Jurij Mencls entnehmen, die sich in seinem Nachlass befindet. (Abb. 53) Dabei geht es um den Bau einer kleinen sorbischen Geige, die beim Vertreter des Patentamtes Kurt Schroeter in München eingereicht worden war. In der Skizze wurde eine Reihe der Konstruktionscharakteristiken dieses Instruments abgeändert. Der ursprünglich gezackte Steg, dessen einer Fuß durch die Decke des Korpus trat und somit gleichzeitig die Funktion der Stimme erfüllte, wurde durch einen klassischen Geigensteg ersetzt (3). Dafür wurde zwischen Boden und Decke eine Stimme als separates Bauelement eingesetzt (4). An der Deckeninnenseite war ein Bassbalken (5) befestigt, der ein untrennbarer Bestandteil der Violine ist, jedoch nicht zur ursprünglichen sorbischen Geige gehört. Der einst flache Boden und die flache Decke der kleinen Geige sind in Mencls Skizze leicht gewölbt (1, 2), und zwar im oberen und unteren Drittel des Längsgrundrisses.

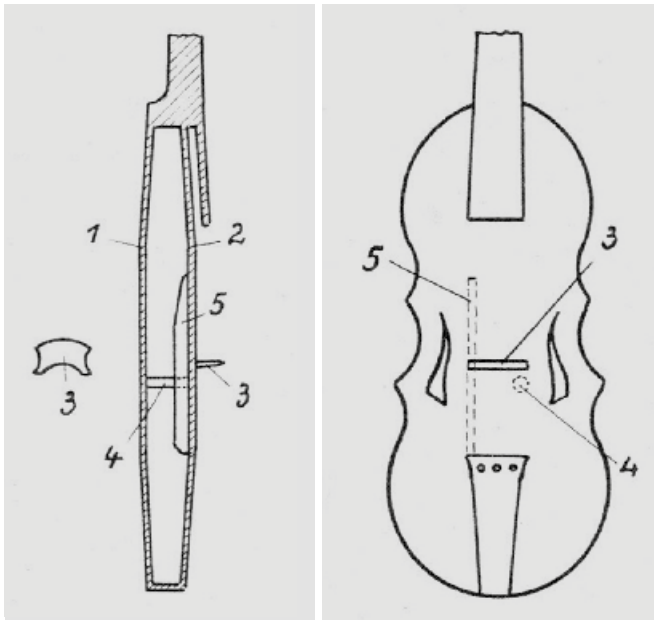


Abb. 53 Skizze zum Bau einer kleinen sorbischen Geige

Einige Kopien der kleinen und der großen Geige verfügen über einen Feinstimmer und die kleinen Geigen auch über einen Kinnhalter zur bequemeren Handhabung des Instruments beim Spielen. Diese baulichen Unterschiede machen die sorbische Geige der Violine ähnlicher. Die neu hergestellten sorbischen Geigen sind zweifellos robuster, in baulicher und tontechnischer Hinsicht besser und sie lassen sich einfacher spielen, aber es handelt sich eben um andere Instrumente.

Die kritischen Anmerkungen sollen Jurij Mencl's Bedeutung für die sorbische Kulturgeschichte keinesfalls schmälern. Diese außergewöhnliche Persönlichkeit widmete einen großen Teil ihres Lebens dem Erhalt der traditionellen Volksmusikinstrumente. Anfangs wurde Mencl dabei von keiner Institution unterstützt, sondern musste mühsam nach finanziellen Mitteln suchen. Natürlich lässt es sich nur schwer darüber spekulieren, wie ein bestimmter Prozess ohne den Beitrag eines konkreten Akteurs vonstattengegangen wäre. Es drängt sich jedoch die These auf, dass die sorbischen Chordophone ohne Jurij Mencl dem sorbischen Volk inzwischen gänzlich fremd wären und dass es ihr »zweites Leben« in den heutigen Folklore-Institutionen nicht gäbe. Diese Studie möchte jedoch zeigen, dass bestimmte Prozesse, die zu ihrer Zeit als natürliche Entwicklung der Folklore bewertet wurden, mit dem zeitlichen Abstand und mit Kenntnis ihrer weiteren Entwicklung in eine andere qualitative Kategorie einzuordnen sind.

6.3 Institutionalisierte Formen des sorbischen »Folklorismus«

Nach den Massenmanifestationen der sorbischen Musik, zu denen insbesondere die Auftritte von 500 Amateursängern und 400 Tänzern beim zentralen Treffen der Sorben 1950 im Beisein des Präsidenten der Deutschen Demokratischen Republik Wilhelm Pieck oder der Auftritt einer sorbischen Tanzgruppe auf den III. Weltfestspielen der Jugend in Berlin 1951 gehörten, festigte sich die Idee, ein professionelles Ensemble zu gründen, das die sorbische Musikkultur im sorbischen Volk und darüber hinaus offiziell repräsentiert. Die Konzeption für dieses Ensemble erarbeitete der Chorleiter, Dirigent und Komponist Jurij Winar. Schon bald hatte er ausreichend Künstler gewonnen. Dank der Unterstützung durch die Domowina-Führung und vonseiten des Staates konnte das im April 1952 gegründete Ensemble schnell seine offizielle Probenarbeit aufnehmen. Im Folgejahr änderte die Musikinstitution ihren wenig praktikablen Namen »Erstes staatliches Ensemble des sorbischen Volkes für Gesang, Musik und Tanz« in »Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur« (»Statny ansambl za serbsku ludowu kulturu«). Die heutige Bezeichnung **»Sorbisches National-Ensemble«** (»Serbski ludowy ansambl«) stammt aus den 1970er Jahren. Das Ensemble setzt sich aus drei Sparten zusammen: Chor, Ballett und Orchester. Der Apparat war großzügig angelegt, 1954 erreichte er eine Künstlerzahl von mehr als 140 Mitwirkenden.

Zu den Aufgaben des Ensembles gehörten Darbietungen der sorbischen Volksmusik. Die Musikfolklore beschränkte sich jedoch auf die künstlerische Stilisierung von Volkstänzen, Gesang und Instrumentalmusik, für die eher der äußere künstlerische Effekt als das Wesen der Volksmusik als solches charakteristisch war. Die künstlerischen Ambitionen sowohl der

Leitung als auch einzelner Künstler formten das Sorbische National-Ensemble bald zu einer musikdramaturgischen Repertoire-Institution, die in Bautzen das Musiktheater ersetzte. Die Folklore war insbesondere in abendfüllenden, durchkomponierten Programmen zu erleben, die Volksbräuche und Lieder zu konkreten Anlässen im Jahresverlauf darstellten. Der Schwerpunkt des Repertoires lag auf musikalischen Komödien, effektreichen Galaprogrammen und Revuen, die zudem ein Exportschlager wurden. Dazu kam die Repräsentation von sorbischer Kunstmusik. Seit 1953 organisiert das Ensemble Sinfoniekonzerte und hat sich bis heute dem Vermächtnis der bedeutendsten sorbischen Komponisten verschrieben, beginnend bei Werken von Korla Awgust Kocor bis hin zu zeitgenössischen Vertretern.²³⁸

Trotz seiner zweifellos konstanten Qualität stand das Ensemble immer wieder in der Kritik. Ein Grund dafür war die allzu starke Professionalisierung, die sich in einem zu geringen Interesse an den Formen der Dorffolklore äußerte. Auch der aufgeblähte Apparat, die Orientierung auf große Formate, die keine Auftritte in kleineren sorbischen Gemeinden erlaubten, das häufige Ignorieren der niedersorbischen Kultur taten ihr Übriges. Häufig findet sich von der Repräsentation von Folklore als solcher keine Spur, stattdessen stößt man auf durchkomponierte Programme etwa zu Herbst- oder Winterbräuchen, auf Adventsmusiken sorbischer, deutscher, tschechischer und polnischer Komponisten, Ballettopern, Tanz-Gala-Programme oder Tanzmärchen bzw. Kindermusicals. Eine kleine Gruppe Enthusiasten bemühte sich zwar Mitte der achtziger Jahre um die neuerliche Darbietung von authentischer Folklore, ihr Elan wurde jedoch vom Bedarf an künstlerischen Produktionen gestoppt.²³⁹ Ein Grund für die fehlende Pflege der Folklore im Sorbischen National-Ensemble mag also im begrenzten Interesse der Akteure und vor allem in den begrenzten Verkaufszahlen für diese Programme zu suchen sein. Auch die nationale Zugehörigkeit der Künstler ist heute nicht mehr entscheidend, vielmehr ist bei den Ausschreibungen die Professionalität das Hauptkriterium.

Innerhalb des Sorbischen National-Ensembles wurde das Sorbische Kammerorchester gegründet, das auch Kopien traditioneller Volksmusikinstrumente einsetzt. Der Umgang damit entspricht jedoch keineswegs echter Volksmusik. In der Formation spielen die große und die kleine sorbische Geige zusammen. Diese Vermischung war schon bei der 1. Sorbischen Kulturbrigade zu beobachten. Das Sorbische National-Ensemble entfernt sich jedoch noch weiter von der authentischen Folklore, indem es Instrumente der Volksmusik mit Formen der professionellen Musikkultur auf ahistorische Weise mischt. Denn die kleine und die große sorbische Geige fungieren hier als erste und zweite Geige in Streichformationen, wie sie aus der Kunstmusik bekannt sind, wobei die ursprüngliche Stimmung der großen Geigen um eine Quinta gesenkt wird. Abgesehen davon, dass eine solche Formation in der Geschichte nie existiert hat, wurden die großen Geigen ursprünglich in einer ganz bestimmten Grundstimmung gespielt; die authentische Klangfarbe wird also verfälscht.²⁴⁰ Natürlich haben Künstler ein Recht darauf, bei ihren Darbietungen alle zur Verfügung stehenden Mittel zu nutzen. Allerdings erscheint es dem Autor

238 [Anon.]: Serbski ludowy ansambl 1952–2002.

239 Sohta: Lětstotk prócowajnow wo rekonstrukciju serbskeje ludoweje hudźby, S. 172–178.

240 Ebenda.

problematisch, wenn diese Experimente nicht als das Ergebnis der eigenen künstlerischen Fantasie präsentiert werden. Dennoch ist aner kennenswert, dass das Sorbische National-Ensemble auch heute als respektierter Bestandteil des kulturellen Lebens der modernen sorbischen Gesellschaft funktioniert.

Die Kopien der traditionellen Instrumente bezog das Sorbische National-Ensemble von Hans Jordan aus Markneukirchen. Er ist Experte für den Bau von Nachbildungen alter Chordophone und hat sich vor allem als Hersteller von Lauten der Neorenaissance hervorgetan. In den neunziger Jahren wurde dann der Dresdener Geigenbauer tschechischer Herkunft Radovan Jíra vom damaligen Direktor des Sorbischen Museums Tomasz Nawka gebeten, die Geigen für das Ensemble anzufertigen.

Bei jeweils einem Exemplar der großen Geige von Hans Jordan und von Radovan Jíra, die das Ensemble verwendet, handelt es sich um handwerklich hervorragend gearbeitete Stücke, die sämtliche Merkmale von Kopien großer sorbischer Geigen aufweisen. Das Jíra-Exemplar hat sogar die Verzierungen an den Rändern der Decke und um die Rosette herum. Ein nicht datiertes Exemplar der kleinen Geige von Jordan sowie ein Produkt Jíras behalten die Grundmerkmale der kleinen Geige bei: die flache Decke und den flachen Boden, den kammartigen Steg, der durch den Geigenboden hindurchgeht und somit die Stimme ersetzt, und sie haben keinen Bassbalken. Das 1950 von Hans Jordan hergestellte Exemplar kommt jedoch baulich in vielerlei Hinsicht der klassischen Geige näher: Boden und Decke sind leicht gewölbt, der klassische Steg ist für drei Saiten ausgelegt und kein Fuß geht durch die Decke, dafür hat das Exemplar Stimme und Bassbalken. Dieses Instrument hat einen Geigenkopf in Form eines flachen Brettchens, wogegen die beiden anderen Exemplare Köpfe mit Wirbelkasten haben. Die drei kleinen Geigen des Sorbischen National-Ensembles sind mit einem Kinnhalter ausgestattet (bei den Originalen kommt dieser nicht vor), der das Halten des Instruments erleichtert.

Neben dem Sorbischen National-Ensemble verwenden gegenwärtig auch andere Folklorensembles Kopien der traditionellen Geigen, allen voran das 1973 gegründete **Sorbische Folklorensemble Schleife e. V.** /slepjanski folklorny ansambl z. t. (große und kleine Geige) und die Bautzener Gruppe **Sprjewjan**, die sechs Jahre später entstand (kleine Geige).

Zudem befasst sich eine Gruppe von Musikern um Měrko Šořta mit der Rekonstruktion von traditioneller sorbischer Musikfolklore mit einer bisher nie dagewesenen Sorgfalt. Zu ihrem Instrumentarium gehört auch eine kleine sorbische Geige.

7 Parallelen im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium

Im Volksinstrumentarium verschiedener mitteleuropäischer Regionen werden Parallelen zu beiden Typen der sorbischen Streichchordophone sichtbar. Jedoch handelt es sich nirgendwo um Musikinstrumente, die mit der großen oder der kleinen sorbischen Geige identisch sind, was darauf schließen lässt, dass es sich bei den sorbischen Chordophonen um autochthone Instrumente handelt, die ausschließlich auf dem Gebiet der Lausitz auftraten und das (aufgrund weiterer Indizien) nur bei der dort ansässigen slawischen Bevölkerung. Im mitteleuropäischen Instrumentarium zeichnen sich jedoch einige mehr oder weniger starke Analogien zu diesen beiden Geigentypen ab. Ähnlichkeiten bestehen nicht nur im Bau der Instrumente, sondern auch in Bezug auf ihre Verwendung in der Volksmusik, vor allem auf das Spielen in der Gruppe. Die Analogien liefern den indirekten Beweis für einen gemeinsamen Ursprung der Musikinstrumente oder für gemeinsame Archetypen bei der instrumentalen Zusammensetzung. Die Ursprünge reichen vielfach weit in die Vergangenheit zurück und sind deshalb – bis auf wenige Ausnahmen – nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit allein auf der Grundlage des synchronen Vergleichs, und nicht historisch, nachweisbar.

Der großen sorbischen Geige konstruktionstechnisch auffallend ähnlich ist die **Iglauer Bauernfiedel** bzw. ein neu hergestellter Typ davon, der seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Gebiet der Iglauer deutschen Sprachinsel gebaut wurde. Originale Iglauer Bauernfiedeln haben sich nicht bewahrt, jedoch weiß man, dass sie einen gitarrenartigen Korpus und einen Schneckenkopf wie die Violinen besaßen. Um das Jahr 1813 war der deutsche Tischler Johann Bernesch aus der Oberlausitz zunächst nach Miroschau, später in den Nachbarort Duschau im Iglauer Gebiet gezogen. Er kannte sich offenkundig mit dem Bau der großen und möglicherweise auch der kleinen sorbischen Geige aus, die in seiner Heimatregion die slawischen Nachbarn spielten. Um das Jahr 1825 hatte er die originale Iglauer Bauernfiedel in Form und Konstruktion der großen sorbischen Geige angepasst. Beide Instrumententypen haben längliche Schalllöcher in der Decke, einen flachen, dreiblättrigen Kopf mit sagittal eingesetzten Wirbeln, drei Saiten, einen gezackten Geigensteg und ein Halteband zur besseren Handhabung. Der Geigenbogen hat, ebenso wie der Bogen der großen sorbischen Geige, einen beweglichen Frosch, der auf einem Metallkamm an der Bogenstange eingehangen ist. Auch die Spieltechnik dieser beiden Instrumente ist ähnlich. Im Unterschied zur großen sorbischen Geige ist die Iglauer Bauernfiedel aber monoxyl, das heißt, der ausgekehlte Korpus, Hals und Kopf sind aus einem Stück gearbeitet. Die Decke ist flach und die Zargen sind durchgehend gleich hoch. Diese Konstruktionsmerkmale stellen wiederum eine Parallele zur kleinen sorbischen Geige dar. Die Ähnlichkeit könnte sich allerdings zufällig ergeben haben, denn ausgekehlte Geigenkörper waren im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium relativ verbreitet. Ein Unterschied zwischen der Iglauer Bauernfiedel und den sorbischen Chordophonen ergibt sich aus der Zusammensetzung der Gruppe, in der die Instrumente gespielt wurden. Weder die große noch die kleine sorbische Geige traten in Gruppen mit weiteren Geigen auf. Dagegen wurden die Iglauer Bauernfiedeln in sogenannten Fiedelkapellen gespielt, in denen Geigen

verschiedener Größe (einige waren seit Johann Berneschs Zeiten sogar mit vier Saiten ausgestattet) zusammen mit dem Bass-Instrument Ploscherpernt vorkamen.²⁴¹

Berneschs modernisierte Instrumente erfreuten sich schon bald so großer Beliebtheit, dass sie die originale Iglauer Bauernfiedel verdrängten. Seine Produkte zeichneten sich durch einen kräftigeren Klang aus und wirkten auch ästhetisch ansprechender. Auch andere Geigenbauer in der Region übernahmen Berneschs Innovationen und bauten ihre Instrumente fortan nach seinem Muster.²⁴² Die folgende Zeichnung aus Kurfürsts Buch »Hudební nástroje«²⁴³ zeigt Varianten des »Bernesch-Typs«. (Abb. 54)

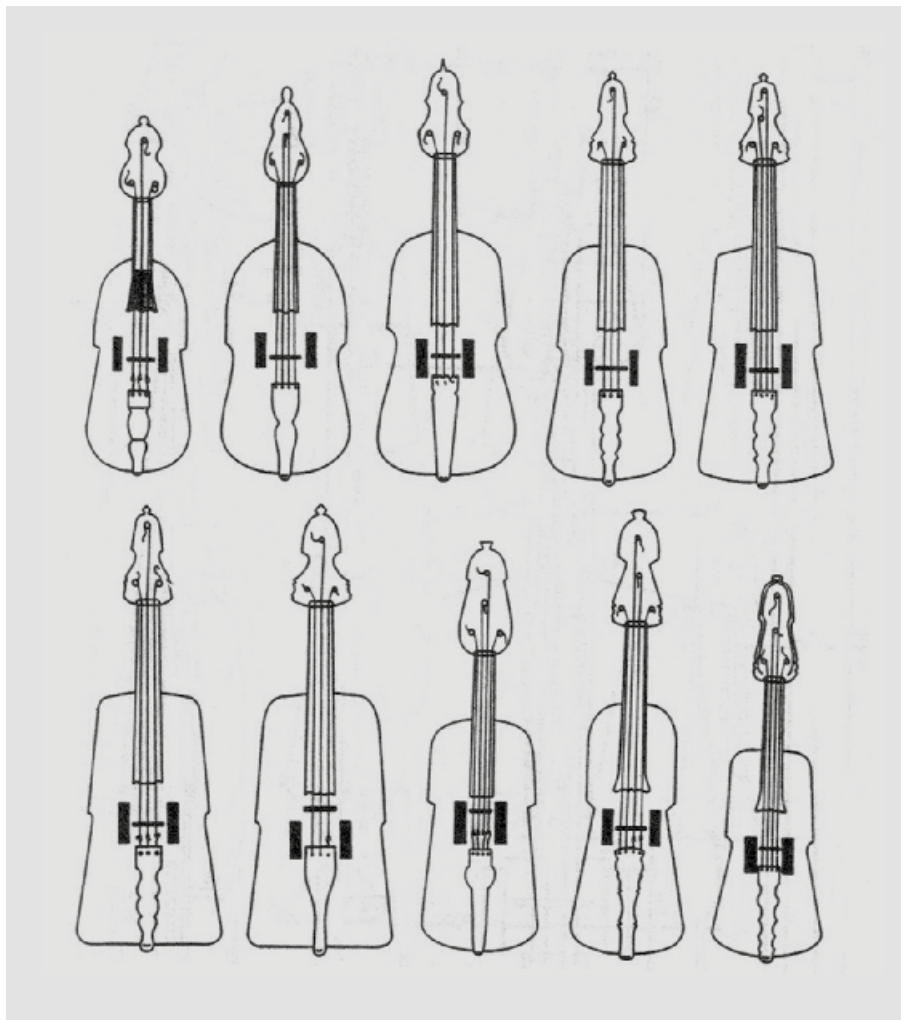


Abb. 54 Die baulichen Varianten des »Bernesch-Typs« der **Iglauer Bauernfiedel**

Die Beeinflussung lief nur in einer Richtung ab – die große sorbische Geige veränderte die Konstruktion der Iglauer Bauernfiedel. Aus baulicher Sicht entstand durch Berneschs Zutun in der Region Iglau ein entwicklungshistorisch älterer Instrumententyp, als ihn die ursprüngliche Iglauer Bauernfiedel darstellte. Dieser Fakt führte Forscher nachfolgend zu der fälschlichen Annahme, in der Iglauer Region habe sich die Fiedel aus dem 14. Jahrhundert in unveränderter Form erhalten. Dieser Irrtum wurde erst von Pavel Kurfürst widerlegt, der nachwies, dass Bernesch aus der Lausitz stammte und die konstruktionstechnischen Änderungen mitbrachte.²⁴⁴ Diese bauliche Parallele ist zugleich die einzige, bei der gesichert von einem direkten Einfluss eines Instruments auf das andere die Rede sein kann. Inwieweit es hinsichtlich der im Folgenden genannten Instrumente und der sorbischen Chordophone wechselseitige Einflüsse gab oder ob sie gemeinsame Archetypen hatten, bleibt hypothetisch.

In polnischen Quellen ist vielfach von einem Streichinstrument mit der Bezeichnung **»serby«** oder **»serbskie skrzypki«** die Rede. Den Quellen nach gehörte dieses Chordophon um das 17. Jahrhundert zum polnischen Volksinstrumentarium. Auf ihm wurde zum Tanz in der Gastwirtschaft gespielt, und zwar zusammen mit dem Dudelsack. Bis heute ist jedoch unklar, um welches Instrument es sich dabei handelte. Włodzimierz Kamiński setzt die »serby« mit einem Ikonogramm aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Kirche von Grębień, 130 Kilometer östlich von Breslau in Verbindung.²⁴⁵ In der Darstellung ist ein fiedelartiges Instrument zu sehen, das im Vergleich zum Spieler unverhältnismäßig groß erscheint. (Abb. 55) Kamiński stellt dieses Instrument in unmittelbaren Zusammenhang mit der großen sorbischen Geige. Vielmehr ist aber anzunehmen, dass es sich um eine weitere Abwandlung der mittelalterlichen Fiedel handelt. Im Gegensatz zur großen sorbischen Geige hat das dargestellte Instrument eine flache Decke, durchgehend gleich hohe Zargen, andere Schalllöcher (keines ohne Rosette) und kein Griffbrett. Mit der großen sorbischen Geige hat das Instrument also nur den Archetyp gemein – die Fiedel. Eine eventuelle gegenseitige Beeinflussung der beiden Instrumente scheint daher sehr hypothetisch.²⁴⁶



Abb. 55 *Serbskie skrzypki*

241 Kurfürst: Die Bauernfiedel.

242 Ders.: Výrobci skřípek na Jihlavsku, S. 108–112, 132 f.

243 Ders.: Hudební nástroje, S. 525.

244 Ders.: Předchůdci jihlavských skřípek, S. 175–180.

245 Kamiński: Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich, die skizzierte Darstellung stammt aus Kurfürst: Hudební nástroje, S. 373.

246 Dahlig: Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce.

Der polnische Ethnomusikologe Marian Sobieski geht davon aus, dass als »serbyk« im polnischen Umfeld eine kleine Geige bezeichnet wurde, die später unter dem Begriff »**mazanki**« bekannt wurde.²⁴⁷ Diese erscheint in den Quellen ab dem 19. Jahrhundert; das erste Exemplar davon wurde von Ethnologen erst nach dem Zweiten Weltkrieg entdeckt. Das Instrument »mazanki« trat im Gebiet Großpolen in Erscheinung, also im westlichen Teil des polnischen Territoriums.²⁴⁸ Dabei handelt es sich um ein 47–49 cm langes, dreisaitiges Streichchordophon mit einem ausgekehlten Korpus, der mit Hals und Schneckenkopf aus einem Stück gearbeitet ist, mit seitlich in den Kopf eingesetzten Wirbeln. In der Decke befinden sich zwei f-förmige Schalllöcher. Der eine Stegfuß der »mazanki« stützt sich auf die Decke, der andere geht durch das Schallloch bis an den Boden und übernimmt damit zugleich die Funktion der Seele.²⁴⁹ Die beschriebenen Konstruktionsmerkmale stimmen, abgesehen von der etwas geringeren Gesamtgröße, mit den baulichen Merkmalen der kleinen sorbischen Geige vollkommen überein. Das Instrument »mazanki« unterscheidet sich von dieser tatsächlich nur in Details, insbesondere in der sanften Wölbung von Boden und Decke und der etwas abgewandelten Korpusform. (Abb. 56)²⁵⁰



Abb. 56 **Mazanki** Fotografie aus »Polskie instrumenty ludowe« 1978

Die »mazanki« stimmt also mit der kleinen sorbischen Geige in ihren zwei markantesten Konstruktionsmerkmalen überein: in der monoxylen Basis des Instruments und im durchgehenden Steg. Damit endet ihre Analogie jedoch noch nicht. Eine Gemeinsamkeit besteht auch in ihrem Auftreten im Ensemble innerhalb der authentischen Folklore. Auch die »mazanki« wurde nur zusammen mit dem Dudelsack gespielt, der mit demselben Wort bezeichnet wurde wie im Sorbischen – »kozot«. Eine andere polnische Bezeichnung für den Dudelsack ist »dudki doślubne«,²⁵¹ was auf seine Verwendung bei Hochzeiten hinweist. Ebenso wie die kleine sorbische Geige konnte auch die »mazanki« auf $f^1-c^2-g^2$ gestimmt sein; anzutreffen ist aber auch die Stimmung $a^1-e^2-h^2$, $g^1-d^2-a^2$ oder $fis^1-cis^2-gis^2$, je nach Stimmung des Dudelsacks, mit dem die Geige zusammen auftrat.

Nach den polnischen Autoren Jadwiga und Marian Sobiescy sollen Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts Sorben in Westpolen gelebt haben, die ihre Heimat verlassen

247 Sobiescy: Polska muzyka ludowa i jej problemy.

248 Ołędzki: Polskie instrumenty ludowe.

249 Dahlig: Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce.

250 Ołędzki: Polskie instrumenty ludowe, S. 28.

251 Jaskulski: Suka, mazanki, basy, S. 42–56.

hatten, um einem »Germanisierungsdruck« zu entgehen.²⁵² Die Ähnlichkeiten der kleinen sorbischen Geige und der »mazanki« im Bau und bezüglich ihres Einsatzes im Ensemble sind nicht zu übersehen, eine Beeinflussung scheint möglich. Offenkundig verlief diese aber nur in eine Richtung: Die Sorben aus der Mittellausitz brachten Kulturphänomene aus ihrer Region in die polnische Emigration mit – einschließlich ihrer traditionellen Musikinstrumente, der kleinen Geige und dem Dudelsack. Ihr Auftreten in Polen hat also eventuell das dortige Volksinstrumentarium beeinflusst, einschließlich der Zusammensetzung der Musikgruppen. Dies ist allerdings als Hypothese zu betrachten, historische Belege dafür gibt es nicht.

Im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium gibt es weitere Streichchordophone, die in Bezug auf ihren Einsatz vom Dudelsack abhängig waren, wie zum Beispiel die **Kurzhaltsgeige**. Dieses Instrument wurde in Dudelsackkapellen im tschechischen Teil des Erzgebirgsvorlands verwendet. Seine Ähnlichkeit mit der kleinen sorbischen Geige ist jedoch rein funktioneller Art, da es sich um ein völlig violinisiertes Streichchordophon handelt, das für seine Verwendung in der Volksmusik lediglich angepasst wurde. Das betraf vor allem die Verkürzung der Mensur durch die Verschiebung des Stegs nach oben oder die Verkürzung des Halses. Die kürzere Violino-Mensur passte im Zusammenspiel mit dem Dudelsack viel besser.²⁵³ Im Volksmusikbereich Mitteleuropas ist das Zusammenspiel von Violino mit verkürzter Mensur und Dudelsack recht verbreitet.²⁵⁴ Überwiegend wurde das Violino durch sogenanntes Capotastieren modifiziert – das Abbinden von Hals und Griffbrett:²⁵⁵ Unter die Schnur wurde ein Holzstückchen geschoben. Trotz der Fixierung an dem konischen Hals verrutschte das Holzstück oft in Richtung Sattel, wodurch das Zusammenspiel von Dudelsack und Geige im Verlauf der Darbietung immer schiefer klang. Bei Geigentypen, die kleiner als das Violino sind – wie die kleine sorbische Geige, die »mazanki« oder die Kurzhaltsgeige – erübrigte sich das Abbinden, denn sie hatten schon eine kurze Mensur.

Zu den typischen baulichen Merkmalen der kleinen sorbischen Geige gehört die ausgekehrte Basis. Diese alte Bauweise von Instrumentenkörpern ist im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium bei einer Reihe von Streichchordophonen da braccio und auch da gamba anzutreffen. Wie bereits angemerkt, wurde die polnische »mazanki« in der Auskehrtechnik hergestellt. Zu den gemeinsamen Merkmalen anderer monoxylar Volksgeigen gehören der ovale Korpus mit dem aus einem Stück gearbeiteten Geigenhals und -kopf, die flache Decke, der Schneckenkopf; Seele und Bassbalken sind nicht vorhanden. Der untere Teil des Korpus ist jeweils stark gebogen, schalenartig – von im rechten Winkel zum Boden angesetzten Zargen, wie es bei den Violininstrumenten oder den Fiedeln der Fall ist, kann also nicht die Rede sein. Dadurch ähneln die monoxylar Streichinstrumente des mitteleuropäischen Volksinstrumentariums ihrem Archetyp – der **Rebab** – konstruktionstechnisch wesentlich mehr. Einige Forscher betrachten diese Instrumente jedoch als Nachfolger der polnischen Geige – eines Instruments

252 Sobiescy: Polska muzyka ludowa i jej problemy.

253 Urbancová: Egerländer Volksmusikanten mit Dudelsack und Kurzhaltsgeige.

254 Garaj: Das Ensemble von Dudelsack und Geige in der Slowakei, S. 69–74.

255 Dahlig: Instrumentalensembles in Westpolen, S. 61–68.

aus dem 16. und 17. Jahrhundert, das aus Werken von Agricola (1528) und Praetorius (1618) bekannt ist.²⁵⁶ Der Einfluss des Violinos äußert sich bei diesem Instrument vor allem in dem Schneckenkopf und in den f-förmigen Schalllöchern. Es tritt in Regionen des Karpatenbogens in Erscheinung und taucht deshalb zum Teil auch unter dem Begriff **Karpatengeige** auf. Zu seinen Abwandlungen gehören die Geigen »ochlebkvy« in den Beskiden,²⁵⁷ »korýtkové husle« oder »optávky« aus der slowakischen Region Liptov, im Tatra-Gebiet »oktávky« (auf der polnischen Tatra-Seite »oktavka« oder »geśle podhalańskie«),²⁵⁸ des Weiteren die »korábky« aus Orava,²⁵⁹ die polnische Geige »skrzypce żłobione«²⁶⁰ und noch andere. Den Karpatengeigen wird im polnischen Tatra-Gebiet auch die Geige »żłóbcoki« zugeordnet, bei deren Geigenbogen der verschiebbare Frosch²⁶¹ – wie bei der großen sorbischen Geige – erhalten geblieben ist.

Ein weiteres markantes bauliches Merkmal der kleinen sorbischen Geige ist der Steg, dessen einer Fuß auf der Decke sitzt, während der andere durch die Öffnung hindurch bis auf den Boden geht, sodass er zugleich als Seele fungiert. Wie bereits angemerkt, ist derselbe Stegtyp auch an der polnischen »mazanki«-Geige anzutreffen. Ein weiteres Instrument mit durchgehendem Steg ist die »suka«. Diese war noch im 19. Jahrhundert im Gebiet zwischen dem heutigen tschechischen Teil Schlesiens über Galizien bis in die Ostslowakei vielfach anzutreffen. Allerdings hat sich kein Exemplar davon bis heute bewahrt; bekannt sind sie nur aus Ikonogrammen.²⁶² Im 20. Jahrhundert wurden anhand dieser Darstellungen einige Nachbildungen der »suka« hergestellt.²⁶³ (Abb.57) Dabei handelt es sich um ein Instrument, das bauliche Merkmale sowohl des modernen Violino (Korpusform, f-förmige Schalllöcher) als auch der mittelalterlichen Variante in sich vereint (breiter Hals, archaischer Kopf mit sagittal eingesetzten Wirbeln, kein Griffbrett). Eine bauliche Besonderheit besteht in dem Steg, dessen beiden Füße durch die Schalllöcher hindurch an den Boden gehen. Dadurch hat er keinen mechanischen Kontakt mit der Decke, die Vibrationen des Hauptoszillators werden direkt an den Boden über-



Abb. 57 *Suka* Fotografie aus »Polskie instrumenty ludowe« 1978

256 Kurfürst: Hudební nástroje, S. 508–511.

257 Kunz: Husle und Housle – Geige und Violine, S. 205–257.

258 Leng: Slovenské ľudové hudobné nástroje.

259 Kunz: Husle und Housle – Geige und Violine, S. 205–257.

260 Olędzki: Polskie instrumenty ludowe.

261 Dahlig: Intercultural aspects of violin playing in Poland, S. 112–117.

262 Kurfürst: Hudební nástroje.

263 Olędzki: Polskie instrumenty ludowe, S. 26 f.

tragen. Das Instrument wurde in der Position da gamba gespielt, die Saiten wurden durch seitlichen Fingerdruck verkürzt. Nach Pavel Kurfürst stellt die »suka« die letzte Entwicklungsphase der Streichlyra in Mitteleuropa dar.²⁶⁴

Stege wie bei der kleinen sorbischen Geige, die mit einem Fuß auf den Boden reichen, sind außer bei der »mazanki« im mitteleuropäischen Volksinstrumentarium vereinzelt auch bei anderen da braccio-Streichinstrumenten anzutreffen, zum Beispiel bei Exemplaren der polnischen ausgekehnten Geige (**»skrzypce żłobione«**).²⁶⁵ Ebenso bei einem unikaten Instrument aus dem 16. Jahrhundert des Typs da gamba, das 1985 im mittelpolnischen Płock entdeckt wurde und das in der polnischen organologischen Literatur als **»chordofon płocki«** bezeichnet wird, sowie bei den polnischen Volksinstrumenten **»basy kaliskie«**.²⁶⁶ Bei einigen Geigenbögen der letztgenannten Instrumente hat sich auch der verschiebbare Frosch erhalten.²⁶⁷

Die sorbischen Streichchordophone stellen also zwei unikate Instrumententypen dar, die sich organisch in den Entwicklungskontext der da braccio- und da gamba-Streichinstrumente des europäischen Instrumentariums der Kunst- und der Volksmusik einfügen, in dem es sowohl konstruktionstechnische Ähnlichkeiten als auch Parallelen in Bezug auf ihr Auftreten innerhalb des Ensembles gibt. Die konstruktionstechnischen Parallelen weisen auf frühere gemeinsame Archetypen hin, die sich in materieller Form oder als Ikonogramme jedoch kaum erhalten haben. Ihr Auftreten innerhalb der Ensembles wiederum verweist auf bestimmte Archetypen im musikalischen Denken der Bevölkerung in unterschiedlichen Regionen Mitteleuropas. Die Rekonstruktion solcher Archetypen könnte das Thema einer eigenständigen Arbeit im Bereich Ethnologie oder Kulturanthropologie sein.

264 Kurfürst: Hudební nástroje.

265 Olędzki: Polskie instrumenty ludowe, S. 34 f.

266 Dahlig: A Sixteenth-century Polish Folk Fiddle from Płock, S. 111–122.

267 Olędzki: Polskie instrumenty ludowe, S. 39.

8 Zum Abschluss

»Es gibt zahlreiche Belege für die Behauptung, dass eine Volksgruppe, die auf einem kleinen Territorium und durch ein fremdes Ethnikum isoliert siedelt, Träger von anderswo bereits verschwundenen Phänomenen wird, oder dass sie auf ganz eigene Weise Phänomene umgestaltet, die sie aus ihrem Umfeld übernimmt.«²⁶⁸ Zu diesen Belegen kann man die Beibehaltung verschiedener unikativer Instrumententypen in Regionen sogenannter Sprachinseln im mitteleuropäischen Gebiet über einen langen Zeitraum hinweg zählen. Zu Zeiten, als in sprachlich oder ethnisch kompakten Territorien die Spezifik des regionalen Volksinstrumentariums zu verschwinden drohte oder bereits verschwunden war, haben sich bei Völkern, die von einem anderen Ethnikum umgeben waren, vielfach unikate Musikinstrumente bewahrt: die Kurzhalsgeige bei den im Egerland lebenden und von Tschechen umgebenen Deutschen, die Fiedeln der Deutschen, die im Iglauer Gebiet ebenfalls inmitten von Tschechen lebten, das Gardon der Ungarn im rumänischen Siebenbürgen und schließlich die große und die kleine Geige der von Deutschen umgebenen Lausitzer Sorben.

Diese beiden unikativen Chordophone wurden ab dem 19. Jahrhundert jedoch nicht mehr umfassend gepflegt. So wie zahlreiche Sorben ihre Muttersprache aufgaben und zum allgegenwärtigen Deutsch wechselten, legten sie auch ihre traditionellen Musikinstrumente ab und griffen zu solchen, die zu einer modernen Lebensweise zu passen schienen. Die Sprache, das Obersorbische, konnte sich dennoch bis heute bewahren, das authentische Spielen der traditionellen Musikinstrumente dagegen ist verschwunden. Dafür traten schon bald Musiker auf, die mit den Volksmusikinstrumenten eine neue Tradition zu entwickeln begannen. Ihr Wirken zeichnet sich jedoch durch qualitativ andere Paradigmen aus als die unbewussten in unverfälschten Volksmusikdarbietungen. Diese Unterscheidung gehört zur zentralen Idee der vorliegenden Studie.

Aus der Einleitung dieser Arbeit geht hervor, dass die beiden sorbischen Streichchordophontypen in der organologischen Fachwelt weitgehend bekannt sind. Anmerkungen dazu treten aber vor allem in Form von kurzen Stichworten in Nachschlagewerken auf oder sind verstreut in Arbeiten zu finden, die sich mit anderen Instrumententypen beschäftigen, zu denen die große oder die kleine sorbische Geige in Bezug gesetzt werden. Eine Ausnahme bildet die mehrfach zitierte Monografie eines der wenigen sorbischen Musikologen Jan Rawp,²⁶⁹ die sich mit der Problematik der sorbischen Volksmusiker und ihrer Instrumente detailliert beschäftigt. Jedoch ist Rawps Arbeit ein historisches und kein organologisches Werk. Im Mittelpunkt seines Interesses stehen die sorbische Herkunft der Musiker und die damit einhergehenden musikhistorischen und in bestimmtem Maße auch systematischen Konnotationen. In der vorliegenden Arbeit ist das Vorgehen ein anderes. In den Fokus werden die beiden Instrumententypen gerückt, um eine komplexe organologische Darstellung zu zeichnen, die sich aus der

268 Kurfürst: *Hudební nástroje*, S. 571.

269 Raupp [Rawp]: *Sorbische Volksmusiker und Musikinstrumente*.

Summe der technischen, linguistischen, ethnologischen, musiktheoretischen und natürlich auch historischen Merkmale ergibt. Diese Studie erhebt also nicht den Anspruch, die sorbische Volksmusik erklären zu wollen, fügt sich aber als ein Beitrag ein, der die Problematik der Musikfolklore des kleinsten slawischen Volkes mit Blick auf seine typischen Musikinstrumente verfolgt.

Diese Arbeit ist ebenso ein Beitrag zur mitteleuropäischen organologischen Problematik, denn erstmals ist es gelungen, die Standorte offenkundig aller originalen Exemplare der großen und der kleinen sorbischen Geige festzustellen, die Objekte zu beschreiben, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen und sie in den organologischen Kontext einzuordnen. Auch wird erstmals die Frage der Praxis der terminologischen Bezeichnung beider Instrumententypen, ihrer Bestandteile und schließlich auch der Zusammenhänge in Verbindung mit ihrer Verwendung behandelt. Diese Begriffe werden sowohl in der Umgangssprache der jeweiligen Zeit als auch in der kodifizierten Variante der sorbischen Sprache (bzw. Sprachen) recherchiert. Im Zuge der Analyse von Zeitdokumenten wurde auch versucht, das ursprüngliche Repertoire festzustellen und die traditionelle Spielweise auf diesen Instrumenten zu rekonstruieren. Dabei wird auf Unterschiede in Bezug auf die heutige Revival-Praxis hingewiesen. Die Literatur beinhaltet auch vereinzelt Angaben zu den letzten traditionellen Geigenbauern, Musikanten und zum Vorkommen beider Streichchordophontypen. In der vorliegenden Arbeit werden diese Angaben synthetisiert und es wird auf ihre sozialen und territorialen Zusammenhänge hingewiesen. Ein wesentlicher Teil der Studie widmet sich der Erforschung der Anfänge des sorbischen »Folklorismus«, dem Erschließen der verschiedenen Formen dieses Phänomens und der Feststellung des derzeitigen Stands der traditionellen Geige. Das komplexe Studium des gewählten Themas erlaubte schließlich die Korrektur einiger ungenauer Angaben in der bisherigen Literatur.

Mit der vorliegenden Arbeit wurde der Anspruch verfolgt, eine möglichst vollständige ethnoorganologische Studie über die sorbischen Streichchordophone zu erstellen, auch wenn einige Leser möglicherweise eine stärkere oder eine weniger starke Akzentuierung einzelner ethnoorganologischer Positionen sehen würden oder zu anderen Thesen und Schlüssen gelangen als der Autor.

9 Anhang – Sorbische Geigen in den Görlitzer Sammlungen

Kurz vor Drucklegung des Manuskripts erreichte den Autor der Hinweis auf sechs sorbische Geigen im Bestand der Görlitzer Sammlungen. Diese wurden nach den gleichen Kriterien wie die im Hauptteil der Arbeit vorgestellten Instrumente untersucht, allerdings konnten die Ergebnisse nicht mehr in die Studie aufgenommen werden.

Alle sechs Geigen gelangten 1903 an das damalige Kaiser-Wilhelm-Museum in Görlitz. Die Instrumente entstammen der Sammlung des Bautzeners Wilhelm Fröhlich, der seine über 3500 Positionen umfassende Sammlung in eben dem Jahre an das Görlitzer Museum verkaufte.

2.1.2.1.6 Görlitz

Gör(o) – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Signatur Kult 1043 – Abb. 58 / 59



Geschichte und Herkunft

Das Instrument war Teil der Sammlung von Wilhelm Fröhlich, die am 18. April 1903 vom neu gegründeten Kaiser-Wilhelm-Museum in Görlitz (heute Kulturhistorisches Museum) erworben wurde. Das Exemplar war ursprünglich unter der Signatur IX 2944 registriert und stammte laut dem Inventarbuch des Museums aus Nucknitz.



Zustand und Originalität

Das Instrument ist sehr gut erhalten, es fehlen lediglich Steg und Band. Im Inneren des Instruments befindet sich der Stimmstock. Untypischerweise war die Platzierung aller drei Wirbel ursprünglich für den oberen Teil des Kopfes geplant, wurde dann jedoch im unteren Teil realisiert.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1 62	6 3,2	11 13,5	16 0,9	21 7,3
2 40,5	7 9	12 9,2	17 2,3	22 0,7
3 23	8 20,5	13 9,4	18 1,5	23 4,2
4 22	9 19	14 9,5	19 7,3	24 X
5 2,3	10 24	15 5,5	20 0,7	25 X

Materialien

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbel: Laubholz

Decke: Nadelholz

Saitenhalter, Griffbrett: dunkel gestrichenes Laubholz

Saiten: Darm

Öse zur Befestigung von Saitenhalter und Saiten: Draht

Farbe und Lackierung

Das Instrument hat einen dunkeln, matten Farbton.

Verzierung

Keine

Gör(o)II, Gör(o)III, Gör(o)IV, Gör(o)V – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Abb. 60

Bei diesen vier großen sorbischen Geigen ist nicht mehr nachzuvollziehen, welche Inventarnummer der Görlitzer Sammlungen bzw. welcher der folgenden Einträge im Museumsbuch ihnen jeweils konkret zuzuordnen ist.

Kult 158: »Wend[ische] Geige m[it] Bogen aus Lugknitz b[ei] Kamenz [vermutlich: Nucknitz]; alte Inv.-Nr. der Sammlung Fröhlich: V 533.«

Kult 484: »Wend[ische] Geige m[it] Bogen, hell, aus Nucknitz b[ei] Neschwitz; Datum des Zugangs: 18. 4.1903; aus der Sammlung Wilhelm Fröhlich, Bautzen; alte Inv.-Nr. der Sammlung Fröhlich: VI 1421.«

Kult 608: »Wend[ische] Geige m[it] Bogen, hell, [gekauft durch Wilhelm Fröhlich in] Kuckau, Stellm[acher] Schmidt; alte Inv.-Nr. der Sammlung Fröhlich: VI 1564.«

Kult 485: »Wend[ische] Geige m[it] Bogen, dunkler, [gekauft durch Wilhelm Fröhlich von] alter Schneider Schwarzbach, Wittichenau; alte Inv.-Nr. der Sammlung Fröhlich: VI 1422.«

Alle vier Instrumente wurden entweder während des Zweiten Weltkrieges oder danach beim Umzug der Sammlungen aus dem polnischen Teil von Görlitz in den deutschen schwer beschädigt. Die Sammlung umfasst ferner sechs Bögen, die jedoch keine nennenswerten Besonderheiten aufweisen. Es handelt sich bei diesen um nicht fachmännisch hergestellte klassische Geigenbögen; in einem Fall um einen Bogentyp mit beweglichem, abnehmbarem Frosch, der mit einer Öse an der Stange befestigt ist, die in einer der Kerben an der Außenseite der Bogenstange eingehangen wird, ähnlich einem in Kapitel 2.3 dieser Studie vorgestellten Exemplar.

Die einzelnen Exemplare der großen sorbischen Geige werden als Gör(o)II, Gör(o)III, Gör(o)IV und Gör(o)V bezeichnet. Diese numerische Reihenfolge bezieht sich auf das vermutete Alter der Instrumente, angeordnet vom scheinbar ältesten zum jüngsten. In der Abbildung sind diese Instrumente in aufsteigender Reihenfolge von links nach rechts angeordnet.



Gör(o)II – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Abb. 60, 1. v. l. / 61

Herkunft

Dank der Inschrift in schwarzer Tinte auf der Innenseite der Bodenplatte sind Hersteller, Ort und Herstellungsdatum des Instruments bekannt: „Hubert Wels Tischlermstr., Wittichenau, d. 1. September 1893“. Es handelt sich bei dieser sorbischen Geige um den einzigen dokumentierten Fall, bei dem einer der Bauer durch seine Signatur hervortritt.

Zustand und Originalität

Erhalten haben sich nur Boden, Zargen mit Endknopfbrettchen, Knöpfe, Hals, Kopf, Griffbrett, Band und einige Teile der Decke.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	61	6	3,6	11	X	16	X	21	X
2	40	7	8	12	X	17	X	22	X
3	22	8	X	13	X	18	1,5	23	X
4	22,5	9	X	14	9,5	19	X	24	X
5	2,3	10	X	15	X	20	X	25	X



Materialen

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe: Laubholz

Decke: Nadelholz

Griffbrett: dunkel gestrichenes Laubholz

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist in einer matten hellbraunen Farbe gestrichen.

Verzierung

Keine

Gör(o)III – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Abb. 60, 2. v. l.

Herkunft

Verschiedene Indizien sprechen dafür, dass es sich bei diesem Instrument ebenfalls um eine Geige des Tischlermeisters Hubert Wels aus Wittichenau handelt. Maße und Proportionen stimmen mit denen des Exemplars Gör(o)II überein, ebenso die Kopfplatte, die Anordnung des Halses und des großen unteren Griffbretts (Endknopfbrettchen). Darüber hinaus wurde auch der gleiche helle Lack verwendet.

Zustand und Originalität

Erhalten sind lediglich Boden, Zargen mit Endknopfbrettchen, Knöpfe, Hals, Kopf, ein Wirbel, ein Teil einer Saite und ein Teil der Decke.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	61	6	X	11	X	16	X	21	X
2	40	7	8	12	X	17	X	22	X
3	22	8	X	13	X	18	1,5	23	X
4	X	9	X	14	9,5	19	X	24	X
5	X	10	X	15	X	20	X	25	X

Materialen

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbel: Laubholz

Decke: Nadelholz

Saite: Metall

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist in einer matten hellbraunen Farbe gestrichen.

Verzierung

Auf dem erhaltenen Teil des Randes der Decke finden sich Verzierungen des Typs Nr. 1.

Gör(o)IV – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Abb. 60, 3. v. l.

Zustand und Originalität

Erhaltene Teile dieses Instruments sind der stark beschädigte Boden, Zargen mit Endknopfbrettchen, Knöpfe, Hals, Kopf, zwei Wirbel, Teile des Griffbretts sowie Teile von Saite und Band.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	X	6	X	11	X	16	X	21	X
2	37	7	8,5	12	X	17	X	22	X
3	24	8	X	13	X	18	1	23	X
4	X	9	X	14	8	19	X	24	X
5	X	10	X	15	X	20	X	25	X

Materialen

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbeln: Laubholz

Saite: Metall

Band: Leinen

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist in einer matten hellbraunen Farbe gestrichen.

Herkunft

Da es sich um das einzige Exemplar einer dunkel bemalten großen sorbischen Geige aus den Görlitzer Sammlungen handelt, ist dieses Instrument mit großer Wahrscheinlichkeit der Inventarnummer Kult 485 zuzuordnen, besessen hatte es ehemals der »alte Schneider Schwarzbach, Wittichenau«.



Zustand und Originalität

Erhalten sind der größere Teil des unteren Bodens, Teile der Zargen mit Endknopfbrettchen, Knöpfe, Hals, Kopf, zwei Wirbeln und Teile der Decke mit einer zerbrochenen Rosette. Hals und Kopf sind von Wurmfraß betroffen.

Bauliche Besonderheiten

Der Kopf weist insgesamt vier Wirbellöcher und eines in der Längsachse auf, das jedoch nicht gebohrt, sondern nur mit Bleistift angedeutet ist.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	65	6	X	11	X	16	X	21	8,3
2	39	7	8,5	12	X	17	X	22	X
3	26	8	X	13	X	18	1,4	23	4,4
4	X	9	X	14	8,5	19	8,3	24	X
5	X	10	X	15	X	20	X	25	X

Materialen

Hals, Boden, Zargen, Endknopfbrettchen, Knöpfe, Wirbeln: Laubholz

Decke: Nadelholz

Farbe und Lackierung

Das Instrument ist in einer matten dunkelbraunen Farbe gestrichen.

Verzierung

An der Seite des erhaltenen Deckenteils Typ Nr. 1, die Rosette ist jedoch ohne Verzierung.

2.2.2.1.4 Görlitz

Gör(o)1 – Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum – Signatur Kult 847 – Abb. 63



Geschichte und Herkunft

Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dieser kleinen sorbischen Geige um das Instrument, das im Inventarbuch unter der Signatur VII 2047 geführt wird. In diesem wird es als »Bockgeige m[it] Bogen, die zum Dudelsack gespielt wird, Schleife« charakterisiert.

Zustand und Originalität

Die Geige ist relativ gut erhalten, es fehlen nur Steg und Saiten. Ein Wirbel ist nicht original, der Untersattel ist lose, auf dem Saitenhalter ist lediglich eine Befestigungsöse für die Saiten erhalten.

Bauliche Besonderheiten

Griffbrett und Saitenhalter sind aus derselben Holzart wie die Decke gefertigt. Der Knopf zur Befestigung des Saitenhalters hat einen untypischen Bau.

Abmessungen Nr./Maß in cm

1	48	4	21	7	9,6	10	10,7	13	0,5
2	28	5	2,6	8	9,5	11	12,2		
3	20	6	2,8	9	10,2	12	2,2		

Quellen- und Literaturverzeichnis

Materielle Quellen

Große sorbische Geige – Kopie. Národní ústav lidové kultury, Strážnice, Sig. F 220/L 33/12.026

Große sorbische Geige – Kopie. Národní ústav lidové kultury, Strážnice, Sig. 44/90

Große sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Hans Jordan. Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V.

Große sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Radovan Jíra. Sorbisches Museum, Bautzen, ohne Signatur

Große sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Hans Jordan. Sorbisches National-Ensemble, Bautzen

Große sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Radovan Jíra. Sorbisches National-Ensemble, Bautzen

Große sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Radovan Jíra. Wendisches Museum, Cottbus, Sig. 84247/K

Große sorbische Geige – Original. Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze, Sig. 5171

Große sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 158

Große sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 484

Große sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 485

Große sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 608

Große sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 1043

Große sorbische Geige – Original. Museum Bautzen, Sig. R 5391

Große sorbische Geige – Original. Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Sig. 956

Große sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/146 E/M

Große sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/1284 E/M

Große sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/5513 E/M

Große sorbische Geige – Original. Wendisches Museum, Cottbus, Sig. R 5393

Kleine sorbische Geige – Kopie. Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V.

Kleine sorbische Geige – Kopie. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/5922

Kleine sorbische Geige – Kopie. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/VI/2929

Kleine sorbische Geige – Kopie. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/VI/3898

Kleine sorbische Geige – Kopie. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/VI/4444

- Kleine sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Pavel Číp. Sorbisches Museum, Bautzen, ohne Signatur
- Kleine sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Hans Jordan. Sorbisches National-Ensemble, Bautzen
- Kleine sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Hans Jordan, um 1950. Sorbisches National-Ensemble, Bautzen
- Kleine sorbische Geige – Kopie. Sprjewjan
- Kleine sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt der Gebrüder Meyer. Wendisches Museum, Cottbus, Sig. x 1058/Kb
- Kleine sorbische Geige – Kopie, aus der Werkstatt von Pavel Číp. Wendisches Museum, Cottbus, ohne Signatur
- Kleine sorbische Geige – Original. Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze, Sig. 5169
- Kleine sorbische Geige – Original. Görlitzer Sammlungen, Kulturhistorisches Museum, Sig. Kult 847
- Kleine sorbische Geige – Original. Museum Bautzen, Sig. R 5392
- Kleine sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/1/64
- Kleine sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/2627
- Kleine sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/V/3996
- Kleine sorbische Geige – Original. Sorbisches Museum, Bautzen, Sig. SM/VI/3140
- Kleine sorbische Geige – Original. Wendisches Museum, Cottbus, ohne Signatur

Archivalische Quellen

- Bautzen, Sorbisches Kulturarchiv (SKA)
- ZM XXXIX Nachlass Jurij Mencl
- ZM XXIX/1 A Autobiographisches, Entwürfe und Sammlungen, 1946–1951.
- ZM XXIX/1 B Aufsatz über sorbische Geigen (sorbische Version).
- ZM XXIX/1 D Aufsatz über sorbische Geigen, überarbeitete deutsche Version
»Über sorbische Geigen und andere Volksmusikinstrumente« 1950.
- ZM XXIX/1 E Korrespondenzsammlung (Briefe an und von ihm), 1945–1951.
- Bautzen, Sorbisches Museum
- V/1/147 Kralowy huslerski spēwnik.

Literatur

- A DESCRIPTIVE CATALOGUE of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, London 1874.
- ACTA MUSEI NAPOCENSIS III. Comitetul de stat pentru cultura si arta Muzeul de Istorie Cluj, [o. O.] 1966.
- [Anon.]: Jurij Mencl – ein Vertreter wahrhafter Volkskunst, in: Nowa doba, deutschsprachige Beilage 1951, Nr. 11.

- [Anon.]: Křesćan Černik w Slepom njebohi, in: Serbske Nowiny 93 (15. September 1934), Nr. 216.
- [Anon.] Serbski ludowy ansambl 1952–2002. Wróćozhladowanje na nastaje a džěławosć. Unter: www.sorbisches-national-ensemble.de [Zugriff am 1. 9. 2006].
- AWOUTERS, M. /KEYSER, Ignace de /VANDENBERGHE, Stefaan: Brugge Gruuthusemuseum. Catalogus van de Muziekinstrumenten, Bruge 1985.
- BACHMANN, Werner /BOYDEN, David D.: Bow, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Bd. 1, London 1980, S. 256–266.
- BACHMANN-GEISER, Brigitte: *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum. Die Sammlung als Spiegel bernischer Musikkultur*, Bern 2001.
- BÄR, Frank P.: *Die Sammlung der Musikinstrumente im Fürstlich-Hohenzollernschen Schloß zu Sigmaringen an der Donau*, Tutzing 1994.
- BARCELONA MUSEO MUNICIPAL DE MUSICA: *European Instruments (Check-list)*, Barcelona 1959.
- BELLE SKINER COLLECTION OF OLD MUSICAL INSTRUMENTS: *A Descriptive Catalogue*, Holyoke, Massachusetts 1933.
- BESTANDSKATALOG zur Sammlung Musikinstrumente des Schlossmuseums Sondershausen, [o. O. u. o. J.].
- BIELAWSKI, Ludwik: Polish instrumental Folk Ensembles, in: *Studia instrumentorum musicae popularis X* (1992), S. 50–55.
- BIRSAK, Kurt /BIRSAK, Anneliese: *Gambe – Cello – Kontrabass und Katalog der Zupf- und Streichinstrumente im Carolino Augusteum, Salzburger Museum für Kunst und Kulturgeschichte*, Salzburg 1996.
- BOYDEN, David D.: *Catalogue of the Hill Collection of Musical Instruments in the Ashmolean Museum*, Oxford, London 1969.
- BRENNER, Klaus-Peter: *Erlesene Musikinstrumente an der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen 1989.
- BREVE NOTICIA des Instrumentos de musica antiquos e modernos de Collecçã o Kiel, Lisboa 1904.
- BUK, Křesćan: Jurij Mencl – serbski časnikar a husler, in: *Nowa doba* 5 (10. November 1951), Nr. 130.
- CATALOGO della Collezione etnografico-musicale kraus in Firenze, Firenze 1901.
- CATALOGUE Museum of Musical Instruments Musachino Academiae Musicae, 7 Bde., Tokyo [1] 1969; [2] 1974; [3] 1979; [4] 1985; [6] 1995; [7] 1999.
- CATALOGUE of the Stearns Collection of Musical Instruments. The University of Michigan, Ann Arbor 1918.
- CERVELLI, Luisa: *Antichi strumenti musicali in un Moderno Museo. Museo Nazionale Strumenti Musicali*, Roma 1986.
- ČERNÝ, Adolf: *Druha zběrka narodnych hłosow ŕžiskoserbskich pěsni*, Budyšin 1888.
- ČERNÝ, Adolf: *Narodne hłosy ŕžiskoserbskich pěsni*, Budyšin 1888.

- ČERNÝ, Adolf: Přípisk k druhej zběrky narodnych hřosow, in: Časopis Maćicy Serbskeje 41 (1888), S. 73–92.
- ČERNÝ, Adolf: Z mojeho zapisnika. Dopomnjenki, nazhonjenja a myslički z mojich pućowanjow po Serbach, in: Časopis Maćicy Serbskeje 41 (1888), S. 3–10.
- ČERNÝ, Adolf: Svatba u Lužických Srbů, Praha 1893.
- ČERNÝ, Adolf: Třea zběrka narodnych hřosow lužickoserbsich pěsni, in: Časopis Maćicy serbskeje, 1893, S. 129–183.
- ČERNÝ, Adolf: Národopisná výstava lužickoserbská v Drážďanech, in: Světozor 30 (24. Juli 1896), 37, S. 435, 438; 30 (31. Juli 1896), 38, S. 447–550.
- ČERNÝ, Adolf: Vlastní životopis Jana Arnořta Smoleřa, in: Slovanský přehled 12 (1910), S. 6–11, 62–69, 204–212.
- ČERNÝ, Adolf: Lužice a Lužićtí Srbové, Praha 1911.
- CLAUDIUS, Carl: Samling of Gamile Musikinstrumenten, København 1931.
- DAHLIG, Ewa: Intercultural aspects of violin playing in Poland, in: Studia instrumentorum musicae popularis VIII (1985), S. 112–117.
- DAHLIG, Ewa: The Historical Development of Norms in the Fiddle's Construction in Poland, in: Studia instrumentorum musicae popularis IX (1989), S. 34–40.
- DAHLIG, Ewa: A Sixteenth-century Polish Folk Fiddle from Płock, in: The Galpin Society Journal 47 (1994), S. 111–122.
- DAHLIG, Ewa: Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce, Warszawa 2001.
- DAHLIG, Piotr: Instrumentalensembles in Westpolen, in: Studia instrumentorum musicae popularis X (1992), S. 61–68.
- DIE SAMMLUNG alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum, [o. O.] 1958.
- DIE SAMMLUNG der Musikinstrumente des baierischen Nationalmuseums, München 1883.
- DUČMAN, Handrij: Pismowstwo katholskich Serbow. Druha zběrka, Budyšin 1874.
- ESCHLER, Thomas Jürgen: Die Sammlung historischer Musikinstrumente des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Erlangen-Nürnberg, Wilhelmshaven 1993.
- FÄGNER, Richard: Führer durch das Musikinstrumenten-Museum, Berlin 1939.
- FASSEKE, Helmut: Sorbischer Sprachatlas, Bd. 9, Bautzen 1984.
- FLEISCHER, Oskar: Königliche Hochschule für Musik zu Berlin. Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente, Berlin 1892.
- FÜHRER durch das Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, Markneukirchen 1975.
- FÜHRER durch das Musikwissenschaftliche Instrumenten-Museum der Universität Leipzig, Leipzig 1929.
- GARAJ, Bernard: Das Ensemble von Dudelsack und Geige in der Slowakei, in: Studia instrumentorum musicae popularis X (1992), S. 69–74.
- GEIRINGER, Karl: Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg, Leipzig 1932.
- HAJNA, Feliks: Dopomjenka na lubeho přećela, in: Nowa doba 30 (23. Oktober 1976), Nr. 251, Beilage.

- HAMMERICH, Angul: Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog, Kopenhagen 1911.
- HAUPT, Leopold/SMOLER, Jan Arnošt: Pěsnički hornich a delnich lužiskich Serbow / Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz, Bd 1: Pjesnički hornych lužiskich Serbow / Volkslieder der Wenden in der Oberlausitz, Grimma 1841; Bd. 2: Proznicki dotojcnoserskego ludu / Volkslieder der Wenden in der Niederlausitz, Grimma 1843.
- HEYDE, Herbert: Historische Musikinstrumente im Bachhaus Eisenach, [o. O.] 1976.
- HEYDE, Herbert: Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder), Leipzig 1989.
- HISTORISCHES MUSEUM BASEL: Musikinstrumente. Katalog No. IV, Basel 1906.
- HISTORISKA AVDELNINGEN GÖTEBORGS MUSEUM: Musikinstrument, Göteborg 1931.
- HÓRČANSKI, Jan: Von den Sitten und Gebräuchen der heutigen Wenden, in: Lětopis C 10 (1967), S.102–140.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von/SACHS, Curt: Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, in: Zeitschrift für Ethnologie 46 (1914), S. 553–590.
- HÓRNIK, Michał: Huslerskaj spěwnikaj Mikł. Krala a N. N. Pana, in: Časopis Maćicy Sebskeje 3 (1887), S. 134–136.
- HORNIMAN MUSEUM LONDON: Musical Instruments, London 1977.
- HORNIMAN MUSEUM LONDON: The Dolmetsch Collection of Musical Instruments, London 1981.
- HOYER, Helmut: Die Musikinstrumentensammlung des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1933.
- HRYCA, Sofija: Transmisija fol'klornoji tradyciji. Etnomuzykolohični rozvidky, Kyjiv-Ternopil' 2002.
- HUBER, Renate: Verzeichnis sämtlicher Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1989.
- IBAÑEZ, Cristina Bordas: Instrumentos Musicales en Colecciones Españolas. Vol. 2: Museos de Titularidad estatal, No dependientes del Ministerio de educación, cultura y deporte. Patrimonio Nacional. Comunidad de Madrid. Ayuntamiento de Madrid, 2001.
- ILLUSTRIERTE ZEITUNG 14 (18. April 1857), Nr. 720, S. 329.
- JANÁČEK, Leoš: O lidové písni a lidové hudbě (ed. Jiří Vysloužil), Praha 1955.
- JASKULSKI, Janusz: Suka, mazanki, basy – instrumenty ludowe (XIX–XX w.), in: Polakowi tylko boga a skrzypiec. Dzeje lutnictwa na ziemiach polskich do II wojny światowej, Poznań 1996, S. 42–56.
- JENČ, Helmut/MICHAŁK, Frido/ŠĚRAKOWA, Irena: Němsko-hornjoserbski słownik, 2 Bde., Budyšin 1989/1991.
- KALETA, Petr.: Češi o Lužických Srbech. Český vědecký, publicistický a umělecký zájem o Lužické Srby v 19. století a sorabistické dílo Adolfa Černého, Praha 2006.
- KALINA, Petr Ch.: Lužickosrbské housle. Stav a perspektivy bádání, in: Miscellanea doctorandica I (2004), S. 63–65.
- KALINA, Petr Ch.: Čes'ki doslidžennja serbsko-lužyc'kych chordofoniv (retrospektyvnyj i perspektyvnyj aspekt), in: Pytannja sorabistyky (2006), S. 30–36.

- KALINA, Petr Ch.: Literární, hudební a výtvarné dílo Ludvíka Kuby jako jedinečný pramen výzkumu lužickosrbských smyčcových chordofoňů, in: KALETA, Petr/TYLLNER, Lubomír (Hgg.): Slovanství očima badatelů a publicistů 19. a 20. století. Sborník z mezinárodní vědecké konference k 50. výročí úmrtí Ludvíka Kuby (Opole 16.–17. listopadu 2006), Praha 2007, S. 11–20.
- KALINA, Petr Ch.: Problém stratifikace prvotní a druhotné existence lužickosrbského hudebního folklóru, in: *Musicologica Brunensia* 44 (2009), 1–2, S. 67–71.
- KALINA, Petr Ch.: Problema stratifikaciji pervynnoho ta vtorynnoho pobutuvannja serbolužyc'koho muzyčnogo fol'kloru, in: *Pytannja sorabistyky* (2009), S. 157–162.
- KALINA, Petr Ch.: Velké housle lidového instrumentáře Lužických Srbů, in: *Národopisná revue* 21 (2011), 1, S. 22–31.
- KALINA, Petr Ch.: Repertoár lužickosrbských houslí jako prvek etnoorganologického obrazu lidových chordofoňů z Lužice, in: *Muzikologické fórum* 1 (2012), 2, S. 73–80.
- KALINA, Petr Ch.: Malé housle lidového instrumentáře Lužických Srbů, in: *Folia ethnographica* 48 (2014), 1, S. 21–34.
- KALINA, Petr Ch.: Činnost Jurije Mencla na poli lužickosrbských nástrojů pro lidovou hudbu, in: ČERNÝ, Marcel / KALETA, Petr (Hgg.): *Pražské sorabistické studie* 2 (2016), S. 95–104.
- KAMIŃSKI, Włodzimierz: *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Zarys problematyki rozwojowej*, Kraków 1971.
- KATALOG der städtischen Sammlung alter Musikinstrumente im Richard-Wagner-Museum Tribschen Luzern, Zürich 1959.
- KATALOG des Gewerbemuseums zu Markneukirchen, Markneukirchen 1908.
- KINSKY, Georg: *Zupf- und Streichinstrumente. Katalog II. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Cöln 1922.*
- KJELDSBERG, Peter Andreas: *Musikinstrumenter Ved Ringve Museum, Bd. II, 2. Aufl., Trondheim 1981.*
- KLINKE, Gregor: *Gesamtverzeichnis der Musikinstrumentensammlung Hans und Hede Grumbt (Bochum), Leipzig [o. J.].*
- KOCOR, Korla Awgust: Wo nastaću naspěwow a hudźbnych nástrojow, in: *Časopis Maćicy serbskeje*, 41(1888), S. 94–97.
- KOKLA, Michał: Michał Hórnik, překupc a stawny serbski husler, in: *Łužica* 13 (1894), 9, S. 65 f.
- KRAL, Jurij: *Serbsko-němski słownik hornjołužiskeje serbskeje řeče*, Bautzen 1986.
- KUBA, Ludvík: Narodne hudźbne wumjetstwo łužiskich Serbow, in: *Časopis Maćicy Serbskeje* 40 (1887), S. 97–130.
- KUBA, Ludvík: *Nowa zběrka melodiji k hornjołužiskim pěsnjam*, Budyšin 1887.
- KUBA, Ludvík: »Herci«, lužičtí národní hudci, in: *Květy* 11 (1889), S. 375–378, 485–497, 585–603.
- KUBA, Ludvík: *Čtení o Lužici*, Praha 1923.
- KUBA, Ludvík: *Serbske husle*, in: *Łužica* 41 (1926), Nr. 5, S. 37–39.
- KUBA, Ludvík: *Cesty za slovanskou písni 1885–1929. Svazek prvý, slovanský západ a východ*, Praha 1933.

- KUBA, Ludvík: Herc Jan Kušk, in: *Nowa doba* 3 (24. Dezember 1949), Nr. 148.
- KUNITACHI COLLEGE OF MUSIC RESEARCH INSTITUTE: *The Collection of Musical Instruments*, [o. O.] 1996.
- KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN: *Führer durch drei Sammlungen*, Wien 1988.
- KUNZ, Ludvík: Velké husle a svatební husličky ze srbské Lužice, in: *Časopis Moravského muzea v Brně. Vědy historické*, 36 (1951) 2, S. 189–197.
- KUNZ, Ludvík: České lidové houslařství, Brno 1978.
- KUNZ, Ludvík: Husle und Housle / Geige und Violine im volkstümlichen Instrumentarium der Westslawen, in: *Časopis Moravského muzea v Brně. Vědy společenské*, 64 (1979), S. 205–257.
- KUNZ, Ludvík: Ludvík Kubas Reisetagebuch auf den Spuren der Musikfolklore in der Ober- und Niederlausitz, in: *Lětopis C* 26 (1983), S. 91–100.
- KUNZE, Peter: *Jan Arnošt Smoler. Ein Leben für sein Volk*, Bautzen 1995.
- KUNZE, Peter: *Kurze Geschichte der Sorben*, Bautzen 1995.
- KURFÜRST, Pavel: Výrobci skřípek na Jihlavsku, in: *Hudební nástroje* 16 (1979), S. 108–112, 132 f.
- KURFÜRST, Pavel: Violininstrumente »da braccio« im volkstümlichen Instrumentarium auf dem Gebiet der Tschechoslowakei, in: *Časopis Moravského muzea* 68 (1983), S. 233–250.
- KURFÜRST, Pavel: Předchůdci jihlavských skřípek, in: *Hudební věda* 23 (1986), 2, S. 175–180.
- KURFÜRST, Pavel: Vztahy mezi individuální, manufakturní a lidovou výrobou houslových nástrojů v českých zemích, in: *Hudební nástroje* 23 (1986), 2, S. 58 f.
- KURFÜRST, Pavel: *Die Bauernfiedel. Streichinstrumente und Volksmusikanten der Iglauer Sprachinsel*, Marburg 1996.
- KURFÜRST, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002.
- LADUŠ, Manfred: Znaty serbski gerc Matej Wobuza jo zamrět, in: *Nowy casnik* 40 (16. Juli 1988), Nr. 29.
- LA GALLERIA ARMONICA: *Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, Roma 1994.
- LEBEDOVÁ-ZMEŠKALOVÁ, Vladimíra: *Moler Ludvík Kuba a Lužica*, Budyšin 1984.
- LÉBL, Vladimír / POLEDŇÁK, Ivan u. a.: *Hudební věda. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj. Díl 2*, Praha 1988.
- LE MUSÉE DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE: *4er supplément au catalogue de 1884*, Paris 1894.
- LENG, Ladislav: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Bratislava 1967.
- LENINGRADSKIJ INSTITUT TEATRA, MUZYKI I KINEMATOGRAFII: *Katalog sobranija muzikal'nych instrumentov*. Izd. »Muzyka« – Leningradskoe otdelenie, 1972.
- MARKL, Jaroslav: Sackpfeifer und Geiger in Böhmen, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VII* (1981), S. 30–33.
- MEER, John Henry van der: *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna 1993.
- MELTKA, Horst: Serbske husličky zaso klinča, in: *Nowa doba* 5 (30. Juni 1951), Nr. 74.

- MEMORANDUM Lužických Srbů – slovanského národa v Německu, který žádá osvobození a připojení k Československu, in: Za svobodu Lužických Srbů. I. Sbíрка dokumentů z května-června 1945, Praha 1945, S. 21–37.
- MEMORANDUM Lužických Srbů konferenci čtyř ministrů zahraničí v Moskvě, březen 1947, Praha 1947.
- MENCEL [Menc], Jurij: Serbske husle. Mały stawizniski rozhlad, in: Serbske Nowiny 94 (2. u. 10. Dezember 1935) Nr. 280 u. 287.
- MEYERS, Arnold (Hg.): Historic musical instruments in the Edinburgh University Collection, Volume 2, Part C, Fascicle I: Viols and Violins, Edinburgh 1995.
- MOTORNYJ, Volodymyr: Literatura serbs'koji Lužyci (istoryko-literaturnyj narys), in: ders.: U sviti slov'janskych literatur, L'viv 2004, S. 87–108.
- MOTORNYJ, V[olodymyr]/ŠOL'CE, D[etrych] : Lužyc'ki serby, L'viv / Budyšin 1997.
- MUKA, Arnošt: Slovník dolnolužického jazyka a jeho nářečí. I. A–N. Ruská akademie věd a Česká akademie věd a umění, Petrohrad 1911–1915, Praha 1926.
- MUKA, Arnošt: Pućowanja po Serbach (1876–1903), Budyšin 1957.
- MUKA, Arnošt: Słownik dolnoserbskeje rěcy a jeje narěcow. II. O–Ž, Budyšin 1966.
- MUKA, Ernst [Arnošt]: Ethnografiska kharta Serbskich Hornich a Delnich Łužic, Budyšin 1886.
- MUSÉE DE LA MUSIQUE: Guide, Paris 1997.
- MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE: Verzeichnis der Sammlung alter Musik-instrumente, Hamburg 1930.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON: Musical Instruments Collection. Checklist of Instruments on Exhibition, Boston 1983.
- MUSIKINSTRUMENTEN. Stad Antwerpen Oudheidkundige Musea. Vleeshuis. Catalogus V., Antwerpen 1959.
- MUSIKINSTRUMENTENSAMMLUNG Streich- und Zupfinstrumente. Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle, 6. Teil, Halle an der Saale 1972.
- NAWKA, Błażij/ŁUŠČANSKI-WUSCHANSKY, Jurij: Jurij Mencel – Ein Laienforscher auf dem Gebiet der sorbischen Volksmusikinstrumente, in: Lětopis C 21 (1978), S. 103–107.
- NAWKA, Tomasz: Hanso Schuster-Šewc z Trjebina njebohi, in: Rozhlad 44 (1994), 7/8, S. 310 f.
- OLEDZKI, Stanisław: Polskie instrumenty ludowe, Kraków 1978.
- ORELID ja osjapillid pasunad ja parmupillid, Talin 1972.
- OTTO, Irmgard (in Zusammenarbeit mit Olga Adelman): Katalog der Streichinstrumente im Musikinstrumenten-Museum Berlin, Berlin 1975.
- PAVÍLEK, Stanislav / IRMANN, Karel: Stavba hudebních nástrojů, Praha 1968.
- PFUL, Křesčan Bohuwěr: Lužiski serbski słownik, Budyšin 1866.
- PFUL, Křesčan: Serbska narodopisna wustajeńca w Drežďzanach 1896, in: Łužica 15 (1896) S. 49–95.
- PLOCEK, Jiří: Hudba středovýchodní Evropy, Praha 2003.
- PRIMERIO NUCLEO DE UM MUSEU INSTRUMENTALEM LISBOA: Catalogo summario coordenado por Michelangelo Lambertini, [o. O.] 1914.

- RAUPP [RAWP], Jan: Das Kralsche Geigenspielbuch als deutsche Volksliedquelle, in: Lětopis C 5 (1961/62), S. 128–137.
- RAUPP [RAWP], Jan: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente, Bautzen 1963.
- RAUPP [RAWP], Jan: Sorbische Volksmusikinstrumente und der »Atlas der deutschen Volkskunde« 1937 / 1939, in: Lětopis C 20 (1977), S. 32–45.
- RAUPP [RAWP], Jan (Hg.): Das Kralsche Geigenspielbuch / Kralowy huslerski spěwnik. Eine Budissiner Liederhandschrift vom Ende des 18. Jahrhunderts, Bautzen 1984.
- RAWP, Jan: Wo serbskich hercach w Delnej Łužicy, in: Serbska protyka na lěto 1958, S. 62 f.
- RAWP, Jan: Praforma Slepjanskich husličkow, in: Rozhlad 9 (1959), S. 263–267.
- RAWP, Jan: Serbska hudźba, Budyšin 1978.
- RAWP, Jan: Kralowy huslerski spěwnik. Budyski hudźbny rukopis 19. lětstotka, in: Rozhlad 32 (1982), 7/8, S. 264–266.
- REJZEK, Jiří: Český etymologický slovník, Praha 2001.
- REŽNÝ, Josef: Der sorbische Dudelsack, Bautzen 1993.
- RUF, Wolfgang (Hg.): Lexikon Musikinstrumente, Mannheim/Wien/Zürich 1991.
- SACHS, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.
- SACHS, Curt: Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog, Berlin 1922.
- SACHS, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930.
- SADIE, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Musical Instruments, 3 Bde., London [1] 1980; [2] 1984; [3] 1984.
- SCHLESISCHES MUSEUM FÜR KUNSTGEWERBE UND ALTERTÜMER: Führer und Katalog zur Sammlung alter Musikinstrumente, Breslau 1932.
- SCHLOSSER, Julius: Die Sammlung alter Musikinstrumente im Kunsthistorischen Museum in Wien. Beschreibendes Verzeichnis, Wien 1920.
- SCHÖN, Franz/SCHOLZE, Dietrich (Hgg.): Sorbisches Kulturlexikon, Bautzen 2014.
- SCHRÖDER, Hans: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig, Braunschweig 1928.
- SCHULENBURG, Wilibald von: Wendisches Volkstum in Sage, Brauch und Sitte, Leipzig 1934.
- SCHUSTER-ŠEWIC, Heinz: Historisch-etymologisches Wörterbuch der ober- und niedersorbischen Sprache, Bautzen 1979.
- ŠEŇKAR, Pawoł: Zalubowany do tšitšunatych fidlickow. Na woglěže pla ludowego wuměłca Mateja Wobuze, in: Nowy Casnik 22 (1970), Nr. 20, Beilage.
- SMOLEŔ, Jan Ernst: Mały Serb aby Serske a Njemske Rosmłowenja, Bautzen 1841.
- SOBIESCY, Jadwiga und Marian: Polska muzyka ludowa i jej problemy, Kraków 1973.
- ŠOŁTA, Jan/KUNZE, Pětr/ŠĚN, Franc (Hgg.): Nowy biografiski słownik k stawiznam a kulturje Serbow, Budyšin 1984.
- ŠOŁTA, Měrko: Budyšin a Serbja za čas reformacije, in: Serbske Nowiny 13 (17. Januar 2003), Nr. 12, Beilage.
- ŠOŁTA, Měrko: Špěwnik na skrzypce Mikołaja Krala – najstarszy zbiór górnołużyckich śpiewów i tańców, in: Zeszyty Łużyckie 35/36 (2003), S. 117–121.

- ŠOŁTA, Měrko: Zapisowanje serbskeje ludoweje hudźby přez Ludvíka Kubu a problemy jeje rekonstrukcije, in: Ludwik Kuba. Folklorist, spisowaćel a moler. Dokumentacija mjezynarodneje konferency w Budyšinje 25.–27. 4. 2003, Bautzen 2003, S. 69–73.
- ŠOŁTA, Měrko: Lětsotk prócowajnow wo rekonstrukciju serbskeje ludoweje hudźby a džensniš staw, in: Rozhlad 55 (2005) 5, S. 172–178.
- ŠOŁTA, Měrko: Serbow narodny oratorij – utopija a realita, in: Pytannja sorabistyky (2009), S. 142–151.
- STAROSTA, Manfred: Dolnoserbsko-nimski słownik, Budyšin 1999.
- STAUCH, Alexander: Die sorbische Geige – husla. Projektarbeit. Westsächsische Hochschule Zwickau (FH), Studiengang Musikinstrumentenbau Markneukirchen, Fachrichtung Geigenbau, [masch.], 1998.
- STEENWIJK, Han: K nimskima słowkoma wendisch a sorbisch, in: Rozhlad 1998, 7/8, S. 270–274.
- STEINMETZ, Horst/GRIEBEL, Armin: Volksmusikinstrumente in Franken. Ausstellung im Fränkischen Freilandmuseum des Bezirks Mittelfranken in Bad Windsheim 17. 9. bis 2. 11. 1983, Delp, Bad Windsheim 1983.
- STRADNER, Gerhard: Musikinstrumente in Grazer Sammlungen (Grazer öffentliche Sammlungen), Wien 1986.
- SZULC, Zdzisław: Gęśle czy skrzypce, in: Polska Sztuka Ludowa 3 (1949), 7/8, S. 220–225.
- SZULC, Zdzisław: Katalog instrumentów muzycznych. Muzeum wielkopolskie, Poznań 1949.
- THE SCHAMBACH COLLECTION of Musical Instruments (Fred L. Emerson Gallery, Hamilton College, Clinton), New York 1983.
- TYLLNER, Lubomír: Ludvík Kuba a jeho přinos k teorii lidové písně, in: Ludwik Kuba. Folklorist, spisowaćel a moler. Dokumentacija mjezynarodneje konferency w Budyšinje 25.–27. 4. 2003, Budyšin 2003, S. 78–81.
- URBANCOVÁ, Daniela: Egerländer Volksmusikanten mit Dudelsack und Kurzhalsgeige. Ein Beitrag zum musikalischen Brauchtum des Egerlandes, Prag 2002.
- VALENTIN, Erich (Hg.): Handbuch der Musikinstrumente, Kassel 2004.
- VELEK, Viktor: Slovanská vzájemnost v hudební kultuře Čechů a Lužických Srbů 1848–1948. Diplomová práce, FF MU [masch.], Brno 2005.
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: Catalogue of Musical Instruments. Volume II – Non-Keyboard Instruments, London 1968.
- VÖLKE, Měrćin: Zapozdženy nastawk k jubilejej Mateja Wobuzy, in: Serbska protyka 1979, Budyšin 1978, S. 66 f.
- VÖLKE, Pawoł: Hornjoserbsko-němski słownik, Budyšin 1981.
- VYKYPĚL, Bohumil: Rezension zu Helmut Faska: Pućnik po hornoserbšćinje (Bautzen 2003), in: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity A 54 (2006), S. 249–254.
- VYSLOUŽIL, Jiří/BENEŠ, Bohuslav: Folklorismus, in: FUKAČ, Jiří/VYSLOUŽIL, Jiří (Hgg.): Słownik české hudební kultury, Praha 1997, S. 223 f.

- WACKERNAGEL, Bettina: Europäische Zupf- und Streichinstrumente, Hackbretter und Äolsharfen. Deutsches Museum München. Musikinstrumentensammlung Katalog, Frankfurt am Main 1997.
- WEIGANG, Otto: Museums-Katalog. Gemälde-Sammlung des Stadtmuseums zu Bautzen, Bautzen 1912.
- WESSELY, Othmar: Die Musikinstrumentensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, Linz 1951.
- WIĆAZ, Alfons: Serbski ludowy herc z wutrobu. K 25. posmjertninam Jurja Mencla, in: Nowa doba 30 (23. Oktober 1976), Nr. 251, Beilage.
- WIT, Paul de: Kurzgefaßter Katalog aller im Musikhistorischen Museum von Paul de Wit vorhandenen Musikinstrumente, Gemälde und anderen Merkwürdigkeiten, die auf Musik oder Musik-Instrumente Bezug haben, Leipzig 1893.
- WIT, Paul de: Katalog des Musikhistorischen Museums, Leipzig 1909.
- WÜRTTEMBERGISCHES LANDESGEWERBEMUSEUM: Die Sammlung der Musikinstrumente, Stuttgart 1928.
- WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM STUTTGART: Musikinstrumentensammlung im Fruchtkasten. Begleitbuch, Stuttgart 1993.
- YOUNG, Phillip T.: The Look of Music. Rare Musical Instruments 1500–1900, Vancouver 1980.

Ortsverzeichnis

- Bad Muskau / Mužakow **59, 76, 86, 94**
Bautzen / Budyšin **20-24, 26, 31, 32, 37-39, 41-45, 67, 68, 70, 71, 74, 80, 85-87, 96, 98, 103, 104, 114, 115**
Berlin **26, 29, 50, 98, 102**
Bloischdorf / Błobošojce **82, 87**
Boston **30**
Cottbus / Chóšebuz **16, 26, 27, 32, 40, 45, 85**
Crostwitz / Chrósćicy **53, 68, 69, 74, 76, 81, 87, 96-99**
Dahlowitz / Dalicy **78**
Doberschütz / Dobrošicy **96**
Duschau / Dušejow **105**
Dresden / Drježdžany **32, 33, 44, 49, 63, 82, 85, 88, 92, 93-99, 104**
Ehrenfriedersdorf **46**
Görlitz / Zhorjelc **87, 114-120**
Grębień **107**
Hoyerswerda / Wojerecy **86**
Johnsdorf / Jeńšecy **78, 87**
Jungbunzlau / Mladá Boleslav **85**
Klein Trebendorf / Trjebink **41, 52, 70, 79, 82, 85**
Kamenz / Kamjenc **115**
Köln **30**
Königswartha / Rakecy **78, 81**
Kopenhagen / København **30**
Leipzig / Lipsk **15, 16, 25, 26**
Lissahora / Liša Hora **81**
Markneukirchen **31, 32, 41, 42, 45, 49, 98, 104**
Michalken / Michałki **77**
Miroschau / Mirošov **105**
München **101**
Naußlitz / Nowoslicy **81, 82, 87**
Nebelschütz / Njebjelčicy **88, 96**
Neustadt / Nowe Město **52, 53, 70, 82, 87**
Nucknitz / Nuknica **87, 114, 115**
Panschwitz-Kuckau / Pančicy-Kukow **80**
Płock **111**
Prag / Praha **28, 34, 41, 46, 47, 85, 92**
Räckelwitz / Worklecy **81, 82, 87, 96**
Ralbitz / Ralbicy **68, 70, 78, 87**
Rohne / Rowno **85**
Rožnov pod Radhoštěm **44**
Schleife / Slepó **32, 38-40, 45, 52, 53, 59, 60, 74-79, 82-86, 88, 93, 104, 120**
Schmeckwitz / Smječkicy **82**
Singwitz / Džěžnikecy **21, 78, 87**
Spremberg / Grodk **85**
Strážnice **33, 34, 59, 60**
Temritz / Čemjercy **67, 80, 87**
Trebendorf / Trjebin **82, 85-87**
Weißig / Wysoka **77**
Wilthen / Wjelećin **79, 87**
Wittichenau / Kulow **28, 87, 115-117**
Zeißholz / Ćisow **77**
Zerre / Drětwja **82**
Zubří **44, 49**

Abbildungsnachweis

Titel v. o. n. u. siehe Abb. 2, 20, 26 und 22.

Abb. 1 Grafik: Petr Ch. Kalina. **17**

Abb. 2 Museum Bautzen, Signatur R 5391. Foto: Petr Ch. Kalina. **20**

Abb. 3 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur SM/V/5513 E/M. Foto: Petr Ch. Kalina. **21**

Abb. 4 Draufsicht/5 Seitenansicht. Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/V/1284.
Foto: Petr Ch. Kalina. **22**

Abb. 6 Draufsicht/7 Rückansicht. Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/V/146 EM.
Foto: Petr Ch. Kalina. **24**

Abb. 8 Draufsicht/9 Seitenansicht. Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig,
Signatur: 956. Foto: Petr Ch. Kalina. **25**

Abb. 10 Wendisches Museum, Cottbus, Signatur: R 5393. Foto: Petr Ch. Kalina. **27**

Abb. 11 Ethnografische Abteilung des Historischen Museums im Nationalmuseum Prag,
Signatur: 5171. Reproduktion aus: KUNZ, Ludvík: Velké husle a svatební husličky ze
srbské Lužice. Časopis Moravského muzea v Brně. Vědy historické 36 (1951). **28**

Abb. 12 Sorbisches National-Ensemble, Bautzen. Foto: Petr Ch. Kalina. **31**

Abb. 13 Sorbisches National-Ensemble, Bautzen. Foto: Petr Ch. Kalina. **31**

Abb. 14 Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V. Foto: Petr Ch. Kalina. **32**

Abb. 15 Wendisches Museum, Cottbus, Signatur: 84247/K. Foto: Petr Ch. Kalina. **32**

Abb. 16 Nationales Institut für Volkskultur Strážnice, Signatur: F 220/L 33/12.026.
Foto: Petr Ch. Kalina. **33**

Abb. 17 Nationales Institut für Volkskultur Strážnice, Signatur: 44/90. Foto: Petr Ch. Kalina. **33**

Abb. 18 Draufsicht/19 Seitenansicht. Museum Bautzen, Signatur: R 5392.
Foto: Petr Ch. Kalina. **37**

Abb. 20 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/V/2627. Foto: Petr Ch. Kalina. **38**

Abb. 21 Museum Bautzen, Signatur: SM/V/1/64. Foto: Petr Ch. Kalina. **38**

Abb. 22 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/VI/3140. Foto: Petr Ch. Kalina. **39**

Abb. 23 Wendisches Museum, Cottbus, ohne Signatur. Foto: Petr Ch. Kalina. **40**

Abb. 24 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/V/5922. Foto: Petr Ch. Kalina. **42**

Abb. 25 Sorbisches National-Ensemble, Bautzen. Foto: Petr Ch. Kalina. **42**

Abb. 26 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/VI/2929. Foto: Petr Ch. Kalina. **43**

Abb. 27 Sorbisches Museum, Bautzen, Signatur: SM/V/3898. Foto: Petr Ch. Kalina. **44**

Abb. 28 Sorbisches Folkloreensemble Schleife e.V. Foto: Petr Ch. Kalina. **45**

Abb. 29 Wendisches Museum, Cottbus, ohne Signatur. Foto: Petr Ch. Kalina. **45**

Abb. 30 Wendisches Museum, Cottbus, Signatur x1058/Kb. Foto: Petr Ch. Kalina. **45**

Abb. 31 Sammlung des Nationalmuseums Prag, Tschechische Republik. Signatur: 5171.
Foto: Petr Ch. Kalina. **46**

Abb. 32 Sorbisches Museum, Bautzen, ohne Signatur. Foto: Petr Ch. Kalina. **47**

Abb. 33 Reproduktion aus: KUBA, Ludvík: Čtení o Lužici, Praha 1925. **57**

- Abb. 34 Reproduktion aus: KUBA, Ludvík: Čtení o Lužici, Praha 1925. **57**
- Abb. 35 Reproduktion aus: KURFÜRST, Pavel: Die Bauernfiedel. Streichinstrumente und Volksmusikanten der Iglauer Sprachinsel, Marburg 1996. **58**
- Abb. 36 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0057295. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: MIČAN, Vladimír: Obrázky z Horní a Dolní Lužice, Brno 1926. **58**
- Abb. 37 Foto: Petr Ch. Kalina. **59**
- Abb. 38 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0057286. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: JATZWAUK, Jakob.: Siedlungsgeschichtlicher und sozial-politischer Beitrag zur ältesten Geschichte des wendischen Volkes, in: Die Oberlausitzer Heimat. Volks-Kalender auf das Jahr 1920. **59**
- Abb. 39 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0057278. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser 1896. **59**
- Abb. 40 Sorbisches National-Ensemble, Bautzen. Foto: Petr Ch. Kalina. **60**
- Abb. 41 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0057295. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: MIČAN, Vladimír: Obrázky z Horní a Dolní Lužice, Brno 1926. **61**
- Abb. 42 Leipziger Illustrierte Zeitung 1857, S. 329. **62**
- Abb. 43 Reproduktion aus: HAUPT, Leopold/SMOLER, Jan Arnošt: Proznicki dołojcnoserskeho ludu, Grimma 1843. **63**
- Abb. 44 Ursprüngliche Liedmelodie und Instrumentalvariation. Reproduktion aus: KUBA, Ludvík: Cesty za slovanskou písní 1885–1929, Praha 1953. **65**
- Abb. 45 Reproduktion aus: RAUPP [RAWP], Jan: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente, Bautzen 1963. **74**
- Abb. 46 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen Signatur: bz_si_0057292. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: Etnografija Słowiańska. Luzyczenie, Lwów, Warszawa, 1932. **84**
- Abb. 47 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0061666. Foto: Autor: unbekannt. **86**
- Abb. 48 Kartengrafik Ralf Reimann nach Petr Ch. Kalina. **87**
- Abb. 49 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: 057285. Foto: Wilhelm Höffert. Reproduktion aus: Wendisches Volksmuseum. Wopomnjeńka na serbsku narodopisnu wustajeńcu w Drježdźanach 1896. **93**
- Abb. 50 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si_0057278. Foto: Autor unbekannt. Reproduktion aus: Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser 1896. **94**
- Abb. 51 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: Se katolske krcizna_4739a. Foto: Autor unbekannt. **95**
- Abb. 52 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: bz_si-a_0002548. Foto: Kurt Heine. **99**
- Abb. 53 Sorbisches Kulturarchiv, Bautzen, Signatur: ZM XXIX/1A. **101**
- Abb. 54 Reproduktion aus: KURFÜRST, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002. **106**
- Abb. 55 Reproduktion aus: KURFÜRST, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002. **107**
- Abb. 56 Reproduktion aus: OŁĘDZKI, Stanisław: Polskie instrumenty ludowe, Kraków 1978. **108**

Abb. 57 Reproduktion aus: OLEŹDKI, Stanisław: Polskie instrumenty ludowe, Kraków 1978.

110

Abb. 58/59 Detail. Görlitzer Sammlungen, Signatur: Kult 1043, Foto: Petr Ch. Kalina. **114**

Abb. 60 Görlitzer Sammlungen, Signaturen: Kult 158, Kult 484, Kult 608, Kult 485.

Foto: Petr Ch. Kalina. **116**

Abb. 61 Görlitzer Sammlungen, Signatur: Kult 484. Foto: Petr Ch. Kalina. **117**

Abb. 62 Görlitzer Sammlungen, Signatur: Kult 485. Foto: Petr Ch. Kalina. **119**

Abb. 63 Görlitzer Sammlungen, Signatur: Kult 847. Foto: Petr Ch. Kalina. **120**

Abstract

Die Studie beschäftigt sich mit den zwei Typen von Streichchordophonen, die sich ausschließlich im Instrumentarium der sorbischen Volksmusik finden. Es handelt sich dabei um die große sorbische Geige, ein dreisaitiges Fiedelinstrument aus der katholischen Oberlausitz, und um die kleine sorbische Geige, ein ebenfalls dreisaitiges Instrument, das in der mittleren Lausitz, im Gebiet um Schleife zu finden war und ursprünglich ausschließlich auf Hochzeiten im Duo mit dem Dudelsack gespielt wurde. Beide Instrumente werden anhand vorhandener Exemplare vorgestellt. Dabei wird die Gesamtheit der Merkmale aufgezeigt, die das jeweils untersuchte Objekt sowohl in synchroner als auch diachroner Sicht charakterisiert.

Beide Instrumententypen stellen rustifizierte Varianten der Streichinstrumente da *braccio dar*, deren direkter Vorgänger die mittelalterliche Fiedel war. Die große Geige gehört unmittelbar zur Familie der Fiedel, während die kleine Geige bereits in erheblichem Maße violinisiert ist. Sie wurde maßgeblich von der klassischen Violine beeinflusst, worauf vor allem die vorstehenden Ecken an den mittleren Bogenrändern und der schneckenförmige Kopf hindeuten. Gleichzeitig blieben jedoch mehrere archaische Züge erhalten, vor allem der gehöhlte Korpus und die dadurch bedingten nicht überstehenden Platten.

Für diese Arbeit wurden sämtliche bekannte Original Exemplare dieser Musikinstrumente dokumentiert. Durch Recherchen in den mitteleuropäischen Museumssammlungen wurden zwölf authentische Stücke der großen sorbischen Geige und acht Exemplare der kleinen Geige gefunden. Diese Instrumente wurden vermessen und sind in der vorliegenden Studie detailliert beschrieben. Sie weisen aus baulicher Sicht nur geringe Unterschiede auf. Ihre Abmessungen und deren Verhältnis zueinander sind, ebenso wie die Verbindung der einzelnen Komponenten und die verwendeten Materialien, fast identisch. Gewisse Abweichungen bezüglich ihrer Form bzw. Abmessungen kann man nur beim Kopf und beim Saitenhalter beobachten; bei den Saitenhaltern handelt es sich allerdings in mehreren Fällen nicht um Originalteile. Unterschiede gibt es bei beiden Instrumenten vor allem bei der Zargenhöhe. Die insgesamt geringe Variabilität deutet darauf hin, dass sorbische Chordophone in der späten Phase ihres traditionellen Baus, aus der alle erhaltenen Exemplare stammen, den optimalen Entwicklungsstand erreicht hatten.

Im dokumentarischen Teil der Arbeit wird außerdem auf die Existenz von modernen Kopien dieser Musikinstrumente Bezug genommen; diese befinden sich zum größten Teil im Besitz von folkloristischen Ensembles und dienen der Pflege von Folklore. Diese Kopien erinnern häufig nur noch der äußeren Form nach an ihre Vorgänger, da bei ihrem Bau moderne Technologien des gegenwärtigen professionellen Violinenbaus zum Einsatz kamen.

Für diese Studie wurden zudem die feuilletonistischen Reiseberichte der Ethnografen, die am Ende des 19. Jahrhunderts in der Lausitz forschten, ausgewertet. Sie enthalten wichtige Informationen zu den Musikinstrumenten, den letzten traditionellen Geigenbauern und Musikanten. Die beiden Geigentypen kamen, wie angemerkt, nur in zwei Gebieten vor, der katholischen Oberlausitz bzw. rund um Schleife. Beide Regionen zeichnen sich noch heute

durch eine lebendige sorbische Sprache aus. Die Benutzung der traditionellen Musikinstrumente stellt einen wichtigen soziokulturellen Aspekt dar, der mit der Verwendung der Sprache und einem ausgeprägten nationalen Bewusstsein zusammenhängt.

Ferner widmet sich die Studie dem authentischen Repertoire der beiden Instrumententypen, das vor allem im Kralschen Geigenspielbuch vom Ende des 18. Jahrhunderts und in den um ein Jahrhundert jüngeren Sammlungen von Ludvík Kuba und Adolf Černý erhalten ist.

Wichtig ist dem Autor die Unterscheidung von primärer (authentischer) und sekundärer Folklorephase («Folklorismus»), zwischen traditionellen Erscheinungsformen und Reaktivierung. Die Anfänge des sorbischen «Folklorismus» werden dabei in der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden gesehen. Ein wichtiger Akteur zu Beginn der zweiten Phase der Folklore war Jurij Mencl, der in den 1930er Jahren den Impuls für die Anfertigung von Kopien traditioneller sorbischer Chordophone gab und sich nach dem Zweiten Weltkrieg für die Gründung folkloristischer Ensembles einsetzte.

Im abschließenden Teil der Arbeit werden beide Geigentypen in den Kontext des Instrumentariums der mitteleuropäischen Folklore gestellt. Die baulichen Parallelen zur großen sorbischen Geige sind vor allem bei der Iglauer Bauernfiedel und bei anderen Instrumenten, bei denen die Baumerkmale der mittelalterlichen Fiedel erhalten geblieben sind, sichtbar. Die kleine Geige ähnelt der aus dem Erzgebirge bekannten Kurzhalsgeige und vielen Varianten der monoxylischen Instrumente des Karpathenbogens, die zusammenfassend als »Karpatengeigen« bezeichnet werden. Dieser Vergleich spricht dafür, dass die sorbischen Streichchordophone zwar einzigartige Instrumententypen darstellen, jedoch in den Entwicklungskontext der Streichinstrumente da braccio im europäischen Instrumentarium sowohl der »hohen« Musikkultur als auch der Volksmusik hineinpassen.

Autor

Petr Ch. Kalina ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und am Institut für Slawistik der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn. Zu seinen Forschungsinteressen gehören die Volks- und Kunstmusikkultur der slawischen Völker, insbesondere der Sorben und Ukrainer, theoretische und historische Fragen der Organologie sowie die Musikethnografie. Darüber hinaus übersetzt er zeitgenössische ukrainische Literatur ins Tschechische.

Kleine Reihe bisher:

www.serbski-institut.de/publikationen/kleine-reihe-des-sorbischen-institut/

Susanne Hesse
Insa Kuffler
Hrsg.




Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

27

Sorbische Kultur-Geschichten
im Biosphärenreservat
Oberlausitzer Heide- und
Teichlandschaft
Sorbika kulturne stawizniki
w biosferowym rezerwacie
Hornjopułska hola a hary

Serbisch Sorbisches
Institut

Franc Šarić



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

28

Kito Lerec
Personalia Bibliografija
Personabibliografija

Serbisch Sorbisches
Institut

Detlev Rees



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

29

**Nationale Minderheit, Volks-
gruppe, Volk, Sprachminderheit,
ethnische Minderheit oder was?**
Versuch einer juristischen
Begriffsklärung

Serbisch Sorbisches
Institut



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

30

**Ortschaftsnamen im angestammten
Siedlungsgebiet der Sorben/
Wenden im Land Brandenburg**
Mjenja wobydlenicow
w starychajim adźeliskim rumje
Sorbow w kraju Bramborska

Serbisch Sorbisches
Institut

Lubna Mahling




Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

31

**Verflechtungsraum Lausitz,
Böhmisch-ungarische Exulanten
und Lausitzer Sorben**
Begegnungen und Beschäftigungen
im 18. Jahrhundert

Serbisch Sorbisches
Institut

Marie Heyer
Susanne Hesse
Hrsg.




Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

32

**Encounters with Wolves:
Dynamics and Futures**
Begegnungen mit Wölfen
Zelaznjo z wjolkami

Serbisch Sorbisches
Institut

Walter Wenzel



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

33

**Die Frühgeschichte
der Sorben
im Lichte der Namen**
mit 15 Karten

Serbisch Sorbisches
Institut

Lutz Lachowatz
Fabian Jacobs
Mitja Nowak



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

34

**Sorbische/Wendische Identität
und Kultur im Senftenberg-
Sprenberger Raum**
Rekultivierung sorbischer/
wendischer Sprache und Kultur
in einer Bergbaulandschaft

Serbisch Sorbisches
Institut

Theresa Jacobs
Paul Vobig
Hrsg.



Mit 142 Serbische Institute-Büchlein
Kleine Reihe des Sorbischen Institutes Bautzen

35

**Am Ende wird von mir
nur gesammelter Schaberneck
übrig bleiben**
Juro Miskó – Ein Porträt

Serbisch Sorbisches
Institut

Neben Tarakawa und Dudelsack sind vor allem kleine und große sorbische Geige charakteristisch für die sorbische Volksmusik. Diese werden in vorliegender Studie erstmals umfassend organologisch untersucht und im Zusammenhang europäischer Volksmusikinstrumente erläutert. Durch die Dokumentation aller überlieferten Originalexemplare rücken nicht zuletzt auch Erbauer, Spieler und Sammler der Geigen sowie die sorbische Volksmusik selbst in den Fokus der Untersuchung.