

Friedrich Schlütter
Zella-Mehlis

Das Hirtenhorn Thüringens - Herstellung und seine Anwendung
Vergestellt von der Bläsergruppe Zella-Mehlis

Die Hirtenbläsergruppe Zella-Mehlis beschäftigt sich in der Hauptsache mit dem Brauchtum der Rinderhirten des Thüringer Waldes.

In der feudalistischen Gesellschaftsordnung hatte sich in Europas Mittelgebirgsregionen eine besondere Art der Weidewirtschaft, der Viehhaltung, herausgebildet, die sogenannte offene Waldhut.

In seiner sozialen Stellung stand dieser Rinderhirte selten hinter dem Dorfschulzen oder Bürgermeister einer Gemeinde zurück. (Das ist natürlich nur im Zusammenhang mit der gesamtgesellschaftlichen Situation, als in der Armut der Gebirgsdörfler zu sehen.)

Man vertraute ihm das für den Nahrungserwerb und die Existenz so Notwendige an, die Kuh. Eine derartige Rinderherde umfaßte oft bis zu 200 Stück Vieh. Alleine daran sollten wir die Leistung dieser Hirten messen, denn 200 Rinder - die wollen schon beherrscht, geleitet und gelenkt werden, und das dann unter den schwierigen Bedingungen, des oft unwegsamen, unübersichtlichen Geländes. Was benötigte er zur Arbeit? Welche Ausrüstung besaß er?

In erster Linie halfen ihm seine Hunde. Es waren meist Mischrassen, relativ klein von Wuchs, sehr flink und auch ausgezeichnet ausgebildet. Schäferhunde waren im Zeitraum vor 1850 bis zur Jahrhundertwende so gut wie nicht anzutreffen.

Der Hirte besaß ein Signalinstrument, das Hirtenhorn; sehr oft eine Knilberpeitsche, ein aus Leder in der Form eines Tierbalges angefertigtes Ränzel, einen aus Weißdorn angefertigten Hirtenstock sowie einen Umhängeriemen mit Metallschnallen, an

dem Hundeleinen befestigt wurden.

Eine sehr wesentliche Aussage, die man bei der Beschäftigung mit derartigen Bräuchen machen muß - entweder durch Worte oder durch entsprechende Gestaltung des Programms - ist, daß der Rinderhirte als Vertreter des Landproletariats einen sehr großen Einfluß auf seine Umwelt, auf die gesamtgesellschaftliche Entwicklung ausgeübt hat. Das, was hier dargestellt wird, gehört also zu unserem progressiven Kulturerbe.

1. Beispiel:

Austriebssignal aus Zella-Mehlis

Das Hirtenhorn wurde vom Rinderhirten fast immer selbst angefertigt. Er suchte sich ein junges Fichtenbäumchen, welches schon die gebogene Form des späteren Instrumentes besaß. Es wurde geschält, sehr langsam getrocknet und einige Jahre abgelagert. Der Rohling wurde in der Längsrichtung mit eibner Säge aufgetrennt; beide Hälften wurden dann mit Hohlmeißel, Schnitzmesser oder ähnlichem Werkzeug zu Halbschalen ausgehöhlt. Sie wurden verleimt; danach wurde die so entstandene Röhre außen mit Bindfaden umwickelt. Meist war es Hanfschnur; in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts wurde auch Isolierband verwendet. Das Instrument bekam außen einen grünen Anstrich; innen wurde es stets mit roter Farbe ausgegossen und auf diese Art und Weise abgedichtet. Ich hatte mich eigentlich immer über die rote Farbe gewundert, bis ich darauf stieß, daß im Mittelalter ähnlich hergestellte Instrumente (z. B. der Serpent) mit rotem Siegelack ausgegossen wurden. Wahrscheinlich tat man das damals auch mit den Hirtenhörnern.

Später wurden Firnis- und Lackfarben verwendet; es blieb nur noch die rote Farbe übrig.

Den Abschluß bildeten das Einpassen des Mundstückes aus Messing, es sind aber auch Mundstücke aus Holz bekannt. Ursprünglich mag es wohl auch einmal ein in das Instrument eingesetzter Kessel gewesen sein.

Zur Funktion der Hirtenhörner

Der Rinderhirt benutzte es frühmorgens vor dem Austrieb. Er benachrichtigte die Gemeindemitglieder seiner Gemeinde vom bevorstehenden Austrieb der Herde. Er blies an verschiedenen markanten Punkten stets das gleiche Signal. Die Vieheigentümer ließen daraufhin das Vieh auf die Straße; die Kühe sammelten sich auf bestimmten Stellplätzen. Jüngeres, an bestimmte Abläufe noch nicht gewöhntes Vieh wurde von den Besitzern dorthin gebracht.

Das Instrument diente dem Hirten also zur Verständigung mit seiner Gemeinde. Er verständigte sich aber auch mit den Hirten der Nachbargemeinden. Dies war beispielsweise notwendig, wenn Wasserstellen (Tränken) oder Treibwege (Tiften) gemeinsam benutzt wurden, wohl auch manchmal mit bestimmten Signalen über private Dinge. Denkbar ist auch, daß ein Hirt den anderen um seine Hilfeleistung bat.

Eine dritte Art der Verständigung war die Kommunikation mit Vieh und Hunden. Ein geschickter Hirt verstand es, hier mit Gewohnheiten, wir würden heute sagen, mit "bedingten Reflexen" zu arbeiten. Er brachte eine in der Mittagshitze vor sich hindüsende Herde auf die Beine, konnte andererseits aber auch auf eine durch Gewitterstimmung unruhige Herde beruhigend einwirken.

In dieser oder ähnlicher Art mag er auch auf seine Hunde eingewirkt haben.

Auf die musikwissenschaftliche Problematik dieser Bräuche möchte ich und kann ich nicht eingehen. Ich möchte aber hier auf zwei sehr gute, wissenschaftliche Arbeiten hinweisen, die sich sehr ausführlich damit beschäftigen:

1. Dissertation Winfried Hoffmann "Das Hirtenblasen im Thüringer Wald" 1967

2. Dissertation Christian Kaden "Hirtensignale - Musikalische Syntax und kommunikative Praxis" 1975.

Letztere wurde veröffentlicht in "Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR", Bd. 9, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1977.

Für das, was wir als Volkskunstkollektiv tun, reicht es aus, zu sagen, daß es zwei größere Gruppen von Signalen gibt. Die erste Gruppe sind die sogenannten melodiegebundenen Rufe, sie lehnen sich in der Form an bestimmte Melodien an. Derartige Melodien sind z. B.

- Das faule Gretchen
- Friederickle
- Schön Jungferlieschen.

2. Beispiel: Signal "Härtefra" (Melodie ähnlich "Faules Gretchen")

Text: Die Härtefra, die Härtefra (Hirtenfrau)
Die kocht de Sopp (kocht die Suppe)
un freßt se ah (und frißt sishauch)
Das Luder, das Luder
Das kuh (kann) ich nie gebrauch (nicht gebrauchen)
Nimm Du se (sie)
Nimm Du se
se hoit (hat) en decken Bauch (einen dicken Bauch).

Unter einer zweiten Gruppe faßt man alle Hirtenrufe zusammen, bei denen kein Zusammenhang zu einer bestimmten Melodie besteht. Es sind die sogenannten freien Rufe. Sie stellen relativ freie, stark persönlichkeitsgebundene Musizierformen dar.

Beispiel: Hirtenruf aus Tabarz

So, wie wir uns heute als Gruppe präsentieren, wird vielleicht bei einigen der Eindruck entstehen, daß es sich hier um etwas noch Vorhandenes, um authentische Folklore handelt.

Bei näherem Betrachten ist das aber doch nicht ganz so.

Ich bin der Meinung, daß mit Beginn der industriellen Revolution und der kapitalistischen Entwicklung in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Instrument, welches wir hier benutzen, bereits dem Untergang geweiht war. Die Industrie brachte bessere, billigere Lösungen. Zuerst war es das auch aus Blech dem Hirtenhorn nachgeformte, gesteckte Instrument, oft vom Dorfklumpner angefertigt. Beweise dazu sind zwar spärlich, aber trotzdem von Altenburg bis in die Schweizer Alpen vorhanden. Später zog hier das industriemäßig hergestellte, gewundene Signalhorn ein. Dieses Instrument war kleiner als das Hirtenhorn, bruchsfest, gut im Ton und erschwinglich im Preis. Damit war das Holzhorn im Prinzip gestorben. Eines aber blieb, nämlich die Tatsache, daß auf diesen Instrumenten nur Naturtöne geblasen werden konnten, obwohl in dieser Zeit auch sehr viele Impulse der Militärmusik und der volkstümlichen Musik in das Brauchtum einfließen.

Eine erste Renaissance, eine erste Wiederbelebung, brachten die Jahre um die Gründung des Deutschen Reiches.

Es war die Zeit Bayerns kontra Preußen. Der Tourismus wurde immer stärker und der Mißbrauch der Folklore begann.

Die Alpen erlebten die Ära der "Alpenhörner", dieser übergroßen Holztrompeten. Stark romantisiert, dazu paßten diese Instrumente sehr schön in die Touristenwelle. Auch in dieser Gegend hat man früher, genau wie bei uns, kurze Instrumente als Signalinstrumente der Hirten verwendet. Die Logik liegt alleine schon darin, daß hohe Frequenzen wesentlich weiter tragen als die tiefen Töne eines langen Instrumentes. Ein kurzes Hirtenhorn ist bei guten atmosphärischen Bedingungen bis 15 km, ein 4-m-Horn nur etwa 2 km weit zu hören.

Sicherlich hat auch eine übergroße Holztrompete ihre Funktion in der Geschichte gehabt, aber offenbar mehr auf dem Gebiet

kultischer und repräsentativer Bräuche. Als Beispiel seien hier die Totenklagen aus den Bergen Rumäniens genannt. Diese werden dort auf derartigen, langen Holztrompeten vorgetragen.

Thüringen liegt nun sehr nahe an Bayern. So nimmt es auch nicht Wunder, daß die Touristenwelle der "Bayrischen Welt" ihre Spuren im Thüringer Raum hinterließ. Man versuchte es auch mit größeren Holztrompeten, kam aber wohl mit dem Bau doch nicht so ganz zurecht. Man besann sich dann wieder auf die kürzere, einfachere herzustellende Form und einige Hirten benutzten diese Instrumente dann auch wieder.

In dieser Zeit, der Zeit der Vereinsmeierei, der Zeit des Mißbrauchs des gesunden Bestrebens des werktätigen Volks nach Zusammengehörigkeit und Zusammenwirken, gibt es auch die ersten Hinweise aus Zella-Mehlis über durchgeführte Hirtenfeste (als Anknüpfung an die im 17. Jahrhundert in Zella-Mehlis durchgeführten Hirtenzöchen). Diese Feste gingen aber sehr schnell in den Krisen und Kriegsjahren unseres Jahrhunderts wieder unter. Nach der Gründung unserer Deutschen Demokratischen Republik begann die zweite Renaissance der Instrumente.

Im Rahmen der Veränderung der Gesellschaft, der Wiederbelebung der nationalen Volkskultur wurden auch wieder Hirtenfeste gefeiert. Die Hirten bauten erneut Hörner und musizierten darauf; aber auch hier zeichnete sich bald eine Wende ab. Die sozial-ökonomische Struktur dieser einst durch Armut gekennzeichneten Landschaft änderte sich. Es wurden neue, bessere Formen der Viehhaltung gefunden; das Berufsbild und die soziale Stellung des Rinderhirten veränderte sich total. Das Zusammentreiben der Kühe und damit auch das Geben von Signalen war nicht mehr notwendig; damit verschlechterte sich auch zwangsläufig die Qualität der geblasenen Signale. Dieser Brauch drohte unterzugehen. Einen absoluten Tiefpunkt hatten wir im Jahre 1973; wir hatten nur noch 2 Hirten im Wettbewerb des Hirtenblasens auf der Bühne.

Und genau hier setzte unsere Tätigkeit ein.

Zusammenfassend muß man also sagen, daß auch hier rekonstruiert wurde, und was hier möglich war und auch zu guten Ergebnissen geführt hat, das ist auch auf anderen Gebieten der Folklore möglich. Wir können die Geschichte nicht zurückdrehen, nur um Bräuche am Leben zu erhalten. Vielmehr müssen wir nach neuen Wegen suchen; diese Wege können nur eine zielstrebige, volkskünstlerische Tätigkeit sein. Das bewußte Handeln muß hier an die Stelle der einmaligen Notwendigkeit treten. Es sollte uns aber auch klar sein, daß das nicht Angelegenheit eines Einzelnen, eines kleinen Kollektivs sein kann.

Wir sollten uns die Frage stellen, ob wir die uns zur Verfügung stehenden Mittel auch optimal nutzen. Wir haben beispielsweise Musikschulen in den Bezirksstädten; zu deren Aufgabe müßte doch die Pflege der bodenständigen Volkskultur auch gehören.

Aber - gehört es zum Lehrplan?

Die Maultrommel

Die Maultrommel erlebte ihre Blütezeit in Europa etwa um 1600. Vom Aufbau her ist sie einfach. Sie besteht aus einem Stahlbügel, in dessen Mitte eine federnde Zunge befestigt wurde. Beim Spielen wird der Stahlrahmen an die Zähne angelegt, die Feder durch Anschlagen mit dem Finger zum Schwingen gebracht. Der Ton entsteht im Instrument selbst; die Tonhöhe kann durch Veränderung des Mundhohlraumes beeinflusst werden.

Jede Maultrommel besitzt eine bestimmte, der Federzunge eigene Schwingungsfrequenzen. Beim Spielen wird diese Frequenz nicht verändert, nur die Auslenkung (Amplitude) kann beeinflusst werden. Nach den physikalischen Grundgesetzen der Resonanz schwingender Hohlräume können im Prinzip aber nur die Töne gebildet werden, die auf der Grundfrequenz aufbauen. Der Grundton der Federzunge ist dabei immer mehr oder weniger deutlich hörbar. Mit dieser Tatsache ist eigentlich dieses Instrument im Tonumfang und Charakter der Musik schon festgelegt. Der ständig mitschwingende Grundton entspricht der mittelalterlich-bäuerlichen Musizierpraxis, dem Benutzen von Borduntönen (Dudelsack,

Radleier). Natürlich ist man damit auch an die diatonische Tonleiter gebunden. Aus dem Umgang mit diesem Instrument habe ich auch einige praktische Erfahrungen gemacht, die einige Rückschlüsse auf die ursprüngliche Musizierweise zulassen. Man kann dieses Instrument spielen, indem man nur durch Veränderung des Volumens des Mundhohlraumes die entsprechenden Obertöne erzeugt. In diesem Fall ist der Grundton schwächer, die Obertöne deutlicher hörbar. Die erzeugte Tonintensität (Lautstärke) ist aber bei derartigem Spiel relativ gering. Normales Sprechen läßt diesen Ton auch in kleineren Räumen schon untergehen. Abhilfe schafft hier nur unsere moderne Technik mit Mikrofon und Verstärkeranlagen. Da Tonverstärkungsmethoden hierzu aus der Zeit um 1600 bis 1700 nicht bekannt sind, liegt die Vermutung nahe, daß die beschriebene Spielweise nicht verwendet wurde. Nun kann man beim Spielen auf diesen Instrumenten auch stoßweise im Rhythmus des Taktes durch dieses Instrument hindurchatmen. Hierbei macht man dann die erstaunliche Feststellung, daß der Ton entschieden lauter wird. Allerdings tritt bei dieser Spielweise auch der Grundton wesentlich stärker hervor, als das sonst der Fall ist. Logisch ist dann auch, daß Dissonanzen zwischen geformten Obertönen und Grundton mehr zur Geltung kommen. Es empfiehlt sich noch mehr, als im ersten Fall, einfache, auf den Grundton aufbauende Tonleitern zu verwenden. Dann kann das sogar so weit gehen, daß prinzipiell nur der Grundton gespielt wird, das Instrument also mehr oder weniger als Metrum eingesetzt wird.

3. Beispiel:

Zusammenspiel zweier Maultrommeln gleicher Grundschiwingung
2 x F

Ein weiteres, ebenfalls in diesen Rahmen passendes Instrument, ist das **B i r k e n b l a t t**.
Blatt ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck; es handelt sich um ein etwa daumengroßes Stückchen Birkenrinde.

Es wird beim Spielen an die Unterlippe angelegt, durch Überblasen zum Schwingen gebracht. Die Tonhöhe wird durch Mundhohlraum und Lippenstellung sowie Luftgeschwindigkeit bestimmt. Hirten, Schäfer, Köhler und "fahrendes Volk" benutzten dieses Instrument.

Die Dokumentation "Das Birkenblattblasen", erarbeitet und herausgegeben vom Zentrum "Harzer Volkskunst" der Bezirke Erfurt, Magdeburg, Halle (Sitz Wernigerode) ist zu empfehlen. Im letzten Teil dieser Ausarbeitung kommt zum Ausdruck, daß es sich hier um eine außerordentlich stark persönlichkeitsgebundene Musizierweise handelt. Das möchte ich aus eigener Erfahrung bekräftigen. Dieses persönlichkeitsgebundene Musizieren kann sehr häßlich klingen, wenn nicht sauber intoniert wird; gefährlich kann es sogar werden, wenn es mit anderen Instrumenten oder paarweise geblasen wird. In gleichen Tonlagen sollten mehrere Bläser das Musizieren unterlassen, da hier Dissonanzen besonders auffallen.

Das, was sich als Nachteil auswirken kann, ist aber auch gleichzeitig die Stärke und Besonderheit dieses Instruments. Da dieses Instrument außerordentlichen großen Spielraum für persönlichen Ausdruck läßt, sollte man dem Spieler auch Möglichkeiten zum persönlichen Vortrag geben. Aber auch hier empfiehlt es sich, den Stil der Zeit zu wahren, in dem das Instrument seine Blütezeit hatte. Diese Musik war meist diatonisch aufgebaut und bevorzugte klare, reine Töne. Aus diesem Grunde sollte man, das ist meine persönliche Meinung, auf das Tremolo verzichten. Es ist in der Praxis nämlich weitaus schwieriger, einen Ton exakt anzublasen als im Tremolo um diesen Ton herumzuschleichen. Das gleiche gilt übrigens auch für das Musizieren mit der Maultrommel.

4. Beispiel:

Hirtenreigen aus Steinbach-Hallenberg um 1585
(zwei Birkenblätter)

5. Beispiel:

"Kommt, ihr G'spielen" n. Melch. Frank 1630
(zwei Maultrommeln, Sopranino-Blockflöte, Birkenblatt, Schellentrommel)

Unser Betätigungsfeld als Volkskunstkollektiv hat sich in der letzten Zeit nach einer Richtung hin entwickelt, die mit unserer ursprünglichen Tätigkeit auf dem Gebiet des Hirtenwesens nicht mehr viel zu tun hat. Es ist der Umgang mit historischen Instrumenten, speziell mit bäuerlichen Instrumenten wie Radleier, Sister und Schellentrommel.

Mit dieser Art Musik beschäftigen sich eigentlich viele Musikfreunde in unserer Republik, aber auch in anderen Ländern Europas. Es wird auch eine ganze Menge dieser Musik angeboten und publiziert. Ich höre sie sehr gerne, und doch, so scheint es mir, tut sich oft ein Widerspruch auf, wenn man vorhandenes Bildmaterial von tanzenden Bauern mit dieser Musik in Übereinstimmung zu bringen versucht. Dürers Stiche z. B. stecken voller Bewegung - wo ist die Musik dazu?

Ich habe immer das Gefühl, daß zuviel höfischer Einfluß und das Bestreben der Produzenten, diese einfache Musik künstlerisch wertvoller zu machen, sehr viel verfälscht haben. Vielleicht liegt es auch ganz einfach daran, daß wir die Instrumente, mit denen diese Musik gemacht wurde, nicht mehr beherrschen.

Auch wenn noch derartige Instrumente vorhanden sind, so hat offenbar die über sie hinweggegangene Zeit ihre Spuren hinterlassen. Die in Frankreich noch gespielte Vielle oder die heute in Markneukirchen nach alten Mustern nachgebaute Radleier mit zarten Klängen können keine bäuerlichen Instrumente gewesen sein. Sie sind ganz einfach zu leise. Der grobe, bäuerliche Klang ist verlorengegangen. Aber wie ihn wiederfinden?

Das Forschen in Müssen und anderen Quellen alleine kann hier kaum weiterhelfen. Hier muß mit Grundkenntnissen der Volkskunde, der Musikwissenschaft, der Physik und viel handwerklichem Geschick einfach probiert werden. Das Können der Wandermusikan-

ten bestand eben nicht nur darin, daß dieses ihren Instrumenten die Musik entlockten; sie haben in vielen Fällen sogar die Instrumente selbst gebaut, und sie haben sie dann natürlich in allen Details auch beherrscht.

Die Musik, die sie spielten, war einfach. Sie brauchte nicht viel an Kenntnissen der Notenkunde und Harmonielehre. Mit Hammer, Meißel und Schnitzmesser umzugehen war für sie oftmals wichtiger. Das ist auch heute wieder, wenn wir die Musik rekonstruieren wollen. Die Melodien, die wir auf diesen alten Volksmusikinstrumenten spielen, habe ich eigentlich nur nach musikalischem Empfinden und der Spielbarkeit auf diesen Instrumenten herausgesucht. Heute weiß ich, daß sie nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten der Pentatonik und Diatonik aufgebaut sind und somit die Voraussetzungen für eine Einordnung in die bäuerliche Musizierpraxis des Feudalismus besitzen.

Mit einigem Spürsinn hört man auch in den Werken alter Meister der Tonkunst heraus, wo diese bei einem Wandermusikanten "geborgt" haben. Ein derartiges Suchen kann sehr interessant sein. Die Radleier, welche wir benutzen, ist ein ungarischer Nachbau aus der Gegend um Szentes. Die Frage, ob es richtig ist, diese Instrumente auch im Rahmen der Pflege unseres bodenständigen Kulturerbes zu benutzen, beantwortet sich insofern selbst, als es die Praxis der Volksmusik schon mit sich brachte, daß ungarische Musikanten bis nach Frankreich zogen, genauso wie italienische Hirten in Leipzig zur Messe aufspielten. Mann kann also bei einigen Instrumenten keine scharfe, regionale Grenze festhalten. Regionale Besonderheiten wohl, die Stimmung des Instrumentes wurde verändert, auch ist die Musizierweise eine andere. So ist meiner Meinung nach die Schnarrenrichtung, wie sie in Ungarn verwendet wurde, im Rahmen des Spielens unseres Musikgutes nicht benutzt worden. Sie paßt wohl auch nicht so recht zum Charakter unserer Musik.

Das Instrument, was wir hier benutzen, ist bei Folkloregruppen oder auch größeren Ensembles aus Ungarn heute häufig anzutreffen. Hier drängt sich uns das Bild auf, dieses Instrument lebt dort noch. Wer aber bei Bela Bartok mal nachschlägt (Zenei Le-

xikon 1911) oder gar Zoltan Kodaly ("Die ungarische Volksmusik" 1956) wird eines Besseren belehrt.

Zoltan Kodaly schreibt dazu:

"In Ungarn finden sich nur noch in Szentes einige Spuren von ihr (der Radleier).

Es hieß, das letzte Exemplar wurde 1907 gebaut; sein Verfertiger ist inzwischen verstorben. Doch sein Sohn lebt noch und spielt auf einem selbstgefertigten Instrument."

1939 gelang es, für Schallplattenaufnahmen des Ungarischen Rundfunks, einen Drehleierspieler zu finden.

Wenn sich heute ein anderes Bild bietet, dann haben die ungarischen Freunde auf diesem Gebiet doch offenbar etwas gekonnt, was uns in unserem Rahmen mit unseren Instrumenten noch bevorsteht.

Vielleicht sollte mit der Sister begonnen werden.

Diese Instrumente wurden, das ist nachweisbar, bis 1930 in Suhl gebaut. Schon vereinheitlicht wurden sie in Goege (große Waldzither), Dadfá (kleine Waldzither) gestimmt. Vor der Jahrhundertwende unseres Jahrhunderts wurden unterschiedlichste Arten der Stimmung angewendet.

6. Beispiel:

"Suse, liebe Suse" (Radleier und Gesang)

7. Beispiel:

"Ich und mein junges Weib" (Radleier und Gesang)

8. Beispiel:

Folge aus 3 deutschen Tänzen (Radleier, Sister, Birkenblatt, Schellentrommel)

9. Beispiel:

d. Tanz (zwei Sistern)