

2018

herausgegeben von Silvan Wagner



phorbos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Carl Michael Bellman

Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik

Herausgegeben von Silvan Wagner

Jg. 2018

Carl Michael Bellman

phoibos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Jg. 2018

Herausgeber
Silvan Wagner

Lektorat
Silvan Wagner

Umschlaggestaltung
Guido Apel

Hinweise für Autoren und Autorinnen

Einsendungen in deutscher oder englischer Sprache aus dem In- und Ausland sind willkommen. Zusendungen sollten vorzugsweise per E-Mail erfolgen (silvan.wagner@phoibos-zfz.de). Die Beiträge müssen unveröffentlicht sein. Weitere Hinweise unter www.phoibos-zfz.de

© 2018

Professur für Musikwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth



ISSN 2511-1345 (online)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Josef Focht/Hanna Walsdorf „Venus meine Herzensmonarchin, Bacchus Kehlenfürst“: Die Lieder von Carl Michael Bellman	5
AutorInnenkollektiv Liedregister	7
Josef Focht/Jörg Holzmann/Luzie Teufel Cister und Gitarre bei Carl Michael Bellman	17
Ruolan Xiong Carl Michael Bellmans Liedrepertoire: Zur Melodieprovenienz seiner Parodien	49
Germán Camilo Salazar Lozada Menuettlieder in <i>Fredmans Episteln</i> und <i>Fredmans Gesängen</i>	63
Thematisch freie Sektion	
Mathias Bommers Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen	76
Daniela Kotašová Die Pedalharfe eines unbekanntem Instrumentenbauers aus der Sammlung von Marie Zunová Skalská	97
Julia Menzel Wider die Disharmonie. Zum Zitherspiel (in) der Familienzeitschrift <i>Die Gartenlaube</i>	119
Ulrike Eckart Instrument der „feinsten Assembléen“: Die Mandoline im Wien des 18. Jahrhunderts	137
Jürgen Libbert Abbé de Costa und das Stimmungsproblem auf der spanischen Gitarre 1773	151

Miszellen

Symposiumsbericht zum 35. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein: „Vom Scheitholz zur Konzertzither“ (Joan Marie Bloderer)	159
Bestandsverzeichnis der Musikhistorischen Sammlung Jehle im Stauffenberg-Schloss Albstadt-Lautlingen (Volker Jehle)	162

„Venus meine Herzmonarchin, Bacchus Kehlenfürst“: Die Lieder von Carl Michael Bellman

Ergebnisse eines Masterseminars im Studiengang Musikwissenschaft
der Universität Leipzig, Sommersemester 2018

Josef Focht/Hanna Walsdorf

Das Liedrepertoire des Dichters und Parodisten, Mimen und Improvisators, Sängers und Instrumentalisten Carl Michael Bellman (1740–1795) elektrisierte schon seine Zeitgenossen am Hof in Stockholm. Bis heute ist die Rezeption, Übersetzung, Bearbeitung und Edition seiner Gedichte intensiv und ungebrochen. Das Seminar stand Studierenden des Master-Studiengangs Musikwissenschaft sowie Studierenden der Hochschule für Musik und Theater offen, die neben der Universität Leipzig integraler Bestandteil des 2016 begründeten Leipziger Zentrums für Musikwissenschaft ist.



In der Lehrveranstaltung wurde den Stoffen und musikalischen Vorlagen von Bellmans Parodien ebenso nachgespürt wie ihren Aufführungspraktiken. Im Vordergrund standen dabei die Kontextualisierung und Erschließung von Bellmans Werk in einem Liedregister sowie die organologische Betrachtung seines Instruments, der Cister. Instrumente, Spieltechniken und Aufführungspraktiken im Kontext der Komposition, Edition und Rezeption der Lieder Bellmans nahmen eine zentrale Position in diesem Projekt ein, das deshalb am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig stattfand. So konnten historische Musikinstrumente der prominenten Leipziger Sammlung erforscht und dokumentiert werden und das dabei gesicherte Wissen in einem Gesprächskonzert voller Esprit gleich an das begeisterte Museumspublikum weitergereicht werden.

Grundlage der Betrachtungen bildeten zum einen die zeitgenössischen Editionen seiner Lieder (*Fredmans Espistlar*, 1790 und *Fredmans Sångar*, 1791) sowie Objekte aus der Cisternfamilie im Bestand des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig. Die hier publizierten studentischen Beiträge bilden die im Seminar erarbeiteten Themenfelder beispielhaft ab:

- Seminargruppe: *Liedregister* [Redaktion: Johanna Schneider]

Organologische Betrachtungen

[Betreuung und Redaktion: Josef Focht]

- Jörg Holzmann/Josef Focht/Luzie Teufel: *Cister und Gitarre bei Carl Michael Bellman*

Repertoireerschließung

[Betreuung und Redaktion: Hanna Walsdorf]

- Ruolan Xiong: *Carl Michael Bellmans Liedrepertoire: Zur Melodieprovenienz seiner Parodien*
- Germán Camilo Salazar Lozada: *Menuettlieder in „Fredmans Episteln“ und „Fredmans Gesängen“*

Im Bellman-Liedregister, das von der gesamten Seminargruppe erarbeitet wurde, ist erschlossen und sichtbar gemacht, welche Musikinstrumente und musikalischen Handlungsweisen Bellman in seinen Liedtexten thematisiert: Es sind deren viele, die meisten wiederkehrend – sein eigenes Instrument, die Cister, ist erstaunlicherweise jedoch nicht darunter. Das Liedregister wie auch die Analysen der Studierenden basieren jeweils auf der deutschen Übersetzung der Bellmanschen *Episteln* und *Gesänge* von Klaus-Rüdiger Utschick, wie sie auf <https://anacreon.de/bellman/alle-werke.php> zu finden sind („ID anacreon“ im Liedregister). Inhaltliche Unschärfen, die der Übertragung vom Schwedischen ins Deutsche geschuldet sind, weist das Register dezidiert aus. Neben den Liedtexten bilden die beiden gedruckten Liededitionen aus den Jahren 1790 und 1791 einen Referenzpunkt; sie sind jeweils in der Spalte „Korpus“ mit „E“ wie Epistel und „G“ wie Gesänge verzeichnet; in der Spalte „Druckseite“ findet sich die zugehörige Paginierung. Die Tabellenspalten „SW im Text“ und „SW Didaskalia“ führen die Schlagworte auf, mit denen Instrumente (in schwarzer Schrift) oder musikalische Begriffe (in blauer Schrift) entweder im Liedtext selbst oder als Anleitung zur stimmlichen Imitation im Liedvortrag notiert sind. Die „Anmerkungen“ verweisen schließlich auf übersetzerische Ungenauigkeiten bei der Instrumentenbezeichnung.

Literatur

<https://anacreon.de/bellman/alle-werke.php>, konsultiert am 01.12.2018.

[Bellman, Carl Michael] (1790): *Musiken till Fredmans Epistlar*. Stockholm 1790.

[Bellman, Carl Michael] (1791): *Musiken till Fredmans Sönger*. Stockholm 1791.

Liedregister

Jörg Holzmann/Germán Camilo Salazar Lozada/Luzie Teufel/Ruolan Xiong [Redaktion: Johanna Schneider]

Korpus	Druckseite	Titel	SW im Text	SW Didas- kalia	ID anacreon
G	2	Fredmans Gesänge, Nr. 1 BACCHI-SCHER ADEL	Tp Jagdhorn ¹ Vl Tr (Schalmei ²)		fs01
G	4	Fredmans Gesänge, Nr. 2 BACCHI ERSTER RITTERSCHLAG	Pk Tp (Ritornell ³)		fs02
G	5	Fredmans Gesänge, Nr. 3 (Pauken, Trompeten!)	Pk Tp Org		fs03
G	6	Fredmans Gesänge, Nr. 4 DIE VEREIDIGUNG DER RITTER im Ordenskapitel	Pk Tp (Ritornell ⁴)	Pk Pos Ob	fs04
G	7	Fredmans Gesänge, Nr. 5a (Teures Abendopfer)	Schicksals-Ode		fs05
G	8	Fredmans Gesänge, Nr. 5b (Hoffnungsvolle Trauervision)			fs05
G	10	Fredmans Gesänge, Nr. 6 ÜBER DEN BRANNTWEINBRENNER LUNDHOLM	Glocken, Tp, (Fanfarenstoß ⁵), Sang		fs06
G	11	Fredmans Gesänge, Nr. 7 AN VENUS UND BACCHUS			fs07
G	12	Fredmans Gesänge, Nr. 8 WUNSCH EINES BACCHUSJÜNGERS	Pos		fs08
G	13	Fredmans Gesänge, Nr. 9 TISCHLIED	Vl	Chor	fs09
G	14	Fredmans Gesänge, Nr. 10 (Saufen bis nach Mitternacht)			fs10
G	15	Fredmans Gesänge, Nr. 11 (Portugal, Spanien, großes Britannien)	Pk, Tp, Messe		fs11
G	16	Fredmans Gesänge, Nr. 12 (Venus, Minerva, Mars, dem Verderber)	Tr		fs12
G	17	Fredmans Gesänge, Nr. 13 DER KLUB	Vl		fs13
G	18	Fredmans Gesänge, Nr. 14 (Wenn ich hätte sechstausend Taler)			fs14

¹ schw. valthorn = dt. Waldhorn.

² schw. Flöjter = dt. Flöte, Übersetzung als Schlammei.

³ schw. ... i kväll. = dt. am oder heute Abend; Übersetzung: mit Ritornell.

⁴ schw. ... i kväll. = dt. am oder heute Abend; Übersetzung: mit Ritornell.

⁵ Fanfarenstoß nur in der dt. Übersetzung.

G	19	Fredmans Gesänge, Nr. 15 KELLER-LIED			fs15
G	20	Fredmans Gesänge, Nr. 16 (Da ich bin, so will ich leben)	Lieder, (Polska tanzen) ⁶		fs16
G	21	Fredmans Gesänge, Nr. 17 BACCHI KALENDER			fs17
G	23	Fredmans Gesänge, Nr. 18 DER SCHÜTTELFROST			fs18
G	24	Fredmans Gesänge, Nr. 19 (Der Tod, das ist ein grimmer Bär)			fs19
G	25	Fredmans Gesänge, Nr. 20 (Kommt herbei nun, meine Bären)			fs20
G	26	Fredmans Gesänge, Nr. 21 TISCHLIED	Pos ⁷		fs21
G	27	Fredmans Gesänge, Nr. 22 BACCHI HOCHZEIT	Singen		fs22
G	27 = Melodie Nr. 22	Fredmans Gesänge, Nr. 23 BACCHI BEGRÄBNIS ⁸			fs23
G	10 = Melodie Nr. 6	Fredmans Gesänge, Nr. 24 DAS WIRTSHAUS ⁹			fs24
G	10 = Melodie Nr. 6	Fredmans Gesänge, Nr. 25 DER WIRT	(Vl) ¹⁰		fs25
G	28	Fredmans Gesänge, Nr. 26 FREDMANS BEGRÄBNIS	Tr	Pos	fs26
G	29	Fredmans Gesänge, Nr. 27 AM GRABGEWÖLBE VON KAPITÄN AUGUST VON SCHMIDT.	Tr, Pk ¹¹ , Maultrommel ¹² , Ob, Chor, Instrumente		fs27
G	30	Fredmans Gesänge, Nr. 28 IM KRUG DREI RÖMER	Musiken		fs28
G	31	Fredmans Gesänge, Nr. 29 DER GASTHOF	Musik, Leier		fs29
G	33	Fredmans Gesänge, Nr. 30 DIE AUDIENZ DES TÜRKEN 1773	Tr	Pos	fs30
G	34	Fredmans Gesänge, Nr. 31 DER FISCHFANG			fs31
G	35	Fredmans Gesänge, Nr. 32 ABEND-LIED	Leier, Lure, Laute, Pfeife, (Musik) ¹³ Spottlied		fs32
G	36	Fredmans Gesänge, Nr. 33 (Der Magistrat von T*** tagte)			fs33
G	42	Fredmans Gesänge, Nr. 34 (Gripsholm ist doch sehr vergnüglich)	Tr, Kastrat		fs34
G	45	Fredmans Gesänge, Nr. 35 (Vater Noah)			fs35

⁶ polska nur im schw.

⁷ schw. fältbasun = dt. wörtl. Feld-Posaune?; Übers. als Posaune.

⁸ „...trinken im Chor!“

⁹ „... der Chor war's Quartier.“ gemeint ist hier wohl der architektonische Chor einer Kirche.

¹⁰ Übers. hier: der Spielmann seine Saiten schlug; schw. spelman till *fiolen* tog, Schw. fiolen = dt. die Geige.

¹¹ schw. sorgpukor = dt. wörtl. Trauer-Pauken; Übers. hier: und Pauken.

¹² schw. Mungigan = dt. ? (aktuelle Wörterbücher geben dazu nichts her) Übers. hier: Maultrommel.

¹³ schw. „lyssna vid hans slag“ = dt. „lausche seinem Schlag“, Übers. hier: lausche der Musik.

G	48 = Melodie Nr. 39	Fredmans Gesänge, Nr. 36 (Vater Loth war fromm und solid)			fs36
G	46	Fredmans Gesänge, Nr. 37 (Wenn wir trinken, frohe Brüder)	(Jubelglöckchen ¹⁴)		fs37
G	47	Fredmans Gesänge, Nr. 38 (Des Potiphars Weib will in süßem Begehr)			fs38
G	48	Fredmans Gesänge, Nr. 39 (Alles wandelt sich)			fs39
G	49	Fredmans Gesänge, Nr. 40 (Einst Ahasver, König mächtig)			fs40
G	50	Fredmans Gesänge, Nr. 41 (Joachim einst in Babylon)			fs41
G	51	Fredmans Gesänge, Nr. 42 (Judith war 'ne reiche Dame)	Singen	Chor	fs42
G	52	Fredmans Gesänge, Nr. 43 (Alter Vater Adam, skál)			fs43
G	53	Fredmans Gesänge, Nr. 44 (Alter Freund Jockum)		Chor	fs44
G	55	Fredmans Gesänge, Nr. 45 (Gäb mir das Schicksal gnädig ein Mädchen)			fs45
G	57	Fredmans Gesänge, Nr. 46 MOLLBERG UND CAMILLA			fs46
G	58	Fredmans Gesänge, Nr. 47 (Bacchus schluchzte und sich härmte)			fs47
G	59	Fredmans Gesänge, Nr. 48 (Fünfzehnter November)			fs48
G	60	Fredmans Gesänge, Nr. 49 (Da schon lang gestritten)			fs49
G	61	Fredmans Gesänge, Nr. 50 (Um unsren Bacchus sammeln sich wieder)	Glocken		fs50
G	63	Fredmans Gesänge, Nr. 51 (Utterquist!)			fs51
G	66	Fredmans Gesänge, Nr. 52 (Im Sitzungssaal beim Fluidum)	Glöckchen ¹⁵		fs52
G	67	Fredmans Gesänge, Nr. 53 (Wie die Akten klar erhellen)			fs53
G	69	Fredmans Gesänge, Nr. 54 (Ihr Partei'n, die zugegen)			fs54
G	71	Fredmans Gesänge, Nr. 55 IN DER GASSE			fs55
G	73	Fredmans Gesänge, Nr. 56 NOTA BENE			fs56
G	74	Fredmans Gesänge, Nr. 57 BACCHI GEBET- UND SENTENZENBUCH	(Bacchi Töne ¹⁶), Glockengeläut	Chor	fs57
G	75	Fredmans Gesänge, Nr. 58 STADSHAGEN	(Lyra ¹⁷) Leier ¹⁸ Lied, Lobgesang, Klage- lied		fs58

¹⁴ nur in der dt. Übersetzung.

¹⁵ schw. Domar-klockan = dt. die Gerichts-/Richter-Glocke; Übers. hier: Glöckchen.

¹⁶ nur in der dt. Übersetzung, schw.: Bacchi böner = dt. die Gebete/Bitten des Bacchi.

¹⁷ hier wird "lyra" in der Übers. als Lyra¹⁷ umschrieben.

¹⁸ Schw. Lyra = dt. Leier.

G	76	Fredmans Gesänge, Nr. 59 (Vater Wirt, ist im Faß noch was drin?)			fs59
G	79	Fredmans Gesänge, Nr. 60 DER GIERIGE UND UNVERFRORENE GAST			fs60
G	80	Fredmans Gesänge, Nr. 61 AN DIE BOUTEILLE			fs61
G	81	Fredmans Gesänge, Nr. 62 (Stille, kein Wort!)			fs62
G	82	Fredmans Gesänge, Nr. 63 (Meister Petrus von der heiligen Höhe)			fs63
G	84	Fredmans Gesänge, Nr. 64 HAGA, Pastoral	Hr		fs64
G	85	Fredmans Gesänge, Nr. 65 (Brief an den Kgl. Sekr. Elis Schröderheim / Mond geht auf, und Donner grollen)	Leier, Hrn (Tr, Schellen ¹⁹) Pk, Singen, Weise, Liedlein	Cor	fs65
E	3	Fredmans Episteln, Nr. 1 An Cajsä Stina	VI zupfen Tr schlagen trommeln Schwanengesang		fe01
E	4	Fredmans Episteln, Nr. 2 An Vater Berg, die Geige betreffend	VI	Vc	fe02
E	6	Fredmans Episteln, Nr. 3 An eine jede der Schwestern, im besonderen jedoch an Ulla Winblad	Waldhorn (Bassgeige ²⁰)	Cor	fe03
E	7	Fredmans Episteln, Nr. 4 Im besonderen an Anna Stina	Waldhorn, Musikanten	Cor	fe04
E	8	Fredmans Episteln, Nr. 5 An die getreuen Brüder im Terra Nova in der Gaffelgasse	Pos		fe05
E	9	Fredmans Episteln, Nr. 6 An die Galimather jenseits des Königlichen Tiergartens	VI		fe06
E	10	Fredmans Episteln, Nr. 7 Gewissermaßen eine Elegie, geschrieben an Ulla Winblads Bett, spät am Abend	Bassviolen ²¹ , Singen	Vc	fe07
E		Fredmans Episteln, Nr. 8 An Korporal Mollberg	VI Bass zupfen Waldhorn schnarren Ball tanzen singen blasen	Cor	fe08
E	11	Fredmans Episteln, Nr. 9 An die Alte vom Thermopolium Boreale und ihre Jungfern	VI Noten Menuett Takt Bassviolen ²² Dulciant brummen Musik Spielmann	Vc	fe09
E	12	Fredmans Episteln, Nr. 10 Klingt gut zur Traversflöte	(Flöte ²³) Musik	Fl	fe10
E	13	Fredmans Episteln, Nr. 11 An die Brüder und Schwestern im Luchs	Waldhorn (Horn und Schalmel) ²⁴	Cor	fe11

¹⁹ Tr, Schellen, Liedlein vermutlich nur in dt. Übers.; Pfeiflein bezieht sich hier auf die Tabakpfeife.

²⁰ schw. horn = dt. horn; Bassgeige nur in der dt. Übers., schw. fiol = dt. Geige.

²¹ schw. basfiol = dt. wörtl. Bass-Geige.

²² schw. basfiol = dt. wörtl. Bass-Geige.

²³ schw. flöjttraver = dt. wörtl. Flöte-travers; Übers. hier: Flöte

²⁴ nur in deut. Übers., Schw. Och full musik.

E	14	Fredmans Epistel, Nr. 12 Elegie über die Schlägerei im Gröna Lund	Fl Hr Tp	Fl	fe12
E	16	Fredmans Epistel, Nr. 13 An Bruder Bredström	Hr Gl (Menuett ²⁵) Polska	Cor	fe13
E	18	Fredmans Epistel, Nr. 14 An den Poeten Wetz	Bassviole ²⁶ , Gesang	Vc	fe14
E	19	Fredmans Epistel, Nr. 15 An den Schuhmachergesellen Theophilus während dessen Verfolgung, geschrieben zu Trost und Abkühlung			fe15
E	20	Fredmans Epistel, Nr. 16 Im besonderen an die Bierfiedler im Königlichen Tiergarten	Bierfiedler Ob	Ob	fe16
E	21	Fredmans Epistel, Nr. 17 An Schwester Lisa	Pk, Paukenwirbel	Timp	fe17
E	22	Fredmans Epistel, Nr. 18 An die Brüder im Terra Nova in der Gaffelgasse am Skeppsbron			fe18
E	23	Fredmans Epistel, Nr. 19 An die Schwestern im Königlichen Tiergarten	Tr Pfeife Vl Bassgeige Menuett Flageolett	Tamb	fe19
E	24	Fredmans Epistel, Nr. 20 An Vater Berg und Jergen Puckel	Waldhorn	Cor	fe20
E	25	Fredmans Epistel, Nr. 21 in welcher er primo die Nacht mit ihren Vergnügungen schildert und secundo ein Gleichgewicht zwischen Weines- und Liebesstärke vor Augen zu führen scheint, doch zuletzt klar den Stärkeren offenbart	Vl Hr Pos Bass klingen Trillerspiel Tanz Polska	Vc	fe21
E	26	Fredmans Epistel, Nr. 22 An die Neusiedler im Gröna Lund			fe22
E	27	Fredmans Epistel, Nr. 23 Die ein Soliloquium darstellt, als er in einer Sommernacht 1768 gegenüber dem Bankhaus vor der Kaschemme 'Kriech-herein' lag		Fl	fe23
E	28	Fredmans Epistel, Nr. 24 Der lieben Mutter vom Braunen Tor	singen		fe24
E	30	Fredmans Epistel, Nr. 25 Versuch zu einem Pastoral im bacchanalischen Geschmack, geschrieben bei Ulla Winblads Überfahrt nach Djurgården	singen (Viole ²⁷) Pfeife Hr Bass Lobgesang	Cor	fe25
E	32	Fredmans Epistel, Nr. 26 die von Mutter Berg und Lotta in der Kohlmessergasse handelt	Vl, (Violon ²⁸)	Vc	fe26
E	34	Fredmans Epistel, Nr. 27 die seine letzten Gedanken enthält	(Violon ²⁹)	Vc	fe27
E		Fredmans Epistel, Nr. 28 Über einen Hinterhalt gegen Ulla Winblad			fe28

²⁵ nur in der dt. Übersetzung.

²⁶ hier ist schw. basfiol als Violon übersetzt.

²⁷ Viole ist hier die Übers. von schw. fiol = dt. Geige.

²⁸ Violon ist hier die Übers. von schw. basfiol = dt. Bassgeige.

²⁹ Violon ist hier die Übers. von schw. basfiol = dt. Bassgeige.

E	37	Fredmans Episteln, Nr. 29 An die Vornehmen	Pk (Viola ³⁰) Bassist Fl	Timp	fe29
E	39	Fredmans Episteln, Nr. 30 An Vater Mowitz während dessen Krankheit, der Schwindsucht		Vc	fe30
E	41	Fredmans Episteln, Nr. 31 Von einem Saitensprung, der Mowitz Prügel einbrachte, an einem Sommerabend 1769	VI (Bass ³¹) <i>Quinte</i>		fe31
E	42	Fredmans Episteln, Nr. 32 An Vater Mowitz, da er ihn mit einem Schiff vergleicht	<i>Totenglocke</i>		fe32
E	43	Fredmans Episteln, Nr. 33 Primo über Vater Mowitz Überfahrt nach Djurgården und secundo über die keusche Susanna	Bassgeige Leier Sackpfeife Tr Waldhorn Glockenspiel (<i>Fanfare</i> ³²) <i>Polska</i>	Cor	fe33
E	44	Fredmans Episteln, Nr. 34 An Mowitz, als das Feuer wütete in seinem Häusergeviert in der Kohlmeßergasse	Tr Gl <i>Menuett</i> Kl Bassviola Fl Leier Bassone Waldhorn VI Hoboje		fe34
E	45	Fredmans Episteln, Nr. 35 Über seine Schöne und ihre Unbeständigkeit			fe35
E	47	Fredmans Episteln, Nr. 36 Über Ulla Winblads Flucht	<i>singen</i> (Harfen und Cymbalen ³³)		fe36
E	49	Fredmans Episteln, Nr. 37 An Mollberg, als er Posten stand am Kungsträdgården	Cymbalen Fl Lauten <i>Musikanten</i> Gl bassongen ³⁴		fe37
E	50	Fredmans Episteln, Nr. 38 Über Mollbergs Parade an Korporal Bomans Grab	Messingflöte Trommler Waldhorn Hrf VI Org Trgl	Tamb	fe38
E	51	Fredmans Episteln, Nr. 39 Über Mutter Bergströms Portrait in Liljans Krug in Torshälla	<i>singen</i>		fe39
E	53	Fredmans Episteln, Nr. 40 Betreffend die Hochzeit im Knochendrechslerkrug	<i>Tanz</i> Hr Waldhorn <i>schalen Spielmann Musikanten</i> <i>Polskas Andanten</i> (Pk ³⁵) (<i>Kinder-)</i> Reigen ³⁶ <i>tanzen</i> Leier VI Klänge <i>Loblied</i> Bassgeige		fe40
E	54	Fredmans Episteln, Nr. 41 Bei einer Gelegenheit, da es Christian Wingmark in einem Handgemenge mit Mollberg an den seidenen Kragen ging	VI Waldhorn <i>Lied spielen</i> <i>singen</i>		fe41
E	55	Fredmans Episteln, Nr. 42 Betreffend das Kartenspiel im Klub	<i>Klang Tanz</i>		fe42

³⁰ Viola ist hier die Übers. von schw. fiol = dt. Geige.

³¹ „gå med fiolen patrull“ übersetzt als „mit Bass patrouillieren“, schw. fiol = dt. Geige.

³² schw. lur = dt. Lure, wird hier als Fanfare übersetzt.

³³ Harfen vermutlich nur in st. Übersetzung.

³⁴ Übers. hier: „rotwangig pustet Bergström ins Rohr“; schw. „med gula uppslag, fingrar *bassongen*“. Schw. bassongen = dt. ?, vielleicht Fagott.

³⁵ Pauke vermutlich nur in dt. Übersetzung.

³⁶ Reigen vermutlich nur in dt. Übersetzung.

E	56	Fredmans Episteln, Nr. 43 An Ulla Winblad, geschrieben bei einer Gelegenheit zarten Mitgeföhls	Gesang		fe43
E	57	Fredmans Episteln, Nr. 44 Über die Witwe Bredström und Mowitzens Melancholie	singen Hrf Akkorde Ton Takte Lieder		fe44
E	58	Fredmans Episteln, Nr. 45 An Vater Mollberg, betreffend dessen Harfe und ad notitiäm, daß Mollberg im Rostock unschuldig leiden mußte	Hrf Polska G-Dur (Gesang ³⁷) spielen Stimme		fe45
E	59	Fredmans Episteln, Nr. 46 Wie Mollberg zum Begräbnis der Wirtin vom Wismar laden soll, und über seine Abfahrt vom Sterbhaus	Basson ³⁸ Ton singen Gl		fe46
E	61	Fredmans Episteln, Nr. 47 Über Mollbergs Rückkehr zum Sterbhaus vom Wismar	Gl		fe47
E	62	Fredmans Episteln, Nr. 48 die Ulla Winblads Heimreise von Hessingen im Mälaren malt, eines Sommarmorgens 1769	singen Pos Tr Gl Leier Tanz		fe48
E		Fredmans Episteln, Nr. 49 Über die Landung beim Klub im Mälaren an einem Sommerabend 1769	Waldhorn VI (Bass ³⁹) Sang		fe49
E	63	Fredmans Episteln, Nr. 50 Über seinen letzten Blick auf Ulla Winblad bei ihrer Rückfahrt von Djurgården	blasen singen Schiffsglocke läuten Tanz Sang Hörnerschall, Musikanten	Cor	fe50
E	65	Fredmans Episteln, Nr. 51 Über das Konzert im Krug Drei Büthen	Konzert Töne Ball Duett Fl Kl Ob Melodie (Bass ⁴⁰) Fantasie b-moll G-Dur Arpeggio Takt Polska tanzen singen (Schalmei = Vl ⁴¹) Traversflöte Air Quinte Chor Fg	Kl Fl Fg	fe51
E	67	Fredmans Episteln, Nr. 52 An Mowitz, als dessen Braut starb. Elegie	singen Ball Vl (Violon ⁴²)		fe52
E	68	Fredmans Episteln, Nr. 53 Über die Schlägerei unterhalb vom Danto-Zoll	Vl Tr Reigen Strich Solo Bass Spielmann singen Takt	Vl	fe53
E	69	Fredmans Episteln, Nr. 54 Am Grabe von Korporal Boman	singen Gl Hrf		fe54
E	70	Fredmans Episteln, Nr. 55 Über Mollbergs Kegelspiel in Faggas	Dulcian Fl Cymbal Melodie		fe55

³⁷ Gesang nur in der dt. Übersetzung.

³⁸ unklar, ob das schw. „bassong“ tatsächlich dem Basson = Fagott entspricht.

³⁹ Übersetzung von schw. basfiol hier: Bass, eigentlich = dt. wörtl. Bass-Geige.

⁴⁰ Übersetzung von schw. basfiol hier: Bass, eigentlich = dt. wörtl. Bass-Geige. „Hört die schmach tenden Schalmei'n“ nur in der Übers.

⁴¹ schw.: hör min violin! = eigentlich dt. hör meine Geige.

⁴² Violon ist hier die Übers. von schw. fiol = dt. Geige.

		Wirtsgarten am Hammarby-Zoll, an einem Sommerabend 1773			
E	71	Fredmans Episteln, Nr. 56 Über Mutter Maja im Krug zum Vergoldeten Becher			fe56
E	73	Fredmans Episteln, Nr. 57 Über eine Kindstaufe	Tp Tanz	Pos	fe57
E	74	Fredmans Episteln, Nr. 58 Über Kihlberg, Bacchi Mann und Offiziant des Ordens im Tempel	Quint Tp Musike ⁴³		fe58
E	75	Fredmans Episteln, Nr. 59 An den Krug zum Luchsen	VI Tp Tanz Waldhorn Bassgeige Cymbale singen	Cor	fe59
E	76	Fredmans Episteln, Nr. 60 An den Brantwein-Advokaten Vater Kulkus über eine Sache, die passiert ist	Spielmann Gl	Vc	fe60
E	77	Fredmans Episteln, Nr. 61 An die liebe Mutter Wirtin vom Vierkant	Bass (Vla ⁴⁴) Quinte (Viole ⁴⁵) Musikant	Vc	fe61
E	78	Fredmans Episteln, Nr. 62 Über den letzten Ball im Gröna Lund	Waldhorn dirigieren Fl Notenblatt Polska Tanz tanzen quinquilieren Pk Nyckelharpa ⁴⁶	Cor	fe62
E	79	Fredmans Episteln, Nr. 63 Gedichtet mitten in der Woche			fe63
E	81	Fredmans Episteln, Nr. 64 Über den letzten Ball bei Frömans am Hornskroken	Waldhorn Tenor zupfen Ton (Bassgeige ⁴⁷) Quinte tanzen Ball	Clo Cor Ob	fe64
E	83	Fredmans Episteln, Nr. 65 Zu Steuer-mannstochter Gretchens Tod in der Fabrik	Trauersang		fe65
E	84	Fredmans Episteln, Nr. 66 An Mowitz den Maler			fe66
E	85	Fredmans Episteln, Nr. 67 An die Mutter Wirtin vom Hahn	Waldhorn Ball Takt singen		fe67
E	86	Fredmans Episteln, Nr. 68 Betreffend den letzten Ball im Grönlund	Waldhorn Gl Trommler Hr (Bass ⁴⁸) Kl Gesang Menuette Ball tanzen	Cor	fe68
E	87	Fredmans Episteln, Nr. 69 Über Mollberg, den Tanzmeister	Tanzmeister VI Menuett Reigen Musik Quadrille singen		fe69
E	88	Fredmans Episteln, Nr. 70 Über etwas, das im Artillerielager passierte anno 1773	Trommler		fe70
E	89	Fredmans Episteln, Nr. 71 An Ulla im Fenster vom Gasthof Fiskartorpet, an einem Sommertag zur Mittagszeit	Glockenklang		fe71
E	91	Fredmans Episteln, Nr. 72 Am Cajsa Lisas Bett, spät am Abend	Musik Leier		fe72

⁴³ Übers: „für Weihnacht die Musike“, schw.: „hela julmusik“, zu dt. vermutlich: alle Weihnachtsmusik.

⁴⁴ Übers. Hier: „höre Bass und Bratsche“, schw. „hör på basfiolen“ = Dt. „höre die Bassgeige“.

⁴⁵ Viole ist hier die Übers. von schw. fiol = dt. Geige.

⁴⁶ nyckelharpa wird hier als „Fiedel“ übersetzt.

⁴⁷ Bassgeige ist hier die Übers. von „stråkarna“ was vermutlich eher „Streicher“ bedeutet.

⁴⁸ Übers. Hier: „wend gegen Wand Horn und Bass“; Schw. „hornet åt byggningen vänd“ = dt. wörtlich: „das Horn gegen das Gebäude wend“.

E	93	Fredmans Epistel, Nr. 73 Betreffend Jergen, der sich dem Teufel verschrieb	VI Fiedel ⁴⁹ (Geigengewimmere) Ball		fe73
E	95	Fredmans Epistel, Nr. 74 Über das Portrait der Bergström			fe74
E	97	Fredmans Epistel, Nr. 75 An seinen Rivalen Vater Mowitz, an Caisa Lisas Namenstag	Kapellmeister (Widmung) Dulcian Ob piano forte lento Un Poco Triller	Ob	fe75
E	98	Fredmans Epistel, Nr. 76 An die Wirtin vom Wismar betreffend Hans Jergen, als aus dem Ball gepeitscht wurde	Ball Tanz Takt tenor piano forte "minuette encore" flageolette		fe76
E	99	Fredmans Epistel, Nr. 77 Über Jungfer Sophia im Krug zum Luchsen und ein Malheur, das ihm passiert war	Klang Bierfiedler fiedeln		fe77
E	100	Fredmans Epistel, Nr. 78 die ein Lustspiel zu Vater Diedrichs Namenstag ist, aufgeführt anno 1780 im Amsterdam, einem Krug in Stora Hopargränd	Trommler Ob d'amour Ob Bass (VI ⁵⁰) Dulcian Kammerton Musik Fg		fe78
E	101	Fredmans Epistel, Nr. 79 oder Abschied von den Matronen, besonders von Mutter Maja Myra in der Sonnen-gasse am Stortorget, anno 1785	Lure tuten Klang Pfeife		fe79
E	102	Fredmans Epistel, Nr. 80 Über Ulla Winblads Lustreise zum Wirtshaus Första Torpet vor dem Kattrumps Tull	Gl		fe80
E	103	Fredmans Epistel, Nr. 81 An den Stänkerer Ljöfberg im Sterbhaus am Danto-Zoll, gedichtet am Grabe	Glöckchen bimmelt Gl dröhnt Ball Knabenchor Kantor		fe81
E	104	Fredmans Epistel, Nr. 82 oder unvermuteter Abschied, verkündet an einem Sommermorgen bei Ulla Winblads Frühstück im Grünen	Waldhornklang Musikanten blasen tanzen singen Instrumente	Cor	fe82

⁴⁹ Fiedel ist hier die Übersetzung von fiol = dt. Geige.

⁵⁰ „förm basfiolen surra i gränd“ = dt. wörtlich: bevor die Bassgeige summt in der Gasse; hier übersetzt als: „da surrt' o, Gäßchen Baß und Geig“; hier wird die Beschaffenheit einer Oboe beschrieben: gedrechseltes Birkholz, Messingbeschlag.

Cister und Gitarre bei Carl Michael Bellman

Josef Focht/Jörg Holzmann/Luzie Teufel



Abbildung 1: Svenskluta, MIMUL 516, in Spielhaltung, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

Überblick

Das berühmte Bellman-Portrait¹ mit einer Cister war im Masterseminar² Ausgangspunkt der Frage, welches Instrument hier eigentlich gemeint sei, gespielt wurde, geklungen haben mag; welche Objekte dazu im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig überliefert und welches Detailwissen sie noch

¹ Per Krafft d. Ä.: Carl Michael Bellman, Öl auf Leinwand, 1779, Nationale Porträtgalerie Schloss Gripsholm, in einer Reproduktion auch auf der letzten Abbildung dieses Beitrags zu sehen.

² Vgl. dazu den einleitenden Beitrag von Hanna Walsdorf und Josef Focht in diesem Band.



Abbildung 2: Svenskluta MIMUL 516, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, W. Hecht

tenbauers Lorenz Mollenberg. Sie wurde im Jahr 1814 in Stockholm gefertigt und weist einige außergewöhnliche Merkmale auf. Das Instrument ähnelt in seiner Form einer Cister, die Besaitung ist jedoch nicht aus Metall, sondern aus Darm. Auffällig sind der zweite Wirbelkasten, gleich einer Theorbe, und die somit freischwingenden Basschöre. Des Weiteren befinden sich an dem Instrument Mechaniken, die Kapodastern ähneln, wie man sie aus dem Umfeld des Gitarrenspiels kennt. Insgesamt drei an der Zahl sind es, und sie sind auf eine höchst eigenartige Weise gefertigt. Diese Beobachtungen und die unterschiedlichen Bezeichnungen werfen Fragen der Klassifikation auf: Inwieweit lässt sich dieses spezielle Instrument überhaupt klassifizieren, ist es vielleicht in gar keine oder verschiedene Klassen einzuordnen? Ist es eine Mischform, die einen eigenen Gattungsbegriff braucht, oder steht es allein da? Und liegt diese ungewöhnliche Kombination von Merkmalen der Cister und der Theorbe an der fehlenden Standardisierung im 17./18. Jahrhundert? Um diesen Fragen auf den

preiszugeben imstande sind. Das Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig bewahrt in seiner Sammlung nämlich ein mehrteiliges Konvolut von Musikinstrumenten aus dem Umfeld des Stockholmer Hofes auf – und zwar just aus der Wirkungszeit Bellmans. Es geht auf den Vorbesitz des Stockholmer Kunsthändlers und -sammlers Christian Hammer (1818–1905) zurück. Auf einer Kölner Auktion von 1893 erwarben sowohl Paul de Wit als auch Wilhelm Heyer, die beiden prominenten Vorbesitzer der Leipziger Sammlung, jeweils Teile aus dem Fundus von Hammer, die später (1905) im *Musikhistorischen Museum Wilhelm Heyer* wieder zusammenflossen, das den Grundstock des Leipziger Musikinstrumentenmuseums bildete.

Als besonders interessant kann ein Objekt gelten: die *Schwedische Theorbe* oder auch *Schwedische Laute*, *Svenskluta*, Inventarnummer 516, des Instrumen-

Grund zu gehen, wird im Folgenden zunächst der Versuch einer Definition der Cister und der Theorbe gewagt, insbesondere im Hinblick auf ihre jeweilige Entwicklungsgeschichte und deren Querverbindungen.

Die daraus resultierenden Erkenntnisse sollen auf die schwedische Theorbe angewendet werden. Es wird untersucht, inwiefern sich das Instrument in eine Richtung einordnen lässt. Außerdem sollen die Besonderheit der Mechanik und die Bedeutung der Kapodaster für die Spieltechnik diskutiert werden. Ziel ist es, Grenzen der Klassifikation aufzuzeigen und die Bedeutung der Standardisierung in den letzten zwei Jahrhunderten deutlich zu machen.

Systematische Definitionen

Im Versuch, historische Instrumententypen zu erfassen und voneinander abzugrenzen, sind verschiedene Aspekte zu berücksichtigen, die sich möglicherweise unabhängig oder gar widersprüchlich entwickelt haben, etwa Begriffe, Bauweisen, Tonkonzepte oder Spieltechniken. Die Bezeichnung *Cister* oder *Zister* birgt einige Fallstricke im Sinne von Ähnlichkeiten und Verwechslungsmöglichkeiten. Nicht selten kommen die Fragen auf, ob nicht die *Zither* gemeint sei oder ob Cither und Cister (und darüber hinaus zahlreiche Schreibweisen) nicht dasselbe seien. Die Fülle an Begriffen bezeichnet(e) zu verschiedenen Zeiten, in unterschiedlichen Regionen oder differenzierten Kontexten jedoch wechselnde Varianten einer Familie ohne Grenzen, die eine Binnendisjunktion zulassen würden: Ein Zupfinstrument mit langer Tradition, eine Kastenhalslaute mit Ähnlichkeiten zu unserer heutigen Gitarre, die ihre Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert hatte.³

Ihren etymologischen Ursprung hat die Cister wohl in dem lateinischen Begriff *cithara*, der als Sammelbegriff für Zupfinstrumente diente.⁴ Damit waren sowohl bestimmte Instrumente als auch die Instrumentengattung gemeint. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde die uns heute bekannte Cister als Zither bezeichnet und kannte etliche Synonyme wie Cither, Siter, Cithar oder sogar Zütter.⁵ Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff Zither auch auf einfache Chordophone angewandt, womit sich terminologische Probleme auftraten. Um Verwechslungen mit der uns heute bekannten, bürgerlichen Zither zu vermeiden, übernahm die Instrumentenkunde aus dem Französischen die Bezeichnung *cistre*. So entstanden in der Moderne die Begriffe Cister, Sister und Zister.

³ Vgl. Ivanoff 1995, Sp. 886.

⁴ Vgl. Michel 1989, S. 8.

⁵ Vgl. Wegner/Michel 1998, Sp. 2412.

Ein weiteres Phänomen ist die Benennung der Cister als Gitarre oder Chitarra im 18. Jahrhundert. Diese irreführende Bezeichnung rührt daher, dass die Spanische Gitarre, wie wir sie heute kennen, wohl erst kurz vor 1800 nach Deutschland kam. Nach ihrem Eintreffen fand eine Präzisierung der Begrifflichkeit statt, wonach die Cister als *Sister*, *Englische* oder *Deutsche Gitarre* bezeichnet wurde. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts, 1790, hielt Albrechtsberger fest:

*Die Cither (Chitarra) ist dreyerlei: die deutsche, die welsche und die spanische. Jede wird anders behandelt.*⁶

Die Cister ist trotz ihrer Vielzahl an Begriffen immer eine Kastenhalblaute, die zumeist in Form einer Birne, eines Tropfes oder einer Glocke gebaut wurde und ein Schalloch besitzt, das nicht selten mit einer Rosette verschlossen ist. Typisch ist ein Zargenkörper, das zum Unterklotz hin in der Höhe abnimmt, sowie ein Wirbelkasten mit Flankenwirbeln, der die (Metall-)Besaitung hält. Diese Saiten wiederum sind unterständig am Instrument befestigt.

Ein besonderes Merkmal mancher, ansatzweise theoribierter Instrumente ist zudem ihr Griffbrett, welches lediglich unter den Diskantsaiten und somit außermittig liegt. Zudem wurden Bündel auf dem Griffbrett angebracht, deren Vorhandensein im weiteren Verlauf unserer Argumentation noch von großer Wichtigkeit sein wird, wenn auf die Verwendung von Kapodastern und auf die Spielweise eingegangen wird.

Die Cister zeichnet sich durch eine große Vielfalt in ihrer Ausführung aus. Regionale Unterschiede sind gang und gäbe. Dies mag auch an der Tatsache liegen, dass die Cister ein „Assimilat verschiedener Instrumente“ war und ist:

Nach Stauder entstand die Cister nicht durch Weiterentwicklung eines bestimmten Prototyps, sondern durch Zusammenführung von Konstruktionsmerkmalen und Eigenarten verschiedener Musikinstrumente.⁷

So hatte die mittelalterliche Fidel Einfluss auf die Formgestaltung der Cister, während die Mandora als funktionelle Vorläuferin gesehen werden kann. Als weitere Vorläufer der Cister können romanische Instrumente wie der Tambour oder die Citôle gelten, da diese Instrumente nach der flächendeckenden Verbreitung der Cister nahezu komplett verschwanden oder modifiziert wurden. Neben niederländischen, englischen und französischen Musikern hatten auch italienische, die an deutschen Höfen die italienische Cister spielten, einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Cister. Innerhalb

⁶ Zitiert nach Michel 1989, S. 10.

⁷ Michel 1989, S. 12.

Deutschlands machten sich unterschiedliche Einflüsse bemerkbar: Insbesondere die Zargenhöhe und die Saitenmensuren entwickelten sich regional verschieden.⁸



Abbildung 3: Capotasto für das Griffbrett, MIMUL 516, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

Die Stimmung der Cisterninstrumente variierte regional und wohl auch sozial. So war in Italien die sechshörige Stimmung, in Frankreich die vierhörige verbreitet. Die meisten veröffentlichten Tabulaturen waren diatonisch disponiert, doch schon um 1600 entstanden erste chromatische Anleitungen. Einige erhaltene Instrumente verweisen zudem auf eine mittelhörige oder gleichschwebende Stimmung. In der Praxis war eine gemischte Bundanordnung üblich.⁹

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich ein radikaler Stimmungswechsel hin zu einer offenen Stimmung. Dreiklangsstrukturen wurden bevorzugt, was sich insbesondere in Bezug auf die Funktion der Cister als Begleitinstrument erklären lässt.¹⁰ Interessant an der Spielweise der Cister ist die vielleicht schon seit dem späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderte verbreitete *capo-tasto-Vorrichtung*, eine mechanische Spielhilfe. Durch den Hals wurde vom ersten bis zum vierten Bund jeweils ein Loch gebohrt. Durch jedes Loch konnte ein T-förmiger Querriegel verankert werden, der hinterständig am Hals mit einer Schraube befestigt wurde. Dieser Querriegel drückte die gesamten Saiten – quasi mit einem Barrègriff – auf das Griffbrett und ermöglichte somit das Spielen einer anderen Tonart, mit leeren Saiten, ohne komplizierte Fingersätze. Diese Mechanik ist heute aus dem Gitarrenspiel bekannt und wird im späteren Verlauf dieses Beitrags noch von Wichtigkeit sein. Erste handschriftliche oder auch gedruckte Tabulaturen sind ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu finden. Das Repertoire reichte dabei von Solowerken über Duette bis hin zu Sätzen mit Bass- und Singstimmen. Dabei gleicht es der Laute, wenn auch in der Spielweise mit Plektrum und mit den Metallsaiten ein vollkommen anderes Klangbild ent-

⁸ Vgl. Michel 1989, S. 7, 13.

⁹ Vgl. Ivanoff 1995, Sp. 890.

¹⁰ Vgl. Schlegel/Lüdtke 2011, S. 160.

stand. Der Engländer John Playford machte 1666 den Versuch, die Spielweise an derjenigen der immer beliebter werdenden Gitarre anzugleichen und statt des Plektrums die Fingerspielweise zu etablieren.¹¹ Das Cisternspiel war insbesondere in England von großer Bedeutung und entwickelte im europäischen Vergleich dort eine hohe Qualität. Vincenzo Galilei hatte schon 1581 geschrieben:

Die Cister wurde vor anderen Nationen zuerst in England gebraucht, auf welcher Insel sie bereits zur Perfektion gebracht wurde.¹²

Dort fand man das Instrument auch im Theaterbetrieb und am Hof häufig vor.

Wichtig zu erwähnen ist weiterhin, dass die Cister zu keiner Zeit einer Standardisierung unterlag. Entgegen der Entwicklung vieler Streichinstrumente ist keine Endform der Cister zu konstatieren. Bei ihr ist also ein großer Variantenreichtum in Form und Bauweise vorzufinden.¹³ Um die Entstehung und Entwicklung der Theorbe zu begreifen, muss man von ihrer Ursprungsform, der Laute, ausgehen. Wie bei allen Instrumenten gab es immer den Anreiz, den Tonumfang so weit wie nur möglich zu steigern. Insbesondere die Ausweitung in den Bassbereich war für die Instrumentenbauer attraktiv. So versuchte man auch im Lautenbau den Bassbereich durch das Aufspannen immer dickerer Saiten zu erweitern.¹⁴ Da die Idee der Umspinnung von Darmsaiten mit Metallfäden noch nicht geboren war, verlängerte man zunächst die Mensur der Instrumente. Dies hatte zur Folge, dass immer größere Instrumente gebaut wurden, die immer schwerer zu spielen waren.

Eine weitere Modifikation entstand durch die sog. ‚Theorbierung‘, die einen zweiten Wirbelkasten für die tiefer klingenden und längeren Saiten vorsah. Erste Versuche dazu fanden in Italien statt, wo gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Chitarrone gebaut wurde. Die zusätzlichen Basschöre wurden entlang einer Halsverlängerung geführt und endeten in einem zusätzlichen Wirbelkasten. Die Erweiterung in den Bassbereich entstand aufgrund der neuen, rezitativen Vortragsform, die eine unterstützende Bassstimme benötigte.¹⁵ Zeitgleich etablierte sich dort der Typus ‚Tiorba‘ (zu deutsch ‚Theorbe‘), deren Kennzeichen eine Besaitung mit Metallumwicklung war. Hierdurch war es zusätzlich

¹¹ Vgl. Ivanoff 1995, Sp. 890f.

¹² Schlegel/Lüdtke 2011, S. 150.

¹³ Vgl. Michel 1999.

¹⁴ Vgl. Päßgen 1996, Sp. 954f.

¹⁵ Vgl. Spencer 1976, S. 408.

möglich die Baßsaiten kürzer und dünner zu halten.¹⁶ Der Unterschied zum Chitarrone bestand zudem in einer kürzeren Mensur, einem größeren Korpus und dem Gebrauch von bis zu 16 Chören. Dabei konnten die Chöre einfach, doppelt oder in einer Kombination bezogen sein. Der Chitarrone wurde vorwiegend in Begleitstimmen eingesetzt, die nach einer bezifferten Bassstimme oder in freier Improvisation vorgetragen wurden. Schon um 1600 wurden die Begriffe Theorbe und Chitarrone synonym verwendet, da es keine signifikanten Unterschiede in Bau- und Spielweise mehr gab.

Diese theorbierten Lauten nahmen sich Cisternbauer zum Vorbild und erweiterten die Cister seit dem 17. Jahrhundert um einen zweiten Wirbelkasten. Die Theorbencistern erhielten fünf bis neun zusätzliche, freischwingende Basssaiten, die nicht über das Griffbrett geführt wurden. Diese Modifikation war in erster Linie in Deutschland und Frankreich anzufinden. In Deutschland war zunächst Sachsen von großer Bedeutung für den Bau von Theorbencistern. So beschreibt Praetorius 1619 eine frühe „*Zwölff Chörichte Cithar*“ und bemerkt, dass dieses Instrument Merkmale unterschiedlichster Zupfinstrumente in sich vereine.¹⁷

Die Form der Theorbencister ähnelt jener der Cister, mit dem Unterschied einer zweifach eingezogenen Oberflanke. Die Chöre auf dem Griffbrett waren vorderständig an Metallhaken befestigt, die Basschöre dagegen unterständig. Wie bei der Cister besaßen beide Wirbelkästen gesteckte Flankenwirbel und endeten in einer schlichten, mandelförmigen Kopfplatte. Das Griffbrett mit den Diskantsaiten wies bis zu 18 Bündel auf, und das Schalloch war in den meisten Fällen mit einer Rosette geschmückt. Die sächsischen Theorbencistern sind laut Michel eine Assimilierung von Merkmalen der Kasten- und Schalenlaute. Dies sei ein Beleg für die Formenvielfalt und auch die Experimentierfreude der Cisternbauer im 18. Jahrhundert.¹⁸ Diese Experimentierfreude breitete sich rasch auch in anderen europäischen Ländern aus, wie wir im Folgenden am Beispiel Schweden sehen werden. Durch die fehlende Standardisierung von Cister und Theorbe findet man immer wieder interessante und teils außergewöhnliche Merkmale miteinander verbunden, was die Klassifizierung der Instrumente erschwert.

¹⁶ Vgl. Päßgen 1996, Sp. 956.

¹⁷ Vgl. Michel 1989, S. 16f.

¹⁸ Vgl. Michel 1989, S. 18.

Der Grenzfall der Svenskluta



Einen dieser Sonderfälle findet man in Schweden. Dort wurden ab dem späten 18. Jahrhundert hybride Instrumente gebaut, die Merkmale der Zither, Gitarre und Laute vereinen. Aufgrund eines Importverbots für Musikinstrumente von 1756 bis 1816 wurden die schwedischen Instrumentenbauer von der Instrumentenentwicklung im Rest Europas abgeschnitten.¹⁹ Die Svenskluta entwickelte sich aus der Theorbierung der Cister und zog eine Entwicklung nach sich, die von den Metallsaiten weg- und zu umspunnenen Darmsaiten hinführte. Das Instrument verlor seine Doppelchörigkeit, womit es sich der Gitarre annäherte, die um die Wende zum 19. Jahrhundert an Popularität gewann. Dieser Tendenz folgt auch die Entwicklung des Griffbrettes von einer leicht konkaven hin zu einer flachen Form. Dagegen wölbt sich der Boden der Svenskluta, und die Saiten sind oberständig befestigt. Eines der ersten Instrumente dieser Art baute Johan Jerner.

*Abbildung 4: Svenskluta, MIMUL 514,
Foto: Musikinstrumentenmuseum der
Universität Leipzig, W. Hecht*

¹⁹ Vgl. Schlegel/Lüdtke 2011, S. 176.



Abbildung 6: Zettel von Johan Jerner, MIMUL 514, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, W. Hecht

Besonderen Einfluss auf den Bau der Svenskluta hatte jedoch in erster Linie Mathias Petter Kraft. Wie auch seine Schüler Lorenz Mollenberg und Johan Jerner war er in Stockholm ansässig.²⁰ Zu ihrer Zeit lässt sich eine sehr gleichmäßige Produktion von ca. tausend Instrumenten nachweisen, die in erster Linie in der höfischen Kammer- oder bürgerlichen Hausmusik zum Einsatz kamen. Nur wenig ist bekannt über die Svenskluta als Konzertinstrument. Dies

mag auch an dem spärlich überlieferten Repertoire liegen, das zudem meist nur handschriftlich überliefert ist.²¹



Zettel zur schwed. Theorbe No. 515 (Seite 109).

Abbildung 5: Zettel von Petter Kraft (aus Kinsky 1912), MIMUL 515, das Instrument selbst ist als Kriegsverlust untergegangen

²⁰ Vgl. Schlegel/Lüdtke 2011, 176ff.

²¹ Vgl. Schlegel/Lüdtke 2011, 180ff.

Mechanische Erweiterungen

Eine schon optisch auffällige Erweiterung der Cisternbauweise sind die Capotasto-Vorrichtungen. Sie wurden an vielen Instrumenten angebracht und bewirkten eine Erhöhung der Saiten bzw. ihrer offenen Stimmung um bis zu drei Halbtöne. Somit konnte die bis dahin sehr standardisierte Besaitung und Stimmung erweitert werden. Dazu gesellte sich häufig eine weitere Vorrichtung:

Die meisten Instrumente wurden mit einem erfindungsreichen, mit dem Daumen zu bedienenden Umstimm-Mechanismus aus Messing ausgestattet, mit dem die Basssaiten um einen Halbton verstimmt werden konnten.²²

Also eine Capotasto-Vorrichtung, die sich der freischwingenden Basssaiten annahm, die bis dahin aufgrund des fehlenden Griffbrettes von einer Veränderung ausgeschlossen waren.

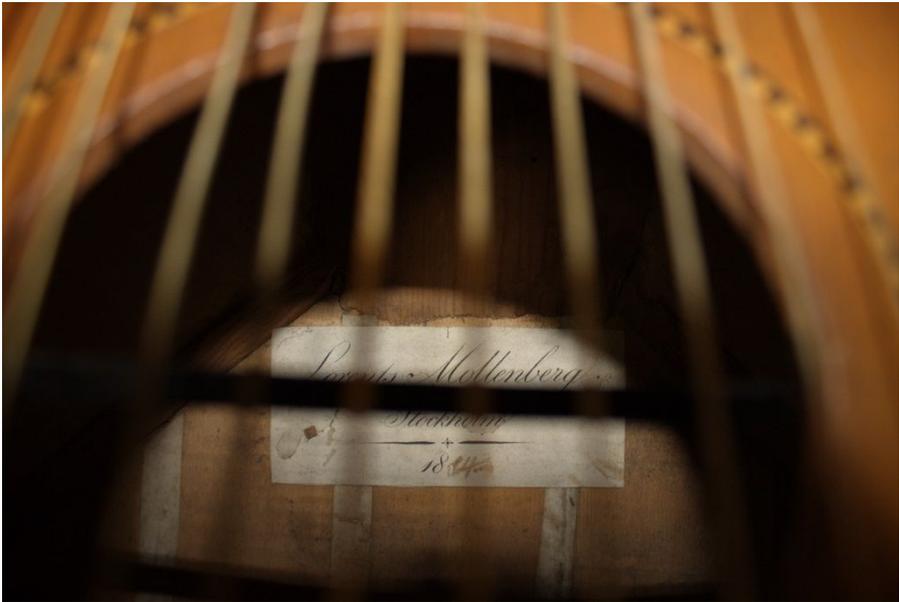


Abbildung 7: Zettel von Lorents Mollenberg, MIMUL 516, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

²² Schlegel/Lüdtke 2011, 180ff.

Bauliche Merkmale und Beschaffenheit der Svenskluta

Lorenz Mollenberger, Schüler von Petter Kraft, baute im Jahr 1814 in Stockholm eine schwedische Laute, die sich heute im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig befindet. Ihre Gesamtlänge misst 107cm und sie hat ein gelbbraun lackiertes Korpus in Form eines asymmetrischen Tropfens mit durchgehender Zarge.

Der Boden aus geflammtem Ahornholz ist gewölbt und aus sieben Spänen zusammengesetzt. Neben zahlreichen Gebrauchsspuren ist auch die Inventarnummer des Instrumentes, 516, eingeritzt. Auch die Decke zeigt viele Spuren, insbesondere auf der Diskantseite, meist Kratzer, die durch das Spiel mit dem Plektrum entstanden sein könnten. Das kreisrunde Schalloch ist mit einer Einlage aus Ahorn- und Ebenholz verziert und gibt den Blick frei auf einen von mehreren unter der Decke

befestigten, schwarz gefärbten Stützbalken. Zudem ist ein lithographierter Zettel ohne jegliche Verzierung im Innern angebracht, auf dem der Instrumentenbauer, der Entstehungsort Stockholm und das Baujahr 1814 notiert sind, wobei die 14 in der Jahreszahl verwaschen ist. Auf der Decke ist unterhalb des Saitenhalters ein Papierzettel angebracht, der eine Beistzersignatur anzeigt: „Tilkört Sophia Albertina“.



Abbildung 8: Besitzersignatur, MIMUL 516, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, M. Wenzel

Diese Sophia Albertina war eine schwedische Prinzessin, die am 8. Oktober 1753 in Stockholm geboren wurde und ebendort am 17. März 1829 starb. Sie war eine Tochter des letzten Vasa-Königs Adolf Friedrich von Schweden und Prinzessin Luise Ulrike von Preußen. Sophia Albertina trat 1767 im adeligen Reichsstift Quedlinburg die Nachfolge ihrer Tante an, wo sie erst zur Koadjutorin und dann zur Äbtissin gewählt wurde. In ihrem Quedlinburger Amt setzte sie sich für ein verbessertes Schulwesen, Reformen in der Religion und der Armutsvorsorgung ein und gründete in den Räumen der Abtei das erste Theater in der Stadt. Nach dem Reichsdeputationshauptschluss 1803 verlor sie ihr Amt und kehrte nach Schweden zurück. Aus ihrem Besitz der schwedischen Theorbe zu schließen war sie auch musikalisch aktiv oder zumindest interessiert.²³

Oberhalb des besitzanzeigenden Zettels ist außermittig der Saitenhalter befestigt, der die insgesamt 15 Saiten hält. Er ist aus schwarz gefärbtem Holz und einer weißen Leiste (Elfenbein oder Knochen) gefertigt. Die Knöpfchen, mit denen die Saiten im Saitenhalter befestigt sind, sind ebenfalls schwarz-weiß. Der Hals ist auf das Korpus aufgesetzt und zeigt auf seiner Rückseite eine Tigermarkierung und einige Gebrauchsspuren wie Kerben. Das schwarze Griffbrett zählt neun Messingbünde für die acht Saiten. Weitere Bünde auf der Decke sind aus schwarzem Holz gefertigt und Richtung Saitenhalter kürzer werdend, das heißt gegen Ende nur noch für die Diskantsaiten vorgesehen. Zahlreiche Risse sind am Übergang vom Hals zum Griffbrett zu sehen. Was dieses Instrument nun so besonders macht und eine klare Zuordnung zur Klasse der schwedische Laute, der schwedischen Theorbe oder auch Theorbencister verunmöglicht, sind zwei Wirbelkästen am Hals: Der eine hält freischwingende Basssaiten, der andere ist nach Cisternart bezogen. Zusätzlich sind Capotasto-Vorrichtungen montiert. Der den Hals abschließende obere Wirbelkasten nimmt sieben Basssaiten auf, die von Flankenwirbel gehalten werden. Diese Basssaiten sind umspannen und werden über einen Obersattel in den Wirbelkasten geführt, der mit einer einfachen Platte abschließt. Die Wirbel sind sehr unterschiedlich gearbeitet, aus verschiedenen Hölzern, in uneinheitlicher Weise, mit verschiedenen Handschriften. Die Vermutung liegt nahe, dass einzelne Wirbel im Laufe der Zeit ausgetauscht wurden. Die drei Wirbel auf der rechten Seite des Wirbelkastens sind kleiner, was auch durch die geringere Stärke der Saiten motiviert sein könnte.

²³ Vgl. Janicke 1892; Fritsch 1828, S. 115ff.

Unterhalb des ersten Wirbelkastens krümmt sich der Hals hin zum zweiten, theorbierten, der acht Saiten hält, von denen zwei umspinnen sind, während die restlichen aus blankem Darm bestehen. Die Wirbel haben die gleiche Form wie die des oberen Kastens, sind jedoch feiner gearbeitet. An der linken Außenkante sind Schäden zu sehen, die von einem Hobel herrühren könnten. Auch an einigen Wirbellöchern sind Schäden zu erkennen, die etwa durch häufiges Nutzen der Wirbel entstanden sein könnten. Ebenso wie am anderen Wirbelkasten werden die Saiten hier über einen Obersattel geführt, der möglicherweise aus Elfenbein ist.

Die Mechanik der Svenskluta

Besonders interessant ist die Mechanik an dieser Svenskluta, die sie erst zu dieser macht. Denn wie es die Entwicklung der Svenskluta mit sich brachte, hat auch dieses Instrument Capotasto-Vorrichtungen und einen Umstimm-Mechanismus. Die erste Capotasto-Vorrichtung, die sofort ins Auge sticht, ist für die freischwingenden Basssaiten gedacht: Über den Saiten ist ein trapezförmiges Holztäfelchen zu sehen, das durch kleine Stege an den Wirbelkästen befestigt ist. In das Holztäfelchen sind zwei quadratische Messingbuchsen eingelassen. Durch deren Löcher lässt sich ein Stift schieben, der zwischen den Saiten hindurchführt und in einem befälzten Querriegel endet. Mit einer vorderständigen Schraube wird der Querriegel angezogen, so dass er die Saiten abklemmt. Hierdurch wird es möglich, die leeren Saiten in einer anderen Tonart erklingen zu lassen. In diesem Fall ist es durch die zwei Bohrungen möglich, zwei weitere Tonarten zu spielen, der Kapodaster ermöglicht die Erhöhung um ein oder zwei Halbtonschritte. Jedoch ist zu beachten, dass der Querriegel nicht symmetrisch gearbeitet wurde und somit je nach Stellung nicht alle Saiten miteinschließt. Ob dies aus Unachtsamkeit oder aus Absicht geschehen ist, lässt sich nicht sagen.

Die zweite Capotasto-Vorrichtung befindet sich am Griffbrett. Am 1., 2. und 3. Bund ist je ein Loch durch Griffbrett und Hals gebohrt, und zwar zwischen der dritten und vierten Saite (von der höchsten aus gezählt). So lässt sich der Stiel der T-förmigen Vorrichtung durch ein Loch schieben und rückseitig am Hals mit einer Schraube befestigen. Auch hier ist der Querriegel asymmetrisch gearbeitet, sodass nicht alle Saiten miteingeschlossen sind. Jedoch ändert sich dieser Zustand auch mit Drehen des Querriegels nicht, anders als bei der ersten Capotasto-Vorrichtung. Material und Verarbeitung gleichen der ersten Vorrichtung und lassen vermuten, dass beide aus derselben Hand (von Mollen-

berg?) stammen. Diese Capotasto-Vorrichtung ermöglicht es, die Saiten um bis zu drei Halbtöne zu erhöhen.

Die Vorrichtung, die das Instrument zu einer Svenskluta macht, ist der Umstimm-Mechanismus, der an den Basssaiten angebracht ist. Kenneth Sparr beschreibt das System: Ein Querriegel verkürzt auch hier die Saiten, in diesem Fall um einen Halbton (nach oben). Die Saiten werden zwischen dem oberen Wirbelkasten und dem Capotasto der Basssaiten geteilt. Die Mechanik ist am Hals unterhalb des unteren Wirbelkastens angebracht, wobei sie nicht plan am Hals anliegt – vermutlich infolge einer späteren Deformation. Die Mechanik ist mittels eines Hebels mit dem Daumen zu bedienen, eine Feder sorgt für ihre Rückstellung. Wenn dieser Umstimm-Mechanismus verwendet werden soll, muss der Daumen derartig weit hinter den Hals greifen, dass das reguläre Abgreifen der Saiten mit den Fingern auf dem Griffbrett nicht mehr möglich erscheint. Somit liegt es nahe, dass es sich um eine abgewandelte Capotasto-Vorrichtung handelt. Hierdurch erweitert sich das Spektrum der möglichen Tonarten – wobei sich in diesem Fall die gleichzeitige Verwendung dieser Vorrichtung und das Fingerspiel ausschließen. Ein weiterer Grund für diese zusätzliche Mechanik könnte in der Beschaffenheit der langen Basssaiten liegen. Denn die Länge der Saiten hat zwar den Vorteil eines vollen Klanges, doch ist ihr langer Sustain aufführungspraktisch nachteilig. Die Saiten können durch die theorbierte Bauweise gar nicht mit der linken Hand abgedämpft werden und nur bedingt mit dem rechten Daumen. Somit ist denkbar, dass der Mechanismus das Abdämpfen und die Ausführung von Generalbass-Stimmen ermöglichen sollte.



Abbildung 9: MIMUL 516: Die Mechaniken von vorne, Foto: Musikinstrumentenmuse um der Universität Leipzig, J. Holzmann



Abbildung 10: Mechaniken auf der Rückseite des Halses, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

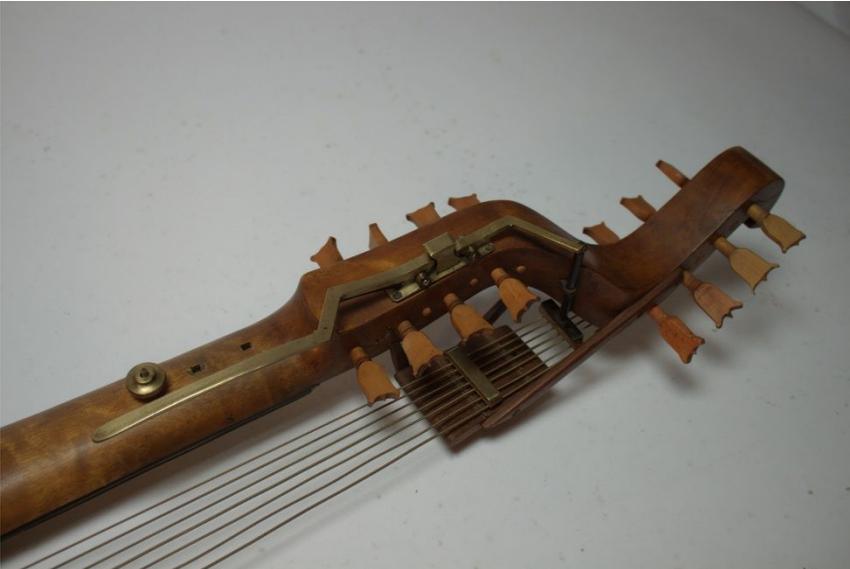


Abbildung 11: Rückseite des Halses, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann



Abbildung 12a und b: Der Daumen der linken Hand am Hebel der Halbton-Transpositions-Mechanik, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die betrachtete Svenskluta von Lorenz Mollenberg hat einige Fragen bezüglich ihrer Klassifikation aufgeworfen. Zunächst aufgrund ihrer Bezeichnung *Schwedische Theorbe* oder auch *Schwedische Laute*. Der Bezug zur Theorbe scheint auf der Hand zu liegen, besitzt unsere Svenskluta doch zwei Wirbelkästen, wodurch zusätzliche, freischwingende Basssaiten aufgezogen werden können. Vermutlich aus diesem Grund ist sie auch im Katalog des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig unter den Theorben aufgeführt.²⁴ Die Theorbierung der Cister setzte im 17. Jahrhundert ein; die Experimentierfreude der Instrumentenbauer brachte eine reiche Formenvielfalt hervor. Doch wieso die Bezeichnung *Schwedische Laute*? Die Svenskluta hat doch mehr Ähnlichkeiten mit der Cister, die im 16. und 17. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte. Die Verwendung von Metallsaiten, das Spielen mit Plektrum und das Anbringen von Bündeln auf dem Griffbrett sind der Svenskluta und Cister gleich. Zudem werden auch die Vorteile einer Capotasto-Vorrichtung genutzt. Diese wird außerdem um einen Umstimm-Mechanismus erweitert, der dazu verhilft die zusätzlichen Basssaiten im Sinn einer Transpositionsskordatur umzustimmen.

Jedoch ist in der einschlägigen Literatur nichts über eine schwedische Cister bekannt. Doch kann davon ausgegangen werden, dass sich diese aus der Theorbe und damit vielleicht aus der Cister entwickelt hat. Ein weiterer Einfluss ist in der Gitarre zu sehen. Sie erfreute sich im ausgehenden 18. Jahrhundert wachsender Beliebtheit und war Vorbild für instrumentenbauliche Neuerungen. So verloren die Cistern, Theorben und damit auch die Svenskluta ihre Doppelhörigkeit.

Die Neuerungen an der Theorbe oder Cister in Schweden müssen im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Importverbot von Musikinstrumenten gesehen werden, das von 1756 bis 1816 galt und die schwedischen Instrumentenbauer von den neusten Trends und Entwicklungen im europäischen Instrumentenbau abschnitt. Es ist nicht verwunderlich, dass sie auf Basis der existierenden Instrumente selbst anfangen zu experimentieren. So ist auch zu erklären, dass von etwa 1780 bis 1820 eine gleichmäßige Produktion der Svenskluta zu beobachten ist.²⁵ Auch eine gewisse Standardisierung ist zu erkennen, vergleicht man die Instrumente Johan Jerners mit den späteren von Lorenz Mollenberg. Inwieweit die Eigenschaften der Svenskluta jedoch standardisiert waren, ist nicht bekannt.

²⁴ Vgl. Kinsky 1912, S. 106-109.

²⁵ Vgl. Schlegel/Lüdtke 2011, S. 80.

Mit der Aufhebung des Importverbots gewann die Gitarre an Einfluss und verdrängte bald die Svenskluta. Sie geriet aus der Mode, vermutlich auch aufgrund der leichteren Handhabung und des leichten Erlernens der Gitarre. Denn der Gebrauch des Umstimm-Mechanismus und des Fingerspiels schlossen sich wechselseitig aus – die Spieltechnik war ja besonders von der Tonart abhängig. Dies widersprach dem Trend zur Chromatisierung und zur Vereinheitlichung der Spieltechnik. Hinsichtlich des überlieferten Repertoires ist es gut möglich, dass die Svenskluta überhaupt nicht für melodiöse oder gar virtuose Musik gedacht war. Betrachtet man die in dieser Zeit entstandene Literatur für die Svenskluta, fällt auf, dass die Liedbegleitung darin dominiert. Es ist nicht bekannt, welches Repertoire die Prinzessin Sophia Albertina auf ihrer Svenskluta pflegte und spielte. So bleibt auch unklar, ob und wie sie die Mechanismen verwendete oder ob sie das Fingerspiel auf dem Griffbrett bevorzugte. Es bleibt also die Beobachtung, dass die Svenskluta ein hybrides Instrument ist, das Merkmale unterschiedlicher Instrumente aus der Großfamilie der Laute vereint. Und gewissermaßen liegt das Experimentieren an Instrumenten „in der Familie“. Denn schon die Cister wird als ein Instrument beschrieben, das „durch Zusammenführung von Konstruktionsmerkmalen und Eigenarten verschiedener Musikinstrumente“ entstanden ist. Auch hier fand keine oder lediglich eine geringfügige Standardisierung statt. Es ist eine logische Schlussfolgerung, dass aus Instrumenten ohne Standardisierung auch keine neuen Standards entstehen konnten.

Gitarristische Bearbeitungen

Zur Begleitung von Liedern, bei denen die Verständlichkeit des Textes eine große, wenn nicht gar die zentrale Rolle spielt, eignet sich die Gitarre aufgrund ihres subtilen Klanges in besonderem Maße. Der folgende Abschnitt widmet sich der gitarristischen Rezeption von Carl Michael Bellmans Bänden *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesänge*²⁶ (im Folgenden mit *Ep.* und *Ges.* abgekürzt) sowie der Frage, ob sich eine kultursoziologische Einordnung der Herausgeber feststellen lässt. Die zugrundeliegende Überlegung ist einfach: Zum einen ist die Gitarre heutzutage sicherlich das verbreitetste Begleitinstrument der Singstimme in der ‚leichten Muse‘, zum anderen hat sich Bellman, wenn man zeitgenössische Berichte und das eingangs bereits zitierte Porträt des ‚schwedischen Anakreon‘ anführen will, ja auf einem Gitarren-verwandten Instrument beglei-

²⁶ Bellman 1790, Bellman 1791.

tet. Eine Zuordnung der Gitarre zum Genre des ‚leichten‘, der ‚U-Musik‘ oder eine damit einhergehende Diffamierung der Akteure ist aber selbstverständlich weder sinnvoll noch intendiert.

Auf biografische Angaben Bellmans, Textanalysen und eine Beleuchtung der Melodieprovenienzen wird hier bewusst verzichtet. Ebenso bleiben die Bellman-Rezeption in Medien wie Roman, Oper und Theater, die Bearbeitungen für andere Instrumente sowie Chorsätze oder weitere Aspekte der Bellman-Forschung unbeachtet. Es sei lediglich erwähnt, dass Ausgaben mit Gitarre in solistischer oder begleitender Funktion allen anderen Besetzungsformen zahlenmäßig bei weitem überlegen sind. Im Notenverzeichnis der *Deutschen Bellman-Gesellschaft* sind 14 Publikationen für Gesang und Gitarre gelistet, gefolgt von acht Veröffentlichungen für Stimme und Klavier. Alle anderen Besetzungen weisen wesentlich kleinere Zahlen auf.²⁷ Im Zentrum dieser Untersuchung stehen daher ausgewählte Notenausgaben für die Gitarre: als Begleitinstrument der Singstimme, in der solistischen oder der Kammermusik. Die Beschreibung der behandelten Bearbeitungen gliedert sich jeweils in drei Abschnitte: Verfasser, Edition und enthaltene Werke. Da der Fokus der Betrachtung vorrangig auf der kultursoziologischen Einordnung der Autoren liegt, wird auf einen exemplarischen Abdruck von Notenbeispielen weitgehend verzichtet, ebenso auf die originalen Bellman-Vorlagen. Abschließend soll versucht werden, einen Überblick über die vorgestellten Publikationen zu bieten, die Herausgeber in kulturelle Sparten zu unterteilen und im Hinblick auf die digitale Wissenserschließung zu untersuchen, inwiefern sie in den einschlägigen Normdateien nachgewiesen sind.

Artmann, Heimrath, Korth: *Der Lieb zu gefallen*

H. C. Artmann, 1921 als Hans Carl Artmann in Wien geboren, war nach Abschluss der Hauptschule zunächst Büropraktikant und Schuhmacherlehrling. 1940 wurde er zur Wehrmacht eingezogen, geriet 1945 in amerikanische Kriegsgefangenschaft, war dort als Dolmetscher tätig und veröffentlichte ab 1947 erste literarische Texte im Hörfunk und in Printmedien. 1954 war er Gründer der literarischen *Wiener Gruppe*, erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen und gilt als einer der Wegbereiter der Dialektdichtung. Im Jahr 2000 verstarb der Lyriker und Übersetzer in Wien.

²⁷ <http://www.bellman-net.de/index.php?seite=nov>.

Der Autor, Sänger und Librettist Michael Korth wurde 1946 geboren, studierte am Mozarteum in Salzburg Musiktheorie, Aufführungspraxis alter Musik und Gesang. 1975 gründete er mit Johannes Heimrath das Ensemble *Bäregässlin*, das bis 1985 bestand und sich hauptsächlich Liedern des Mittelalters und der frühen Neuzeit widmete. Zu Korths Veröffentlichungen zählen Bücher, Musikedokumentarfilme, Musical- und Opernlibretti, Radiofeatures sowie Editionen mittelalterlicher Dichtersänger wie etwa Oswald von Wolkenstein.

Der 1953 geborene Johannes Heimrath studierte Komposition und Musikethnologie am Mozarteum in Salzburg und gehörte zu den Wiederentdeckern der Renaissancelaute. Wie oben erwähnt, gründete er zusammen mit Michael Korth das Alte-Musik-Ensemble *Bäregässlin*, ist jedoch auch Mitglied des 1978 gegründeten *Now!-Ensembles* für zeitgenössische Musik und politischer Aktivist.

Titel: *Carl Michael Bellman – Der Lieb zu gefallen*

Verfasser: H. C. Artmann, Johannes Heimrath, Michael Korth

Verlag, Erscheinungsjahr: Heimeran München 1976

Spezifika: Noten, Text zweisprachig, Illustrationen, Zusatztexte

Die mit Illustrationen von Bellmans Zeitgenossen Johann Tobias Sergel ausgestattete Ausgabe besticht nicht nur optisch, sondern zeichnet sich auch durch informatives Material aus, das über den reinen Notentext hinausgeht. Die Texte sind im schwedischen Original und in Übersetzungen von H. C. Artmann und Michael Korth, „singbar verdeutscht“. Darüber hinaus finden sich Kommentare zu den Liedern, dem handelnden Personenkreis, eine Biblio- und eine Diskographie nebst Übersetzungen zeitgenössischer Briefe und Zeitungsartikel, die Bellman als Person oder seine Lieder zum Inhalt haben. Die Edition enthält folgende Titel:

- Ep. 1: *Gråt fader Berg, och spela* (Klag, Vater Berg, und spiele)
- Ep. 2: *Nå skriva fiolen* (Na, stimm deine Geige, hei, Spielmann)
- Ep. 4: *Hej musikanter, ge valthornen väder* (Hei, Musikanten, die Hörner laßt schmettern)
- Ep. 12: *Gråt fader Berg, och spela* (Klag, Vater Berg, und spiele)
- Ep. 23: *Ack, du min moder* (Ach, meine Mutter, sag, wer dich sandte)
- Ep. 25: *Blåsen nu alla, hör blåfjorna svalla* (Blaset nun alle!)
- Ep. 27: *Gubben är gammal, urverket dras* (Alt ist der Greis, das Uhrwerk läuft ab)
- Ep. 30: *Drick ur ditt glas* (Trink aus dein Glas)
- Ep. 33: *Stolta stad!* (Stolze Stadt!)
- Ep. 45: *Tjänare, Mollberg! Hur är det fatt?* (Weh, Bruder Mollberg, blau und voll Blut)
- Ep. 70: *Mowitz, vik mössan högt över öra* (Mowitz, zieh deine Mütze nach oben)
- Ep. 73: *Fan i fåtöljerna!* (Fahr in die Stühle und lasse sie kullern!)
- Ep. 77: *Klang, mina flickor!* (Kling, mein Mädchen!)
- Ep. 79: *Charon i luren tutar* (Hör Charons Lure tuten!)
- Ep. 80: *Liksom en berdimna* (So wie eine Hirtin im Festkleid geht)

- Ep. 82: *Vila vid denna källa* (Weile an dieser Quelle)
 Ges. 6: *Hör klockorna med ängsligt dån!* (Hör Glocken mit angstvollem Ton!)
 Ges. 11: *Portugal, Spanien, Stora Britannien* (Portugal, Spanien, Großbritannien)
 Ges. 19: *Äck, döden är en fäslig björn* (Der Tod, das ist ein grimmer Bär)
 Ges. 21: *Så lunka vi så småningom Väter* (So trotten wir gemach und fromm)
 Ges. 31: *Opp Amaryllis, vakna min lilla!* (Auf, Amaryllis! auf, meine Holde)
 Ges. 64: *Fjäriln vingad syns på Haga* (Schmetterling auf leichten Flügeln)
 Ges. 35: *Gubben Noak* (Vater Noah war ein Ehrenmann)
 Ges. 56: *När jag har en plåt att dricka* (Wenn ich Taler hab zum Tranke, auch bekannt unter dem Titel *Nota bene*)
 Ges. 32: *Trud fram, du nattens gud* (Tritt vor, du Gott der Nacht, die Sonnenglut zu dämpfen)

Matthias Henke: *Bellman-Brevier*

Der 1953 geborene Matthias Henke studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Münster, des weiteren ist er diplomierter Instrumentallehrer im Fach Gitarre. Seine Promotion erfolgte 1983 mit einer Arbeit über Joseph Küffner. Zur Forschung zu diesem Komponisten dürfte er die wohl umfangreichste Arbeit beigetragen haben.²⁸ Nach langjähriger Lehrtätigkeit an Universitäten und Musikhochschulen in Deutschland und Österreich hat er seit 2008 den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen inne.

Titel: *Bellman-Brevier*

Verfasser: Matthias Henke

Verlag, Erscheinungsjahr: Zimmermann Frankfurt, Band 1&2 1977, Band 3 1997

Spezifika: Noten, Text deutsch, ohne Illustrationen

Eine sehr umfangreiche und für klassische Gitarristen reizvolle, weil instrumental herausforderndere Ausgabe Bellman'scher Lieder und Episteln hat der kennende Bellman-Verehrer Matthias Henke vorgelegt, er bezeichnet sich selbst im Vorwort als „Bruder Bacchi“. Das Werk umfasst drei Bände, wobei sich Band 1 und 3 auf *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesänge* beschränken, während der zweite Band auch Werke aus *Bacchi Tempel* enthält.

Wie schon bei der vorher besprochenen Ausgabe wurde auch in dieser Edition die Originaltonart bei den meisten Liedern beibehalten, die Gitarrenstimme ist jedoch wesentlich elaborierter. Eine genaue und prozentual aufgeschlüsselte Übersicht über die veränderten und beibehaltenen Tonarten scheint an dieser Stelle nicht zielführend, weist der Autor im Vorwort ja ausdrücklich darauf hin, dass durch die Verwendung eines Kapodasters die Tonhöhe beliebig angepasst

²⁸ Henke 1985a; Henke 1985b; Henke 1985c.

werden kann. In allen drei Bänden Henkes bereichern anspruchsvollere Zupfmuster und häufigeres Lagespiel den gitarristischen Satz; Klangeffekte, die Verwendung von Flageolett-Tönen sowie vollgriffig ausgesetzte Vor-, Nach- und Zwischenspiele machen die Bearbeitungen zu spieltechnisch anspruchsvollen Werken. Bei den Übersetzungen der Liedtexte greift Henke auf drei verschiedene Quellen zurück, die im Einzelfall nachgewiesen werden. Die Edition enthält folgende Lieder:

Band 1

- Ep. 23: *Ack, du min moder* (Ach, meine Mutter, sag, wer dich sandte)
Ep. 33: *Stolta stad!* (Stolze Stadt!)
Ep. 34: *Ack, vad för en usel kjojal!* (Ach was für 'ne triste Kojel!)
Ep. 36: *Vår Ulla låg i sängen och so* (Schön Ulla lag im Bette zur Ruh)
Ep. 43: *Värm mer öl och bröd* (Wärm mehr Bier und Brot)
Ep. 51: *Movitz blåste en konsert* (Einst blies Mowitz ein Konzert)
Ep. 67: *Fader Movitz, bror, spänn igen dina skor* (Vater Mowitz, du, schnüre zu deine Schuh)
Ep. 69: *Se dansmästarn Mollberg* (Seht Tanzmeister Mollberg)
Ep. 73: *Fan i fätöljerna!* (Fahr in die Stühle und lasse sie kullern!)
Ep. 82: *Vila vid denna källa* (Weile an dieser Quelle)

Band 2

- Ges. 16: *Är jag född så vill jag leva* (Da ich bin, so will ich leben)
Ges. 21: *Så lunka vi så småningom* (So trotten wir gemach und fromm)
Ges. 28: *Movitz skulle bli Student* (Mowitz wurde einst Student)
Ges. 32: *Träd fram du nattens Gud* (Tritt vor du Gott der Nacht)
Ges. 35: *Gubben Noak* (Vater Noah war ein Ehrenmann)
Ges. 41: *Joachim ut i Babylon* (Joachim einst in Babylon)
Ges. 64: *Fjärilh vingad syns på Haga* (Schmetterling auf leichten Flügeln)
Bacchi Tempel 3: *Uppå vattnets lugna våg* (Auf der Welle licht und blau)
Bacchi Tempel 11: *Tom är min flaska* (Leer ist die Flasche)
Bacchi Tempel 15: *Om ödet skull mig skicka* (Gäb mir das Schicksal gnädig)

Band 3

- Ep. 27: *Gubben är gammal, urverket dras* (Alt ist der Greis, das Uhrwerk läuft ab)
Ep. 32: *Kors, utan glas du ser ut* (Ha! Ohne Glas siehst du aus, du Canaille)
Ep. 38: *Undarn ur vägen! Se hur profossen med phymager*
(Fort aus dem Weg! Der Profosß mit großem Federhute)
Ep. 42: *Ren calad jag spår och tror* (Du spielst aus! Ist's ein à tout?)
Ep. 58: *Hjärtat mig klämmer* (Herz ist beklommen)
Ep. 65: *Movitz med flor om armen - hålt!* (Mowitz mit Flor am Arme, schau)
Ep. 81: *Märk hur vår skugga* (Schau, unsre Schatten, schau, Mowitz, mon frère)
Ges. 25: *Cornelius levde femti år* (Cornelius lebte fünfzig Jahr)
Ges. 26: *Ur vägen och vike!* (Aus dem Wege sogleich!)
Ges. 61: *Se god dag min vän, min frände* (Guten Tag! Sieh, mein Cousinchen!)

Dieter Möckel: *Episteln und Lieder*

Dieter Möckel wurde 1929 in Plauen geboren. Nach unruhigen Jahren, geprägt von Kinderlandverschickung, Militärdienst und Fabrikarbeit als Kriegsgefangener in der damaligen Tschechoslowakei, besuchte er die Oberschule und wurde im väterlichen Stickeriebetrieb ausgebildet. Nach der Flucht aus der DDR erhielt Möckel von 1956 bis 1959 Gitarrenunterricht bei dem prominenten Gitarristen und Hochschullehrer Heinz Teuchert. Ab 1966 baute er selbst historische Saiteninstrumente, 1974 gründete er das Ensemble *Spillent*, das sich der Musik des Mittelalters verschrieben hatte, und begann historische Gitarren zu sammeln. Seine Edition umfasst zwei Bände.

Band 1

Titel: *12 Episteln u. Lieder für Singstimme und Gitarre, Flöte u. Violoncello ad libitum*

Verfasser: Dieter Möckel

Verlag, Erscheinungsjahr: CoCon-Verlag Hanau 1997

Spezifika: Noten, Text deutsch, Illustrationen, Spielanweisungen, Zusatztext, handschriftlicher Notendruck, Hardcover

Band 2

Titel: *21 Episteln u. Lieder für Singstimme und Gitarre, Flöte u. Violoncello ad libitum*

Verfasser: Dieter Möckel

Verlag, Erscheinungsjahr: UHR Kaarst 2009

Spezifika: Noten, Text deutsch, Illustrationen, Spielanweisungen, Zusatztext, handschriftlicher Notendruck, Hardcover

Eine kammermusikalische und – wenn man so möchte – rein instrumentale Annäherung an Bellmans Werk bieten die beiden 1997 und 2009 erschienenen Bände des Musikers, Instrumentenbauers, Zeichners und Sammlers. Es handelt sich hierbei um eine Bearbeitung für Flöte, Gitarre und Violoncello *ad libitum*. Die Texte sind mit in den Notentext integriert, sodass sich die Musiker entscheiden können, ob die Musik rein instrumental oder mit Gesang zur Aufführung gelangen soll. Wie Möckel im Vorwort schreibt, sind die „instrumentalen Begleitsätze [...] so gestaltet, daß sie, ohne die Singstimme musiziert, lebendige Vor- und Zwischenspiele ergeben. Auch die Gitarrenbegleitungen sind zu diesem Zwecke als Solostücke zu gebrauchen.“ Hinzu kommen detaillierte Ablaufbeschreibungen zu jedem der ausgewählten Werke, mit deren Hilfe die vorliegende Ausgabe zu schnell einsetzbarem Aufführungsmaterial wird. So werden etwa einzelne Abschnitte als Vor- oder Zwischenspiele empfohlen oder auf die Möglichkeit verschiedener Wiederholungen hingewiesen. Als ein Kuriosum bleibt die tiefe E-Saite bei allen Bearbeitungen unbenutzt. Der Umgang mit den

Didaskalien²⁹ könnte Anlass zur Kritik geben: Die im Original etwa mit *Flauto* markierten Melodieeinwürfe übernimmt in der vorliegenden Bearbeitung wirklich eine Flöte. Dies ist kammermusikalisch zwar wertvoll, ein etwaiger Einwand, dass der ursprüngliche Witz, die Parodie eines Instruments durch die menschliche Stimme, dadurch verloren gehen könne, wäre aber nicht von der Hand zu weisen.

Band 1

Ep. 2: *Nå skruva fiolen* (Na, stimm deine Geige, hei, Spielmann)

Ep. 12: *Gråt fader Berg, och spela* (Klag, Vater Berg, und spiele)

Ep. 25: *Blåsen nu alla!* (Blaset nun alle!)

Ep. 27: *Gubben är gammal, urverket dras* (Alt ist der Greis, das Uhrwerk läuft ab)

Ep. 30: *Drick ur ditt glas* (Trink aus dein Glas)

Ep. 45: *Tjänare, Mollberg! Hur är det fatt?* (Weh, Bruder Mollberg, blau und voll Blut)

Ep. 73: *Fan i fatöljerna!* (Fahr in die Stühle und lasse sie kullern!)

Ep. 80: *Liksom en berdinna* (So wie eine Hirtin im Festkleid geht)

Ep. 82: *Vila vid denna källa* (Weile an dieser Quelle)

Ges. 56: *När jag har en plåt att dricka* (Wenn ich Taler hab zum Tranke, auch bekannt unter dem Titel *Nota bene*)

Ges. 6: *Hör klockorna med ängsligt dån!* (Hör Glocken mit angstvollem Ton!)

Ges. 35: *Gubben Noak* (Vater Noah war ein Ehrenmann)

Band 2

Ep. 9: *Käraste bröder, systrar och vänner* (Brüder und Schwestern, kommt und beschet)

Ep. 14: *Hör I Orphei drängar* (Höret, Orphei Knechte)

Ep. 21: *Skymarna tjockna* (Wolken aufziehen)

Ep. 28: *I går såg jag ditt barn, min Fröja* (Freya, ich hab dein Kind gesehen)

Ep. 31: *Se Mowitz, vi står du och gråter* (Sieh Mowitz, so matt und benommen)

Ep. 34: *Ack, vad för en usel koja!* (Ach was für 'ne triste Koje!)

Ep. 44: *Mowitz helt allena på Tre Liljor satt en gång* (Mowitz alleine im Drei Lilien saß und sang)

Ep. 51: *Mowitz blåste en konsert* (Einst blies Mowitz ein Konzert)

Ep. 54: *Aldrig en Iris på dessa bleka fält* (Nie eine Iris auf diesem fahlen Feld)

Ep. 58: *Hjärtat mig klämmer* (Herz ist beklommen)

Ges. 05a: *Så vandra våre store män* (So wandern unsere Helden dann)

Ges. 05b: *Se svarta böljans vita drägg* (Schau schwarzer Welle weißen Kamm)

Ges. 05c: *Så slår min Glock nu locket till* (So schlägt mein Glock den Deckel zu)

Ges. 11: *Portugal, Spanien, Stora Britannien* (Portugal, Spanien, Großbritannien)

Ges. 19: *Ack, döden är en faslig björn* (Der Tod, das ist ein grimmer Bär)

Ges. 31: *Opp Amaryllis, vakna min lilla!* (Auf, Amaryllis! auf, meine Holde)

Ges. 46: *Hur du dig vänder* (Wie du dich wendest)

Ges. 61: *Se god dag min vän, min frände* (Guten Tag! Sieh, mein Cousinchen!)

Ges. 64: *Fjäriln vingad syns på Haga* (Schmetterling auf leichten Flügeln)

²⁹ In diesem Kontext: Regieanweisungen zur Imitation eines Instrumentes durch die menschliche Stimme.

Gubben Noach im Vergleich

Beispielhaft für den Vergleich zwischen dem Erstdruck und den späteren Bearbeitungen sowie zwischen denselben wurde das Lied *Gubben Noach*³⁰ (*Vater Noah war ein Ehrenmann*) herangezogen. Die ursprünglich spätestens 1766 verfasste Bibel-Parodie *Om gubben Noach och hans fru* wurde 1791 unter der Nummer 35 in die Sammlung *Fredmans Episteln* aufgenommen. Nach dem Erscheinen musste Bellman Kritik von Seiten der schwedischen Kirche erfahren, die diesen Angriff auf eine biblische Figur nicht tolerieren wollte und darum bemüht war, die Verbreitung des Liedes zu unterbinden. Am 10. Februar 1768 gab das Domkapitel in Lund einen Brief an seine Priester heraus, der u.a. die Aufforderung enthielt, Exemplare des Liedes zu zerstören, da Noah als Trinker dargestellt werde.³¹

23 *Ein Lied auf den alten Noah und dessen Weib*Lied 35 *Andantino*

Va - ter No - ah, Va - ter No - ah War ein bie - der - mann.
Gub - ben No - ach, Gub - ben No - ach Var en he - ders - man,

Er stieg aus dem na - chen Froh mit brei - tem la - chen,
När han gick ur ar - ken Plan - te - ra han på mar - ken

Pflanzte wein, ja pflanzte wein, ja Denn das war sein plan.
My - cket vin, ja my - cket vin, ja Det - ta gjor - de han.

Abbildung 13: Artmann/Heimrath/Korth: *Ein Lied auf den alten Noah und dessen Weib*

³⁰ Gesang Nr. 35: *Gubben Noach* in Bellman 1791.

³¹ Vgl. <http://www.bellman.net/lund.html>.

Flöte

Violine

Gesang
Vater Noah, Vater Noah war ein Bieder- mann. Er stieg auf dem

Gitarre

Violoncello

Fagott

72

Na-chen froh mit breitem La-chen, pflanzte Wein, ja

73

Abbildung 14a und b: Möckel: Vater Noah war ein Biedermann

18

Vom Vater Noah und seiner Frau
(Fredmans Lied Nr. 35)

Andantino

Va - ter No - ah, Va - ter No - ah, War ein Eh - ren - mann:

Kaum der Arch' ent - stie - gen, Pflanz' er mit Ver - gnü - gen

Vie - len Wein, ja, vie - len Wein, ja, - Da - mit fing er an!

Abbildung 15: Henke: *Vom Vater Noah und seiner Frau*

Während bei Artmann/Heimrath/Korth (Abb. 13) und Möckel (Abb. 14) Tonart sowie Lage unverändert bleiben, transponiert Henke (Abb. 15) das Tonmaterial um einen Ganzton nach oben in die auf der Gitarre wesentlich bequemere Tonart G-Dur. Bequemer ist die Tonart, da hierbei im Gegensatz zum originalen F-Dur kein Barré-Griff – ein Quergriff, bei dem alle oder zumindest mehrerer Saiten gleichzeitig (meist) mit dem Zeigefinger gegriffen werden³² – benötigt wird. Die Gitarrenbegleitung ist auch hier schlicht, wodurch das Textverständnis erleichtert wird, und sie eröffnet zudem die Möglichkeit, dass der Sän-

³² Vgl. Wagner 1979.

ger sich ohne größeren instrumentalen Aufwand auf die mimisch-gestische Gestaltung konzentrieren und sich selbst begleiten kann. Diese anhand *Gubben Noach* gewonnenen Erkenntnisse lassen sich fast durchgängig auf alle anderen Lieder dieser Publikation übertragen. Wenn eine Transposition vorgenommen wurde, ist dies in den Anmerkungen zu den Liedern verzeichnet und es handelt sich dann stets um eine Übertragung in eine auf der Gitarre angenehmere Tonart.

L. P. S. Tellefsen: *Sex Melodier til Friedmanns Epistler*

In der unter Gitarristen wohlbekannten, in Gänze mit Digitalisaten zugänglichen Notensammlung des schwedischen Beamten und Amateurgitarristen Carl Oscar Boije af Gennäs, befindet sich ein wahres Kleinod der Bellman-Rezeption: eine Sammlung von sieben Liedern (auch wenn der Titel auf sechs schließen lässt), bearbeitet für Gitarre und Klavier, bei denen der Text aber in den Noten steht. Man kann die Lieder also sowohl rein instrumental als auch mit Gesang zur Aufführung bringen. Der Name des Arrangeurs ist mit L. P. S. Tellefsen angegeben, sein vollständiger Name lautet Lorenz Peter Stibolt Tellefsen. Über ihn ist heutzutage nicht sehr viel bekannt, es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass er eine nicht geringe Rolle im skandinavischen Kulturleben des 19. Jahrhunderts gespielt hat. Dafür spricht zumindest die Tatsache, dass er 1865 die schwedische königliche Medaille *Litteris et Artibus* verliehen bekam, welche die höchste schwedische Auszeichnung auf dem Gebiet der Kunst und Literatur darstellt.³³ Weitere Informationen über ihn finden sich in einem Band, der sich mit der Gründung des Tivoli 1843 vor dem westlichen Tor der dänischen Hauptstadt beschäftigt.³⁴ Diesem kann neben einem Hinweis auf die Veröffentlichung des hier besprochenen Arrangements im Jaeger-Verlag entnommen werden, dass Tellefsen in der eröffnenden Spielzeit gemeinsam mit einem gewissen O. G. Olthoff dort als Bellman-Sänger aufgetreten ist und dabei wohl auch kostümiert war. Ein interessantes Detail ist die Nennung des Verlages vor allem darum, weil das Digitalisat im Widerspruch dazu den Wilhelm-Hansen Musik-Forlag nennt. Es folgen, wie gehabt, die verarbeiteten Vorlagen jeweils mit schwedischem und deutschem Titel.

Ges. 1: *Bacchi härolder med guld och beslag* (Bacchi Herolde mit goldnem Beschlag)

Ep. 2: *Fader Bergström, fingra ditt oboe, blås* (Vater Bergström, Oboe fingre und greif)

Ges. 46: *Hur du dig vänder* (Wie du dich wendest)

³³ Vgl. Löfström 1935.

³⁴ Vgl. Haugsted 1993, S. 165.

Ep. 61: *Kära mor, slå nu hand på kjolen* (Mutter hör, an den Schenkel klatsche)

Ges. 10: *Supa klockan över tolv* (Saufen bis nach Mitternacht)

Ep. 31: *Se Mowitz, vi står du och gråter* (Sieh Mowitz, so matt und benommen)

Ep. 8: *Dörrarna öppna, fiolerna klara!* (Tür auf und Geigen bereit, liebe Narren!)

Carl Oscar Boije af Gennäs: Fredmans Epistel Nr. 71

Auch aus der Feder des schon erwähnten Carl Oscar Boije af Gennäs selbst ist uns eine Bearbeitung einer Bellmanschen Epistel überliefert, nämlich die der Epistel Nr. 71 *Ulla, min Ulla, säj, får jag dig bjuda* (*Ulla, meine Ulla, sag, darf ich dir reichen*). Was die Melodie betrifft, geht Paul Britten Austin davon aus, dass sie von Bellman selbst verfasst worden ist.³⁵ Im Unterschied zu den vorher besprochenen Bearbeitungen handelt es sich bei dieser um eine Version für Gitarre solo. Um einen Halbtonschritt nach unten transponiert steht die Epistel in E-Dur, einer für die Gitarre sehr günstigen Tonart, da viele Leersaiten verwendet werden können, was technische und klangliche Vorteile bietet. Dass Boje af Gennäs ein versierter Gitarrist gewesen sein dürfte, zeigt der intelligente Satz, der einen Großteil des Tonumfangs der Gitarre ausnutzt, gleichermaßen wie die dem Notentext beigefügten Fingersätze. Da diese Bearbeitung 1908 in Heft 4 des Jahrgangs der Notenausgaben der *Freie[n] Vereinigung zur Förderung guter Guitaremuseik*³⁶ erschienen ist, wäre allerdings noch zu überprüfen, ob Boje den Fingersatz wirklich selbst erstellt hat oder ob ein Mitglied des Augsburger Vereins daran beteiligt war.

Zusammenfassend bestätigt die Beschäftigung mit Adaptionen Bellmanscher Gesänge und Episteln auf der Gitarre und für die Gitarre die bestehenden Erwartungen daran: Die Tonarten werden meist denen angepasst, die sich idiomatisch und spieltechnisch am besten dafür eignen: E-, A-, D-, G-Dur, e- und a-Moll. Weiterhin fällt auf, dass der gitarristische Satz bis auf wenige Ausnahmen eher schlicht gehalten ist, um Textverständlichkeit und wohl auch mimisch-gestische Freiheiten des Sängers nicht einzuschränken.

Erfahrungen in dieser Richtung konnten im Kontext des Masterseminars auch empirisch gesammelt werden. Für ein abschließendes Gesprächskonzert wurden ausgewählte Nummern erarbeitet. Dies geschah sowohl in Form einer offenen Probe, bei der verschiedene Tonarten auf ihre Eignung hin untersucht wurden, als selbstverständlich auch in zahlreichen Treffen mit dem eingeladenen Sänger, Maximilian Rank. Nachdem für jedes Lied eine Tonart gefunden

³⁵ Vgl. Britten Austin 1967, S. 155f.

³⁶ Boije af Gennäs 1908, S. 8.

war, folgte die Ausarbeitung einer adäquaten Gitarrenstimme unter Berücksichtigung der oben erwähnten Parameter und eine konzertante Einrichtung mit mehr oder weniger auskomponierten Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Um dem mutmaßlichen Charakter Bellmanscher Auftritte gerecht zu werden, wurde auch eine Art Dramaturgie für die ganze Veranstaltung ausgearbeitet, die u.a. eine zeitgenössische Kostümierung des Sängers und kleine parodistische Unterhaltungen zwischen den beiden Akteuren auf der Bühne einschloss. Als organologische Zutat zu dieser Präsentation wurden zwei als *Schwedische Theorben* bezeichnete Objekte aus der Sammlung des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig auf der Bühne ausgestellt, organologisch beschrieben und nach dem Konzert mit dem Publikum in kleiner Runde begutachtet. Es handelte sich hierbei um die Instrumente mit den Inventarnummern 514 und 516.³⁷

Im Hinblick auf die virtuelle Erfassung der Herausgeber, die im Sinne der Erschließung ihrer Editionen, Medien und Wissenskontexte in der digitalen Welt von heute ganz unentbehrlich ist, zeichnet sich eine klare Erkenntnis ab. Die Autoren der ersten hier besprochenen Publikationen haben professionell



Abbildung 16: Gesprächskonzert im Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig mit dem Sänger Maximilian Rank und dem Gitarristen Jörg Holzmann am 4. Juli 2018

³⁷ Vgl. Kinsky 1912, S. 106-109.

mit Musik oder Literatur zu tun und sind auch darüber hinaus politisch oder sozial in Erscheinung getreten.³⁸ Die nächste angeführte Veröffentlichung stammt von einem Musikwissenschaftler, der an einer deutschen Hochschule lehrt. Insofern verwundert es nicht, dass alle vier in der Gemeinsamen Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek (GND), Wikipedia (Q) und im Virtual International Authority File (VIAF) vertreten sind. Der Teuchert-Schüler Dieter Möckel hingegen verfügt zwar über Einträge in GND und VIAF, hat aber keinen Identifikator bei der weit populäreren Wikipedia.³⁹

Ein ähnliches Bild ergibt sich bei der Beschäftigung mit den hier vorgestellten Bearbeitern aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.⁴⁰ Dass Carl Oscar Boije af Gennäs als prominenter Stifter einer Sammlung von Gitarrenliteratur, die heute digital uneingeschränkt zugänglich ist, in allen drei herangezogenen Normdateien angelegt ist, verwundert nicht. Dass es Lorenz Peter Tellefsen als Träger der höchsten königlich schwedischen Auszeichnung für Kultur allerdings nur durch sein oben erwähntes Werk zu einem einzigen Eintrag im VIAF und sonst in keiner anderen Normdatei bringt, ist jedoch erstaunlich. Von ihm existiert mindestens ein weiteres Werk für Klavier, er ist als Mitverfasser einer Sammlung skandinavischer Lieder und eines Lustspiels mit Musik genannt.⁴¹ Die Beschäftigung mit seinen Verdiensten um Kunst und Kultur, die ihm die erwähnte Auszeichnung eingebracht haben, wären sicherlich von Interesse, gleichermaßen für Musikwissenschaftler wie für Skandinavisten.

Literatur

Primärwerke

Bellman, Carl Michael (1790): *Musiken till Fredmans epistlar*. Stockholm 1790.

Bellman, Carl Michael (1791): *Musiken till Fredmans sänger*. Stockholm 1791.

³⁸ Artmann: GND 118504533, Q 45250, VIAF 68943724. Heimrath: GND 11954170X, Q 23562064, VIAF 72206295. Korth: GND 13464915X, Q 1928269, VIAF 102484166.

³⁹ Henke: GND 134403118, Q 28107248, VIAF 265561544. Möckel: GND 139944583, VIAF 103268641.

⁴⁰ Boije: GND 133053830, Q 1039950, VIAF 47940763. Tellefsen: VIAF 25145970015732250542.

⁴¹ Tellefsen: *Oline Polka og Mazurka for klaver*. Viborg 1854. *Oehlenschläger, Ders., Welhaven, Hansen: Sex skandinaviske Sange af forskjellige Componister med Accompanement af Pianoforte og Guitarre*. Kopenhagen 1844. *Ders.: Tys! Lystspil med sange i 2 akter*. OCLC 873329342.

Sekundärwerke

- Britten Austin, Paul (1967): *The Life and Songs of Carl Michael Bellman*. New York 1967.
- Boije af Gennäs, C. O. (1908): *Fredmans Epistel Nr. 71*. In: *Freie Vereinigung zur Förderung guter Guitaremusik*, Augsburg 1908.
- Fritsch, Johann Heinrich (1828): *Geschichte des vormaligen Reichsstifts und der Stadt Quedlinburg*, Bd.2. Quedlinburg 1828.
- Haugsted, Ida (1993): *Tryllehaven Tivoli*. Kopenhagen 1993.
- Henke, Matthias (1985a): *Biographie Joseph Küffners*. Tutzing 1985.
- Henke, Matthias (1985b): *Joseph Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte*. Tutzing 1985.
- Henke, Matthias (1985c): *Thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke Joseph Küffners*. Tutzing 1985.
- Ivanoff, Vladimir (1995): *Cister*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2. Kassel u.a. 1995, Sp. 886-898.
- Kinsky, Georg (1912): *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*, Bd. 2. Köln 1912.
- Löfström, Karl (1935): *Kungl. medaljen Litteris et artibus*. Stockholm 1935.
- Michel, Andreas (1989): *Cithar, Cithrinchen, Cister*. Beiträge zur Geschichte eines traditionellen Musikinstrumentes in Deutschland. Suhl 1989.
- Michel, Andreas (1999): *Zistern: Europäische Zupfinstrumente von der Renaissance bis zum Historismus*, Katalog [des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig]. Halle 1999.
- Päffgen, Peter (1996): *Die europäische Laute nach 1500*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 5. Kassel u.a. 1996, Sp. 952-965.
- Schlegel, Andreas/Lüdtke, Joachim (2011): *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011.
- Spencer, Robert (1976): *Chitarrone, Theorbo and Archlute*. In: *Early Music* 4/4 (1976), S. 407-423.
- Wagner, Jörg (1979): *Barrétechnik auf der Gitarre*. In: *Gitarre & Laute* 1/3 (1979), S. 12-17.
- Wegner, Ulrich/Michel, Andreas (1998): *Zithern*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Kassel u.a. 1998, Sp. 2412-2466.

Internetpräsenzen

- Janicke, Karl: *Sophie Albertine*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 34, 1892, S. 689; <https://www.deutsche-biographie.de/pnd12992766X.html>, konsultiert am 28/8/2018.
- <http://www.bellman-net.de/index.php?seite=nov>, konsultiert am 02/11/2018.
- <http://www.bellman.net/lund.html>, konsultiert am 02/11/2018.

Carl Michael Bellmans Liedrepertoire: Zur Melodieprovenienz seiner Parodien

Ruolan Xiong

Carl Michael Bellman (1740–1795) war der bedeutendste Rokokodichter Schwedens, einer der herausragendsten Humoristen und ein treffsicherer Wortkünstler, der in seinen Dichtungen Stockholm und die ländliche Umgebung wirkungsvoll vor Augen führte.¹ Bellman war in einer sehr gebildeten Familie in Stockholm aufgewachsen und hatte eine sehr gute Ausbildung genossen. Er beherrschte mindestens fünf Fremdsprachen – Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch und Latein. Außerdem eignete er sich Rhetorik, Emblematik, Psalm-dichtung, Musik und Theorie der Poetik an. Seine fundierte Ausbildung schuf eine solide Grundlage für seine Kunst. Während Bellman in den Jahren 1759 bis 1763 als Bankangestellter in Stockholm tätig war, entdeckte sein Freundeskreis ihn als Liederschreiber. Zu seinen Lebzeiten wurden neben *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesängen* noch der Gedichtband *Tänkar om flickors ostadighet* (Thoughts on the Unreliability of Young Women, 1758), die politische Satire *Månan* (The Moon, 1760) und das Singspiel *Bacchi Tempel* (1783) publiziert.

In seinem ganzen Leben hat Bellman mehr als 1.800 Lieder und Dichtungen geschaffen,² die zwischen 1921 und 2004 in insgesamt 21 Bänden von der Bellman-Gesellschaft herausgegeben wurden.³ Bereits zu Lebzeiten wurden die beiden Liederzyklen *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesänge* publiziert, die im Folgenden ausführlich vorgestellt werden. Dazu werden zunächst Begriff und Hintergründe des Parodieverfahrens in Bellmans Werk beleuchtet, das dann anhand einiger ausgewählter Kompositionen aus *Fredmans Episteln* exemplifiziert werden soll.

Fredmans Episteln (1790)

Die Liedersammlung *Fredmans Episteln* wurde im Jahr 1790 vom Musikverleger Olof Åhlström veröffentlicht.⁴ Die *dramatis personae* dieser Episteldichtung las-

¹ Vgl. Massengale 1996, Sp. 1028.

² Vgl. Huldén 1995, S. 25.

³ Bellmansällskapet [Hg.] 1921-2004.

⁴ [Bellman] 1790.

sen sich auf bekannte Vorbilder in der Gesellschaft im Stockholm des 18. Jahrhunderts zurückführen, wie z.B. Besitzer der Wirtshäuser, Musikanten, Alkoholiker und Freudenmädchen. Jedoch macht Bellman manchmal seine Scherze über sich selbst als eine Überraschung für das Publikum. Jean Fredman ist die Hauptfigur in *Fredmans Episteln*. Er war in seinen jungen Jahren ein eleganter, angesehener und dann nach Branntwein süchtiger, armer Hofuhrmacher ohne Werkstatt und Laden, der 1767 alkoholkrank gestorben war. „Fredmans Episteln werden beherrscht von drei Bezugspunkten: der Liebe, dem Wein und dem Tod oder Fröja/Astrild, Bacchus und Charon.“⁵ Bellman hat Fredman, die Hauptperson des fiktiven Geschehens, als den Apostel der Lebensfreude, Verkünder von Bacchus und Venus und von Apoll geschaffen und zu einer unsterblichen Gestalt in der schwedischen Literatur gemacht. Bellmans Dichtungen wurden jedoch zunächst als Gassenhauer und Wirtshauspoesie von einigen Mitgliedern der hoch angesehenen Schwedischen Akademie diffamiert:

Es war die offenkundige Vulgarität der dargestellten Figuren und ihrer Ansichten, die zur Verzögerung der Aufnahme Bellmans in den schwedischen Parnassus beitrugen, während gleichzeitig der Humor und die psychologische Genauigkeit seiner Tavernennymphen und betrunkenen Helden ihn schnell zum beliebtesten Dichter Schwedens seiner Zeit machten.⁶

Im Stockholm des 18. Jahrhunderts war jeder Mensch mit dem Tod konfrontiert; die Tuberkulose war insbesondere für die ärmere Bevölkerung eine allgegenwärtige Bedrohung. Wegen Armut und Krankheit sah man „nichts als ruinierte oder fast ruinierte Leute. Verelendete Familien, gezwungen, um Brot zu betteln“⁷. Stockholm war „in der Tat eine durstige Stadt“, in der Männer wie Frauen der Trunksucht verfielen.⁸ Deshalb beziehen sich die Themen in *Fredmans Episteln* auf die Schattenseiten des Daseins, auf Krankheit, Armut und Tod. Gleichzeitig begegnen aber auch Lebensfreude und Ausgelassenheit in diesen Dichtungen. Alle Szenen geben uns einen Einblick in das Leben und die Kultur im Stockholm des 18. Jahrhunderts.

⁵ Kreutzer 1996, S. 24.

⁶ Massengale 1996, Sp. 1029.

⁷ Austin 1998, 14.

⁸ Austin 1998, 27.

Fredmans Gesänge (1791)

Die zweite Sammlung von Bellman-Liedern gab Olof Åhlström 1791 unter dem Titel *Fredmans Gesänge* heraus; sie enthält 65 Lieder.⁹ Obwohl diese Sammlung auch den Namen „Fredman“ im Titel führt, gilt Fredman nicht als Hauptfigur in *Fredmans Gesängen*, weil er darin nur dreimal auftritt. Es sind stattdessen Lieder über das allgemeine Menschliche in Form der wirklichen Menschen in Bellmans persönlichem Umfeld, die in dieser zweiten Edition vereint sind. Die Dichtungen dieser Sammlung sind im Laufe von Bellmans ganzem Dichterleben entstanden. Deshalb sind die Genres darin recht unterschiedlich, wie z.B. Trinklieder, Scherz- und Spottlieder, Naturschilderungslieder, Gesellschafts- und Politsatiren, Bibelparodien, lyrische Stücke, Couplets mit den skurrilen Riten des Bacchusordens usw. Allerdings ist das bacchanalische Lied das dominierende Genre in *Fredmans Gesängen*, wie Nr. 35, *Vater Noab, Vater Noab*. Auffällig ist auch, dass in *Fredmans Gesängen* eine Menge der Trinklieder vorhanden sind, bei deren Aufführung Bellman mit seiner Stimme, mit Gestik und Mimik die Rolle des Trinkers spielte, wie z.B. Nr. 10, *Saufen bis nach Mitternacht*.¹⁰

Bellmans Parodien

Das Wort „Parodie“ ist ein Fachausdruck, der in vielen Bereichen der Literatur, der Musik, des Films, des Theaters usw. benutzt wird. Unter Parodie versteht die Musikwissenschaft im Allgemeinen „die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neu geprägt wird“.¹¹ Wie Gert Kreutzer zusammenfasst, verstand man unter Parodie in der Musik

ab dem 18. Jahrhundert [...] eine Darstellungsweise, die seriöse Musik mit einem banalen oder unpassenden Text versah, um damit eine komische oder satirische Wirkung zu erzielen. Weitere Mittel waren stilistische Übertreibung und das Zitieren von Melodieteilen in unpassenden Zusammenhängen: Bestimmte Gattungen, Stile und Techniken wurden dadurch ins Komische gezogen.¹²

So entfaltet sich auch Bellmans Talent für Wort-Ton-Schöpfungen in der Verwendung der Parodietechnik. Insgesamt ist Bellmans Liedrepertoire stark

⁹ [Bellman] 1791.

¹⁰ Vgl. Hillbom 1998, S. 12.

¹¹ Brinzing 1997, Sp. 1394.

¹² Zuth 1924, S. 5.

französisch geprägt. Die Melodien, die Bellman parodiert, entstammen aus den folgenden vier Musikgattungen:

1. Musiktheater, insbesondere „Tanzmelodien, Märsche und Chorstücke“¹³ aus der *opéra comique*
2. Volkslieder
3. Instrumentalwerke (selten)
4. Tanzmusik, insbesondere „Menuette, Polonaisen, Märsche und Kontraltänze, die am Hof getanzt wurden“¹⁴.

Die Bedingungen waren günstig: Gustav III., von 1771 bis 1792 König von Schweden, zeigte starkes Interesse für das Theater. Er gründete die Königliche Oper – das Bollhustheater, das einzige Opernhaus in Nordeuropa, in dem eine französische Truppe Opéras Comiques aufführte, noch bevor 1773 eine Oper auf Schwedisch auf die Bühne kam.¹⁵ Wie Carl Fehrman vermutet, dürfte Bellmans großer Freundeskreis, der auch aus Theatermännern, Komponisten und Musikern bestand, seine Melodieauswahl beeinflusst haben: Durch Freunde wie etwa Carl Stenborg und Monvel, einen der Pariser Schauspieler, hatte Bellman Zugang zur französischen Oper.¹⁶ Daraus erklärt sich, dass Bellman so häufig Melodien aus dem französischen Musiktheaterrepertoire entlehnt hat, das seinen Weg nach Stockholm gefunden hatte.¹⁷ Referenziert hat Bellman seine Entlehnungen freilich nicht; entsprechend lang ist die Liste der Forscher, die sich mit der Melodieprovenienz in Bellmans Werk auseinandergesetzt haben.¹⁸ So teilte Torben Krogh die Parodien Bellmans in drei Kategorien ein, nämlich 1. die musikalische Entlehnung, 2. die literarische Travestie oder satirische Entlehnung aus der Musik und den Texten, und 3. die Eigenparodie.¹⁹

Hierbei hat Krogh die wichtigsten literarischen Gesichtspunkte aufgestellt: die Verbindung der Struktur zwischen der originalen und neuen Dichtung; die extra-musikalischen Konnotationen der originalen Melodien und ihre literarische Verwendung; und die Inhalte, die die Satire in dem neuen Werk auslösen können, im Gegensatz zur Vorlage. In Ep. 27 werde deutlich, dass Bellman

¹³ Kreutzer 2017.

¹⁴ Kreutzer 2017.

¹⁵ Massengale 1979, S. 18, 23, 177.

¹⁶ Kreutzer 2017.

¹⁷ Massengale 1979, 18.

¹⁸ Ljunggren 1867; Bagge 1881; Flodmark 1882; Krogh 1945; Afzelius 1947; Engländer 1954; Fehrman 1972; Massengale 1979.

¹⁹ Zitiert nach Massengale 1979, S. 24.

nicht nur die musikalischen Elemente, sondern auch das Reimmuster assimiliert habe. Außerdem werde die Parodie in dem Werk durch die extramusikalische Semantik erkennbar. Krogh ermittelte gar „the tendency for French ‚Schlager‘ tunes to be employed as operatic leitmotifs“, wofür sich Beispiele in *Fredmans Episteln* finden – etwa die Melodien, die bei der Szene im Klubhaus eingesetzt werden, stimmen in Ep. 42 und Ep. 49 überein. Daneben künde die gleiche Melodie von Ep. 1 und Ep. 59, so Krogh, von Trunkenheit und Sexualität.²⁰

Es ist bemerkenswert, dass Krogh in diesem Kontext von „the comic of opposition“ spricht, womit er auf die Unterschiede zwischen der Dichtung Bellmans und den diversen Aspekten der Vorlage abzielt. Wichtig ist dabei, dass die komische und satirische Wirkung durch die unzutreffende Nebeneinanderstellung der Musik und der Wörter wegen der Andeutungen von Stimmungen, Rhythmen oder physischen (Bühnen, Konzerten oder imaginären pastoralen) Umgebungen hervorgerufen wird.²¹ Darüber hinaus hat Krogh die instrumentalen Imitationen herausgestellt, die eine andere Art von „the comic of opposition“ in Bellmans Liedern darstellen. Instrumentale Imitation bedeutet, dass der Sänger die Stimme eines bestimmten Instruments mit den Melodien imitiert, um Lücken in der Dichtung (ohne Text) zu ergänzen. In *Fredmans Episteln* verfügt die instrumentale Imitation über ein deutliches und konsequentes Muster, wie sich in Ep. 12 zeigt:

Klag, Vater Berg, und Spiele,
die Flöte zu dir nimm
Flauto. --- und traurig stimm!²²

In *Fredmans Episteln* finden sich noch viele ähnliche Beispiele. Durch die stimmliche Imitation von Instrumenten entsteht eine satirische Wirkung, die mit den Hörerwartungen des Publikums spielt. Bei diesem Parodieverfahren hat Bellman zwei Methoden angewandt: die erwähnte Anweisung für das Instrument im Text und das onomatopoetische Wort, wie z.B. „Klang“ und „Plang“ in Ep. 29:

Mowitz, nimm deine Pinne auf hoher Tempelzinne! Klang! Schläge schnelle – plang! – auf die Felle! Klang, plang, klang, plang. ²³	Movitz, tag dina pinnar På templets höga tinnar! Klang, pinn i vädret, Plang, pinn på lädret, Klang, plang, klang, plang!
---	---

²⁰ Krogh nach Massengale 1979, S. 21-22.

²¹ Massengale 1979, S. 24.

²² <https://anacreon.de/bellman/fredmansepisteln/fe12.php>.

²³ <https://anacreon.de/bellman/fredmansepisteln/fe29.php?bg=1>.

Melodieprovenienz: Beispielanalysen

In diesem Beitrag fokussiere ich mich auf die Melodieprovenienz in *Fredmans Episteln* und stütze mich dabei vor allem auf *The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman* von Massengale.²⁴ In seine Analysen bezog er auch Manuskripte ein, die bereits vor der Edition von 1790 entstanden sind: das „Åkerman MS“, das einige der Episteln mit einem „timbre“ verknüpft (jedoch konnten bis heute noch nicht alle auf ihr musikalisches Vorbild zurückgeführt werden), und das „Vf 38a MS“, das die Melodien von 25 *Episteln* enthält, nämlich Ep. 1-17, 19-25 und 59. Vf 38a MS zeigt ausschließlich die Notentexte der jeweils ersten Strophe jeder Epistel. Durch den Vergleich der verschiedenen Manuskripte konnte Massengale nicht nur die Melodiequellen von vielen Werken in *Fredmans Episteln* ermitteln bzw. Befunde früherer Forscher bestätigen, sondern auch auf Bellman zurückgehende Varianten ausmachen.²⁵ Die folgenden drei Beispiele stammen aus dem Reservoir der identifizierten Melodieprovenienzen und stellen jeweils die in der Edition von 1790 gedruckte *Epistel* dem ermittelten Vorbild gegenüber.

Fredmans Epistel Nr. 12:

Dieses Lied ist im Åkerman MS mit der Timbrebezeichnung „Förr skal en Dufva drifva“ versehen. Es handelt sich dabei um die schwedische Übersetzung des von John Gay und Georg Friedrich Händel komponierten Trios *The flocks shall leave the mountains* aus der Masque *Acis and Galatea* (HWV 49, 1718). In Vf 38a MS zeigt sich die Melodie von Ep. 12 erstaunlich weit abgewichen von dem Original, weil nur die Takte 1–2 aus der *Acis*-Melodie stammen und sich die Tonart hier aus g-Moll im Original ins B-Dur verändert.²⁶ In der Edition von 1790 dagegen sind die ersten vier Takte denen aus dem Händel-Terzett wieder angenähert:

²⁴ Massengale bezog in seine Analysen auch das sog. Åkerman MS sowie das „Vf 38a MS“ mit ein,

²⁵ Massengale 1972 und 1979.

²⁶ Massengale 1972, S. 451.

Galatea

Acis

Polypheme

Andante e Staccato

Flocks shall leave the Mountains, The Floods the Turcie Dove, The Nymphs forsake the Fountains, ere

Notenbeispiel 1: Georg Friedrich Händel, „The flocks shall leave the mountains“ aus *Acis and Galatea* (HWV 49, 1718)

14

N. 12.

Lamentabile

Grät Fa-der Berg och Spe-la, Din

Pipa Sorgligt Stäm, och

rö -- ret kläm. Mitt bröst kan in-gen

he-la, det fru-slar öl och mærg.

Blås Fa -- der Berg. Märk

Notenbeispiel 2: Carl Michael Bellman/Olof Åhlström 1790, *Epistel* Nr. 12

In der Edition von 1790 ist die Melodie in c-Moll geschrieben. Die Melodie von T. 1 bis T. 4 wird aus der *Azis*-Melodie entlehnt und im vierten Takt mit einer halben Kadenz beendet. In dieser Version ließ Bellman das „Flötensolo“ (i.e. die Didaskalie zur stimmlichen Imitation einer Flöte im Liedvortrag) komplexer und eleganter werden, als es sich noch in Vf 38a MS darstellte. Dabei ist es hilfreich, den Einsatz der Barform (Formschema A-A-B) zu erwähnen. Im Gegensatz zur Liedform bei Torben Krogh ist nach Engländer die Barform, d.h. die mittelalterliche Kanzonenstrophe, ein maßgebliches Analyseinstrument, um die Lieder Bellmans zu verstehen. Die Strophe einer Dichtung besteht aus einem Aufgesang, der zwei Stollen umfasst, und einem Abgesang.²⁷ Anhand dieser „Barform“ entsteht der erste Stollen von T. 1 bis T. 8. Und dann wiederholt sich dieser Stollen dreimal ohne Veränderung.²⁸ Im Vergleich zur Version in Vf 38a MS werden die Takte von 17 bis 24 als ein Abgesang in der Barform interpretierbar. Dementsprechend war sie vorher einfach als eine Variation des Stollens lesbar. Abschließend besteht die Melodie von T. 25 bis T. 30 aus einer Sequenz von zwei „Flötensolo“-Takten und vier Takten Melodie, gleich derjenigen von T. 21 bis T. 24. Vier Takte „Flötensolo“ schließen dieses Lied ab. So wird aus dem ursprünglichen 8x4-taktigen Schema ein 8+8+8+6+4-taktiges Schema.

Fredmans Episteln Nr. 4 und Nr. 8

Diese beiden Lieder verwenden die gleiche Melodie.²⁹ Åkerman MS verweist auf das Timbre „Kiki“, d.h. die Contredanse „Qui, qui“. In der oben genannten Nr. 12 hat Bellman die Tonart, die Melodie, das „instrumentale Solo“ und die musikalische Form der Vorlage verändert. Im Gegensatz dazu hat Bellman in Nr. 4 und Nr. 8 die vorhandene Melodie vor allem durch den Rhythmus umgestaltet. Das Original ist mit 2/4-Takt bezeichnet, jedoch in der Version der Nr. 4 von der Vf 38a MS mit dem 6/8-Takt, in der Edition beider Lieder von Olof Åhlström aus 1790 mit dem 3/8-Takt. Aber auffällig ist, dass – obwohl sich die beiden Melodien in der Vf 38a MS nur um eine Nuance unterscheiden – diejenige von Nr. 4 im 6/8-Takt realisiert ist. Es ist klar ersichtlich, dass Bellman durch die Veränderung des Rhythmus den Tanzcharakter des Werkes herausstreichen wollte. Nr. 4 und Nr. 8 sind in der Version Olof Åhlströms in A-Dur geschrieben.

²⁷ Vgl. Massengale 1979, S. 42.

²⁸ Vgl. Massengale 1972, S. 451.

²⁹ [Bellman] 1790, S. 7.

Fredmans Epistel Nr. 6

Die Melodie, die Bellman für Epistel Nr. 6 entlehnt hat, war damals sehr populär in Frankreich und ist auch in der im Bellman-Kontext vielzitierten Vaudevillesammlung *La Clé du caveau* (1811) vertreten (die Bellman in dieser gedruckten Fassung freilich nicht gekannt haben kann). Sie geht vermutlich auf die achte Szene „Allons danser sous les ormeaux“ aus der Opéra comique *Le Devin du Village* von Jean-Jacques Rousseau zurück; dieses Werk war 1758 mit einer französischen Operntruppe in Stockholm aufgeführt worden.³⁰ Im Vergleich zum Original hat Bellman den Zwischenteil gestrichen, und den 6/8-Takt behalten. Dadurch bleiben der Tanzcharakter der Musik und die Struktur der Dacapoform erhalten. Die Melodie wurde bei Bellman aus dem B-Dur nach G-Dur versetzt. Obwohl Bellman die Töne der originalen Melodie sehr wenig geändert hat, verschob er den Rhythmus. Das Original ist wie im Folgenden:

³⁰ Massengale 1979, S. 153-155.

94

viv *doux*

Colette

Allons danser sous les Ormeaux, animez vous jeunes fillettes, allons dan =

fort

Chœur

ser sous les ormeaux, Galans prenez vos chalumeaux, allons danser sous les or =

tous

meaux animez vos jeunes fillettes, allons danser sous les Ormeaux, Galat^e pre =

1^{er} *doux*

fin

Colette

nez vos chalumeaux, Répétons mille chansonnettes, et pour avoir le cœur joyeux Dan =

7

Notenbeispiel 3: Jean-Jacques Rousseau, „Allons danser sous les ormeaux“ aus *Le Devin du village* (1752)

N^o 6. 9

Pastorale

Käraste Bröder Systerar och väner med helso och frid med
öl som bränner, hjertat kringsränner. Sotnar och spänar, gör krogdörren vid drin.
Fin
drick nu är tid. Kör på Fi o tema Systerar med lång; Pusk på kjejlarna
hoppa i språng. Ulla bjud opp, Sväng dansalopp, Skönhetsens kropp,
blommar i topp; Ögat vill blunda och fingret det kän ner. D:C.

Notenbeispiel 4: Carl Michael Bellman/Olof Åhlström 1790, *Epistel* Nr. 6

Zusammenfassung

Durch die Parodie bearbeitete Bellman die eingängigen und damals populären Melodien, denen er seine neuen Texte unterlegte. Die Zuschauer konnten erst auf die Wirkung und die Späße dieses parodierten Werkes reagieren, wenn sie die Vorlage und den Zusammenhang zwischen der älteren und der neuen Fassung erkannten. Obwohl Bellman im 18. Jahrhundert seinem Publikum entweder im Wirtshaus, im Theater oder am Hof Spaß gebracht hat, wurden seine Lieder von der Schwedischen Akademie wegen seines anti-akademischen Duktus lange Zeit als bloße Gassenhauer abgetan. Da Bellman bei seiner Kompositionstätigkeit das Parodieverfahren verwendete, ist die Frage, ob er auch selbst Melodien komponiert hat, bis heute umstritten. Zweifellos aber zeigt Bellman sein musikalisches sowie literarisches Talent durch die parodierten Werke.

Literatur

Primärwerke

[Bellman, Carl Michael] (1790): *Musiken till Fredmans Epistlar*. Stockholm 1790.

[Bellman, Carl Michael] (1791): *Musiken till Fredmans Sång*. Stockholm 1791.

Capelle, Pierre (1811): *La Clé du caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson, par C***, du Caveau moderne*. Paris 1811.

Händel, Gerg Friedrich [1743]: *Acis and Galatea. A Mask, as it was Originally Compos'd with the Overture, Recitativo's, Songs, Duets & Choruses, for Voices and Instruments. Set to Music by Mr. Handel*. London 1743.

Rousseau, Jean-Jacques (1753): *Le Devin du village, intermède représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés les 18 et 24 octobre 1752 et à Paris par l'Académie royale de musique le 1er mars 1753*. Paris 1753.

Utschick, Klaus-Rüdiger [Hg.] (1998): *Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln*. Bd. 1. München 1998.

Sekundärwerke

Austin, Paul Britten (1998): *Carl Michael Bellman. Sein Leben und Seine Lieder*, übers. u. neu bearb. von Ursula Menn-Utschick. München 1998.

Brinzing, Armin (1997): *Parodie und Kontrafaktur*. In: *MGG2*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7. Stuttgart und Weimar 1997, Sp. 1394-1416.

Falck, Robert (1979): *Parody and Contrafactum. A Terminological Clarification*. In: *The Musical Quarterly* 1 (1979), S. 1-21.

Fehrman, Carl (1972): *Bellman Research and Bellman Exegesis*. In: *Scandinavian Studies* 3 (1972), S. 336-363.

Hillbom, Gunnar (1998): *Vorwort*. In: *Carl Michael Bellman. Fredmans Gesänge*, Bd. 2, übers. und hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 10-16.

Ruolan Xiong

- Huldén, Lars (1995): Carl Michael Bellman. Transl. by Paul Britten Austin. Stockholm 1995.
- Kellgren, Johan Henrik (1998): Vorwort. In: Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln. Bd. 1, übers. u. hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 16-21.
- Kreutzer, Gert (1996): Ach Bellman, Bellman. In: Maria Eva Hein u. Peter Ulrich Hein [Hg.]: Freia und Bacchus. Hommage an den schwedischen Dichter Carl Michael Bellman. Köln 1996, S. 12-27.
- Krogh, Torben (1945): Bellman som musikalsk digter. Kopenhagen 1945.
- Massengale, James Rhea (1972): Did Bellman Write Music? In: Scandinavian Studies 3 (1972), S. 439-454.
- Massengale, James Rhea (1979): The Musical-Poetic Method of Carl Michael Bellman. Stockholm 1979.
- Massengale, James Rhea (1996): Bellman, Carl Michael. In: MGG2, hg. von Ludwig Finscher. Personenteil, Bd. 1. Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 1026-1030.
- Steincke, Wolfgang (1970): Die Parodie in der Musik. Mössler 1970.
- Tilmouth, Michael (2001): Parody (ii). In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2., neubearbeitete Ausgabe, hg. von Stanley Sadie. Bd. 19. London 2001, S. 147-148.
- Ritte, Hans (1998): Carl Michael Bellman und seine Zeit. In: Carl Michael Bellman. Fredmans Episteln. Bd. 1, übers. u. hg. von Klaus-Rüdiger Utschick. München 1998, S. 12-14.
- Verweyen, Theodor (2007): Kontrafaktur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitete Ausgabe, hg. von Harald Fricke. Bd. II (H-O). Berlin/New York 2007, S. 337-340.
- Verweyen, Theodor (2007): Parodie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitete Ausgabe, hg. von Harald Fricke. Bd. II (H-O). Berlin/New York 2007, S. 23-27.

Internetpräsenzen

- Kreutzer, Gert (2017): Bellman vor dem musikalischen Hintergrund seiner Zeit. Vortragsmanuskript, URL: <https://www.bellmangesellschaft.de/archiv/kreutzer-vortrag/gert-kreutzer-bellmanmusik.php>, konsultiert am 01/12/2018.
- <https://anacreon.de/bellman/bellman.php>, konsultiert am 01/12/2018.

Menuettlieder in *Fredmans Episteln* und *Fredmans Gesängen*

Germán Camilo Salazar Lozada

Wenn man das Ausmaß und die Vielschichtigkeit des Werkes Carl Michael Bellmans betrachtet, wird leicht ersichtlich, warum auch nach mehr als 200 Jahren die Erforschung seines Nachlasses nicht zum Stillstand gekommen ist. Der Reichtum des Erbes des ‚schwedischen Anakreons‘ besteht nicht nur in dem Erfindergeist seiner Gesänge, sondern auch in seiner Fähigkeit, gleichzeitig Betrunkene, Prostituierte, Intellektuelle, Höflinge und sogar den König zu entzücken. Carl Michael Bellman (1740–1795) wird heute als Nationaldichter Schwedens anerkannt. Da er seine Gedichte meist als Lieder oder genauer: als Parodien komponierte, kann sein literarisches Werk nicht von der Musik getrennt werden. Seine Lieder trug er u.a. in Wirtshäusern vor; entsprechend spiegeln sie ausgezeichnet den Geist dieser Welt, sowohl in den Texten als auch in der Musik. Obwohl Bellman kein Berufskomponist oder -musiker war und er eher als Dichter angesehen wird, sind seine Lieder in der Regel auf der künstlerischen Höhe seiner Zeit. Die Lieder Bellmans sind in unterschiedlichen musikalischen Formen (Menuett, Andante, Allegro, Pastorale, Marche u.s.w.) realisiert, die jeweils dem Wesen des Liedtextes entsprechen. Das Menuett-Lied macht eine der wichtigsten Formen im Werk Bellmans aus. Im vorliegenden Beitrag beschäftige ich mich mit der Geschichte, Entwicklung und Eigenschaften dieser Gattung der Musik und des Tanzes und versuche die Verbindung zwischen dem Menuett als Form und dem Werk von Carl Michael Bellman zu klären.

Kleine Geschichte des Menuetttanzes

Das Wort Menuett bezeichnet sowohl den Tanz, der im 17. und 18. Jahrhundert große Popularität auf Hofbällen hatte, als auch die Musik, die diesen Tanz begleitete. Obwohl die Geschichte beider Begriffe eng miteinander verbunden ist, haben sie unterschiedliche Entwicklungen genommen. In der Regel wird der Ursprung des Menuetts am französischen Hof des 17. Jahrhunderts verortet. Jedoch ist das letztlich nicht beweisbar, und mitunter wird auch erwogen, dass das Menuett in Italien entstand.¹ Auch bezüglich der Art und Weise seiner

¹ Vgl. hier und im Folgenden Sutton 1985, S. 132.

Entstehung existieren unterschiedliche Ansichten: Es könnte sich einerseits aus zwei populären Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts ableiten, nämlich aus der Courante und der Galliarde. Das Menuett könnte andererseits aber auch ein französischer Volkstanz sein, der an den Hof kam und schnell große Beliebtheit erlangte. Schließlich wird auch postuliert, dass das Menuett eine Erfindung Jean-Baptiste Lullys sei, was zwar wenig plausibel ist, aber sich zumindest auf die grundlegende Rolle Lullys in der Entwicklung des Menuetts stützen kann. Es gibt jedenfalls nicht ausreichend belastbares Quellenmaterial, das Ort und Art und Weise der Entstehung des Menuetts zweifelsfrei bestimmen ließe. Unbestritten war das Menuett als Tanz sehr beliebt an den europäischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders am Hof zu Versailles, wo die bekannten Tanzmeister wie Pierre Beauchamp(s) und Louis Pécour sich damit beschäftigten und die wichtigsten Schritte entwickelten. Häufig kamen auch Tanzmeister aus Italien und dem deutschsprachigen Raum nach Frankreich, um die Kunst des Menuetttanzes aus erster Hand zu lernen.

Two of the dancing masters, Taubert and Rameau, writing early in the century, actually acknowledge that their 'principles and rules' were acquired from an association with the 'great masters': Frenchmen who taught and choreographed at the court of Louis XIV, particularly Pierre Beauchamp and Louis Pécour. Dancing masters made special sojourns to Paris to learn the French steps.²

Aufgrund der Beliebtheit, der verschiedenen Anlässe und der großen Anzahl von Ländern und Orten, wo es getanzt wurde, gab es begrifflicherweise viele Variationen in den Tanzschritten des Menuetts. Egal, wie viele Schritte im Tanz auftauchten, der französische Hof blieb der Ort, an dem die Normen des Menuetts festgelegt wurden: „the manuals deal almost exclusively with the Minuet ordinaire; all of the steps come from a common source – the court of Louis XIV.”³ Der Grundschrift des Menuetts ist der sogenannte „Pas de Menuet“: eine Folge von vier gelaufenen Schritten, in zwei $\frac{3}{4}$ -Takten (sechs Grundschläge) eingerahmt, die sowohl vorwärts als auch rückwärts und seitwärts getanzt werden können. Man könnte annehmen, dass es viele Möglichkeiten gab, um diesen „Pas de Menuet“ zu tanzen. Es gab aber einen Entwurf, der meistens unverändert blieb und nur von einigen Tanzmeistern umgestaltet wurde, um ihre eigenen Ideen von Stil, gutem Geschmack und Musikalität zu integrieren, nämlich die S-Figur und ihre Spiegelversion, die Z-Figur. Julia Sutton schreibt: „In 1717 the Leipzig dancing master Taubert says that the original shape of the

² Cobau 1984, S. 13.

³ Cobau 1984, S. 13.

„Hauptfigur“ of the minuet was an 8, then an S, and finally a Z” und fügt hinzu: „at the height of its popularity the freedom with which the minuet was varied was extensive, yet its chief characteristics – the S or Z figure and the pas de menuet-remained clear”.⁴ Beide Figuren waren zusammen mit dem „Pas de Menuet” so fest mit dem Tanz verbunden, dass sie sowohl damals als auch noch heute als wesentliche Teile des Menuetts betrachtet werden. Im Allgemeinen wird die von Taubert entworfene Theorie akzeptiert, dass der Name „Menuett” aus „Pas menus” (kleiner Schritt) entstanden ist, d.h. aus der Weise, wie das Menuett getanzt wurde. Als Praxis des Adels wurde das Menuett von den politischen Ereignissen in Europa, namentlich der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, schwer getroffen – und verlor seinen Status als Modetanz.

Musikalische Entwicklung

Das Bauyn-Manuskript, das um 1690 entstand und heute in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt ist, enthält drei Stücke mit dem Namen „Menuett”. Dabei handelt es sich um die ältesten bekannten Partituren, die das Wort benutzen.⁵ Der größte Vordenker des Menuetts als Musikform war Jean-Baptiste Lully in Frankreich. Die Beiträge, die er leistete, waren entscheidend für die Entwicklung und Gestaltung der Gattung. Einige Forscher haben ihm sogar die Erfindung des Menuetts beigemessen⁶ – eine Hypothese ohne Nachweis. Auf jeden Fall war Lully derjenige, der dem Menuett einen festen Platz als Musikgattung und nicht nur als Begleitung des Tanzes gab. Häufig waren die beliebtesten Menuette auf gesellschaftlichen Bällen Umbildungen von bekannten Opernarien oder anderen Stücken großer Komponisten. Aber es kam auch nicht selten vor, dass Komponisten bekannte Menuettmelodien aufgriffen, um ihre eigenen Stücke zu gestalten. Anders ausgedrückt, auch nach seiner Etablierung als musikalisches Satzmodell hatte das Menuett eine symbiotische Beziehung mit dem Tanz. Aufgrund seiner Einfachheit und seiner Beliebtheit wurde das Menuett im 18. Jahrhundert als Lernmittel angewendet, sowohl im Instrumentalspiel als auch in der Komposition. Es war besonders geeignet, um Rhythmus und Melodiegefühl zu entwickeln und die Hintergrundkonzepte der Harmonielehre zu lernen:

⁴ Sutton 1985, S. 125, 131.

⁵ Vgl. Sutton 1985, S. 127. Das Bauyn-Manuskript trägt die Signatur F-Pn Rés. Vm7 674-675.

⁶ Blom 1941, S. 175.

[M]inuets were the gateway to longer and more elaborate types of composition. The Mozart family exemplifies how this process worked. Leopold used minuets in his elementary piano and composition teaching of both Nannerl and Wolfgang, so it is no surprise that Wolfgang's first compositions were also minuets [...]. The reason minuets were used in this way is that [...] they were considered so ludicrously simple to compose that anyone could do it by throwing dice.⁷

Als das Menuett als höfischer Balltanz entstand, wurde die Musik dafür nicht als Hörstück komponiert, um es dann zu choreographieren, sondern man konzipierte Tanz und Musik von vornherein als Einheit. Solange der Musik einfach zu folgen war und sie mit dem Tanz zusammenpasste, besaß sie keinen Eigenwert. Auch führende damalige Komponisten verteidigten die Idee, dass die Musik komponiert werden sollte, um den Tanz zu begleiten. Die musikalischen Merkmale des Menuetts waren ganz dem Tanz gewidmet: „Throughout the eighteenth century“, so Tilden Russell, „teachers like Mattheson, Riepel, and Koch emphasize the metrical regularity of minuets, based on the eight-measure phrase, which is supposedly essential to dancing the minuet well.“⁸ Um dem Menuett ein bisschen Mannigfaltigkeit beizugeben, war die Improvisation laut Julia Sutton sowohl im Tanz als auch in der Musik erlaubt, solange sie den festen Aufbau nicht störte:

In both dance and music of the eighteenth century, elegant variation and improvisation on a fundamental structure were both expected and appreciated, so long as they remained within the bounds of ‚good taste‘.⁹

Zusammengefasst hatte das gesellschaftliche Menuett die folgenden musikalischen Merkmale:

- Homophonisch: Melodie mit Begleitung
- Tripeltakt, meist $\frac{3}{4}$.
- Folgen von acht oder sechzehn Takten, die mit dem Pas de Menuet zusammenpassen.
- Zweiteilige Form: AA-BB oder AA-BB-AA-BB
- Harmonische Bewegung: I-V und V-I

Nach Tilden Russell hatte das Instrumentalmenuett anfangs die gleichen Merkmale wie das Tanzmenuett, i.e. „deviation from 8 + 8 structure is usually explained as ‚stylization‘“¹⁰. Allmählich wurden sowohl der Stil als auch der Umfang

⁷ Russell 1999, S. 418.

⁸ Russell 1999, S. 386.

⁹ Sutton 1985, S. 125.

¹⁰ Russell 1999, S. 387.

insofern erweitert, dass die Achttakt-Einheit im zweiten Abschnitt verdoppelt oder verdreifacht wurde. Ebenso zeigten die Komponisten in anderen Beispielen genug Erfindungsgeist, um mit solchen Regelungen innovativ umzugehen. Fortan zeigte das Menuett eine selbständige Entwicklung, die ihm einen privilegierten Platz als Instrumentalform gewährte. Am Anfang des 18. Jahrhunderts wurde das Menuett von italienischen Komponisten als „Tempo di Minuetto“ in Symphonien, Sonaten und Concerti aufgenommen. Das Menuett wurde zu einer Musikgattung, die von großen Komponisten regelmäßig aufgegriffen wurde und mithin „zum Inbegriff einer kompositorischen Entwicklung, die in der Wiener Klassik ihren Höhepunkt erreichte.“¹¹

Menuettlied

Schon zu der Zeit, als das Menuett als bloße Tanzmusik betrachtet wurde, gab es auch gesungene Formen. Julia Sutton erklärt: „Naturally, specifically choreographed stage minuets had specifically composed music, often with irregular phrasing, often sung by soloists or ensemble.“¹² Als Johann Mattheson 1739 seinen *Vollkommenen Capellmeister* veröffentlichte, war das Menuett nicht mehr nur ein Tanz. Mattheson vermerkte dies und gliederte das Menuett in drei Kategorien: zum Spielen, zum Singen, zum Tanzen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden mehrere Sammlungen, die zahlreiche Lieder in Menuettform beinhalteten. Auch wenn ein Stück oder eine Passage nicht ausdrücklich als Menuett benannt wurde, gab es tatsächlich viele Werke in der Vokalmusik, die dem Aufbau und den Eigenschaften des Menuetts entsprechen.¹³ Üblich war auch, dass ein neuer Text den bekannten Tanzmenuetten eingefügt wurde, um ein Lied zu gestalten. Diese Lieder wurden sehr beliebt und in Liedsammlungen aufgenommen, nämlich als sogenannte Parodie.¹⁴ Obwohl die Bearbeitung von schon existierenden Menuetten weit verbreitet war, gab es viele Probleme bei der Integration eines neuen Textes in die bereits vorhandene Melodie:

[W]enn man einen Text unter eine Courante oder ein Menuet, ja wohl unter eine ganze Sonata legen muß, so muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und sich mit den Pedibus nach den Noten richten.¹⁵

¹¹ Steinbeck/Marsh 1997, Sp. 126.

¹² Sutton 1985, S. 127.

¹³ Little 2001.

¹⁴ Schwab 1992.

¹⁵ Neumeister 1707, zitiert nach Schwab 1992, S. 225.

Man musste Form und Eigenschaften des Originals respektieren, was aber mitunter schwierig war, und das Ergebnis war nicht immer kunstreich.¹⁶ Das war jedoch für viele Künstler kein Hindernis, sondern eine gute Gelegenheit, um die eigenen kreativen Grenzen zu erweitern. Das Menuettlied war sowohl in der Volksmusik als auch in der Kunstmusik beliebt. Komponisten wie Franz Schubert und Robert Schumann kreierte Lieder mit den musikalischen Merkmalen des Menuetts, und Musiker und Dichter wie Christian Friedrich Schubart und Carl Michael Bellman widmeten der Gattung zahlreiche Werke und bearbeiteten existierende Melodien, um sie ihren Gedichten anzupassen.

Menuettlied von Carl Michael Bellman

Obwohl Carl Michael Bellman die Musik als Mittel verwendete, um seine Gedichte bekannt zu machen, wird er zwar als Dichter anerkannt, aber nicht als Musiker, geschweige denn als Komponist. In den meisten Fällen sind seine Lieder Anpassungen bekannter Melodien an seine eigenen Texte. Solche Parodien waren, wie bereits skizziert, unter damaligen Musikern und Dichtern üblich. Keinesfalls bedeutet das, dass die Musik von dem Text getrennt betrachtet werden kann:

[Bellman] legte nämlich – man denke an Sperontes‘ ‚Singende Muse an der Pleiße‘ (1736–45)! – eigenen schwedischen Dichtungen die verschiedensten und damals beliebtesten Melodien der französischen Chansons, aber auch solche der Deutschen, Italiener, Engländer, auch schwedische, dänische, deutsche und andere Volksweisen, Tanzstücke und anderes mit größtem künstlerischem Feingefühl in einer Weise unter, daß Text und Melodie eine wirklich ideal zu nennende Verbindung einginge.¹⁷

Die Melodienwahl war folglich nicht zufällig, sondern basierte auf einem tiefen Kunstsinn, der die Bedeutung des Texts mit der Atmosphäre und der Stimmung der Musik kongenial verband. Bekannt ist, dass Bellman eine Vorliebe für Theatermusik von Komponisten wie Monsigny, Händel, Vogler und Nauman hatte. In seinem Artikel *Bellman Research and Bellman Exegesis* erklärt Carl Fehrman, dass musikalisches Bewusstsein, Sensibilität und Wissen sowohl beim Dichter als auch bei seinem Publikum vorausgesetzt wurden, wenn eine solche Technik wirksam sein sollte. Bellman parodierte bekannte Melodien, indem er sie mit seinen eigenen Texten zusammenfügte.¹⁸ Für Bellman war die Verständlichkeit des Textes wesentlich, vielleicht noch mehr als die Melodie.

¹⁶ Schwab 1992, S. 225.

¹⁷ Niemann 1903, S. 96.

¹⁸ Fehrman 1972, S. 359.

Bei der Kombination passte Bellmann oftmals die Melodien seinen Texten an: „Another part of Bellman’s musical artistry was his gift for changing melodies to suit his own special purposes.”¹⁹ Die Menuettlieder, die sich in den publizierten Sammlungen von Bellman-Liedern finden, wurden auch durch Melodienbearbeitung verändert. Mehrere von diesen Menuetten entstanden sogar erst aus dem Umbau von Melodien, die ursprünglich überhaupt keine Menuette waren. Als Beispiel davon zitiert James Massengale die Epistel *Till fader Berg och Jergen Puckel* und erläutert: „It was in this spirit that he cut a French rondeau form (ABACA) so that it became a minuet (AABA) for Ep. 20”²⁰ – möglicherweise deshalb, weil Bellman manchmal tanzbare Musik für seine Vorstellungen benötigte. Andererseits können die Parodien als Nachweis gelten, dass der ‚schwedische Anakreon‘ gute musikalische Kenntnis besaß, auch wenn er selbst kein großer Komponist war: „his structural knowledge was such that he could transform a rondeau into a Da capo minuet, or change the musical metrics of a song from 4/4 to 4/3.“²¹

Noch heute werden Musikgattungen mit bestimmten Gelegenheiten oder Umständen verbunden. Damals war diese Verbindung noch sehr viel stärker, was Bellman ausnutzte, um die Bedeutung seiner Gedichte zu verstärken. Daher muss die Gattungsbenennung (Andante, Pastorale, Menuett) beachtet werden, wenn man eine richtige Interpretation des Liedes (und seines Textes) erreichen möchte. Fehrman zitiert Kurt Johannessons Essay *Lyrisk i tid och otid: Festskrift till Gunnar Tideström* und fasst diesen wie folgt zusammen:

Johannesson shows how Bellman at the very beginning of the epistles often will indicate a social level, a certain type of location, milieu, an action by purely musical and acoustic means. It was possible to do so because 18th century music was rigidly classified according to styles and genres which, in turn, were associated with various social situations.²²

Im Text mehrerer Episteln befindet sich das Wort ‚Menuett‘. Solche Hinweise sind nicht nur ein Beleg dafür, dass Bellman die Verwendung des Menuetts im gesellschaftlichen Kontext verstand, sondern auch dafür, dass er das Menuett absichtlich verwendete, um die Dramatik seines Auftritts zu betonen. Der Satz „Hör Menuett, klingt herrlich und begehrllich, zärtlich und nett, für Ulla mehr beschwerlich“ in Epistel 69 bezieht sich auf die mutmaßliche Eleganz des Me-

¹⁹ Fehrman 1972, S. 359.

²⁰ Massengale 1972, S. 444.

²¹ Massengale 1972, S. 453.

²² Fehrman 1972, 360.

nuetts, deren Überheblichkeit Ulla offensichtlich ärgert. Andererseits bezieht sich die Epistel 9 auf den tanzbaren Charakter des Menuetts:

*Sieh! mit den Schwestern, hold und honett,
tanzen die Brüder stolz Menuett,
voll im Brantweinbade.
Ulla, steh gerade,
halt den Takt, gib Hand, sei nett!*

Tabelle 1 listet die Lieder in *Fredmans Episteln*, die als „Menuetto“ bezeichnet werden:

Epistel #	Name	Deutsche Übersetzung	Tonart
1	Till Cajsa Stina	An Cajsa Stina	F
3	Till en och var av systrarna, men enkannerligen till Ulla Winblad	An eine jede der Schwestern, im besonderen jedoch an Ulla Winblad.	Es
9	Till Gumman på Thermopolium Boreale och hennes jungfrur.	An die Alte vom Thermopolium Boreale und ihre Jungfern	F
11	Till bröderne och systrarna på Lokatten	An die Brüder und Schwestern im Luchs	D
14	Till poeten Wetz	An den Poeten Wetz	d
15	Enkannerligen till Theophilum skomakargesäll, under dess förföljelse, skriven till tröst och hugsvalelse	An den Schuhmachergesellen Theophilus während dessen Verfolgung, geschrieben zu Trost und Abkühlung	F
16	Enkannerligen till the birfilare på then Konungsliga Djurgården	Im besonderen an die Bierfiedler im Königlichen Tiergarten	C
20	Till fader Berg och Jergen Puckel	An Vater Berg und Jergen Puckel	C
23	Som är ett soliloquium, då Fredman låg vid krogen Krypintemot Bankohuset, en sommarnatt år 1768	Die ein Soliloquium darstellt, als er in einer Sommernacht 1768 gegenüber dem Bankhaus vor der Kaschemme 'Kriech-herein' lag.	G
25	Som är ett försök till en pastoral i bacchanalisk smak, skriven vid Ulla Winblads överfart till Djurgården	Versuch zu einem Pastoral im bacchanalischen Geschmack, geschrieben bei Ulla Winblads Überfahrt nach Djurgården.	F
39	Över Bergströmskans porträtt	Über Mutter Bergströms Portrait in	Es

Epistel #	Name	Deutsche Übersetzung	Tonart
	på Liljans krog, i Torshälla.	Liljans Krug in Torshälla.	
58	Över Kihlberg, Bacchi man och Ordens officiant i Templet	Über Kihlberg, Bacchi Mann und Offiziant des Ordens im Tempel	D
59	Till Lokatten	An den Krug zum Luchsen	G
61	Till k. mor på Fyrkanten	An die liebe Mutter Wirtin vom Vierkant	G
63	Diktad mitt i veckan	Gedichtet mitten in der Woche	h
64	Rörande sista balen hos Frömans i Hornskroken	Über den letzten Ball bei Frömans am Hornskroken	B
68	Betreffend den letzten Ball im Grönlund	Angående sista balen på Grönlund	D
70	Om något som passerade i artillerilägret anno 1773	Über etwas, das im Artillerielager passierte anno 1773	C
79	Avsked till matronorna, synnerligen till mor Maja Myra i Solgrändan vid Stortorget, anno 1785	Abschied von den Matronen, besonders von Mutter Maja Myra in der Sonnengasse am Stortorget, anno 1785	G

Tabelle 2 listet die Lieder in *Fredmans Gesängen*, die als „Menuetto“ bezeichnet werden:

Gesang #	Name/Erste Zeile	Deutsche Übersetzung	Tonart
2	Bacchi 1:sta Riddarslag – Ordens-Härolder ta'n Edra spiror	Bacchi erster Ritterschlag – Ordensherolde, hebt eure Zepter	C
3	Se menigheten	Pauken, Trompeten!	a
31	Fiskafänget – Opp Amaryllis! vakna min lilla!	Der Fischfang – Auf, Amaryllis! auf, meine Holde	D
36 ²³	Gubben Loth och hans gamla Fru	Vater Loth war fromm und solid	Es
39	Allt förvandlas, allt går omkull!	Alles wandelt sich, sinkt hinab	Es
40	Ahasverus var så mäktig	Einst Ahasver, König mächtig	C
49	Som nu och emedan	Da schon lang gestritten	D

²³ [Bellman] 1791 enthält keine Partitur für Gesang Nr. 36, stattdessen gibt es die Anmerkung „N°36 Semel N°39“, d.h. Lied Nr. 36 wird zur selben Melodie wie Nr. 39 gesungen.

Es ist auffällig, dass es mehrere Menuette in den Sammlungen gibt, die trotz dieser Bezeichnung nicht alle Merkmale der Gattung aufweisen, nämlich unvollständige Struktur, Wiederholung nach 4 Takten, usw. In beiden Sammlungen gibt es auch mehrere Lieder, die zwar nicht als „Menuette“ bezeichnet sind, aber einige musikalische Merkmale des Menuetts beinhalten oder auf das Menuett in dem Text Bezug nehmen. **Tabelle 3** nennt diese Lieder und ihre wichtigsten Merkmale:

Epistel#	Name/Erste Zeile (Deutsch)	Tonart	Tempo/Gattungshinweis	Anmerkungen
Ep. 4	Im besonderen an Anna Stina	A	Presto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 6	An die Galimather jenseits des Königlichen Tiergartens	G	Pastorale	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 13	An Bruder Bredström	F	Allegretto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 17	An Schwester Lisa	g	Andante	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ep. 19	An die Schwestern im Königlichen Tiergarten	D	Vivace	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ep. 21	In welcher er primo die Nacht mit ihren Vergnügungen schildert und secundo ein Gleichgewicht zwischen Weines- und Liebesstärke vor Augen zu führen scheint, doch zuletzt klar den Stärkeren offenbart	g	Allegretto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 29	An die Vornehmen	F	Tempo di Menuetto	3/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 41	Bei einer Gelegenheit, da es Christian Wingmark in einem Handgemenge mit Mollberg an den seidenen Kragen ging	F	Andante con Motto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 50	Über seinen letzten Blick	C	Allegretto	6/8 Takt,

Epistel#	Name/Erste Zeile (Deutsch)	Tonart	Tempo/ Gattungs- hinweis	Anmerkungen
	auf Ulla Winblad bei ihrer Rückfahrt von Djurgården			8 Takte und Wiederholung
Ep. 54	Am Grabe von Korporal Boman	F	Andantino	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ep. 57	Über eine Kindstaufe	C	Presto	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ges. 1	BACCHISCHER ADEL	F	Allegretto	6/8 und 3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung Struktur AABB
Ges. 11	Portugal, Spanien, großes Britannien	G	Allegretto	3/4 Takt, 8 Takte und Wiederholung
Ges. 38	Des Potiphars Weib will in süßem Begehrt	C	Allegretto	6/8 Takt, 8 Takte und Wiederholung

Tabelle 4 zeigt die Bezüge zwischen dem Menuett und Gedichten in *Fredmans Episteln*.

Epistel #	Zeile
9	<i>Sieh! mit den Schwestern, hold und bonett, / tanzen die Brüder stolz Menuett, / voll im Branntweinbade. / Ulla, steh gerade, / halt den Takt, gib Hand, sei nett!</i>
13	<i>Hier bin ich und dort ein Bett, / um mein Herz Cupido streitet. / Brüder, tanzt Menuett! / Bredström bitter leidet.</i>
17	<i>Hose aus Seide / wie Kreide, / Rock violett / umspannt ihn adrett, / blau ist das Futter. Hei Menuett!</i>
19	<i>Liebliche Schwestern, hei Menuett, / Trommel und Flageolet! / Teuerste Brüder, Kriege bring her, / Baßgeigen her noch mehr!</i>
34	<i>Brandsignal und Bajonett, / Menuett, / Diebe, Patrullen, / Jungfernschreie, Klarinett.</i>
68	<i>Wend gegen Wand Horn und Baß! / Blas die Menuette, / die der auf Klarinette / blies gestern in der Gass'</i>
69	<i>Hör Menuett / klingt herrlich und begerlich, / zärtlich und nett, / für Ulla mehr beschwerlich.</i>

Zusammenfassung

Die Sammlungen *Fredmans epistlar* (1790) und *Fredmans sänger* (1791) von Carl Michael Bellman beinhalten insgesamt 26 Menuettlieder und 14 Lieder, die mehrere Merkmale des Menuetts aufweisen. Diese Menge bestätigt die Wichtigkeit der Gattung sowohl für Bellman als Dichter als auch für die damalige Gesellschaft. Selbstverständlich waren Bellmans Menuettlieder nicht für den gesellschaftlichen Tanz geeignet, aber da Bellman zur Blütezeit dieser Tanzpraxis lebte und es eines seiner Hauptziele in der Liederkomposition war, die Aristokratie und ihre Veranstaltungen (einschließlich Bälle) zu verspotten, kann man die Verwendung dieser Form als klaren Bezug zum Gesellschaftstanz interpretieren. Das Menuettlied stellt einen sehr großen und wichtigen Teil von Bellmans Werk dar. Die historische, künstlerische und gesellschaftliche Bedeutung der Gattung wurde vom ‚schwedischen Anakreon‘ als Instrument benutzt, um den Charakter seiner Lieder zu betonen und seine Gedichte verbreiten zu können. Das Geschick, mit dem er das Menuett für seine Zwecke benutzte, beweist sein großes Talent und sein tiefes Verständnis der damaligen Kunst und Gesellschaft.

Literatur

Primärwerke

[Bellman, Carl Michael] (1790): *Musiken till Fredmans Epistlar*. Stockholm 1790.

[Bellman, Carl Michael] (1791): *Musiken till Fredmans Sänger*. Stockholm 1791.

Sekundärwerke

Eric Blom (1941): *The Minuet-Trio*. In: *Music & Letters* 2 (1941). S. 162-180.

Cobau, Judith (1984): *The Preferred Pas de Menuet*. In: *Dance Research Journal* 2 (1984), S. 13-17.

Fehrman, Carl (1972): *Bellman Research and Bellman Exegesis*. In: *Scandinavian Studies* 3 (1972), S. 336-363.

Massengale, James Rhea (1972): *Did Bellman Write Music?* In: *Scandinavian Studies* 3 (1972), S. 439-454.

Niemann, Walter (1903): *Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart*. In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1 (1903), S. 91-118.

Russell, Tilden A. (1999): *Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks*. In: *The Journal of Musicology* 3 (1999), S. 386-419.

Schmidt, Leopold. (1968): *Wien im Volkslied. Geltung und Ausstrahlung der Kaiserstadt im deutschen Liedgut*. In: *ÖMZ* 9 (1968), S. 459-469.

- Schwab, Heinrich W. (1992): „Menuettlied“ und „Sing-Menuett“. Zu speziellen Formen des Liedes im 18. Jahrhundert. In: Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts, hg. von Gudrun Busch u. Anthony John Harper. Amsterdam 1992, S. 213-234.
- Steinbeck, Wolfram (1997): Menuett. In: MGG2, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher. Kassel 1997, Sp. 121-131.
- Sutton, Julia (1985): The Minuet: An Elegant Phoenix. In: Dance Chronicle 3/4 (1985), S. 119-152.

Internetpräsenz

- Little, Meredith (2001): Minuet. In: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>, konsultiert am 9/12/2018.

Die frühmittelalterliche Zupfleier im Spiegel der archäologischen Quellen

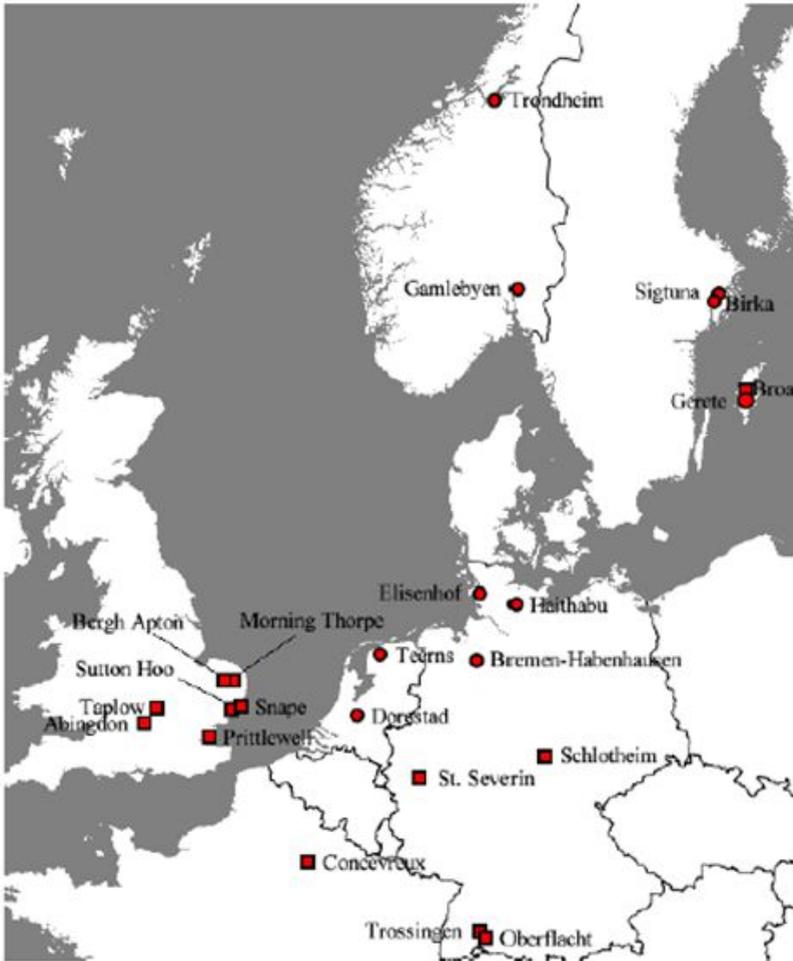
Mathias Bommes

Die Kunst und das Bedürfnis, Musik zu schaffen, kann wohl als einer der ältesten Aspekte der Menschheitsgeschichte angesehen werden. Standen am Anfang vermutlich lediglich der Gebrauch der eigenen Stimme und Rhythmus unterstützende, natürliche Klangwerkzeuge, hat sich analog zur Entwicklung des Menschen eine eigene Evolution der Musik vollzogen. Das Spektrum der Klangwerkzeuge wird sich dabei nicht zuletzt nach den Bedürfnissen, aber auch den Fertigkeiten der einzelnen Kulturkreise und Epochen gerichtet haben, wodurch trotz allgemeinen Funktionsprinzips die unterschiedlichsten Instrumententypen entstehen konnten. Sich mit der musikalischen Geschichte und Entwicklung des Menschen zu befassen ist die Aufgabe der Musikarchäologie. Sie versucht, vergangene Musikpraktiken zu rekonstruieren, wobei die Interpretation archäologischer Objekte verstärkt im Blickpunkt steht. Neben der Frage nach der Beschaffenheit und der Funktionsweise der einzelnen Instrumente muss dabei auch die Frage nach der Bedeutung der Musik sowie des Musikschaffenden in früheren Gesellschaften gestellt werden. Gelingen solche Einblicke in Einzelfällen auch mithilfe der Archäologie, sind es insbesondere schriftliche und bildliche Quellen, die uns eine gesellschaftlich-kontextuelle Einordnung ermöglichen.

Bei diesem Artikel handelt es sich um den ersten von zweien über die frühmittelalterliche Zupfleier, wobei sich beide Artikel jeweils mit einer anderen Thematik des Instruments befassen. So soll in diesem ersten Teil auf die materielle Beschaffenheit der Zupfleier eingegangen werden, wie sie uns heute anhand der archäologischen Funde zugänglich ist. Der zweite Artikel behandelt dagegen die Kontextualisierung des frühmittelalterlichen Instruments unter Berücksichtigung sowohl der archäologischen Funde als auch schriftlicher Überlieferungen.

Vorab sei darauf hingewiesen, dass sich in der Musikarchäologie – wie auch in vielen anderen Bereichen der archäologischen Forschung – das Problem der Vergänglichkeit des Interessengegenstandes stellt. So fällt selbst bei der Betrachtung unseres gegenwärtigen Instrumentenkontingents auf, dass eine Vielzahl der Bestandteile von Musikinstrumenten – wenn nicht gar das gesamte In-

strument – zu einem mehr oder weniger großen Anteil aus organischem Material gefertigt ist. Da sich dieses besonders anfällig gegenüber Zersetzung verhält, stellt sich bei der Untersuchung früherer Instrumentenwelten im Allgemeinen die Problematik ein, dass der überwiegende Anteil der Objekte nicht mehr zugänglich ist. Auch bei dem in diesem Artikel behandelten Forschungsgegenstand der frühmittelalterlichen Leier liegt uns daher nur ein sehr selektiertes Bild des ursprünglichen Instruments vor. So gelang dessen Rekonstruktion vorrangig mithilfe spektakulärer Einzelfunde, die aufgrund eines einzigartigen Erhaltungszustands genaue Rückschlüsse über ihre Beschaffenheit zulassen. Einzelfunde verschiedener Instrumententeile – die nicht selten wiederum an den großteilig erhaltenen Exemplaren fehlten – helfen dagegen, sowohl unsere Kenntnisse zu komplementieren, als auch eine Sensibilisierung für das Fundmaterial zu unterstützen. Dieses wiederum lässt sich im Allgemeinen zwei verschiedenen Fundgattungen zuordnen: Bei der ersten handelt es sich um solche archäologischen Funde, die in Bestattungskontexten dokumentiert wurden. Diese Fundgattung umfasst vor allem in Hinblick auf die Gesamtkonstruktion der Instrumente den bisher aufschlussreichsten Teil der archäologischen Forschung. Im Gegensatz zu den Siedlungsfunden des Frühen Mittelalters ließen sich hier vermehrt noch Instrumente in unterschiedlichen Erhaltungszuständen nachweisen. So konnten erste umfassendere Aussagen bereits im 19. Jahrhundert anhand der beiden Leierfunde eines alemannischen Gräberfeldes bei Oberflacht (Baden-Württemberg) gemacht werden. In der ersten Hälfte des nachfolgenden Jahrhunderts ermöglichten die archäologischen Funde von St. Severin, Köln sowie die Überreste einer frühmittelalterlichen Zupfleier aus dem prominenten Fundkomplex von Sutton Hoo (Suffolk) umfassendere Aussagen. Gerade das Exemplar von Sutton Hoo machte dabei nicht nur die Herausstellung angelsächsischer Besonderheiten in der Instrumentenkonstruktion möglich, sondern auch eine Identifizierung weiterer Instrumente in insularen Bestattungskontexten. Den bisher spektakulärsten Fund stellt dagegen die im Jahr 2001 geborgene Leier von Trossingen (Baden-Württemberg) durch ihren einzigartigen, nahezu vollständigen Erhaltungszustand dar.



Karte 1: Übersichtskarte über verschiedene Fundorte von Leierelementen.

Im Zusammenhang mit den Siedlungsfunden als zweiter Fundgattung konnten bisher lediglich einzelne Elemente der frühmittelalterlichen Leier geborgen werden. Diese mögen auf den ersten Blick im Vergleich zu den spektakulären Grabfunden eher zweitrangig erscheinen. Beachtet man jedoch die voranschreitende Christianisierung im Frühen Mittelalter, in deren Zuge die Beigabensitte immer stärker abnimmt, stellen die Siedlungsfunde auch dann noch eine archäologische Quelle dar, wenn die Instrumente aus den Grabkontexten verschwinden.

Zudem lassen sie auch Rückschlüsse auf die Organisation des Instrumentenbaus zu.

Neben dem archäologischen Material steht der Forschung überdies eine Vielzahl an bildlichen Quellen und schriftlichen Überlieferungen aus dem Untersuchungszeitraum zur Verfügung. Waren ikonographische Auswertungen und Vergleiche vermehrt auch Inhalt meiner Abschlussarbeit¹, soll sich dieser Artikel auf die Auswertung des archäologischen Materials konzentrieren. Verweise auf bildliche Quellen sollen dagegen nur vereinzelt und an geeigneter Stelle erfolgen.

Sichtet man das Fundmaterial zum Thema der frühmittelalterlichen Leier, stellt sich schnell die Erkenntnis ein, dass zusammenhängende, gut erhaltene Exemplare von Instrumenten die absolute Ausnahme sind. Stattdessen konnten in fast allen bekannten Fällen – vor allem im Siedlungskontext – lediglich einzelne Elemente dokumentiert werden. Dass diese als Instrumententeile identifiziert und publiziert werden konnten, ist vor allem einer größeren Sensibilisierung und auch speziellen Archivarbeiten zu verdanken. Karte 1 stellt eine Übersicht der bisher bekannten Funde von frühmittelalterlichen Leiern dar, wobei eine Unterscheidung zwischen Grab- und Siedlungsfunden vorgenommen wurde. Im Folgenden soll der Aufbau der frühmittelalterlichen Zupfleier anhand des bekannten Fundmaterials vorgestellt und auf unterschiedliche Konstruktionstechniken eingegangen werden. Um die Ausführungen besser nachvollziehen zu können, ist auf Abbildung 1 eine skizzierte Darstellung aller bisher bekannten Teile der frühmittelalterlichen Zupfleier zu erkennen. Diese Darstellung vereint idealisiert (bis auf die Verzierungen des Trossinger Instruments) alle durch archäologische Funde nachgewiesenen Bauteile, findet in ihrer abgebildeten Zusammensetzung jedoch keine Entsprechung im archäologischen Material.

Mithilfe des archäologischen Materials und des Vergleichs der bildlichen Quellen lässt sich heute ein relativ klares Bild der frühmittelalterlichen Zupfleier zeichnen. So handelte es sich bei den bekannten Exemplaren um Instrumente, die sich generell in einen oberen und unteren Instrumententeil gliedern lassen. Im Wesentlichen folgt der Aufbau der frühmittelalterlichen Leier dabei dem Konzept der antiken Vorgänger der *kithara* und der *lyra* (vgl. Abb. 2), wobei sich zu beiden Varianten deutliche Unterschiede erkennen lassen. Wie beide oben genannten Instrumente ist auch die frühmittelalterliche Leier in einen unteren Korpus sowie einen aufgehenden Teil mit zwei Jocharmen untergliedert. Die

¹ Vgl. Bommès 2016.

beiden oberen Enden der Jocharme werden dabei durch das Querjoch, an dem die Saiten befestigt waren, verbunden.

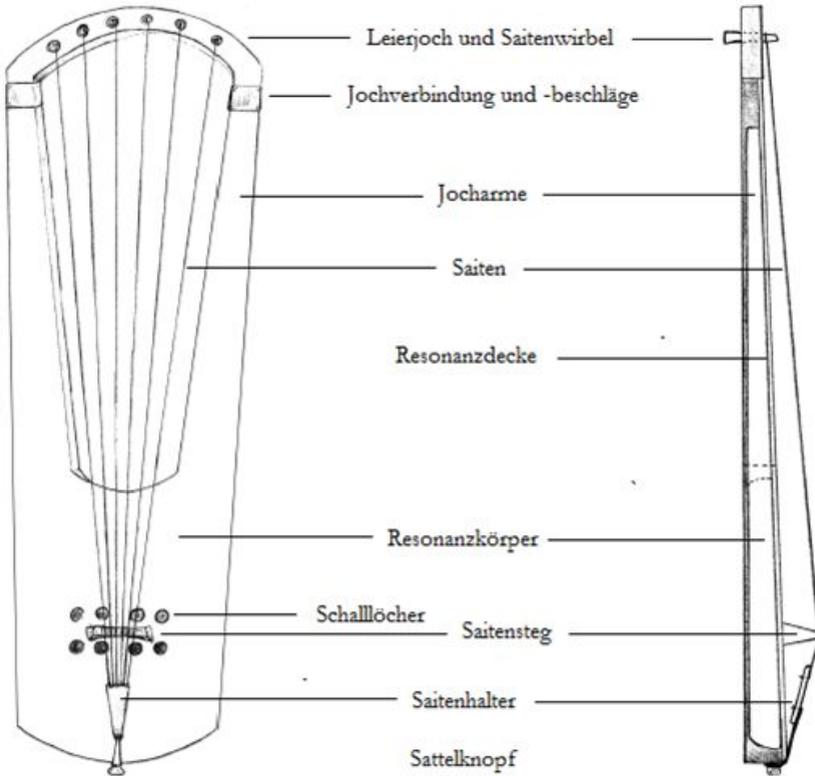


Abb. 1: Schematische Darstellung der frühmittelalterlichen Zupfleier mit Benennung der einzelnen Elemente.

Gegenwärtig zeugen nur wenige archäologische Funde von Herstellungsart und Eigenschaften der frühmittelalterlichen Resonanzkörper, aussagekräftige Funde sind bisher auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Dennoch lassen die wenigen Exemplare, die Aussagen zulassen, zumindest ein recht einheitliches Bild der Grundzusammensetzung zeichnen. So konnte an den Instrumenten von Oberflacht, Trossingen und St. Severin nachgewiesen werden, dass die Korpi offensichtlich aus einem einzigen Holzblock herausgearbeitet wurden, wobei an den seitlichen Rändern aufgehende Wandungen stehen gelassen

wurden. Dabei wiesen die Instrumente von Oberflacht und St. Severin eine Ausarbeitung des Korpus² aus Eiche auf,² während das Instrument von Trossingen aus Ahorn gefertigt wurde.³ Bei allen bekannten Exemplaren findet sich dabei eine rund geschwungene untere Instrumentenpartie, wie sie auch von vielen bildlichen Quellen her überliefert wird. Wie hochwertig gearbeitet die Instrumente waren, zeigt nicht zuletzt die teilweise sehr filigrane Machart des Klangkörpers, der etwa bei der Trossinger Leier gerade einmal eine Dicke von 1,1 cm im Bereich des Jochs und 2 cm am unteren Ende des Instruments besaß.⁴

Wie der untere Teil der Instrumente waren auch die Jocharme zu großen Teilen bis kurz unter das Leierjoch hohl mit aufgehenden Wandungen ausgearbeitet – der letzte Abschnitt blieb dabei massiv gearbeitet. Bei der Trossinger Leier bestand dieses Verhältnis in etwa 2 zu 1,⁵ die Exemplare von St. Severin, Sutton Hoo und Oberflacht, Grab 31, zeigen jedoch auch eine verhältnismäßige Abweichung in beide Richtungen.

Auf den seitlich aufgehenden Wandungen der Instrumentenkörper fanden sich fein gearbeitete Resonanzdecken angebracht. Die aus Ahorn gefertigte, 2 mm starke Decke des Instruments von St. Severin wurde dabei mithilfe kleiner Bronzenägel fixiert.⁶ Mit ihrer Stärke entspricht die Resonanzdecke von St. Severin in etwa dem ebenfalls aus Ahorn gefertigten, mutmaßlichen Gegenstück von Sutton Hoo mit einer Dicke von 3 mm.⁷ Dass gerade Ahorn bei den bekannten Exemplaren verwendet wurde, dürfte auf die Eigenschaften des Holzes zurückzuführen sein, die eine Abblattung des Holzes in dünnen Teilen unterstützen.⁸

Neben der Vernagelung wurde ebenso eine Verleimung der Instrumentendecke vorgenommen. Hinweise hierzu lieferte das alemannische Instrument von Trossingen durch den Nachweis von Knochenleim.⁹ Die maximal 0,7 cm starke Decke¹⁰ weist dabei lediglich am rechten Jocharm eine vermutlich nach-

² Fremersdorf 1943, S. 136, und Schiek 1992, S. 39.

³ Theune-Großkopf 2004, S. 10 und 2006, S. 102.

⁴ Theune-Großkopf 2006, S. 102.

⁵ Theune-Großkopf 2006, S. 102.

⁶ Fremersdorf 1943, S. 136.

⁷ Bruce-Mitford, 1983, S. 624.

⁸ Paulsen & Schach-Döriges 1972, S. 99.

⁹ Theune-Großkopf, 2004, S. 13.

¹⁰ Theune-Großkopf 2006, S. 102.

trägliche Sicherung mithilfe kleiner Bronzestifte auf.¹¹ Am unteren Ansatz der massiven Armpartie findet sich dabei ein 1 bis 2 mm tiefer und etwa 2 cm langer eingelassener Bereich, welcher der Auflage und Befestigung der Resonanzdecke mithilfe von Dübeln diene.¹² Eine ähnliche Befestigung der Decke findet sich auch in Sutton Hoo, hier mit einer Länge der Einlassung von 9 mm und einem folgenden Absatz von 3 mm, der somit der Stärke der Resonanzdecke entspricht, welche mithilfe von Stiften fixiert wurde.¹³ Eine weitere Befestigungsart der Deckplatte findet sich vermutlich an einem Instrument aus einem angelsächsischen Gräberfeld bei Morning Thorpe (Norfolk). Hier liegt eine dünnere Holzpartie auf einer stärkeren auf und wird dabei von einem schmalen, bronzenen Beschlag fixiert.¹⁴ Hinweise auf eine ähnliche Befestigung könnten auch bei einem Exemplar aus Snape (Suffolk) vorliegen, wo am linken Jocharm vor dem Übergang zum Joch ebenfalls ein schmaler bronzener Streifen dokumentiert werden konnte, der mithilfe eines Nagels gesichert war.¹⁵

Im Bereich des Resonanzkörpers und der Deckplatte bisher einzigartig präsentiert sich die Trossinger Leier aufgrund ihrer feinen Ritzverzierungen auf beiden Seiten des Instruments. Diese reichen vom unteren Ende der Leier bis auf die Jocharme und finden in ihrer Form weder Entsprechungen im übrigen archäologischen Material, noch in den bildlichen Quellen. Gerade das Fehlen solcher Verzierungen in den Bildquellen lässt Fragen offen, da den hier dargestellten Instrumenten nicht selten schmückende Elemente hinzugefügt wurden, deren tatsächliche Existenz in dieser Form wiederum angezweifelt werden muss. Eine mögliche Erklärung für das Weglassen der Zierelemente auf (christlichen) Psalter-Darstellungen könnte in der möglicherweise heidnischen Behaftung der Motive gesehen werden. Bei einer Interpretation der Verzierungen als christliche Elemente¹⁶ wäre diese These jedoch hinfällig. Auf die von Wagner (2009) hervorgebrachte These, dass es sich bei den Verzierungen um Orientierungspunkte für das Spielen des Instruments handelt,¹⁷ soll im Folgeartikel ausführlicher eingegangen werden. Da in den meisten anderen archäologischen Fundzusammenhängen kein ausreichendes Material in Form von Abdeckungen

¹¹ Theune-Großkopf, 2004, S. 13.

¹² Theune-Großkopf 2006, S. 102.

¹³ Bruce-Mitford, 1983, S. 624.

¹⁴ Lawson 1987, S. 166.

¹⁵ Vgl. Lawson 2001, Tafel L.

¹⁶ Vgl. hierzu Theune-Großkopf 2005, S. 311ff.

¹⁷ Vgl. Wagner 2009, S. 13f.

vorhanden war, müssen Fragen nach der gestalterischen Einzigartigkeit des Trossinger Exemplars vorerst unbeantwortet bleiben.

Ebenso einzigartig am Trossinger Instrument ist der Nachweis der Klanglöcher, die sich in Form von acht paarweise angeordneten Durchbohrungen im Bereich der mutmaßlichen Fixierung des Saitenstegs sowie je einem Loch im Bereich der Jocharme nachweisen ließen.¹⁸ Aufgrund der schlechten Erhaltungsbedingungen anderer Leiern muss auch hier – ähnlich wie bei den Ritzverzierungen – eine Übertragung auf andere Exemplare offenbleiben. Neben dem Fund der Trossinger Leier liegen uns im bildlichen Bereich erstmals ab dem 10. Jahrhundert David-Darstellungen mit Klanglöchern am Instrument vor. Dass die frühmittelalterlichen Instrumente wohl auch ohne diese Resonanzverstärker ausreichende Klangeigenschaften besessen haben dürften, betont jedoch Fremersdorf im Hinblick auf die frühe Rekonstruktion der Leier von St. Severin ohne Klanglöcher.¹⁹

Die Betrachtung der Resonanzkörper und der aufgehenden Jocharme zeigt eindeutig ein einheitliches Bild in der Herstellungsart der Instrumente, die weitgehend als einteilige Partien gefertigt wurden. Lassen sich genaue Nachweise zur Gestaltung des unteren Instrumentenkörpers für den angelsächsischen Raum aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes zwar nicht mehr nachweisen, ist, basierend auf ähnlich gearbeiteten Jocharmen, eine Parallele zu den kontinentalen Instrumenten jedoch anzunehmen. Tabelle 1 ist hierzu eine Aufstellung bekannter frühmittelalterlicher Instrumente mit tatsächlichen und rekonstruierten Größen zu entnehmen. Auffällig ist eine relative Übereinstimmung in der Größe der Instrumente, von der lediglich das Instrument von St. Severin deutlich abweicht. Da es sich bei diesem Exemplar um das jüngste der aufgeführten handelt, wäre eine entsprechende Entwicklung zu kleineren Instrumenten in Betracht zu ziehen, wobei jedoch zumindest in den bildlichen Quellen auch weiterhin große Instrumente dargestellt bleiben. Extreme 8-Formen, zum Teil in den Bildquellen zu finden, scheinen dem jetzigen Forschungsstand nach im archäologischen Material keine Entsprechungen aufzuweisen – allerdings sind zumindest an den Instrumenten von Oberflacht 84, Trossingen und vor allem St. Severin leichte Auskragungen im Bereich des Übergangs vom Resonanzkörper zu den Jocharmen sichtbar. Hierdurch unterscheiden sie sich

¹⁸ Vgl. Theune-Großkopf 2006, S. 103.

¹⁹ Vgl. Fremersdorf 1943, S. 137.

etwa von den Instrumenten von Oberflacht 31 und Sutton Hoo, die einen geraden Verlauf aufwiesen.

	Trossingen	Oberflacht 31	Oberflacht 84	St. Severin	Sutton Hoo
Größe	86,30 cm	72,00 cm	75,00 cm	53,00 cm	74,20 cm

Tab. 1: Größen bekannter Leierfunde (z.T. rekonstruiert).

Gravierende Unterschiede in der Konstruktion zwischen angelsächsischem und kontinentalem Untersuchungsraum lassen sich dem jetzigen Forschungsstand nach im Bereich der Leierjoche herausstellen. Betrachten wir die Instrumente von Trossingen und St. Severin, fällt auf, dass Leierjoch und Jocharme in einem Stück herausgearbeitet wurden. Dieses Erscheinungsbild kann auch in den bildlichen Quellen am häufigsten beobachtet werden, wobei sich hier die Gefahr der vereinfachten Darstellung ergibt. Immerhin werden in bildlichen Darstellungen der Instrumente nicht selten auch andere Elemente, wie etwa Saitenstege, vernachlässigt. Demnach kann eine Vereinfachung des Instruments im oberen Bereich angenommen werden. Im archäologischen Material lassen sich dagegen durch verschiedene Funde auch Fertigungen mit separaten Leierjochen nachweisen. Bei den beiden Instrumenten von Oberflacht etwa scheint eine einfache Einfalzung des Jochs vorgenommen worden zu sein, die im Fall des Instruments von Grab 84 zusätzlich mit einem an den Seiten angebrachten Stift fixiert worden zu sein scheint. Ob das Joch beim Instrument aus Grab 31 ebenfalls auf diese Art befestigt wurde oder nur noch zusätzlich durch die möglicherweise bis oben heranreichende Resonanzdecke gehalten wurde, lässt sich nach der Zerstörung des Originals und nur anhand der Zeichnungen leider nicht mehr sicher feststellen.

Der Einzelfund eines Leierjochs bei Bremen-Habenhausen aus dem 3. Jahrhundert weist dagegen an einem Ende des Jochs noch die Nut einer einfachen Nut-Feder-Verbindung auf. Zwei kleine Löcher auf der Oberseite des Jochs im Bereich der Nut weisen dabei auf eine mögliche zusätzliche Sicherung der Konstruktion durch das Einführen kleiner Stifte hin.²⁰

Aus dem angelsächsischen Raum liegen uns ebenfalls Nut-Feder-Verbindungen von Leierjoch und -armen vor, jedoch weisen die Instrumente hier mitunter zusätzlich aufwändige Details auf. Das Instrument von Sutton Hoo und der Fund aus dem angelsächsischen Grabhügel von Taplow Barrow (Buckinghamshire) besaßen dabei die wohl schönsten Jochfixierungen. Beide Instru-

²⁰ Vgl. Bishop 2002, S. 217.

mente wurden im Bereich des Jochübergangs mithilfe von aufwändig gestalteten Bronzebeschlägen fixiert und verziert. So konnten in beiden Fällen bronzene Beschläge in Form von Vogelköpfen und zoomorphen Verzierungen geborgen werden.²¹ Im Fall von Sutton Hoo lässt sich am einen Jocharm noch die ursprüngliche Aussparung erkennen, in welche der Bronzebeschlag eingelassen werden konnte. Ebenfalls zu erkennen sind zwei Löcher, die im unteren Bereich Nut und Feder gemeinsam und oben nur den Bereich oberhalb der Feder durchbohren. Diese Löcher finden ihre Entsprechung in zwei an den Rückseiten der Beschläge mit gegossenen Niete,²² die bei der Anbringung der Beschläge vermutlich die Verbindung zusammenhielten. Die Konstruktion von Taplow ähnelt mit ihrer Nut-Feder-Verbindung und den Vogelkopfbeschlägen in großen Teilen der von Sutton Hoo, doch lässt sich eine weitere Sicherung der Verbindung feststellen. Hier konnte ein zusätzliches Bronzeplättchen geborgen werden, das sich entsprechend der anderen Beschläge nach oben hin verjüngt. Dieses Plättchen kann als weiterer Beschlag interpretiert werden, der auf der Rückseite der Jocharme angebracht und hier mit den drei Bronzenieten der vorderen Beschläge vernietet wurde.²³

Eine schlichtere Form der Stabilisierung wurde wohl an einem Instrument eines angelsächsischen Gräberfelds bei Bergh Apton (Norfolk) vorgenommen, auch hier weisen die dokumentierten Fragmente noch Überreste einer Nut-Feder-Verbindung auf. Die erhaltenen Fragmente dieser Verbindung waren dabei von einem dünnen Bronzebeschlag mit zwei Niete überspannt, welche der Verbindung zusätzlichen Halt gaben.²⁴

Aus dem angelsächsischen Raum liegen mit den Zierelementen somit Konstruktionsweisen vor, die die zuerst behandelten Instrumente von Oberflacht, St. Severin und Trossingen nicht aufweisen. Es wäre jedoch falsch, von den drei zuletzt behandelten Exemplaren allgemein auf Zierelemente im angelsächsischen Raum und somit auf eine Abgrenzung in dieser Form von kontinentalen Funden zu schließen. So lassen sich zwar auf dem Kontinent bisher keine entsprechenden Beispiele finden, doch muss ein Fehlen von Beschlagelementen im Bereich der Jochverbindung ebenfalls für die Leierfragmente von Snape, Morning Thorpe und einen Grabfund von Prittlewell (Essex) angeführt werden.

²¹ Auf die mögliche symbolische Bedeutung der Vogelköpfe soll im Folgeartikel noch einmal genauer eingegangen werden.

²² Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 703.

²³ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 705.

²⁴ Vgl. Lawson 1978, S. 87.

Das Element des Leierjochs selbst ist sowohl aus Grab- als auch aus Siedlungskontexten bekannt und konnte dem Anschein nach verschiedene Spezifikationen aufweisen. Neben Informationen über ihre generelle Ausarbeitung liefert das Leierjoch wichtige Hinweise auf die ursprünglichen Saitenzahlen der Instrumente, für das es hergestellt wurde. An den bekannten Exemplaren lassen sich horizontal verlaufende Durchbohrungen erkennen, die im Fall von Sutton Hoo, St. Severin sowie Bremen-Habenhausen als konisch beschrieben werden.²⁵ Die Abstände der Löcher konnten je nach Joch variieren und weisen Maximalwerte von 1,4 cm (Trossingen)²⁶ und 2,5 cm (Abingdon)²⁷ auf.

Neben den ausschließlich aus Holz gefertigten, eigentlichen Leierjochen konnten in einzelnen Fällen noch Überreste von Jochbeschlügen sichergestellt werden. Das am besten erhaltene Exemplar stellt dabei ein beinerner Jochbeschluss aus Grab 42 eines frühsächsischen Gräberfelds bei Abingdon (Oxfordshire) dar. Spuren von Eisen am Beschluss²⁸ könnten für eine Vernietung am eigentlichen Joch sprechen. Aus St. Severin wiederum liegen Hinweise auf einen etwa 2 mm starken Jochbeschluss aus Eichenholz vor, der über das eigentliche Joch gelegt war.²⁹ Für die Einlage des Beschlügs soll eine entsprechende Einlassung in das Joch eingearbeitet gewesen sein, wobei die Maserung im rechten Winkel zu der des Jochs verlief.³⁰ Neben Funktionen als schmückende Elemente dürften die Jochbeschlüge auch einen nicht zu vernachlässigenden praktischen Nutzen besessen haben. Da die Saiten der Instrumente Belegen nach mithilfe von Wirbeln in den Jochen fixiert wurden, könnten die Beschlüge für eine bessere Fixierung gesorgt haben. Immerhin ist zu beachten, dass die in das (Holz-)Joch eingearbeiteten Wirbellöcher bei häufigem Einbringen und Verstellen der Wirbel mit der Zeit einen geringeren Halt bieten. Beschlüge verschiedener Machart könnten daher zusätzliche Stabilität geliefert haben. Zudem sind sie vor allem im Hinblick auf Instrumente, bei denen – wie im Fall von Trossingen und St. Severin - Leierjoch und -arme aus einem Stück gefertigt wurden, eine Möglichkeit, partielle Ausbesserungen am Instrument vorzunehmen.

Tabelle 2 ist eine Aufstellung der bekannten Leierjoche beziehungsweise ihrer Beschlüge zu entnehmen. Zu beachten ist, dass es sich bei den angegebenen

²⁵ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 625, Fremersdorf 1943, S. 136 und Bishop 2002, S. 220.

²⁶ Vgl. Theune-Großkopf 2006, S. 103.

²⁷ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 680.

²⁸ https://ehive.com/account/4128/object/117790/lyre_bow_fragments.

²⁹ Vgl. Paffgen 1992, S. 284.

³⁰ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 718.

Werten zum Teil nur um Mindestwerte handelt, da nicht alle Exemplare vollständig erhalten blieben. Auffällig ist die weitestgehende Übereinstimmung von sechs Saiten bei den meisten Instrumenten, bei unvollständigen Joch-Exemplaren wie dem von Taplow und Haithabu kann nur von der Mindestanzahl ausgegangen werden. Ebenso erkennbar ist die relativ eng beieinanderliegende Breite der einzelnen Joche, die allesamt auf eher schmale Instrumente hinweisen und somit – genau wie im Vergleich zu den abgebildeten Saitenzahlen³¹ – in starkem Kontrast zu einigen frühmittelalterlichen Psalter-Abbildungen stehen. Insgesamt präsentieren sich die archäologisch bekannten Joche einheitlich schlicht, wobei jedoch zumindest eine Abweichung in der jeweiligen Krümmung ausgemacht werden kann.

	Trossingen	St. Severin	Oberflacht 31	Bremen
Löcher	6	6	6	6
Breite	19,5 cm	k. A.	20 cm	17 cm
	Haithabu	Sutton Hoo	Taplow	Abingdon
Löcher	6	6	4	6
Breite	15,5 cm	20,9 cm	21 cm	18,5 cm

Tab. 2: Breite der bekannten Leierjoche (teilweise rekonstruiert) und deren mutmaßliche Saitenzahl.

Die Ausarbeitung der bekannten Leierjoche legt im Allgemeinen eine Verwendung von Stimmwirbeln nahe, doch lassen sich diese für den Untersuchungszeitraum archäologisch kaum nachweisen. Problematisch in diesem Zusammenhang ist die geringe Größe der Wirbel, die sie gerade bei hölzernen Ausführungen in besonderem Maße dem Zersetzungsprozess unterwirft. Hinzu kommt, dass eine eindeutige Identifizierung gerade von Einzelfunden ohnehin schwierig sein dürfte.

Vom Instrument aus St. Severin berichtet Fremersdorf, dass bei der Dokumentation der Leier noch hölzerne Stimmwirbel im Leierjoch eingebracht gewesen seien, sich diese aber bei der Bergung zersetzt hätten.³² Besser erhaltene Stimmwirbel konnten dagegen in den Gräbern von Sutton Hoo und Trossingen geborgen und dokumentiert werden. In beiden Fällen handelt es sich um ebenfalls hölzerne Exemplare. Während Aussagen über die Wirbel von Sutton Hoo aufgrund ihrer schlechteren Erhaltung nicht zuletzt durch Untersuchungen der Wirbellöcher am Joch getroffen werden müssen, lassen die Stimmwirbel von

³¹ Vgl. Bommès 2016, Tab. 7.

³² Vgl. Fremersdorf 1943, S. 136.

Trossingen exaktere Aussagen über die Befestigung der Saiten zu. So handelt es sich bei allen sechs Exemplaren um Stimmwirbel mit rundem Querschnitt im Bereich des Wirbelstifts.³³ An zwei der Wirbel lässt sich im Bereich des Stifts jeweils eine parallel zum Wirbelkopf verlaufende Einkerbung erkennen, während an zwei weniger gut erhaltene Exemplaren noch die Ansätze einer solchen Schlitzung entgegen dem Kopf erkennbar sind.³⁴ Es liegt nahe, diese Schlitzungen als Konstruktion zur Einbringung der Saiten zu deuten. Für die Stimmwirbel von Sutton Hoo konnten solche Ausfertigungen nicht nachgewiesen werden. Bruce-Mitford geht daher von einer Befestigung im Bereich des Wirbelkopfes aus.³⁵

Ausgehend von der Annahme, dass die Saiten im Fall von Sutton Hoo im Bereich des Wirbelkopfes und bei Trossingen im Bereich des Stiftes angebracht wurden, lässt sich bei der Untersuchung der zugehörigen Leierjoche dennoch eine einheitliche Anbringung der Saiten am Instrument feststellen. So wurden die Wirbel von Trossingen von hinten im Leierjoch angebracht, sodass sich die an den Stiften befestigten Saiten auf der Vorderseite des Instruments befanden.³⁶ Am Leierjoch von Sutton Hoo ließ sich dagegen eine Verjüngung der Löcher von vorne nach hinten dokumentieren.³⁷ Wurden die Saiten tatsächlich an den Wirbelköpfen befestigt, lässt sich demnach auch für das Instrument von Sutton Hoo eine vorderseitige Anbringung der Saiten annehmen. Ob diese Methode konsequent angewandt wurde, kann nicht zweifelsfrei belegt werden. Schon Steger (1961) merkt an, dass auf vielen Leier-Darstellungen beobachtet werden kann, wie die Saiten im oberen Bereich hinter dem Leierjoch verschwinden – wäre dies der Fall, wäre bei einer solchen Konstruktion jedoch von höheren Saitenstegen auszugehen, um eine Berührung von Saiten und Resonanzkörper zu verhindern.³⁸ Auffällig bei der Sichtung der bildlichen Quellen ist jedoch, dass sich gerade bei sehr realistisch anmutenden Darstellungen in der Regel keine hinter dem Joch verlaufenden Saiten erkennen lassen.³⁹

³³ Die Köpfe der Stimmwirbel dagegen unterscheiden sich in ihrer Ausfertigung, vgl. Theune-Großkopf 2006, S. 103.

³⁴ Vgl. Theune-Großkopf 2006, S. 103.

³⁵ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 692.

³⁶ Vgl. Theune-Großkopf 2006, S. 103.

³⁷ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 625.

³⁸ Vgl. Steger 1961, S. 46.

³⁹ Vgl. Bommers 2016, S. 43.

Noch seltener als die Wirbel der Instrumente selbst konnten bisher Stimmschlüssel nachgewiesen werden. Aus den bildlichen Quellen anhand mehrerer Darstellungen bekannt,⁴⁰ lassen sich archäologisch bisher nur zwei dem Autor bekannte Exemplare mit relativer zeitlicher Nähe zum Untersuchungszeitraum nachweisen. Auch diese besitzen schon einen nicht geringen zeitlichen Abstand zu den hier behandelten Instrumenten, weshalb eine uneingeschränkte Vergesellschaftung nicht stattfinden kann. Bei dem ersten Exemplar handelt es sich um ein beinernes Objekt mit ovalem Kopf und einem hohlen, zylindrischen Unterteil, mit dem sich die Stimmwirbel greifen ließen. Dokumentiert werden konnte der mutmaßliche Stimmschlüssel bei Grabungen in Pfreimd in der Oberpfalz,⁴¹ stratigraphisch wird er bereits in das 10. oder 11. Jh. n. Chr. datiert.⁴² Der zweite Stimmschlüssel stammt aus einer Abfallgrube in Sigtuna, Schweden, und wird auf die Zeit um 1100 n. Chr. datiert. Es handelt sich um einen aus Elchhorn gefertigten Stimmschlüssel mit einer Länge von 13 cm. Das rechteckige Objekt verjüngt sich nach oben hin, an der Unterseite befindet sich eine 1,5 cm tiefe, rechteckige Einlassung, ähnlich der des Exemplars von Pfreimd.⁴³ Die Seiten des Stimmschlüssels sind von Runen bedeckt, die sich nach Gustavson (2008) auf zwei verschiedene Arten übersetzen und mit einem instrumentalen Kontext in Verbindung bringen lassen: „*May Erri play the harp with skilful hands*“ oder „*Listen to (be) who made this! Erri made this harp with skilful hands*“.⁴⁴ Neben den archäologischen Funden von Stimmschlüsseln legen auch deren Abbildungen in frühmittelalterlichen Bildwerken ihre Nutzung nahe. Hierfür spricht auch die teils sehr enge Setzung der Wirbellöcher in bekannten Leierjochen,⁴⁵ die eine Benutzung von Stimmschlüsseln vermuten lässt.

Lassen sich alle behandelten Teile des frühmittelalterlichen Instruments an mindestens einem Exemplar archäologisch nachweisen, gilt dies nicht für die Saiten. Bisher konnten diese in noch keinem Fundkomplex nachgewiesen wer-

⁴⁰ Vgl. Bommès 2016, S. 44.

⁴¹ Vgl. Lohwasser 2008, S. 56.

⁴² Eine frühere Datierung ist jedoch möglich, in der entsprechenden Befundschicht fand sich auch verlagerte frühmittelalterliche Keramik. Freundliche schriftliche Mitteilung von Dr. Cornelia Lohwasser.

⁴³ Vgl. Hillberg 2015, S. 21.

⁴⁴ Gustavson 2008, S. 40-46 in Hillberg 2015, S. 21.

⁴⁵ Vgl. Bruce-Mitford 1983, S. 708 und S. 625, Theune-Großkopf 2006, S. 103.

den. Dies könnte für eine Verwendung von organischem Material in Form von Darmsaiten sprechen, wie sie zum Beispiel in antiken Quellen zu finden sind.⁴⁶

Um die Saiten des Instruments von der Resonanzdecke abzuheben, wurden sie über den im unteren Bereich des Instruments liegenden Saitensteg geführt. Bei diesem Element des Instruments handelt es sich um den archäologisch am häufigsten nachgewiesenen Teil der frühmittelalterlichen Leier. Tabelle 3 ist eine Aufstellung der bekannten Exemplare zu entnehmen. Auffällig bei ihrer Betrachtung ist die unterschiedliche Materialbeschaffenheit der Saitenstege, die sowohl aus Holz, Bernstein, Bein und auch Metall gefertigt sein konnten. Ebenfalls auffällig ist, dass Saitenstege aus Holz nach jetzigem Forschungsstand stark unterrepräsentiert sind, was jedoch nicht zuletzt mit ihrer erhöhten Empfindlichkeit in Zusammenhang gebracht werden könnte.

	Material	Breite	Höhe	Einkerbungen
Trossingen	(Weiden-)Holz	8,8 cm	2,2 cm	6/7
Schlothheim	Knochen	5,9 cm	k.A.	5
Elisenhof A	Bernstein	1,9 cm	2,3 cm	2
Elisenhof B	Bernstein	2,8 cm	2,1 cm	6
Concevreux	Bronze	5,3 cm	3,7 cm	6
Dorestad A	Bernstein	4,5 cm	2 cm	6
Dorestad B	Bernstein	3,7 cm	2,5 cm	7
Dorestad C	Bernstein	3,77 cm	2,3 cm	6
Gerete	Bronze	4 cm	2 cm	6/8
Broa	Bernstein	3 – 4 cm	4 cm	6
Birka	Geweih	4,9 cm	3,3 cm	7
Scole	Bronze	k.A.	k.A.	7

Tab. 3: Aufstellung bekannter Saitenstege.

Interessant ist die Dominanz von Saitenstegen mit sechs oder sieben Einkerbungen, wobei sich vor allem die Saitenstege mit sechs Einkerbungen mit bekannten Exemplaren von Leierjochen decken, die ebenfalls mit sechs Wirbellöchern ausgestattet sind. Auch wenn vor allem im frühmittelalterlichen Bildmaterial wesentlich mehr Darstellungen mit abweichender Saitenzahl zu erkennen sind,⁴⁷ ist bisher von einer allgemeinen Konstruktion mit sechs oder sieben Saiten auszugehen. Die Konstruktionen der Leierjocher verweisen hier eher auf

⁴⁶ Vgl. Panum 1939, S. 24f.

⁴⁷ Vgl. Bommes 2016, Tab. 7.

eine Verwendung von sechs Saiten und auch die Leier von Trossingen zeigt mit ihrem Saitensteg eine mögliche Diskrepanz zwischen Saitensteg und Leierjoch auf. So finden sich am Saitensteg von Trossingen sieben Einkerbungen, während das Leierjoch lediglich sechs Einlassungen für die Wirbel aufweist.⁴⁸ Allen Saitenstegen (bis auf ein nicht sicheres Exemplar aus Schlotheim, Thüringen) gemein ist eine Konstruktion, bei welcher der Saitensteg auf zwei seitlichen Füßen ruht. Da die Spannung der Saiten hierdurch punktuell auf die Resonanzdecken der Instrumente übertragen würde, könnten die Saitenstege mit einem zusätzlichen Untergrund angebracht worden sein. Hinweise hierauf liefert etwa die Umzeichnung der Leier aus Grab 31, Oberflacht, wo sich auf der Deckplatte ein horizontal verlaufender Streifen erkennen lässt. Dieser könnte als Hinweis auf einen aufgeleimten Stoff- oder Holzstreifen gedeutet werden, der sich unter dem Saitensteg befand und den Druck besser auf die darunter liegende Platte verteilte.⁴⁹ Dass solche Spuren im Zusammenhang mit dem Instrument von Trossingen nicht erwähnt werden, könnte mit der abweichenden Form des Saitenstegs erklärt werden, die ohnehin eine bessere Umverteilung gewährleisten würde. Betrachtet man die Höhen der aufgeführten Saitenstege, fällt auf, dass manche Exemplare, wie etwa die von Concevreux oder Broa, signifikant von der Mitte abweichen. In den Fällen der höher gearbeiteten Saitenstege wäre ebenfalls eine hintergründige Einbringung der Saiten in Erwägung zu ziehen, ohne dass dies jedoch durch Rekonstruktionen verifiziert wäre.

Auffällig ist, dass sich bei den meisten Leierfunden in Grabkontexten keine Saitenstege nachweisen ließen, was vor allem in Hinblick auf die Aufstellung aus Tabelle 3 überrascht, überwiegt hier doch die Fertigung aus widerstandsfähigeren Materialien. Es stellt sich also die Frage, ob die Entwicklung hin zu anderen Materialien erst im späteren Verlauf stattfand oder die Saitenstege in Zusammenhang mit symbolischen Tötungen des Instruments entfernt wurden.⁵⁰

Die Befestigung der Saiten am unteren Ende des Instruments erfolgte mithilfe von Sattelknöpfen und Saitenhaltern. So konnten an den Instrumenten

⁴⁸ Die zusätzliche Kerbe wird mitunter als Mittel interpretiert, der Spannung der dicksten Saite entgegenzuwirken, vgl. Theune-Großkopf 2004, S. 9.

⁴⁹ Vgl. Paulsen 1992, S. 149.

⁵⁰ Nach dem Tod des Musikers könnte eine Zerstörung des Instruments vorgenommen worden sein, um ihm seinen Klang beziehungsweise seine ‚Seele‘ in dieser Welt zu nehmen. Ähnliche vorherige Zerstörungen von Gegenständen aus dem persönlichen Umfeld des Bestatteten finden sich etwa in Form der zerbrochenen Sarmaten-Spiegel bei den gleichnamigen Reitervölkern.

von Trossingen und Oberflacht Sattelknöpfe nachgewiesen werden. In allen drei Fällen handelte es sich um Sattelknöpfe, die dem Anschein nach zusammen mit dem eigentlichen Korpus herausgearbeitet waren. Saitenhalter konnten dagegen zusammen mit der Leier von St. Severin und in Form eines beinernen Saitenhalters aus einer Wurt bei Teerns, Friesland nachgewiesen werden.⁵¹ Der Saitenhalter von Teerns hat eine Länge von 14,8 cm⁵² und besitzt zwei größere Durchbohrungen auf der einen sowie fünf Löcher unterschiedlicher Größe auf der anderen Seite. Das Ende mit zwei Löchern könnte der Befestigung am Instrument gedient haben, während die Saiten durch die fünf Löcher am anderen Ende geführt wurden.

Beim Saitenhalter von St. Severin handelte es sich um ein aus Eisen gefertigtes Exemplar, das wahrscheinlich im unteren Bereich des Resonanzkörpers angebracht war, wobei ein Teil des Saitenhalters um den Resonanzkörper der Leier herumgriff.⁵³ Eine solche Konstruktion würde die Funktion eines Sattelknopfes – wie sie für den Saitenhalter von Teerns anzunehmen wäre – in diesem Fall überflüssig machen.

Da für den Untersuchungszeitraum fast keine Saitenhalter bekannt sind, während sich zumindest an drei Instrumenten Sattelknöpfe nachweisen ließen, liegt die Vermutung nahe, dass sie zumeist aus anfälligeren, organischen Materialien gefertigt wurden.

Wie anhand der vorangegangenen Ausführungen festzustellen ist, handelte es sich bei der frühmittelalterlichen Zupfleier um ein komplexes Musikinstrument, dessen Fertigung nicht nur hohes handwerkliches Geschick, sondern auch entsprechende musikalische Kenntnisse erforderte. Elemente wie etwa die aufwändig gearbeiteten Bronzebeschläge aus dem angelsächsischen Raum verweisen dabei auf eine mutmaßliche Zusammenarbeit unterschiedlicher Handwerker. Hierauf deuten ebenso Einzelfunde wie etwa Saitenstege aus Bernstein hin, die bei Elisenhof (Schleswig-Holstein) im Bereich einer früheren Bernsteinwerkstatt gefunden wurden. Gerade solche Hinweise auf eine verstärkte Arbeitsteilung bei der Herstellung der Instrumente lässt auf eine professionelle Herstellung dieses frühmittelalterlichen Instruments schließen, die sich wieder-

⁵¹ Ein weiterer Saitensteg aus Trondheim, Norwegen, datiert bereits in das 13. Jh. und soll daher hier nicht weiter berücksichtigt werden. Der Fund von Teerns wird auf den Beginn des 9. Jahrhundert datiert, wobei diese Einordnung aufgrund unzureichender Dokumentation nicht als sicher gelten kann, vgl. Homo-Lechner 1996, S. 82.

⁵² Vgl. Tamboer 2002, S. 239f.

⁵³ Vgl. Paffgen 1992, S. 284.

rum in der hohen Qualität widerspiegelt. Gleichzeitig muss davon ausgegangen werden, dass eine Herausbildung verschiedener Arbeitsschritte und -stätten auch einen entsprechenden Bedarf voraussetzte.

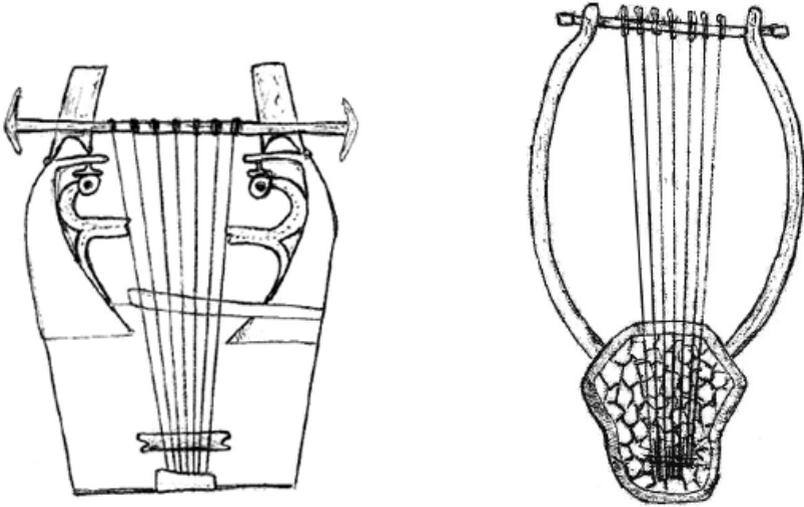


Abb. 2: Schematische Darstellung von *kithara* und *lyra*

Mit ihrem Aufbau folgt die frühmittelalterliche Zupfleier – wie oben bereits kurz erwähnt – dem Prinzip ihrer Vorgänger aus dem mediterranen Raum. Wie auch bei der *kithara* auf zahlreichen Bildern zu erkennen, besitzt sie einen künstlich gefertigten Resonanzkörper. Ihre geringere Saitenzahl verortet sie dagegen eher im Bereich der *lyra*. Grundlegende Gemeinsamkeiten mit beiden antiken Instrumenten verweisen auf eine mögliche Adaption, wobei spezifische Unterschiede jedoch auf eine Weiterentwicklung beziehungsweise eine Anpassung durch an das Instrument gestellte Anforderungen hindeutet. So verweist bereits Lawson (1980) im Hinblick auf die schlichtere, handlichere Form der frühmittelalterlichen Leier auf die Reisetätigkeit des frühmittelalterlichen Musikers.⁵⁴

In welchem Zeitraum die Etablierung des Instruments einsetzte, lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt nicht eindeutig belegen. Immerhin werden die alten Instrumentenbezeichnungen der *kithara* und der *lyra* beispielsweise im 6. Jahrhundert noch von Venantius Fortunatus nebeneinander erwähnt und auch bei anderen zeitgenössischen Autoren kann eine genaue Zuweisung von Bezeichnung

⁵⁴ Vgl. Lawson 1980, S. 140.

und Instrument nicht eindeutig vorgenommen werden. Den frühesten Nachweis eines Instruments des Typs der frühmittelalterlichen Zupfleier bildet somit der archäologische Fund von Bremen-Habenhausen des 3. Jahrhunderts mit dem für die frühmittelalterliche Leier charakteristischen Joch.

Literatur

- Bischof, Dieter (2002): Die älteste Leier Nordeuropas aus einer germanischen Siedlung in Bremen-Habenhausen. In: Studien zur Musikarchäologie III. Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung. Rahden/Westf. 2002, S. 215-236.
- Bommes, Mathias (2016): Zart besaitet. Form und Bedeutung der frühmittelalterlichen Zupfleier im Kontext der archäologischen Funde. Unveröffentlichte Masterarbeit. Bamberg 2016.
- Bruce-Mitford, Rupert (1983): The Sutton-Hoo Ship-Burial Volume 3. Late roman and byzantine silver, hanging-bowls, drinking vessels, cauldrons and other containers, textiles, the lyre, pottery bottle and other items. London 1983.
- Fremersdorf, Fritz (1943): Zwei wichtige Frankengräber aus Köln. In: Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst 15. Berlin 1943, S. 124-139.
- Homo-Lechner, Catherine (1996): Sons et instruments de musique au moyen âge. Paris 1996.
- Lawson, Graeme (1978): The lyre from grave 22. In: The Anglo-Saxon Cemetery at Bergh Apton, Norfolk: Catalogue. East Anglian Archaeology 7 (1978), S. 87-97.
- Lawson, Graeme (1980): Stringed musical instruments: Artefacts in the archaeology of Western Europe 500 B.C. to A.D. 1200. Unveröffentlichte PhD-Thesis Cambridge 1980.
- Lawson, Graeme (1987): Report on the Lyre Remains from Grave 97. In: Morning Thorpe Anglo-Saxon Cemetery, Volume I. East Anglian Archaeology 36 (1987), S. 166-171.
- Lawson, Graeme (2001): The Lyre Remains from Grave 32. In: Snape Anglo-Saxon Cemetery: excavations and surveys 1884-1992. East Anglian Archaeology 95 (2001), S. 215-223.
- Lohwasser, Nelo (2008): 1200 Jahre auf 120 Quadratmetern. Frühmittelalterliche bis neuzeitliche archäologische Zeugnisse unter dem ehemaligen Pfreimder Wasserschloss. Pressath 2008.
- Panum, Hortense (1939): The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution And Development. London 1939.
- Paulsen, Peter/Schach-Döriges, Helga (1972): Holzhandwerk der Alamannen. Stuttgart 1972.
- Paulsen, Peter (1992): Die Holzfunde aus dem Gräberfeld bei Oberflacht und ihre kulturhistorische Bedeutung. Stuttgart 1992.
- Päffgen, Bernd (1992): Die Ausgrabungen in St. Severin zu Köln. Teil 2. Mainz am Rhein 1992.

- Schiek, Siegwalt (1992): Das Gräberfeld der Merowingerzeit bei Oberflacht. (Gemeinde Seitingen-Oberflacht, Lkr. Tuttlingen). Stuttgart 1992.
- Steger, Hugo (1961): David Rex et Propheta. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg 1961.
- Tamboer, Annemies (2002): Excavated Sounds. Reconstruction of Lyre, Hornpipe and Other Archaeological Instruments for Education and Research. In: Studien zur Musikarchäologie III. Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung. Rahden/Westf. 2002, S. 237-247.
- Theune-Großkopf, Barbara E. (2004): Krieger auf der Leier. In: Archäologie in Deutschland 3 (2004). Darmstadt 2004, S. 8-13.
- Theune-Großkopf, Barbara E. (2005): Krieger oder Apostel – Bilderwelt im frühen Mittelalter. In: Cum grano salis. Beiträge zur europäischen Vor- und Frühgeschichte, Festschrift für Volker Bierbrauer zum 65. Geburtstag. Friedberg 2005, S. 303-315.
- Theune-Großkopf, Barbara E. (2006): Die vollständig erhaltene Leier des 6. Jahrhunderts aus Grab 58 von Trossingen, Ldkr. Tuttlingen, Baden-Württemberg. Ein Vorbericht. In: Germania 84 (2006), S. 93-142.
- Wagner, Silvan (2009): Vergleich, Übertragung und performatives Entdecken: Die methodischen Ansätze Eberhard Kummers bei der musikalischen (Wieder-) Erweckung eines musealen Artefakts, der sog. ‚Trossinger Leier‘. In: Phoibos 2/2009, S. 75-92.

Internetpräsenz

- Hillberg, Julia (2015): Early lyres in context. A comparative contextual study on early lyres and the identity of their owner/user. Unveröffentlichte Master-Thesis. Lund 2015. Online unter:
http://www.academia.edu/15384201/EARLY_LYRES_IN_CONTEXT_A_COMPARATIVE_CONTEXTUAL_STUDY_ON_EARLY_LYRES_AND_THE_IDENTITY_OF_THEIR_OWNER_USER, konsultiert am 16/2/2016.

Die Pedalarhe eines unbekanntem Instrumentenbauers aus der Sammlung von Marie Zunová Skalská¹

Daniela Kotašová

Einleitung

In den Beständen des Nationalmuseums – Tschechischen Museums für Musik (im Folgenden NM-ČMH) befinden sich mehrere Nachlässe von Persönlichkeiten der tschechischen Musikkultur. Eine von ihnen war Marie Zunová Skalská (1897-1961), eine tschechische Harfenistin, Pädagogin, Musikpublizistin und -sammlerin. Ihr Vermächtnis stellt heute einen wertvollen Bestandteil der Museumssammlungen dar, aus denen in den vergangenen Jahren bereits einige Gegenstände öffentlich präsentiert wurden.² Der folgende Beitrag wird unter anderem ein Instrument aus diesem Bestand vorstellen.

Die Sammlerin Marie Zunová Skalská

Marie Zunová Skalská studierte in den Jahren 1911 bis 1917 am Prager Konservatorium Harfe bei Hanuš Trneček und Julie Nessay-Bächer. Nach dem Abschluss setzte sie ihr Studium privat u.a. bei Alfred Holý fort.³ Sie war 1915 bis

¹ Die vorgelegte Arbeit ist mit finanzieller Unterstützung des Kulturministeriums der Tschechischen Republik entstanden, und zwar im Rahmen der institutionellen Finanzierung einer langzeitigen Konzeptionsentwicklung der Forschungsorganisation Nationalmuseum (DKRVO 2017/39, 00023272). – Ich möchte mich bei allen bedanken, die mir bei der Entstehung dieser Studie mit ihrem Rat, einem Hinweis und mit einer wertvollen Hilfestellung geholfen haben. Das waren vor allem Anne-Emmanuelle Ceulemans (Kuratorin der Saiteninstrumente im Musée des Instruments de Musique de Bruxelles und Pädagogin an der Université catholique de Louvain), Stefan Hindtsche (Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen), Roberta Scarzello (Direktorin des Museo dell'Arpa Victor Salvi, Piasco), Sabine Scheibner (Stadtmuseum München), Panagiotis Pouloupoulos (Musikinstrumentenabteilung/Forschungsinstitut für Wissenschafts- und Technikgeschichte, Deutsches Museum München), Rudolf Chvojka (Harfenbaumeister – Prag) und auch die Kollegen und Kolleginnen aus dem NM-ČMH.

² Vgl. Kotašová 2014; Kotašová 2015; Kotašová 2016a; Kotašová 2016b.

³ Alfred Holý (1866-1948), einer der besten europäischen Harfenisten seiner Zeit und Komponist, der Marie Zunová in das Spiel der chromatischen Harfe eingeführt hat.

1922 als Harfenistin bei der Tschechischen Philharmonie und 1922 bis 1946 im Orchester des Nationaltheaters tätig. Nach dem Zweiten Weltkrieg lehrte sie Harfe am Prager Konservatorium (1946-1959) und ab Februar 1948 an der Akademie der musischen Künste in Prag. Viele ihrer Schüler und Schülerinnen haben eine Betätigung in renommierten heimischen und ausländischen Orchestern gefunden. Marie Zunová Skalská war eine sehr beliebte Lehrerin, es gab aber auch einige Schüler, die gegenüber ihrer Methode kritische Vorbehalte hatten.⁴ Ihre künstlerischen, pädagogischen sowie privaten Ansichten waren mit den damaligen politischen Verhältnissen konform.⁵

Übersicht über den Nachlass von Marie Zunová

Nach dem Tod von Marie Zunová im Jahre 1961 wurde ihr Nachlass an den Nationalen Bezirk-Ausschuss und von dort an die Verwaltung des Nationalmuseums überwiesen. Der einzigartige Bestand umfasst eine Sammlung von Musikinstrumenten, ikonographisches Material, ein umfangreiches Archiv von Werken für Harfe und Bearbeitungen für dieses Instrument, Korrespondenz, Plakate, Konzertprogramme, Recherchen für die Publikationen der Künstlerin und Materialien zu ihrer pädagogischen Tätigkeit am Prager Konservatorium. Die Sammlung von Musikalien ist allmählich, im Zusammenhang mit ihrer künstlerisch-pädagogischen Tätigkeit, entstanden.

Auf Anregung von Marie Zunová sind mehrere neue Werke tschechischer Komponisten für Harfe entstanden,⁶ es sind einige Transkriptionen und klassische Werke in ihrer Bearbeitung erschienen. Ihre aufgrund praktischer Erfahrungen zum Zweck des Unterrichtes an Konservatorien entstandene *Schule für*

Weiteres zu ihm in Černušák/Nováček/Štědroň 1963, S. 461-462; Alice Lawson Aber-Count: Alfred Holý <http://www.oxfordmusiconline.com>.

⁴ Die Künstlerin war auch als Konzertharfenistin tätig, sie ist in Schulen, auf Arbeitsplätzen, im Rundfunk, Fernsehen und im Film aufgetreten und hat einige Schallplatten-aufnahmen realisiert. Näheres zu ihrer Persönlichkeit einschließlich neuer Kenntnisse siehe Kotašová 2014, S. 366; Kotašová 2016b, S. 24-27.

⁵ Marie Zunová war nach dem Zweiten Weltkrieg Vorsitzende der KP am Prager Konservatorium. – Mehr in: „Osudy Libuše Váchalové“ (ihrer Schülerin), http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/osudy-libuse-vachalove--1259972. Die erhaltene Korrespondenz von Marie Zunová bezeugt ihre Sympathien für die kommunistische Politik der 50er bis 60er Jahre in der damaligen Tschechoslowakischen Republik. – NM-ČMH, Zuwachsbuch der Sammlungsgegenstände (im Folgenden ZNr.) 80/6, Nachlass von M. Zunová.

⁶ Zunová 1961, S. 137.

Harfe ist die erste tschechische Arbeit ihrer Art.⁷ Im Archiv des NM-ČMH befinden sich auch viele ihrer Bearbeitungen zu pädagogischen Zwecken, die als Manuskript bzw. Typoskript erhalten geblieben sind.

Der Nachlass Marie Zunová's beinhaltet eine musikalisch-ikonographische Sammlung von mehr als 50 Objekten und weiteres, bisher nicht aufgearbeitetes Material,⁸ das folgende thematische Bereiche umfasst: 1) die Harfe, das Harfenspiel und ihr sozialer Kontext 2) weitere historische Musikinstrumente 3) Musikpatrone 4) mit den verschiedenen Instrumenten verbundene gesellschaftliche Funktionen 5) graphische Listen mit Darstellungen von Musikern 6) Porträts von Marie Zunová aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Harfensammlung aus dem Nachlass von Marie Zunová

Einen Teil dieses einzigartigen Bestandes bilden 24 Harfen, mehr als ein Drittel der Gesamtzahl der Harfensammlung des NM-ČMH. Zur Klassifizierung dieser Kollektion wurde die organologische Systematik von Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs übernommen.⁹

⁷ Marie Zunová-Skalská: *Škola pro harfu*, Praha (1950?) 1) Typoskript NM-ČMH Sign. XLII D 229, Inv.Nr. A 102618 (etwa 1950) 2) Autograph NM-ČMH, Sign. XLII D 135, Inv.Nr. A 101826.

⁸ NM-ČMH, ZNr. 80/61, Nachlass M. Zunová, Karton Nr. 143, 146, 150, 151.

⁹ Sachs/Hornbostel 1914, S. 553-590.

Die Spezifikation der Harfe	Hersteller	Ort, Datierung	Inv.Nr.
<i>Ohne Umstimmvorrichtung</i>			
diatonische	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2023
diatonische	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2026
diatonische	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2038
diatonische	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2039
diatonische	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2146
chromatische	Pleyel–Wolff–Lyon & C ^{ie}	Paris, 1903	E 2007
<i>Die umstimmbaren Harfen mit manueller Mechanik</i>			
Hakenharfe	Anonym	Mitteleuropa, 19. Jhd.	E 2006
Hakenharfe	Anonym	Nechanitz (?), 19. Jhd.	E 2015
Hakenharfe	Anonym	Böhmen, 2. H. 19. Jhd.	E 2025
Hakenharfe	Anonym	Preßnitz, 19. Jhd.	E 2029
Hakenharfe	Anonym	Böhmen, 19. Jhd.	E 2031
Hakenharfe	Anonym	Preßnitz, 19. Jhd.	E 2032
Hakenharfe	Anonym	Nechanitz (?), 2. H. 19. Jhd.	E 2035
Hakenharfe	Anonym	Preßnitz (?), 19. Jhd.	E 2036
Hakenharfe	Anonym	Preßnitz (?), 19. Jhd.	E 2037
Hakenharfe	Anonym	Preßnitz, um 1870	E 2109
<i>Umstimmbare Harfen mit Pedal</i>			
Einfachpedalharfe *)	Anonym	Paris, evtl. Straßburg (?), 80er bis Anfang der 90er Jahre des 18. Jhs.	E 1997
Einfachpedalharfe	Anonym	?, 19. Jhd.	E 1996
Einfachpedalharfe	Anonym	?, 19. Jhd.	E 1998
Einfachpedalharfe	Franz Brunner, Opus Nr. 19	Wien, 1. H. 19. Jhd.	E 1999
Einfachpedalharfe	Franz Brunner, Opus Nr. 31	Wien, 1. H. 19. Jhd.	E 2005
Einfachpedalharfe	Franz Brunner, Opus Nr. 32	Wien, 1. H. 19. Jhd.	E 1532
Doppelpedalharfe	Johann Andres Stumpff	London, 1. H. 19. Jhd.	E 2008
Doppelpedalharfe	Sébastien Erard	London, nach 1810 (?)	E 1994

Tab. 1: Verzeichnis der Harfensammlung von Marie Zunová.

* die in der Studie beschriebene Harfe

Die Mehrzahl der Instrumente ohne Umstimmvorrichtung stammt von böhmischen Instrumentenbauern. Eine Ausnahme bildet die unikate zweireihige chromatische Harfe mit gekreuzten Saiten des Pariser Herstellers *Pleyel–Wolff–Lyon & C^{ie}* aus dem Jahre 1903, wahrscheinlich das einzige erhaltene Exemplar in der Tschechischen Republik. Diese Harfe dokumentiert auch die Bestrebung der

Instrumentenbauer, den neuen kompositorischen Anforderungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu entsprechen.¹⁰

Mit einer größeren Bandbreite von Herstellern ist die umstimbare Harfe vertreten – unter diesen befinden sich z.B. die Namen von Londoner Instrumentenbauern. Drei Exemplare des Wieners Franz Brunner (1786-1840) aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen den Typus der Einfachpedalharfe mit Gabelmechanik (Drehscheibenmechanik) und in einem Fall die Verwendung des am Beginn des 19. Jahrhunderts neuen Konstruktionsprinzips mit dem achten Pedal.¹¹

In der Sammeltätigkeit von Marie Zunová zeigt sich ihr außerordentliches Interesse an der Hakenharfe, die in Böhmen vor allem im Volksmilieu verwendet wurde. Ihre Kollektion von zehn Hakenharfen bildet ein einzigartiges Ensemble nicht nur im Rahmen des Bestandes im NM-ČMH, sondern auch im Kontext der ganzen Tschechischen Republik. Mit sieben Exemplaren ist in dieser Sammlung die Produktion von beiden bedeutenden Zentren des Harfenbaus auf böhmischem Gebiet, Přísečnice (Preßnitz) und Nechanice (Nechanitz), vertreten.¹²

Die Harfe eines unbekanntem Herstellers aus dem Nachlass von Marie Zunová Skalská

Marie Zunová hat die Harfen nicht nur aus musealem, sondern auch aus persönlichem praktischem und theoretischem Interesse gesammelt. Es gibt auch einige Belege dafür, dass sie auch das Spiel auf den historischen Harfen aus ihrer Sammlung unterrichtet hat.¹³ Nähere Angaben, auf welche Weise diese Instrumente in ihren Besitz gelangt sind, konnten bis jetzt außer in einigen Ausnah-

¹⁰ In Frankreich gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Streit zwischen den Anhängern der „diatonischen“ und der „chromatischen“ Harfe, der die Einführung der letzteren in die musikalische Praxis begleitet hat. Marie Zunová hat diese Tendenz einige Jahre später in Böhmen propagiert. Näheres bei Droysen-Reber 1999, S. 43; Kotašová 2014, S. 377-380.

¹¹ Dieses mit den Harfen der Pariser oder Londoner Hersteller konkurrenzfähige Modell belegt eine wichtige Etappe der Entwicklung, in dem die einfache Pedalharfe mit der Doppelpedalharfe im Streit lag. Näheres bei Kotašová 2016a, S. 81-83.

¹² Näheres bei Kotašová 2015, S. 54-55.

¹³ Sie unterrichtete z.B. die Hakenharfe, die sich heute in NM-ČMH unter Inv.Nr. E 2006 befindet. Vgl. die Photographie dieses Instruments, NM-ČMH, Inv.Nr. NM-ČMH F 12779.

mefälle nicht gewonnen werden.¹⁴ Auch bei der Pedalharfe eines unbekanntem Herstellers (heute Inv.Nr. NM-ČMH E 1997) sind die Herkunft und der frühere Besitzer bis jetzt nicht bekannt.

Eine erste Erwähnung über dieses Instrument findet sich in den Unterlagen des Museums erst im Jahr 1961; diese beschränkt sich jedoch auf eine kurze Beschreibung des Instruments.¹⁵ Dieselbe Harfe führt auch das erste veröffentlichte Verzeichnis der Harfensammlung im Bestand des NM-ČMH an, das im Rahmen einer Monographie über Johann Baptist Krumpholtz aus dem Jahr 1999 entstanden ist. Deren Autor Miloš Müller charakterisiert das Instrument wie folgt:

[Eine Pedalharfe] – 1997 E/ 1197, in der Museums-Dokumentation als Internationale Gitarre-Zither bezeichnet, 1. Hälfte des 19. Jhs.¹⁶

Eine irrtümliche Bezeichnung findet man auch in der Evidenz des Museums aus den Jahren 2006 bis 2011.¹⁷

Die Ursache für die falsche Bestimmung von Zeit und Ort war das am unteren Teil der Resonanzdecke angeklebte Etikett. Dieses stammt aus der Zeit um 1900 und bezeichnet höchstwahrscheinlich den Händler des Instruments.¹⁸

Die komplette Harfensammlung im NM-ČMH, zu der die hier vorgestellte Harfe gehört, umfasst 63 Exemplare,¹⁹ am häufigsten sind in ihr die Pedal- und Hakenharfen vertreten.²⁰ Bei den Instrumenten ohne Signatur des Herstellers

¹⁴ Näheres zu diesem Thema bei Kotašová 2014, S. 370-371.

¹⁵ „[...] eine Harfe ohne Bezeichnung, mit intarsierten Verzierungen und gemalt [...] Preis 600^{.-}. – Zuwachsbuch aus den Jahren 1951-1965, das Jahr 1961, ZNr. 80 vom 30.12.1961, S. 163, im Verzeichnis Eintragung Nr. 22.

¹⁶ Miloš Müller hat das Instrument wahrscheinlich nicht gesehen, er verwendete nur die Eintragung aus der Museums-Evidenz. Vgl. Müller 1999, S. 134.

¹⁷ Generalrevision der Musikinstrumentensammlung 2006-2011 (internes elektronisches Material NM-ČMH).

¹⁸ Es wurden die Experten für den Bau der historischen Pedalharfe Beat Wolf (Schaffhausen, Schweiz), bzw. für Zither Lorenz Mühleemann (Trachselwald, Schweiz) konsultiert; E-Mail Korrespondenz vom 9.8.2014.

¹⁹ Einzelheiten zu den einzelnen Harfentypen und der historischen Entwicklung der europäischen Harfe seit der Renaissance bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts siehe Droysen-Reber 1999, S. 9-77.

²⁰ Übersicht aller Harfentypen im NM-ČMH siehe bei Kotašová 2015, S. 52.

ist es nicht immer einfach, dessen Namen festzustellen. Bis jetzt ist das bei 30% aller im Bestand des NM-ČMH vertretenen Harfen gelungen.²¹

Die Beschreibung des Instruments

Die Stilelemente und das Design der Harfe erinnern an den z.B. vom Johann Reinhard Storck²² gebauten Typus von Einfachpedalharfen; Storck hat derartige Instrumente um 1780 oder später in Straßburg gebaut.²³ Nach mehreren Konsultationen mit Experten konnte unsere ‚Prager‘ Harfe als aus dieser Umgebung stammend bestimmt und nach Paris bzw. Straßburg lokalisiert werden.²⁴ Vergleichbare Einfachpedalharfen haben zur selben Zeit auch weitere bedeutende Instrumentenbauer, z.B. Jean Louvet (etwa 1728-1793), Jean-Henri Naderman (1734-1799), Wolters (?) Vater & Sohn (?), Sébastien Renault (?-1811?), Godefroy Holtzman (1736?-1799?) und andere gebaut.²⁵

Unser Typ der Einfachpedalharfe mit Zugkrückenmechanik (*mécanique à crochets*) hat die Vorrichtung für die Umstimmung, die zur Verkürzung der Saiten dient (um die Töne der diatonischen Reihe um einen Halbton erhöhen zu können), am Hals befestigt, und zwar mit der Hilfe von Zügen, d.h. mit Zugkrückenmechanik.²⁶ Außerdem befinden sich am Hals geschraubte justierbare Sättel, die die Intonierung vervollkommen bzw. regulieren sollen. In der Praxis wird durch den Druck auf das Pedal die Saite vom Haken übernommen, der sie

²¹ Mit der größten Anzahl sind in der Musikinstrumentensammlung im NM-ČMH die französischen Harfenbauer vertreten, etwa eine Hälfte davon umfasst die böhmische Produktion, die quantitativ mit der österreichischen vergleichbar ist. Die Übersicht der Vertretung der Harfenbauer in der Sammlung des NM-ČMH bei Kotašová 2016a, S. 78.

²² Vgl. Artikel „Storck, J. Reinhard“. Zingel 1977, S. 171.

²³ Die Harfe J. R. Storcks befindet sich heute im Privatbesitz (Höhe 1570 mm, 37 Saiten). Vgl. Restaurierungsbericht. – Archiv Beat Wolf 2014.

²⁴ E-Mail Konsultierung mit dem Experten für Pedalharfe an der Wende vom 18. bis zum 19. Jhs., Beat Wolf, vom 9.8.2014.

²⁵ Allgemeine Übersicht zu den einzelnen Aspekten in der Entwicklung der Einfachpedalharfe im 18. Jahrhundert bei Wolf, Beat: The development of the single action harp [online]. Zugänglich unter: http://beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Timeline_pedalharps_2012.pdf?ver=2014-09-12-140457-193.

²⁶ Vgl. die Beschreibung von verschiedenen Umstimmungsvorrichtungen bei den Einfachpedalharfen bei Kotašová 2016a, S. 81.

gegen den Sattel unbeweglich hält. Dieser Harfentypus hatte einen kleinen Tonumfang und wurde nur um 1820 verwendet.

Hersteller	Johann R. Storck (?) oder seine Umgebung
Ort	Paris, evtl. Straßburg (?)
Datierung	80er bis Anfang der 90er Jahre des 18. Jhs. ²⁷
Erwerbsdatum	NM 31.12.1961
Inv.Nr./Zuwachsnr.	E 1997 / 80/61
Heute bewahrt in	Leihgabe (Stadtmuseum und Bibliothek Čáslav)
Gesamthöhe	1630 mm
Anzahl der Saiten	36
Umfang	G ₁ -g ³ (5 Oktaven)
Signierung	zwei Etiketts am unteren Teil der Resonanzdecke: „Internationale Gitarre / Zither / Hamburg / New York“. Das angeklebte farbige Etikett mit einem Blumenornament.
Mechanik	Zugkrückenmechanik (<i>mécanique à crochets</i>) mit angeschraubten verstellbaren Sätteln
Mensur	95/1370 mm (schwingende Saitenlänge – kürzeste/längste Saite)
Pedale	sieben
Pedalordnung	(von links nach rechts) D C B – E F G A – Grundstimmung wahrscheinlich in Es-Dur. Auf den einzelnen Pedalen befinden sich in Versalien die Bezeichnungen der Töne „ <i>z</i> “, „ <i>c</i> “, „ <i>z</i> “ – „ <i>es</i> “, „ <i>z</i> “, „ <i>gis</i> “, „ <i>z</i> “.
Verzierung	Der Kopf als Schnecke gestaltet. Blumenornamente als Relief, Reste von Vergoldung und roter Farbe am Kopf, auf der Schulter und am oberen Teil des Sockels bei der Säule. Auf der linken Seite des Halses befindet sich eine (nachträglich?) angeklebte papierene Verzierung in Form einer Libelle. In der Hälfte der Säule ein Polychromie-Ornament im Umfang 90 × 10 mm in perlmutterner Farbe. Einige dieser Elemente könnten im Laufe des 19. Jahrhunderts geändert worden sein.
Zustand	Der schlechte Zustand des Instruments hat es nicht erlaubt die Resonanzdecke zu öffnen, die Untersuchung wurde mit Hilfe einer endoskopischen Sonde durchgeführt. Sie brachte keine neuen Ergebnisse, es wurde lediglich ein kleines Stück Papier mit der Chiffre „H K J L F / H G L G K“ gefunden. ²⁸

Ein Vergleich mit den ähnlichen Harfentypen in den Sammlungen anderer Museen

Um das Instrument chronologisch und lokal möglichst genau einzuordnen, wurden ausgewählte Exemplare in anderen Instrumentensammlungen untersucht. In der Kollektion des Berliner Musikinstrumenten-Museums befinden sich z.B. zwei ähnliche Einfachpedalharfen mit Zugkrückenmechanik (*mécanique*

²⁷ Die Anzahl von 36 Saiten existierte bei der Einfachpedalharfe ca. in den Jahren 1775-1788.

²⁸ Eine genaue organologische Beschreibung des Instruments befindet sich im internen Material der Musikinstrumentensammlung des NM-ČMH.

à crochets) von anonymen Pariser Herstellern; die erste wurde wahrscheinlich zwischen den Jahren 1783-1785, die zweite 1795-1800 gebaut.²⁹

Die ‚Prager‘ Einfachpedalharfe mit der *mécanique à crochets* von einem unbekanntem Hersteller ist in der Sammlung des NM-ČMH die einzige, deren Mechanik mit den angeschraubten verstellbaren Sätteln am Hals versehen wurde. Dieser Mechanismus garantiert eine bessere Intonierung des Instruments oder kann sie (d.h. die reinen Halbtöne) regulieren. Ein vergleichbarer Typus ist auch in weiteren internationalen Sammlungen zu finden, z.B. in Deutschland, Belgien oder in Italien. Es handelt sich meistens um Instrumente mit sieben Pedalen, deren Höhe sich um 1650 mm bewegt und die verschiedene Stufen eines späteren Umbaus aufweisen.³⁰ Details liefert die folgende Tabelle.

Institution	Ort heute	Inv.Nr.	Hersteller	Datierung	Herstellungsort	Saiten
Münchner Stadtmuseum	München	MUS-42-10	?	ca. 1790	Frankreich	34
Musco dell'Arpa Victor Salvi	Piasco (Itálie)	SC0220	F. LaJeune (1720-1785?)	ca. 1770-1776	Paris	35
Nationalmuseum Prag	Prag	E 1997	J. R. Storck (?)	1880er-90er	Paris (?)	36
Musée des instruments de musique	Bruxelles	247	?	Ende 18. Jh.?	Frankreich	39
Musikinstrumenten-Museum	Markneukirchen	1026	?	18. Jh.	?	41

Tab. 2: Vergleichbare Mechaniken der am Ende des 18. Jahrhunderts gebauten Pedalharfen in weiteren Museums-Sammlungen.³¹

²⁹ Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz Berlin: 1) Kat.Nr. 4685, Höhe: 1580/1660 mm, Breite: 98/ 343 mm, Saitenzahl: 36, Umfang: G₁-g³, Mensuren: 109 mm und 1382 mm. – Droysen-Reber 1999, S. 183-191, 2) Kat.Nr. 1361, Höhe: 1660 mm, Breite: 94/350 mm, Saitenzahl: 36, Umfang: G₁-g³, Mensuren: 117 mm und 1386 mm – Droysen-Reber 1999, S. 168-174.

³⁰ Am meisten wurde die Harfe aus der Brüsseler Sammlung umgebaut; sie war wahrscheinlich für einen reisenden Musiker bestimmt: Die ursprüngliche Mechanik wurde abmontiert und das Instrument zu einer diatonischen Harfe umgebaut; die ursprüngliche Verzierung wurde mit einer dicken Farbschicht übermalt. Das Instrument war im Jahre 1879 vom ersten Kurator des Musikinstrumentenmuseums in Brüssel, Victor-Charles Mahillon, angekauft worden, vgl. Mahillon 1893, S. 342.

³¹ Die Übersicht ist nach der Anzahl der Harfensaiten geordnet.

Zusammenfassung

Die präsentierte, von unbekanntem Herstellern gefertigte Pedalarfe aus dem Nachlass von Marie Zunová in der Musikinstrumentensammlung des NM-ČMH stellt einen Beleg für eine Entwicklungsphase in der Geschichte der Einfachpedalarfe an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dar. Obwohl sie in relativ schlechtem Zustand erhalten geblieben ist, kann man trotzdem sagen, dass sie nur minimale spätere Eingriffe und Änderungen aufweist. Als einzige Harfe mit Zugkrückenmechanismus in der gesamten Kollektion des NM-ČMH hat sie am Hals angeschraubte, justierbare Sättel. Die Untersuchung hat gezeigt, dass sich Instrumente mit dieser Mechanik auch in anderen internationalen Sammlungen befinden. Sie hat darüber hinaus auch bestätigt, dass eine Überprüfung der Angaben in Museums-Aufzeichnungen unumgänglich ist; im diesbezüglichen Fall wurde der Name des Herstellers mit jenem des möglichen, auf dem Etikett am unteren Teil der Resonanzdecke angeführten Händlers verwechselt. Die hier behandelte Einfachpedalarfe stellt nicht nur das wahrscheinlich älteste Exemplar der Pedalarfen im NM-ČMH dar, sie gehört auch zu den wenigen erhaltenen Instrumenten aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik.

Die präsentierte Harfe ist Bestandteil des einzigartigen Nachlasses der Harfenistin Marie Zunová, deren großes Interesse an diesem Instrument als solchem (Musikorganologie, Ikonographie und Pädagogik) es ermöglicht hat, eine der bedeutendsten Kollektionen im Bestand des NM-ČMH zu gestalten. Die Studie will auf dieses beachtenswerte Instrument sowie auch auf die ganze Harfenkollektion im Nationalmuseum – Tschechischen Museum der Musik Prag aufmerksam machen.

Literatur

- Černušák, Gracian/Nováček, Zdenko/Štědroň, Bohumír [Hg.] (1963): Československý hudební slovník osob a institucí. 1. Bd. Prag 1963.
- Droysen-Reber, Dagmar (1999): Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums, Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1999.
- Kotašová, Daniela (2014): Chromatická harfa z pozůstalosti Marie Zunové-Skalské ve sbírce Českého muzea hudby. In: Hudební věda 50 (2014), Nr. 3-4, S. 365-384.
- Kotašová, Daniela (2015): Háčkové harfy z pozůstalosti Marie Zunové-Skalské. In: Opus musicum 47 (2015), Nr. 5, S. 50-71.
- Kotašová, Daniela (2016a): Harfy Franze Brunnera ve fondu Českého muzea hudby. In: Musicalia 8 (2016), Nr. 1-2, S. 78-98.

- Kotašová, Daniela (2016b): Neznámá dokumentace z pozůstalosti Marie Zunové-Skalské ve fondu Národního muzea – Českého muzea hudby. In: *Opus musicum* 48 (2016), Nr. 6, S. 24-37.
- Mahillon, Victor-Charles [Hg.] (1893): *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*. Bruxelles 1893.
- Müller, Miloš: *Jan Křtítel Krumpholtz: život a dílo harfového virtuóza a skladatele*. Národní knihovna České republiky. Prag 1999, S. 134.
- Sachs, Curt/Hornbostel, Erich Moritz von (1914): *Systematik der Musikinstrumente*. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), S. 553-590.
- Zingel, Hans Joachim (1977): *Lexikon der Harfe*. Regensburg 1977.
- Zunová, Marie (1961): Příspěvek k dějinám našeho harfového umění. In: *150 let pražské konzervatoře*. Prag 1961, S. 125-141.

Internetpräsenzen

<http://www.oxfordmusiconline.com>, konsultiert am 31/10/2017.

http://www.rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/osudy-libuse-vachalove--1259972
Osudy Libuše Váchalové (iRado, zvukový archiv pořadu ve formátu MP3), konsultiert am 26/10/2017.

<http://beatwolf.ch>, konsultiert am 24/7/2017.

Sonstige Quellen

Musikinstrumente im NM-ČMH, Fonds E.

Photographien im NM-ČMH, Inv.Nr. NM-ČMH F 12779.

Nachlass Marie Zunová, NM-ČMH, Zuwachsnummer 80/61.

Marie Zunová-Skalská: *Škola pro harfu, Praha (cca1950?)* 1) NM-ČMH Sign. XLII D 229, Inv.Nr. A 102618 Typoskript (um 1950); 2) NM-ČMH Sign. XLII D 135, Inv.Nr. A 101826. Autograph.

Zuwachsbuch NM-ČMH aus den Jahren 1951-1965, 1961, ZNr. 80.

Appendix



Abb. 1: Marie Zunová 1920, Glasplatte, schwarz-weiß, Negativ NM-ČMH ZNr. 20/2001.



Abb. 2: Marie Zunová spielt bei einer Veranstaltung des Vereins Umělecká beseda, 1944. NM-ČMH F 5817.



Abb. 3: Einfachpedalharfe,
Anonym, Paris, evtl. Straßburg (?),
70er-80er Jahre des 18.
Jahrhunderts. NM-ČMH, Inv.Nr.
E 1997. Photo Jan Kříženecký.



Abb. 4: Detail mit dem Harfenkopf. NM-ČMH, Inv.Nr. E 1997. Photo: Tereza Žůrková.

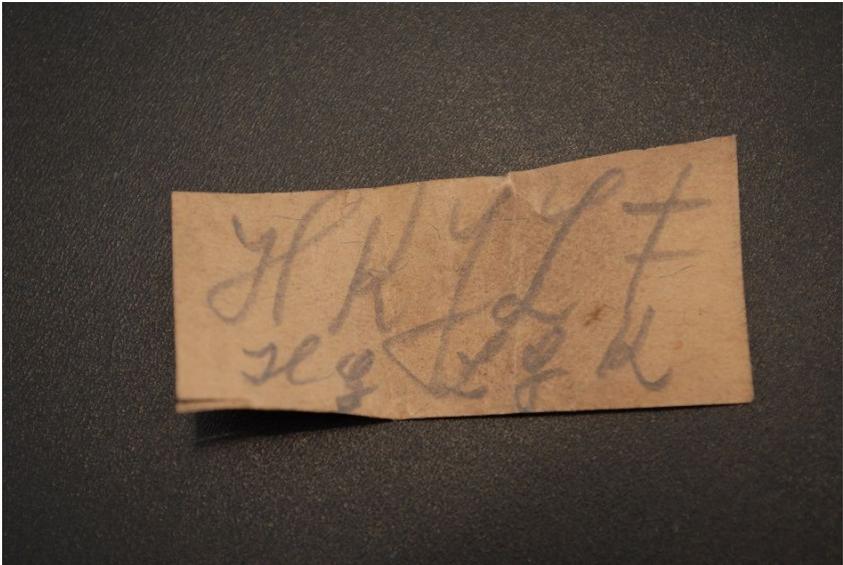


Abb. 5: Der in das Korpus der Harfe eingelegte Zettel mit der NM-ČMH, Inv.Nr. E 1997. Photo: Jan Kříženecký.



Abb. 6: Etikett auf dem unteren Teil der Resonanzdecke. NM-ČMH, Inv.Nr. E 1997. Photo: Tereza Žůrková.

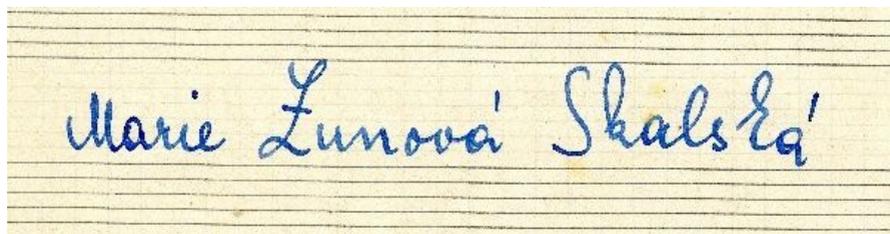


Abb 7: Unterschrift Marie Zunová (Detail auf einer Musikalie NM-ČMH Sign. XLII D 229, Inv.Nr. A 102618).

10

Vložení pravé ruky do *první* struny *Obr. 6*

Vložení levé ruky do struny *Obr. 7*



Úhoz jednotlivých prstů.

Každé cvičení hraje tak dlouho, až si je úplně osvojíme. Dbejme na zprávný úhoz prstů se stanoviska technického, rytmického i zvukového. Při hře hlasitě počítáme. Všechna cvičení, pokud nebudou předznamenání ovišme v toně C₂ - dur. Nedopustíme, aby se ruka při hře unavila. Nesmíme cvičit nepřetržitě, nejméně po hodině práce odpočívejme. Vstane od nástroje, projdeme se místností, narovnejme hrudník a z hluboké dýchejme. Po několika minutovém odpočinku cvičíme dál. Pracujme soustředěně. Při myšleně na zprávné, pravidelné dýchání, a hlavně zprávné držení rukou, které podmínuje krásný ton a lehkou techniku. Palec vložme co nejvýš, čtvrtý prst hodně hluboko. Pohyby prstů raději zveličujeme ale nepřepínáme. Klouby prstů i dlaně nechme mírně kulaté.

Sklonění nehtového hánku palce při úhozu *Obr. 8*

Odtážení ukazováku ze strany *Obr. 9*



Odtážení třetího prstu po úhozu *Obr. 10*



10

102818

Abb. 8 a-c: Marie Zunová-Skalská: Škola pro harfu, Praha (cca 1950?). Aus dem Typoskript mit einer eigenen Zeichnung der Autorin. NM-ČMH, Sign. XL II D 229, Inv.Nr. A 102618.



Abb. 9: Allegorie des Instrumentenspiels. Aus der ikonographischen Sammlung von Marie Zunová. Alter Mann (König David) spielt Harfe, weitere Musiker spielen Zink, Orgel, Fiedel, Posaune, Viola da Gamba. Stich. Inschrift: „Sereniss[imae] Bavar[iae] Duc[is] Pictor, Petr[us] Candid[us] Belg[us] pinxit.“ NM-ČMH F 2316 (d.h. Candito [P. de Witte] Maler des durchlauchtigsten Herzogs von Bayern).

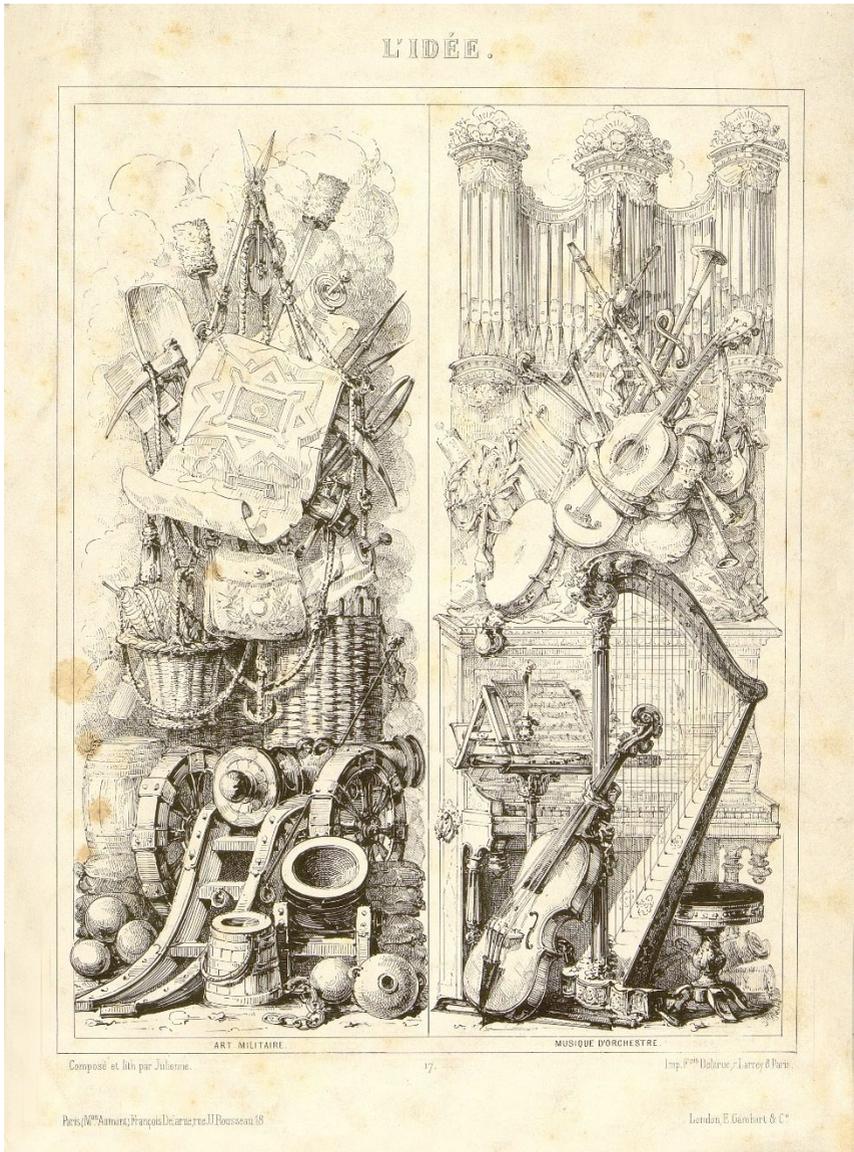


Abb. 10: Allegorische Gruppe von Musikinstrumenten. Aus der ikonographischen Sammlung von Marie Zunová. Orgel, Gitarre, Tamburin, Pianino, Violoncello, Harfe (Notenpult), auf der linken Hälfte des Bildes allegorische Darstellung von Waffen. NM-ČMH F 2310.

Wider die Disharmonie. Zum Zitherspiel (in) der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*

Julia Menzel

1. Einleitung

Musik hören ist schön, Musik selber machen ist noch viel schöner.¹

Mit dieser einleitenden Feststellung informiert die *Badische Zeitung* vom 29. März 2014 lokaljournalistisch eingängig ihre Leserinnen und Leser über den Ausgang der Vorstandswahl des Zither-Clubs Endingen. Eine Wahl, die in ihrer Unaufgeregtheit der sprichwörtlichen badischen Gemütlichkeit entspricht, handelt es sich doch um die erneute (11!) Wiederwahl der bisherigen Vorstandsmitglieder, die bereits an der Gründung des Clubs 1992 beteiligt waren. Seit dieser Gründung, so erläutert die Tageszeitung weiter, herrsche „ein harmonisches Miteinander im Verein – und Kontinuität“² Nun mag man über die, auch in ihren stereotypen Formulierungen, behäbige Provinzialität der *Badischen* spotten – auch die Verfasserin des vorliegenden Beitrags ist ja nicht ganz frei von dieser Regung. Bezogen auf das Bild, das die Zeitung hier von der Zither und ihren Anhängern entwirft, formuliert sie allerdings durchaus pointiert, was seit knapp 400 Jahren Wesenskern des Zupfinstrumentes zu sein scheint. Harmonie und Kontinuität sind denn auch die Parameter, die das zweite Hörfunkprogramm des Bayerischen Rundfunks, *Bayern 2*, Mitte 2017 in einer knapp einstündigen Sendung zur Zither als nostalgischem Traditionsinstrument mit Avantgarde-Potential in Anschlag bringt.³ „Die Zither“, heißt es hier, „wurde zum bayerischen Nationalinstrument, dessen Klänge zu Zeiten der aufkommenden Industrialisierung Behaglichkeit und Geborgenheit verströmen.“⁴ Stellvertretend für eine ganze Reihe romantisierender Zither-Impressionen und -Inszenierungen bringt der Beitrag folgende Zeilen aus der Zeitschrift *Das Echo im Gebirge* des Jahres 1889 zu Gehör:

¹ Vitt 2014.

² Vitt 2014.

³ Vgl. Khosh-Amoz 2017.

⁴ Khosh-Amoz 2017, S. 14.

Ich habe mich zurückgezogen aus dem Straßen- und Hotelleben der Großstädte und solcher, die es werden wollen, und es liegt hinter mir, wie ein Traum, dessen man nicht gern gedenkt. Mich umschwillt Rauschen des Waldes, bald mächtig anbrausend, bald verhalten erlöschend. Es ist, als wären die Goldsaiten einer Zithers von Wipfel zu Wipfel gespannt, und der Wind griffe hinein mit seinen Fingern und entlockte ihnen zauberische Töne auf die der Mensch schweigend lauscht. [...] Es muss eine Klangverwandtschaft zwischen dem Wehen des Waldes und den Tönen der Zither bestehen, welche der Mensch zwar mathematisch nicht definieren kann, die er aber fühlend ahnt.⁵

Zum Ausdruck kommt hier eine Sehnsucht nach unberührter Natur und Rückzug, die die Zither gleichsam aus- und einzulösen scheint und die, das machen die *Badische Zeitung* wie BR2 deutlich, bis in die Gegenwart das Bild dieses Instruments entscheidend mitprägt. Die Inszenierung eines romantischen Verhältnisses zum alpinen Waldpanorama, das erzählt, das hier die Welt noch in Ordnung ist, überdauert dabei die Professionalisierungs- und Modernisierungsschübe, die für das Instrument durchaus auch zu verzeichnen sind.⁶ So wächst die Zither in der Realität zwar aus der alpinen Rolle heraus, verkörpert diese aber trotzdem weiterhin.⁷ Eine Phantasmagorie, die ihren Ursprung nicht nur im Instrument selber, sondern maßgeblich auch in dessen medialer Vermarktung im 19. Jahrhundert nimmt. Neben speziellen Zither-Zeitschriften sind hier vor allem sogenannte Familienblätter zu nennen, die das Instrument häufig als Symbol einer unverdorbenen Naturhaftigkeit inszenieren. Als besonderes Phänomen der Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts verstehen sich diese Zeitschriften zumeist als Blätter „für’s Haus und die Familie“⁸, als Organe mit grundsätzlichem Universalitätsanspruch, aber klarer Ausrichtung auf „Jeden, dem ein warmes Herz an den Rippen pocht“ und der „gut-deutsche Gemüthlichkeit“⁹ konsumieren will. Dass gerade dieses „populäre[] Massenkommunikationsmittel [...], das neue Unterhaltungsbedürfnisse befriedigt“¹⁰, das plakativ Gemüthliche am Zitherspiel hervorhebt und damit das Bild des Instruments nachhaltig beeinflusst, scheint mir vor allem im namensgebenden Zuschnitt des Mediums auf die Familie begründet. Als „ein Standardinstrument alpenländi-

⁵ Khosh-Amoz 2017, S. 15.

⁶ Vgl. Glasl 2011.

⁷ Vgl. Griebel 2012, S. 140.

⁸ Keil 1853, S. 1. Aus dem Vorwort zur ersten *Gartenlaube*.

⁹ Keil 1853, S. 1.

¹⁰ Frank u.a. 2009, S. 16.

scher Stubenmusik¹¹ knüpft die Zither bereits im 19. Jahrhundert an den Mythos einer guten, alten Zeit an, die vom Familienblatt bewahrt (Kontinuität!) und als häuslich-nationaler Zusammenhalt (Harmonie!) beworben werden will. Sie erweist sich damit gewissermaßen als Ideal-Sujet eines Mediums, das von und mit der Inszenierung eines idealtypischen Familienkonzeptes lebt.

Zahlreiche Text- und Bildbeiträge zur Zither, ihren Spielern und der von ihr repräsentierten Kultur publiziert beispielsweise *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, die als mustergebendes Vorbild und erfolgreichste Ausprägung dieses spezifischen Zeitschriftentypus' gelten kann und ihrerseits häufig als „Insel der Ruhe, der Sicherheit und Beschaulichkeit“¹² apostrophiert wird. Sie unterliegt dabei einem Image von ‚Behaglichkeit und Geborgenheit‘, von ‚Harmonie und Kontinuität‘, zu dem sie in nicht unerheblichem Maße selbst beigetragen hat und das, zeitgenössisch wie gegenwärtig, Reaktionen evoziert, wie sie Gertraud Schaller-Pressler auch für die Zithermusik beschreibt, wenn sie eine Spannbreite von „respektvoller Bewunderung“ bis „überdrüssiger Abscheu“¹³ konstatiert. Popularität und Imageproblem, so lässt sich für das Instrument wie für das Medium zusammenfassen, fallen hier zusammen, erreichen im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt und sind in beiden Fällen offenbar auf den zum Teil selbst inszenierten Zuschnitt auf das Haus, die Familie, die Tradition, das Nicht-Öffentliche zurückzuführen.

In diesem Sinne sucht der vorliegende Beitrag die Verortung der Zither im ‚häuslich-natürlichen‘ Raum nachzuzeichnen, wie sie vom Familienblatt vorgekommen und instrumentalisiert wird. Können das Zitherspiel bzw. seine Modi der Darstellung, so die grundlegende Frage meines Beitrags, als Paradigma für die Form der Vergemeinschaftung, die *Die Gartenlaube* anstrebt, gelten? Und: Liegt das nur an den Aufbereitungsstrategien der Zeitschrift oder bilden Instrument und Instrumentenkultur ihrerseits bereits Kennzeichen aus, die dieser Kooperation in die Hand spielen? Ich gehe im Folgenden also der Frage nach, ob Zither und Zeitschrift hier die gleiche S(a/e)ite anschlagen und inwiefern *Die Gartenlaube* mit ihrem imaginären Blick auf das Alpenländische nicht nur eine (recht nachhaltige) Ortsbestimmung der Zither vornimmt, sondern über die gewählten Beschreibungsmuster ihren eigenen Standort im Zentrum einer bürgerlichen Gesellschaft affirmiert.

¹¹ Deisl 2013, S. 14.

¹² Winterscheidt 1970, S. 116.

¹³ Schaller-Pressler 2006, S. 41.

2. Zwischen Affirmation und Aufbruch. Zeitschriften im 19. Jahrhundert

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist geprägt von zahlreichen Wandlungsprozessen gesellschaftlicher und medialer Art: In den letzten Dekaden dieses Jahrhunderts vollzieht sich in Deutschland ein gewaltiger Modernisierungsschub, der alle nahezu Lebensbereiche erfasst. Der gesellschaftliche Wandel, ohnehin ein Charakteristikum des 19. Jahrhunderts, wird hier nochmals beschleunigt, Technik und Industrie erhalten neue Innovationen, die soziale Ausdifferenzierung und Pluralisierung der Gesellschaft einerseits, die Ausbildung der modernen Massengesellschaft andererseits schreitet fort und führt auch zu einem Wandel der Presselandschaft.¹⁴ Angestoßen von technischen Innovationen, die niedrige Produktionskosten ermöglichen, bereitet die massenhafte Verbreitung von Illustrierten Zeitschriften eine Demokratisierung des Lesens vor und lässt ein „gesamtgesellschaftliches Medium mit gesamtgesellschaftlicher Öffentlichkeit“¹⁵ entstehen. Die allgemeine Beschleunigung auf dem Drucksektor und auf dem Unterhaltungsmarkt führt zu einer derart rasanten Herausbildung und Popularisierung von Zeitschriften, dass das 19. Jahrhundert rückblickend als ‚Zeitschriftenjahrhundert‘ bezeichnet werden kann.¹⁶ Dabei verblüfft vor allem die starke Ausdifferenzierung der Zeitschriftenlandschaft. Neben die Illustrierte, die sich ihrerseits binnendifferenziert und diverse Ausformungen entwickelt, treten Witz- und Satirezeitschriften, die im Zuge von Vormärz und der Märzrevolution 1848 bzw. in der Kaiserzeit entstehen und vornehmlich politische Bildsatire betreiben.¹⁷ Dies wird ergänzt durch universal angelegte Rundschauzeitschriften und Revuen, die das ganze Spektrum von Politik-, Wissenschafts- und Kulturberichterstattung abdecken wollen.¹⁸

Diesem Universalitätsanspruch entgegen lässt sich zeitgleich jedoch auch die zunehmende Ausbildung von Fach- und Spezialzeitschriften beobachten. So geben etwa auch die zahlreichen Zither-Vereine, deren Entstehung und Verbreitung ebenfalls in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, häufig eigene

¹⁴ Die Zahl der Zeitschriftentitel versechsfachte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von 748 Titel (1868) auf 4571 (1897), vgl. Graf 2003.

¹⁵ Faulstich 2004, S. 28.

¹⁶ Grundlegende Beschreibungen der Massenmedien Zeitung und Zeitschrift, ihren technischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen sowie Auflagenzahlen liefert Dussel 2004.

¹⁷ Vgl. Graf 2003, S. 419ff.

¹⁸ Vgl. Faulstich 2004, S. 61 sowie Koszyk 1966, S. 297f.

Presseerzeugnisse heraus. Beispielhaft verwiesen sei hier auf das *Centralblatt der Zithervereine. Organ des Centralverbandes der Zithervereine der österr.-ungar. Monarchie* oder die *Wiener Zither-Zeitung*.

Zwischen diese Tendenzen der Universalisierung auf der einen und der Spezialisierung auf der anderen Seite schieben sich die Familienblätter als erfolgreichste Ausprägung der Publikumszeitschrift. In ihnen verbindet sich universaler Inhalt mit publizistischen Praktiken zur Popularisierung technisch-wissenschaftlichen Fortschritts und unterhaltenden Elementen. Der Wunsch, breite Bevölkerungsteile zu erreichen, verbindet sich mit dem Anspruch, (Fach- und Welt-)Wissen zu vermitteln und lässt das Familienblatt zu dem Unterhaltungsmedium des 19. Jahrhunderts schlechthin werden.¹⁹ In der Ausrichtung auf die ganze Familie als „bildungsmäßig heterogene Zielgruppe“²⁰, die im (vom Blatt inszenierten) Akt der gemeinsamen Rezeption zusammen kommt, kombinieren diese Zeitschriften nicht nur „populäre Unterhaltung mit enzyklopädischer Bildung“²¹, sondern affirmieren zugleich ein bürgerliches Familienkonzept, dessen Umsetzung in der gesellschaftlichen Realität zunehmend unsicherer wird.

3. *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*

Mit der *Gartenlaube* erscheint 1853 ein neuer Zeitschriftentyp auf dem deutschen Pressemarkt, der zugleich Prototyp und Erfolgsmodell ist. Obschon ihr rascher publizistischer und finanzieller Erfolg zahlreiche ähnliche Formate auf den Plan ruft, bewährt sich *Die Gartenlaube* über nahezu 100 Jahre Publikationsgeschichte als führende wöchentlich erscheinende Massenzeitschrift, die zur Grundausstattung von Lesehallen und Volksbibliotheken zählt.²² Insbesondere der breite Leserkreis vom Proletariat über das Kleinbürgertum bis zum bürgerlichen Mittelstand, der von diesem Familienblatt anvisiert und nachweislich auch gelesen wird, führt zu einer hohen Verbreitung und einem Status als „Dokument ihrer Zeit“²³. Dabei gerät *Die Gartenlaube* bis zu ihrer Einstellung 1944 zum Dokument wechselnder Zeiten, in dem sie über zahlreiche Herausgeberwechsel immer wieder politische und publizistische Neupositionierungen erfährt, ohne ihren ‚Wesenskern‘, den Charakter eines „Hausschatzes“, der zugleich kurzfristige

¹⁹ Vgl. Stöber 2014, S. 267.

²⁰ Graf 2003, S. 424.

²¹ Frank u.a. 2009, S. 18.

²² Vgl. Gebhardt 1983, B41.

²³ Vgl. Zimmermann 1963.

Neuigkeiten und überdauernde, allgemeingültige Wissensinhalte speichern und in diesem Sinne enzyklopädisch sichern will, zu verlieren.

Dieser Wesenskern wird nicht zuletzt von ihrer Ausrichtung auf die Familie im Sinne einer Haus- und Lesergemeinschaft bestimmt, die vom Blatt als gesellschaftsbildendes Fundament adressiert und inszeniert wird. Hugo Aust etwa spricht in diesem Zusammenhang vom „Lebensmodell Familienzeitschrift“²⁴ und verweist damit auf den Fakt, dass *Die Gartenlaube* abbildet, was sie bewerben und (weiterhin) etablieren will. In der Inszenierung eines idealtypischen Familienkonzeptes liefert sie ihren Lesern nicht nur ein Vorbild, dem es, bestenfalls mithilfe der Familienblattlektüre, nachzueifern gilt, sondern bettet ihre Leserschaft in die größere Familienstruktur der Leserfamilie ein.

Damit entspricht das Familienblatt den zeitgenössischen Bewahrungsversuchen des Ideals Familie und setzt in der Verschränkung von öffentlichem und privatem Raum Familie ebenso als „bürgerliche Sozialisationsagentur“²⁵ wie es etwa der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl 1855 im dritten, *Die Familie* betitelten, Band seiner *Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* tut.

Es gibt aber noch andere, noch ursprünglichere Gruppen im Volksleben, die gleichfalls den Staat nicht voraussetzen, trotzdem aber seine höchste Beachtung heischen, und ihrerseits vom Staate vorausgesetzt werden. Diese Gruppen sind die Familien. Die Familie ist der Urgrund aller organischen Gebilde in der Volkspersönlichkeit.²⁶

Harmonie und Kontinuität in der Familie wie im Volk visiert *Die Gartenlaube* an und erweist sich damit nicht nur als Organ, das „weniger bemittelte Bevölkerungsschichten nicht von vornherein“²⁷ ausschließt, sondern verbindet ihren überzeitlichen Anspruch mit einem Sozialentwurf, den es zu festigen gilt. Diese Kombination entspricht in verblüffender Weise den sechs Funktionen, die Mechthild von Schoenebeck dem häuslichen Musizieren im 19. Jahrhundert zuspricht.

1. Hausmusik als Garant und Grundlage erfüllten Lebens
2. Hausmusik als Medium der Erziehung
3. Hausmusik als Statussymbol
4. Hausmusik als Hort des Klassischen
5. Hausmusik als Ausdruck des deutschen Gemüts

²⁴ Aust 2006, S. 45.

²⁵ Igl 2014, S. 117.

²⁶ Riehl 1855, S. IV (Vorwort).

²⁷ Gebhardt 1983, B 43.

6. Hausmusik als Schutzwall gegen gesellschaftlichen und kulturellen Wandel²⁸

Auch das Familienblatt sieht seinen (Bildungs-)Auftrag in der Erziehung zu einem erfüllten Leben (Punkt 1 und 2), das – entsprechend der intendierten Rezeptionssituation der *Gartenlaube* – Erfüllung auch in der gemeinschaftlich vollzogenen Bildung findet. So erklärt der Redakteur Friedrich Hofmann den Erfolg der Zeitschrift wie folgt:

Denn ein solcher Band dient den Älteren noch häufig als Nachschlagebuch nach den mancherlei Belehrungen und Rathschlägen desselben; die aufblühende Jugend wird von den Erzählungen und Gedichten festgehalten, und die Schaulust der schon verständigeren Kinder befriedigt er mit reichem Bilderschmuck.²⁹

Der Gründer der *Gartenlaube*, Ernst Keil, entwirft gar eine konstante Hausgemeinschaft der moralischen Überlegenheit, wenn er formuliert:

Wenn ihr im Kreise Eurer Lieben die langen Winterabende am traulichen Ofen sitzt oder im Frühlinge, wenn vom Apfelbaume die weiß und rothen Blüten fallen, mit einigen Freunden in der schattigen Laube – dann leset unsere Schrift. Ein Blatt soll's werden für's Haus und für die Familie, ein Buch für Groß und Klein, für Jeden, dem ein warmes Herz an den Rippen pocht, der noch Lust hat am Guten und Edlen!³⁰

Zum Statussymbol (Punkt 3) wird *Die Gartenlaube* indes, indem sie als „geistige[r] Hausschatz nummer- oder heftweise [ge]sammelt, Jahrgang um Jahrgang gebunden im Bücherschranke“³¹ aufbewahrt wird und eine besondere Nobilitierung noch durch die Einbanddecke erhält, die „[...] elegant hergestellt und zum Preise von Mk. 1,25 durch alle Buchhandlungen, welche die Gartenlaube liefern, zu beziehen“³² ist.

Als Hort des Klassischen und des deutschen Gemüts (Punkt 4 und 5) inszeniert sich *Die Gartenlaube* immer wieder über Beiträge, die Nation und klassische Bildungsideale miteinander verknüpfen. Der Artikel *Goethe und die Brüder von Humboldt bei Schiller* aus dem Jahr 1860 beispielsweise vereinigt die vier Nationalhelden der Weimarer Klassik unter dem Reihentitel *Bilder aus dem Leben deutscher Dichter* nicht nur in Wort, sondern auch in einem Bild, das alle vier an einem Tisch in Schillers Garten zeigt.

²⁸ von Schoenebeck 2014, S. 49f.

²⁹ Hofmann 1882, Vorwort.

³⁰ Keil 1853, S. 1.

³¹ Hofmann 1882, Vorwort.

³² *Die Gartenlaube* 1885, S. 864.

Einen „Schutzwall gegen gesellschaftlichen Wandel“ (Punkt 6) bildet das Blatt schließlich in der bereits erwähnten Konzentration auf die Familie als Idyll und Hort der Kontinuität und zielt damit auf jene Funktionen, die auch die Hausmusik zu erfüllen sucht:

Gemütsergötzung, Seelenerquickung, [...] Zeitvertreib.³³

Diese Gefühlsorientierung erweist sich auch als zentrales Moment in der Auseinandersetzung der *Gartenlaube* mit der Zither, wenn sie sich vornehmlich aus dem „bildlich und literarisch vertrauten Stereotyp“³⁴ des ‚Idyllischen‘ bedient, um das Instrument und seine Spieler zu beschreiben. Dabei sind die hier in Anschlag gebrachten Insignien des Instruments – Alpenidylle, Emotionalität/Sentimentalität, stereotype Geschlechterrollen und Familienideale – keineswegs als ‚Erfindungen‘ des Familienblatts im Umgang mit der Zither zu begreifen. Sie fußen vielmehr auf bereits existierenden Zuschreibungen, die mit der wachsenden Popularität der Zither im 19. Jahrhundert einhergehen. In der Jahrhundertmitte erlebt die Zither in Spiel, Bau und Verbreitung einen „erhebliche[n] musikkulturelle[n] Wandel“³⁵, der sich zu Beginn des Jahrhunderts in der verstärkten Verbreitung und Professionalisierung des Zitherbaus in den Städten des Alpenvorlandes ankündigt, zu einem berufsmäßigem Zitherbau in Wien, München und Mittenwald führt.³⁶ Die wohl wichtigste Figur für den Einzug der Zither in die „bürgerliche Haus- und Kunstmusik“³⁷ ist Johann Petzmayer, ein Zithervirtuose, der 1823 die Streichzither erfindet,³⁸ vor allem aber als Hofmusiker und Musiklehrer von Herzog Maximilian Joseph in Bayern in die Geschichtsbücher eingeht.

Das ganze herzogliche Haus, die Söhne und Töchter, die Freunde, die der musische Herzog in sein Palais an der Ludwigstraße lud, sie alle garieten in den milden Bann des Instruments und ihres Meisters.³⁹

³³ von Schoenebeck 2014, S. 50.

³⁴ Griebel 2012, S. 138.

³⁵ MGG 1998, S. 2441.

³⁶ Tirol, die Schweiz und auch das Salzburger Land gelten ebenfalls als wichtige Zentren für die Entwicklung und den Bau der Zither. So entsteht neben der sogenannten „Mittenwalder Form“ mit zwei symmetrischen Ausbuchtungen auch die „Salzburger Form“, die sich durch nur eine Ausbuchtung an der dem Spieler entgegengesetzten Seite auszeichnet, vgl. oeml 2006, S. 2743.

³⁷ MGG 1998, S. 2441.

³⁸ Vgl. MGG 1998, S. 2445.

³⁹ Khosh-Amoz 2017, S. 7.

Ausgehend von dieser Liebhaberei Herzog Maxens und seiner Tochter Elisabeth „Sisi“,⁴⁰ die Petzmayer den Titel eines „Kammervirtuosen“ einbringt, verbreitet sich der Ruf der Zither. Das ehemalige „Lumpeninstrument des einfachen Mannes“⁴¹ wird erst hoffähig und zieht dann als Modeinstrument in die Stuben des Bürgertums ein.⁴² Nicht ohne populärkulturelle Begleiterscheinungen wie der Sensationalisierung, Semiotisierung und Ökonomisierung der Zithermusik. So sollen Herzog Max und Petzmayer auf einer Ägyptenreise etwa auf der Spitze einer Pyramide dem Zitherspiel gefrönt haben.⁴³ Eine unbestätigte Anekdote, die die Überkreuzungen zwischen dem Exotismus des 19. Jahrhunderts und der zeitgleich stattfindenden Popularisierung des Volkstümlichen aufzuzeigen vermag. Das „exotifizierte Alpenländische“⁴⁴ zeigt sich vor allem aber an der Semiotisierung der Zither als Symbol der Heimat und des Echten. Die Popularität der Zither steht in engem Zusammenhang mit der ‚Entdeckung der Alpen‘:

Reisende, Schriftsteller und Maler wagten sich in die entlegenen Alpendörfer und in raue Gebirgslandschaften vor und beschrieben die Bewohner als urwüchsige Gestalten in bunten Trachten.⁴⁵

Begleitinstrument dieser Entdeckung des Heimatlich-Volkstümlich-Alpenländischen ist die Zither, deren Boom auch „durch das Vorbild der Alpensänger ab den 1820er Jahren“⁴⁶ weiter angefacht wird. Entsprechend ist ihr eigentliches Zuhause die Alpe bzw. die Inszenierung des Alpenländischen. Als „bäuerliches

⁴⁰ Wie stark der Einfluss der herzoglichen Begeisterung auf die Popularisierung der Zither und ihre Verbreitung unter dem Rubrum der Heimatverbundenheit und Bodenständigkeit war, lässt sich noch heute bei der alljährlichen Ausstrahlung der *Sissi*-Trilogie aus den 1950ern Jahren nachvollziehen. Im ersten Teil treffen sich Sissi (Romy Schneider) und Kaiser Franz Joseph (Karl-Heinz Böhm) im Wald. Der nichtsahnende Franz, bezaubert von der sich als „Lisl aus Possenhofen“ vorstellenden und Zither spielenden, kernigen jungen Frau verliebt sich ohne Umschweife in die dergestalt als bayerisches Natur-Madl inszenierte Herzogstochter. Insbesondere ihr Zitherspiel gerät hier zum Garant für die authentische Echtheit, unverstellte Aufrichtigkeit und Heimatliebe von Lisl/Sissi, die dem starren Zeremoniell und dem verlogenen Kalkül des österreichischen Hofes entgegengestellt werden.

⁴¹ Khosh-Amoz 2017, S. 4.

⁴² Vgl. Riemann 1979, S. 722.

⁴³ Vgl. Schaller-Pressler 2006, S. 46.

⁴⁴ Haitzinger 2016, S. 71.

⁴⁵ Schaller-Pressler 2006, S. 45.

⁴⁶ Schaller-Pressler 2006, S. 46.

Tanzmusikinstrument im kleinen Rahmen sowie zur Liedbegleitung und in der Unterhaltungsmusik⁴⁷ ist die Zither bald nicht mehr aus dem Liedgut der süddeutsch-äplerischen Volkslieder wegzudenken⁴⁸ und avanciert zum „Volksinstrument in optima forma“⁴⁹ „Die Zither“, stellt Hans Kennedy, Autor der Schrift *Die Zither in der Vergangenheit, der Gegenwart und Zukunft*, 1896 fest, „ist von allen Instrumenten zuerst für die Hausmusik bestimmt“.⁵⁰

Ebendiese als besonders intim apostrophierte Produktions- und Rezeptionssituation ist es aber auch, die dem Instrument den Eintritt in die Kunstmusik verweigert, es vielmehr zum handfest-ruralen Gegenspieler der als maniert-artifiziell verbrämten Opernwelt aufbaut. Trotz zahlreicher Fürsprecher (u.a. Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi und Giacomo Meyerbeer) erreicht die Zithermusik damit nie die Hochkultur und arbeitet sich, zumindest in der Sicht *auf* sie, bis heute an der dichotomen Abgrenzung zwischen ‚Kunst‘ und ‚Natur‘ ab. Die *Wiener Zeitung* des Jahres 1854 schreibt über das Konzert des Zitherspielers Karl Umlauf, dass es sich bei der Zither um ein „in den Konzertsaal ganz und gar nicht passende[s] Instrument“⁵¹ handele. Herzogliche Unterstützung und Popularisierung ändern den Sozialstatus der Zither nur bedingt. Eine Entwicklung, die insofern ‚natürlich‘ erscheint, als sie durch die enge Bindung der Zither an das einfache Volk bedingt scheint, die den Aufstieg des Instruments ermöglicht und gleichzeitig in seine Schranken weist. Die „mehr der Unterhaltungsmusik und dem dilettantischen Musizieren“⁵² zugeordnete Zithermusik erfreut sich zum Ende des 19. Jahrhunderts entsprechend großer Beliebtheit auf dem Land, in der städtischen Arbeiterschicht und den bürgerlichen Stuben. Ein Umstand, der *Die Gartenlaube* offenbar dazu veranlasst selbst im Zither-Milieu zu recherchieren und auf den ‚Zither-Hype‘ zu reagieren. Hans Kennedy konstatiert 1896 jedenfalls erkennbar erbost:

Es ist beschämend, dass die Zitherzeitungen sich jetzt von einem *Nichtfachblatt* [sic!], von einem Familienblatt – der Gartenlaube – die Herkunft der Zither aufklären lassen müssen!⁵³

⁴⁷ oeml 2006, S. 2744.

⁴⁸ Vgl. Riemann 1979, S. 722.

⁴⁹ Kennedy 1896, S. 201.

⁵⁰ Kennedy 1896, S. 201.

⁵¹ Schaller-Pressler 2006, S. 49.

⁵² MGG 1968, S. 1342.

⁵³ Kennedy 1896, S. 21.

4. Zithermusik in der *Gartenlaube*

Die Zither kommt in der *Gartenlaube* nun, man mag es ahnen, vor allem als Instrument originär für Haus und Stube vor. Dass der „Grundstein für die Erlösung durch Musik [...] in der Familie [...] beim häuslichen Musizieren“⁵⁴ gelegt werde, wird dem Leser eindrücklich etwa über die Abbildung *Beim Citherklang* in Heft 26 des Jahrgangs 1882 vermittelt.



Abbildung 1: Beim Citherklang. Heft 26, 1882.

Die ganzseitige Xylographie, die nach einem Ölgemälde von L. Blume angefertigt wurde, zeigt insgesamt sieben Personen unterschiedlichen Alters in einer alpenländisch anmutenden Stube (vgl. Abbildung 1). Die Wände geschmückt mit Jagdtrophäen und einem Herrgottswinkel, ausgestattet mit einem Kachelofen und hölzernem Mobiliar greift entspricht die Raumgestaltung der traditionellen Kleidung der dargestellten Personen, die u.a. mit Dirndl, Gamsbart und Tiroler Pfeife gezeigt werden. Mittelpunkt der Szenerie bildet ein tanzendes Paar, das sich zu den Klängen der am rechten Bildrand von einem älteren Mann gespielten Zither bewegt. Der schnitzende Junge im Hintergrund, die eine Handarbeit vershende Frau vorm Ofen, ein achtlos auf den nebenstehenden

⁵⁴ Kennedy 1896, S. 51.

Stuhl geworfenes Kleidungsstück, der Hund unter dem Tisch und das kleine Mädchen, das gerade in diesem Moment dazugekommen scheint, deuten auf die Spontanität und Unkompliziertheit der Situation hin. Der Tanz ist offenbar nicht verabredet oder gar öffentlich, sondern entsteht unvermittelt aus der häuslichen Rezeption der Zithermusik heraus, eben gerade beim titelgebenden „Citherklang“. Diese Unkompliziertheit kann nicht nur als Kennzeichen für die Darstellung von Hausmusik gelten, bei der „ganz unterschiedliche Personen mit unterschiedlichen musikalischen Fähigkeiten ohne lange Vorbereitungszeit miteinander musizieren können“⁵⁵ Sie korrespondiert auch mit der Rezeptionssituation, die *Die Gartenlaube* für sich selbst anstrebt und die sie in ihrer Titelvignette beispielgebend abbildet (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2: Titelvignette.

Die idyllische Szene in der schattigen, in ihrer Abgeschlossenheit beinah stübgleichen, Laube zeigt ebenfalls mehrere Personen verschiedener Altersklassen in einem häuslich-legeren Umfeld. Kinder spielen, ein Hund tolt herum

⁵⁵ von Schoenebeck 2014, S. 54.

(siehe linker Bildrand), häusliche Arbeiten werden verrichtet. Währenddessen liest der Hausvater aus einer Zeitschrift vor und zieht damit alle Anwesenden in seinen Bann. Instrument und Medium werden in beiden Abbildungen als natürliche Mittel zum Eintritt in eine Gegenwelt inszeniert, die den Rückzug in die Privatheit, die Innerlichkeit und die Ursprünglichkeit (der alpenländischen Stube bzw. des Gartens) propagiert. *Die Gartenlaube* funktionalisiert Zitherspiel wie Lektüre als Tätigkeiten, die nicht nur ungezwungen und zwangsläufig das „Idyll vom deutschen Hause“⁵⁶ realisieren, sondern diese ‚natürliche‘ Harmonie auch unter verschiedenen Generationen zu produzieren vermögen und damit Kontinuität der Gemeinschaftsform Familie verheißen.

Deutlicher wird dieser vergemeinschaftende Aspekt noch durch die Hinzunahme des Gedichts *Beim Citherklang* von Friedrich Hofmann, das drei Seiten nach der ebenso betitelten Darstellung abgebildet wird. Hier heißt es:

Kein Saitenspiel klingt uns mit solcher Gewalt,
 Wie die Cither; sie zwingt uns, ob Jung oder Alt –
 Sie zwingt uns zu eitel Lustsingen und Tanz,
 Ob Schnee auf dem Scheitel, ob blühender Kranz,
 Ob Männlein, ob Weiblein, wenn ´s Herz nur erst lacht,
 So fährt in die Beine der Zauber der Macht.
 Da hat es die Jüngste schon selber erlebt,
 Wie an Großvaters Arm sie im Tanze hinschwebt.
 Sie schwebt, und er juchzt und donnert dazu
 Auf dem Boden den Tact mit benageltem Schuh.
 Ein Junger, der alt thut – verlach´ ihn der Spott!
 Ein Alter in Jugendlust – den segne Gott!⁵⁷

In Paarreimen formuliert Hofmann was auch auf dem Bild gesehen werden kann, variiert jedoch leicht den Fokus. Während die Abbildung *Beim Citherklang* das Zitherspiel wie beschrieben mit diversen Insignien (Tracht, Gamsbart, Pfeife) in den Kontext alpenländischer Folklore stellt, entbindet der Text die Zithermusik und ihre Wirkung von einer allzu deutlichen Verortung. Freilich weist der ‚benagelte[] Schuh‘ des großväterlichen Tänzers auch auf eine Tracht – in diesem die oberbayerische Gebirgstracht – hin,⁵⁸ das bleibt jedoch der einzige Verweis auf den möglichen Ort des Geschehens. Ein Unterschied, der mir aus der deutschlandweiten Verbreitung des Familienblatts erklärlich scheint.

⁵⁶ Riehl 1855, S. 177.

⁵⁷ *Die Gartenlaube* 1882, S. 436.

⁵⁸ Vgl. <https://www.alpenwelt-versand.com/magazin/die-geschichte-der-tracht/> [28.10.2017].

Die Lesererfamilie der *Gartenlaube* befindet sich eben nicht nur im süddeutsch-alpenländischen Raum, sondern umfasst etwa auch Leserinnen und Leser in Hamburg, Berlin und Köln. Entsprechend wird das hier propagierte Familienideal zwar durchaus auch aus der Herkunft begründet, jedoch nur insoweit die Zither ihren Siegeszug vom Gebirge aus antritt und Symbol einer unberührten, heilen, aber im Grunde nicht näher zu identifizierenden Alpenwelt ist, die letztlich überall sein kann.⁵⁹

Wichtig scheint Hofmann das Potential der Zithermusik als authentisches Mittel der Vergemeinschaftung und Harmonisierung zu sein. So zwingt die Zither, das Verb wird hier in kurzer Aufeinanderfolge zweimal benutzt und über den Begriff der „Gewalt“ noch verstärkt, alle Hausbewohner geradezu zu „eitel Lustsingen und Tanz“, fahre einem in die Beine und ergreife „Macht“ von einem. Ausgehend von dieser als absolut ungekünstelt dargestellten Lebenslust, die das Instrument hervorrufe, wird die Hausgemeinschaft als sozialer Ort der Zithermusik reklamiert. Mann, Frau, junge Braut (vgl. „blühender Kranz“), weiser Greis (vgl. „Schnee auf dem Scheitel“), Großvater und Enkelin – sie alle werden, so Hofmann, im Zitherspiel zu einer harmonischen Gemeinschaft. Damit wird der Topos des ‚ganzen Hauses‘ anzitiert, den der uns bereits bekannte Wilhelm Heinrich Riehl in seiner *Naturgeschichte* erwähnt und der auch die Konzeptualisierung des Familienmodells der *Gartenlaube* prägt.

Der alte Gedanke des ‚ganzen Hauses‘ [...] ist für die sociale Festigung eines ganzes Volkes von der treffendsten Bedeutung.⁶⁰

Derart gefasst reicht das Zitherspiel über das rein Musikalische wie über das rein Private hinaus. In ihm realisieren sich viel mehr gesellschaftspolitische Zielvorstellungen. Dass die Intimität der häuslichen Zithermusik tatsächlich in eine gesellschaftskritische, und damit öffentliche, Dimension hinein verlängert wird, zeigt sich dann vor allem im letzten Vers. Schein und Sein, so ließe sich zusammenfassen, werden hier kontrastiert. Während der ‚natürliche Alte‘, mit Blick auf die Zither möchte ich ergänzen: das natürliche Alte, als segenswerte Erscheinung gefeiert wird, bleibt für jugendliche Künstelei nur Spott übrig.

⁵⁹ Im Zuge der massenhaften Auswanderung der Achtundvierziger Generation etwa entstehen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Zither-Clubs in Amerika, vgl. <http://www.zither.us/> [28.10.2017]. Diese Clubs zelebrieren deutsche Gemütlichkeit in der neuen Heimat in ähnlicher Weise wie die deutsch-amerikanischen Leserkreise, in denen u.a. auch *Die Gartenlaube* rezipiert wird.

⁶⁰ Riehl 1855, S. 183.

Auf diese Weise stellt das Gedicht nicht nur Jung gegen Alt, Künstlichkeit gegen Authentizität, sondern deutet auch die Abgrenzung zwischen Kunst- und Hausmusik an, die in der *Gartenlaube* des Jahres 1895 am Beispiel der Zither weiter expliziert wird. So informiert der Beitrag *Die Zither und ihre Herstellung* den *Gartenlaube*-Leser ausführlich über Herkunft, Geschichte und Bauformen des Saiteninstruments, verweist aber vor allen Dingen auf ihren authentischen Charakter, den es unbedingt beizubehalten gelte.

Ein Wort noch über die Leistungsfähigkeit der Zither, einen seit jeher vielumstrittenen Punkt. Während ihr die einen alles Mögliche, ja, noch lieber, alles Unmögliche zutrauen, wollen die andern ihr schier die Daseinsberechtigung absprechen. Keines von beiden dürfte richtig sein. Wer der Meinung ist, man könne Beethovensche Sonaten oder Symphonien ungestraft auf die Zither übertragen, überschätzt das Instrument. [...] Als Instrument der Gemütlichkeit aber, als Organ zur Wiedergabe einfacher Volksweisen, namentlich äplerischer Lieder, zur Begleitung einfachen Gesanges eignet sich die Zither ganz besonders, und darauf sollte immer hauptsächlich Rücksicht genommen werden. In jede Dachkammer, wo niemals ein Klavier Platz fände, ins waldferne Jägerhaus, in die Alpenhütte läßt sich leicht die Zither mitnehmen und mit ihr ein Quell der Behaglichkeit, der Freude. Mit der eigentlichen Heimat der Zither, dem Gebirge, hängt auch ihre beste Kraft zusammen. Das freundliche, anspruchslose Instrument sollte sich seiner Herkunft nie schämen. Künsteleien entstellen dasselbe und machen aus dem gesunden, einfachen Kind der Berge einen – Salontiroler.⁶¹

Gemütlichkeit, Behaglichkeit, Authentizität seien die Qualitäten der Zither, die hier gegen einen negativ besetzten Kunstbegriff in Anschlag gebracht wird. Statt mit äußerem Prunk zu glänzen, besteche das Instrument durch seine gesunde Anbindung an die Tradition. Die Funktionalität der hier zum Vorschein kommenden Musikästhetik ist eindeutig: Wie für sich selbst etabliert *Die Gartenlaube* mit dieser Lesart des Zitherspiels ein Korrektiv zu den massiven gesellschaftlichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts, das im Zusammenschluss von Identität und Heimat im Instrument bzw. im Medium noch einmal die Kraft der Familie als Hort der Harmonie und Kontinuität beschwört. Die Idealvorstellung von heiler Welt, traurem Heim und naturhaft unverbildetem Volk verschränken sich hier und lassen die Zither der *Gartenlaube* zu einem Instrument der Orientierung und Sozialisation werden.

⁶¹ *Die Gartenlaube* 1895, S. 109.

Literatur

Primärwerke

- Keil, Ernst (1853): An unsere Freunde und Leser. Vorwort zur ersten Ausgabe. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Heft 1, Leipzig 1853, S. 1.
- Hofmann, Friedrich (1882): Beim Citherklang. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Heft 26, Leipzig 1882, S. 436.
- Hofmann, Friedrich (1882): Vorwort. Ders. [Hg.]: Vollständiges Generalregister der *Gartenlaube* vom ersten bis achtundzwanzigsten Jahrgang (1853-1880). Leipzig 1882, o.S.
- J.E. (1895): Die Zither und ihre Herstellung. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Heft 7, Leipzig 1895, S. 107-109.
- Lobe, J.C. (1870): Ein Sennhirte. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt. Heft 14, Leipzig 1870, S. 216-218.

Sekundärwerke

- Aust, Hugo (2006): Realismus. Stuttgart/Weimar 2006.
- Deisl, Heinrich (2013): Pop-Interventionen in Wien. Wiener Sub- und Populärkultur. Vortragsreihe Musiksoziologie. 2013. Abrufbar unter: https://www.academia.edu/5800496/Pop-Interventionen_in_Wien_Wiener_Sub-und_Popul%C3%A4rkultur, konsultiert am 28/10/2017.
- Dussel, Konrad (2004): Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin u.a. 2004.
- Faulstich, Werner (2004): Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900). Göttingen 2004.
- Frank, Gustav/Podewski, Madleen/Scherer, Stefan (2009): Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34.2, S. 1-45.
- Gebhardt, Hartwig (1983): Illustrierte Zeitschriften in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts. Zur Geschichte einer wenig erforschten Pressegeattung. In: Historische Kommission des Börsenvereins [Hg.]: Buchhandelsgeschichte. Aufsätze, Rezensionen und Berichte zur Geschichte des Buchwesens 48, 1983, B 41-B 65.
- Glasl, Georg (2011): Die Rolle der Zither in zeitgenössischer Kammermusik. In: Phoibos 2011/2, S. 27-60.
- Graf, Andreas (2003): Familien- und Unterhaltungszeitschriften. In: Georg Jäger (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871-1918. Teil 2. Frankfurt am Main 2003, S. 409-522.
- Griebel, Arnim (2012): Wie alpin ist die Zither? Anmerkungen aus fränkischer Sicht. In: Phoibos 2012/2, S. 137-142.
- Haitzinger, Nicole (2016): Im weißen Rößl (1930) als „Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters“ für den „schau hungrigen Weltstadtmenschen“. Zur tanz-theatralen Inszenierung des ‚Alpenländischen‘ als Revue des Fremden. In: Grosch, Nils/Stahrenberg, Carolin [Hg.]: Im Weißen Rößl: Kulturgeschichtliche Perspektiven. Münster/New York 2016, 63-74.

- Igl, Natalia (2014): *Geschlechtersemantik 1800/1900. Zur literarischen Diskursivierung der Geschlechterkrise im Naturalismus*. Göttingen 2014.
- Kennedy, Hans (1896): *Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Eine historisch-kritische Studie über das Instrument und seine musikalischen Verhältnisse*. Tölz 1896.
- Khosh-Amoz, Sarah (2017): *Bayern zithert. Ein volkstümliches Instrument zwischen Tradition und Avantgarde*. Manuskript zur Sendung. Bayerisches Feuilleton vom 1. Juli 2017. Bayerischer Rundfunk.
- Koszyk, Kurt (1966): *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Geschichte der deutschen Presse. Teil II*. Berlin 1966.
- MGG (1968): *Zither*. In: Blume, Friedrich [Hg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 14. Vollerthun – Zyganow. Kassel u.a. 1968, S. 1338-1369.
- MGG (1998): *div. Verf.: Zithern*. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 9. Sy – Z. 2. Aufl. Kassel u.a. 1998, S. 2412-2463.
- oeml (2006): *Zither*. In: Flotzinger, Rudolf [Hg.]: *Oesterreichisches Musiklexikon*. Band 5. Schwechat – Zyklus. Wien 2006, S. 2743-2744.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (1855): *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*. Band 3: *Die Familie*. Stuttgart 1855.
- Riemann (1979): *o. Verf.: Zither*. In: Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich [Hg.]: *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Zweiter Band. L – Z*. Mainz/Wiesbaden 1979, S. 722-723.
- Schaller-Pressler, Gertraud (2006): *Dudelsack, Drehleier, Zither, Gitarre. Die Wiener Freiluft- und Wirtshausmusikanten und ihre Instrumente*. In: Fritz, Elisabeth/Kretschmer, Helmut [Hg.]: *Wien. Musikgeschichte. Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*. Münster 2006, S. 41-57.
- von Schoenebeck, Mechthild (2014): *So Deutsch wie möglich – möglichst Deutsch. Hausmusik*. In: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas [Hg.]: *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land*. Bielefeld 2014, S. 45-62.
- Stöber, Rudolf (2014): *Deutsche Pressegeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3., überarbeitete Auflage. Konstanz/München 2014.
- Vitt, Roland (2014): *Harmonie und Kontinuität beim Zither-Club. Vorstandteam wiedergewählt*. In: *Badische Zeitung* vom 29. März 2014. Abrufbar unter: <http://www.badische-zeitung.de/endingen/harmonie-und-kontinuitaet-beim-zither-club--82469414.html>, konsultiert am 28/10/2017.
- Winterscheidt, Friedrich (1970): *Deutsche Unterhaltungsliteratur der Jahre 1850-1860. Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der unterhaltenden Literatur an der Schwelle des Industriezeitalters*. Bonn 1970.
- Zimmermann, Magdalena (1963): *Die Gartenlaube als Dokument ihrer Zeit*. München 1963.

Abbildungsverzeichnis

Beim Citherklang. Nach dem Oelgemälde von L. Blume. In: *Die Gartenlaube*. Illustriertes Familienblatt. Leipzig, Heft 26, 1882, S. 433. Quelle:

Julia Menzel

[https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1882\)_433.jpg&oldid=2724900](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1882)_433.jpg&oldid=2724900), konsultiert am 28/10/2017.

Titelvignette der *Gartenlaube*. Quelle: http://www.dnb.de/SharedDocs/Bilder/DE/DNB/Sammlungen/dbsm/ernstKeil/bild02.jpg?__blob=poster, konsultiert am 8/10/2017.

Instrument der „feinsten Assembléen“: Die Mandoline im Wien des 18. Jahrhunderts

Ulrike Eckardt

Dieser Beitrag basiert auf meiner Magisterarbeit, die am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Salzburg vorgelegt wurde.¹ Die Studie ist aus dem Anliegen heraus entstanden, den Handschriftenbestand für Mandoline im Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* einer näheren Betrachtung zu unterziehen, weil er in seiner Art einzigartig in der Mandolinenliteratur ist. Die Kulturmetropole Wien zeichnete überdies im 18. Jahrhundert eine spezielle gesellschaftliche und kulturelle Struktur aus. Der Artikel soll dem interessierten Mandolinespieler einen näheren Einblick in die allgemeine Musizierpraxis und das historische Umfeld in der Kulturmetropole Wien im 18. Jahrhundert ermöglichen. Hierfür wurden Studien in den Wiener Archiven und Bibliotheken angestellt, Dokumente, Jahrbücher und Tondenkmalen sowie Personallisten und Verzeichnisse durchgesehen. Der Artikel gibt auszugsweise die relevanten Forschungsergebnisse der Magisterarbeit wieder.

Das historische Umfeld: Kulturstadt Wien

Mitte des 17. Jahrhunderts hatte Wien als Sitz des Kaiserhauses Habsburg aufgrund seiner geografischen und politischen Voraussetzungen erheblich an Bedeutung gewonnen. Es war geprägt von vielfältigen kosmopolitischen Einflüssen: Italienische, französische und deutsche Kultur vermischte sich und die besondere kulturelle Aufgeschlossenheit des Kaiserhauses und seines Mäzenatentums kam Musikern aus allen Ländern zugute.

Wien selbst war um 1800 mit kaum 60.000 Einwohnern im Vergleich zu anderen Metropolen eher klein (Paris zählte Ende des 18. Jahrhunderts etwa 800.000 Einwohner) und die Zahl der in Wien und Umgebung geborenen Komponisten eher gering, aber aus den benachbarten Ländern Italien, Deutschland und vor allem Böhmen waren viele Musiker zugewandert.

¹ Eckardt, Ulrike: Die Mandoline – Exotisches Kuriosum im Wien des 18. Jahrhunderts. Eine Studie zu den Mandolinenhandschriften im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Paris-Lodron-Universität Salzburg 2006.

Wirklich ist Wien so reich an Komponisten und fasst in seinen Ringmauern eine so große Anzahl vortrefflicher Tonkünstler, dass man dieser Stadt mit Recht einräumen muss, dass sie sowohl die Hauptstadt der deutschen Musik als des deutschen Reiches ist.²

In Paris war der Adel nicht nur zahlenmäßig stärker vertreten als in Wien, man war auch verschwundensbereiter und gab mehr Geld für Repräsentation aus, die Hofhaltung war wesentlich prächtiger, aber nirgends wurde der Musik ein so hoher Stellenwert eingeräumt wie in Wien. Doch wurde die Musik nicht in erster Linie am kaiserlichen Hof gepflegt, vor allem nicht unter dem Reformers Kaiser Josef II. Gegenüber anderen europäischen Höfen, wie etwa Stuttgart, Mannheim oder München, zeichnete Wien sich durch eine Fülle weiterer Hofhaltungen von fürstlichen und gräflichen Häusern aus.

Der österreichische Adel war in ganz Europa als der musikbegabteste bekannt und galt als die kulturbestimmende Schicht, während der kaiserliche Hof die zentrale Instanz dafür war, was als gut und richtig zu gelten hatte.³

Jeder Adelige, der sich am kaiserlichen Hof Berücksichtigung bei der Ämtervergabe erhoffte, war darauf bedacht, eine eigene ‚Hauskapelle‘ zu unterhalten. Die bekanntesten Kapellen waren die der Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Liechtenstein und der Grafen Erdödy und Grassalkovic. Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen veranstaltete bereits seit den frühen 1750er Jahren regelmäßig musikalische Akademien.

Der Wiener Salon als musikalische Spielstätte

Die beiden Spielstätten des Kaiserhofes waren das k.k. Nationalhofoperntheater und das k.k. Burgtheater, das von Musikern der k.k. Hofoperkapelle bespielt wurde. An spielfreien Tagen konnten sich jedoch reisende Musiker und Virtuosen im Burgtheater hören lassen und eigene musikalische Akademien geben, die öffentlich zugänglich waren. Diese Öffentlichkeit war ein wesentliches Merkmal des Wiener Musiklebens gegenüber anderen Metropolen. Neben den beiden genannten Spielorten war der Wiener Salon eine der wichtigsten Stätten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens und diente gleichermaßen der Repräsentation wie auch der Unterhaltung. Einer der berühmtesten Salons war jener der Gräfin Maria Wilhelmine von Thun, in welchem sogar der Kaiser selbst verkehrte.

² Burney 1985, S. 336,1.

³ Schnaus [Hg.] 1990, S. 239.

Modeinstrument der „feinsten Assembléen“

Italiens Einfluss – seit jeher die führende Nation in Kunst und Kultur – war auch in der Kaiserstadt Wien deutlich spürbar und auch sichtbar. Die Vorliebe für italienische Musik und ihre Künstler ließ im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Wien eine aufkommende Vorliebe für die Mandoline beobachten. Ausschlaggebend dafür mag die Klangschönheit des Instruments, wofür es seine Liebhaber überschwänglich lobten, oder die Tatsache gewesen sein,

dass die Mandoline ganz Eigenartiges, Fremd-Geheimnisvolles in sich birgt, einen Klangreiz, der die Sinne gefangen nimmt, ein ungewöhnliches Kolorit, das besticht, vielleicht eben, weil es den gewohnten Klangarten fernab liegt.⁴

Offenbar erfüllte das fremdländische Zupfinstrument das Bedürfnis nach Außergewöhnlichem schon durch sein an sich exotisches Aussehen. Wenn ein solches aus edlen Hölzern gefertigtes Instrument überdies noch reich verziert mit Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt und Silber sowie mit Schnitzereien versehen war, steigerte dies die optische Attraktivität um ein Vielfaches. Solche Prunkinstrumente wurden auch an Königshäuser und Adelige geliefert.



Abb. 1: Neapolitanische Mandoline, Antonio Vinaccia und Gioacchino daImperato, Neapel 1780, Württembergisches Landesmuseum, Inv-Nr. G 24,46

⁴ Zuth 1924, S. 5.

Charles Burney schildert folgende Szene bei einem eigens für ihn veranstalteten Konzert:

Die Gesellschaft war sehr zahlreich und bestand aus Personen von hohem Stande. Es befanden sich darunter die Prinzessin von Piccolomini, der ich ein Empfehlungsschreiben zu überbringen die Ehre gehabt hatte, der Herzog von Braganza, der Prinz Poniatowski, der Lord Stormont, der General von Wallmoden mit seiner Gattin, der Graf Brühl, il Duca di Bresciano usw. Es war eine der feinsten Assembles, die ich noch gesehen. [...] Das Zimmer war zu voller Menschen für vollstimmige Sachen. Es wurden bloß einige Trios gespielt [...] und Graf Brühl, der auf verschiedenen Instrumenten, besonders der Violine, dem Violoncell und dem Mandolin, sehr schön spielt. Diese Trios waren von einem gewissen armen Manne namens Huber [...]; es war aber vortreffliche Musik, voller simpler, klarer, guter Harmonie und hatte sehr oft Phantasie und neue Erfindung.⁵

Die Liste der obigen Namen bestätigt: Es handelte sich sämtlich um Persönlichkeiten von allerhöchstem Rang und Ansehen. In solch einem exklusiven Rahmen gespielt zu werden, war von großer Bedeutung, war doch das Haus des Gastgebers „Sammelplatz der größten Leute von Wien, sowohl in Ansehung des Standes als des Genies.“⁶ Denn Alexandre-Louis L’Augier war kein geringerer als der Leibarzt der Kaiserin Maria Theresia selbst und eine Einladung von ihm zu erhalten, galt als höchste Ehre. Die Prinzessin Piccolomini entstammte altem böhmischem Kriegsadel, Prinz Poniatowski war der Bruder des Königs von Polen, Lord Stormont war britischer Gesandter und Graf Wallmoden weilte als hannoveranischer Minister in Wien. Alois Friedrich Graf von Brühl (1739-1793) war der Sohn des kursächsischen Ministers, Graf Heinrich von Brühl, und Burney beschrieb ihn als exzellenten Violinisten, Violoncellisten und Mandolinespieler, der „auf verschiedenen Instrumenten auf eine meisterhafte Art“⁷ spielt. Auch die anderen Anwesenden dieser noblen Gesellschaft repräsentierten so hohen Rang, dass selbst der weit gereiste und in besten Kreisen etablierte Charles Burney von einer der „feinsten Assembléen“ sprach, die er je gesehen habe.

Mit Sicherheit wurde hier niveauvoll musiziert, denn L’Augier selbst war, wie uns Burney berichtet, äußerst gebildet und verfügte über fundierte Kenntnisse und „Geschicklichkeit“ in der Musik (er war selbst ein guter Flügelspieler) sowie einen feinen und richtigen Geschmack und „hat mit philosophischem

⁵ Burney 1985, S. 297.

⁶ Burney 1985, S. 281.

⁷ Burney 1985, S. 291.

Ohre alle Arten von Nationalmusik gehört⁸, hatte er doch Frankreich, Spanien, Portugal, Italien und Konstantinopel bereist.

Es spricht für die Aufgeschlossenheit der Wiener Gesellschaft, dass in einem solchen exklusiven Rahmen Musik von einem „armen Manne namens Huber“⁹ gespielt wurde, unter anderem auf so „einfachen“ Instrumenten wie der Hakenharfe und der Mandoline, Instrumente, die von eher bescheidenen technischen Möglichkeiten schienen. Dennoch hatten sie den Sprung in die luxuriösen Palais der nobelsten Wiener Gesellschaft geschafft. Adelige griffen zu dem Instrument und spielten selbst darauf und Charles Burney, exzellenter Kenner der Szene, äußert sich oftmals sehr lobend über die Künstlerschaft.

Wie stark derlei Szenen das gesellschaftliche Leben prägten, zeigt deren nachhaltige Wirkung noch in der Malerei des 19. Jahrhunderts, als die Mandoline längst aus den Salons verschwunden war. Eine sehr schöne Illustration einer solchen Szene ist beispielsweise ein Gemälde des Wiener Malers Karl Schwenninger:



Abb. 2: Karl Schwenninger d.Ä. (1818-1874) *Liebeslieder*

⁸ Burney 1985, S. 281f.

⁹ Vermutlich handelt es sich um Pankratius Huber, Bratschist, Komponist und Ballettmeister in Wien.

Mäzene, Liebhaber und Dilettanten

Selbst ein Instrument zu spielen war lange Zeit dem Adel vorbehalten und galt als Zeichen von Bildung. Vor allem Streichinstrumente gehörten zu den bevorzugten Instrumenten, ebenso das Clavier. Mit der zunehmenden Aufgeklärtheit des Bürgertums wurde mehr und mehr das häusliche Musizieren auch in bürgerlichen Schichten betrieben.

Diese bürgerlichen Hauskonzerte boten einen geselligen Rahmen und neue Gäste waren immer willkommen:

Unter diesen Privatakademien zeichnen sich einige darin aus, daß Fremde, welche hierher kommen, leicht Zutritt daseibst finden und sehr gefällig aufgenommen werden. Hierzu gehören Nachstehende: bei Hrn. v. Henikstein, Herrn Hofrath von Greiner, bei Fräulein Martines, und bei Hrn. von Schönfeld aus Prag.¹⁰

Im Hause des Herrn von Henikstein¹¹ hatte „die Muse der Tonkunst gleichsam ihren Sitz aufgeschlagen“, es gab allabendlich und das ganze Jahr hindurch Gesangsdarbietungen, „da sich ein großer Theil unserer geschicktesten Dilettanten und selbst viele Künstler vom Metier daseibst versammeln.“¹²

Die sogenannten Dilettanten spielten damals eine nicht unwesentliche Rolle, wobei die Bezeichnung „Dilettant“ keineswegs abschätzig gemeint war, sondern sie wurde im Sinne einer Abgrenzung der nicht-berufsmäßigen Ausübung von Musik zu jener des berufsmäßigen Musikerstandes verstanden. Dilettanten standen oft in ihren musikalischen Fertigkeiten ihren berufsmäßigen Kollegen in nichts nach und es gab auch öffentliche Dilettantenkonzerte.

Baron Schönfeld argumentierte 1796 in der Vorrede zu seinem *Jahrbuch der Tonkunst zu Wien und Prag*, es bestehe angesichts der großen Zahl an Freunden und Verehrern der Tonkunst, Meistern wie Dilettanten, die Notwendigkeit, ein Verzeichnis von allen diesen anzulegen.

Schönfeld verzeichnet über 200 Virtuosen und Dilettanten, wobei nur solche Künstler Erwähnung fanden, die zumindest gelegentlich auch öffentlich auftraten, etwa im Rahmen von größeren gesellschaftlichen Ereignissen. Der Baron war dabei nicht gerade zurückhaltend mit Kritik: Wenn er z.B. über Fürst

¹⁰ Schönfeld 1976, S. 74.

¹¹ Adam Adalbert Hönig (1740-1811) war jüdischer Großkaufmann. Nach dem Übertritt zum Katholizismus wurde die Familie 1784 mit dem Prädikat „Edler von Henikstein“ in den erbländischen Adelsstand sowie 1807 in den Ritterstand erhoben.

¹² Schönfeld 1976, S. 71.

Lobkowitz äußerte, dass dieser zwar ein großer Liebhaber der Tonkunst sei, so bezeichnete er dessen Spiel auf der Violine lediglich als „sehr artig“¹³.

Demgegenüber fand Schönfeld höchst anerkennende Worte, wenn es sich um besondere Künstlerschaft handelte. Vor allem die Söhne und Töchter der angesehenen Adels- und der gehobenen Bürgerfamilien vergnügten sich nicht nur mit Violine oder Hammerklavier. Fräulein Julie Purhon, Tochter der Madame Purhon, wurde als „junges Frauenzimmer“ gelobt, „das ganz vorzügliches Talent für die Mandoline [zeigt], welches Instrument sie mit einer allerliebsten Delikatesse, Deutlichkeit, Reinheit, Empfindung und Geschmack spielt.“¹⁴

Auch die Familie des Signore Giovanni Domenico Antonio More de Malfatti, Edler von Montereccio (1775-1859) – er war zwischen 1811-1817 Beethovens Leibarzt –, stand in Wiener Kreisen in hohem Ansehen. Die Töchter Therese und Nanette waren geschickte Spielerinnen auf Mandoline und Gitarre und genossen die Bewunderung des jungen Beethoven.

Geradezu als Spezialisten auf der Mandoline könnte man nach Schönfeld die Söhne des Herrn von Henikstein bezeichnen. Der ältere Sohn Joseph (1768-1838), der mit seinen Brüdern die Firma des Vaters in Wien weiterführte, betätigte sich neben seiner Kaufmannschaft maßgeblich als Mäzen. Er veranstaltete regelmäßig eigene Hauskonzerte, d.h. er hielt wöchentlich kleine Instrumentalmusikabende, „welche nur aus den mitspielenden Personen besteht“ und zeichnete sich „in mehreren Arten der Musik sehr vorteilhaft aus“, denn er war einer der besten Basssänger, im Quartettspiel ein versierter Cellist und „die Mandoline, welche er gleichsam aus ihrer Vergessenheit hervorgerufen hat, spielt er meisterhaft.“¹⁵ Er gehörte zu den Freunden Mozarts und war Unterstützer und Förderer der *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Sein Bruder, Karl von Henikstein, spielte zwar die Violine und Viola, „aber in der Mandoline zeichnet er sich eigentlich aus, welches Instrument er mit vieler Geschwindigkeit, Leichtigkeit, Delikatesse und Geschmack spielt.“¹⁶ Manche der komponierenden und musizierenden Dilettanten aus der gehobenen Bürgerschicht hatten eine sichere Beamtenstellung inne, die ihren Lebensunterhalt sicherte.

Vincenz Hauschka (21.1.1766-1840) war „beym K.K. Kammerzahlamt“ beschäftigt und galt trotzdem als

¹³ Schönfeld 1976, S. 71.

¹⁴ Schönfeld 1976, S. 49.

¹⁵ Schönfeld 1976, S. 26f.

¹⁶ Schönfeld 1976, S. 26.

einer unserer vorzüglichsten Violoncellisten (sic!). In den vornehmsten Akademien sucht man ihn nicht bloß zum Accompagnement, sondern auch besonders als Konzertisten [...].¹⁷

Hauschka wurde in Böhmen geboren, verbrachte seine Kindheit in Prag. Dort lernte er als erstes Instrument die Mandoline spielen, das Violoncello wurde sein zweites Instrument. Auf beiden machte er gute Fortschritte, sodass er mit 16 Jahren in der Kapelle des Grafen Thun spielte. Ende 1792 kam er nach Wien, wo seine Aufführungen viel beachtet wurden und er hohe Reputation erntete. Er trat auch als Mandolinespieler bzw. Komponist von Nottornos für Mandoline, Viola und Violoncello sowie von Quintetten mit Mandoline in Erscheinung.¹⁸

Große Komponisten und Virtuosen

Die Nachfrage nach immer neuen Kompositionen wurde immer größer und auf diese Weise entstanden wohl auch viele Gelegenheitsarbeiten. Neben Klaviermusik hatte man immer Bedarf nach Werken einfacher Besetzung, der Musikalienmarkt blühte. Andererseits dürften viele Werke nicht mehr als einmal gespielt worden sein und vor allem die Fülle von Kompositionen sogenannter Kleinmeister verschwand – einmal aufgeführt – bald in den Sammlungen ihrer musikalischen Auftraggeber.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), ein Schüler Mozarts und Salieris, hatte sich als Komponist und Pianist bereits einen Namen gemacht. Sein Vater war ab 1786 Kapellmeister an Emanuel Schikaneders Theater. Dadurch lernte Hummel auch Mozart kennen, der ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Als hervorragender Pianist unternahm er Konzertreisen und betrieb Studien bei Albrechtsberger, Joseph Haydn und Antonio Salieri. Hummel war selbst ein talentierter Gitarrist und gab zusammen mit dem Gitarrevirtuosen Mauro Giuliani höchst erfolgreich Konzerte. Bei den von Hummel veranstalteten „Dukaten-Konzerten“ in Schönbrunn trat er mit Giuliani und dem bekannten Geiger Mayseder auf. In Stuttgart und Weimar erhielt er eine Stelle als Hofkapellmeister, unternahm aber auch weiterhin ausgedehnte Konzertreisen.

Für Mandoline hinterließ Hummel eine recht anspruchsvolle *Grande Sonate per il Clavicembalo o Piano Forte con accompagnamento di Mandolino o Violino obbligato*¹⁹,

¹⁷ Schönfeld 1976, S. 27.

¹⁸ Bone 1972, S. 165. Die von Bone angeführten Werke in A-Wgm befinden sich nicht in der Abteilung X.

¹⁹ Wien, gedruckt bei L. Maisch, No 364.

die er Signore Fr. Mora de Malfatti widmete, dem Leibarzt Beethovens (dieser war mit den Töchtern des Hauses Malfatti sehr befreundet).

Dem reisenden Mandolinenvirtuosen Bartolomeo Bortolazzi eilte sein Ruf voraus. Der aus Venedig stammende Bortolazzi unternahm zusammen mit seinem Gitarre spielenden Sohn 1801 eine erste Konzertreise nach London. Dort widmete er sich vermehrt der Gitarre und unterrichtete Persönlichkeiten der Londoner High Society, darunter die Prinzessin von York. Ab 1803 bereiste er dann Deutschland. Hier konzertierte er im Oktober 1803 in Gotha zusammen mit einem gewissen Herrn Grälius.

It is to Bortolazzi that we are indebted for the revival of the mandolin as a popular instrument, a popularity which lasted for thirty years and caused the most celebrated musicians of the period to compose for it.²⁰

Johann Nepomuk Hummel widmete Bortolazzi sein 1799 komponiertes Mandolinenkonzert in G-Dur. Unverkennbar ist dieses anspruchsvolle Konzert geprägt vom Einfluss seiner Lehrer Mozart, Albrechtsberger und Salieri. Die Stimme des „Mandolino principale“ trägt die Widmung: „Concerto/ scritto di G.N.Hummel per Barthol.Bortolazi/Maestro di mandolino 1799.“ Die *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* besitzt von Bortolazzi Manuskripte von Liedern mit Gitarre (op. 5 und op. 11) und *Zwölf Konzert-Variationen für Gitarre und Piano* (op. 19). Seine Mandolinschule *Anweisung, die Mandoline von selbst zu erlernen, nebst einigen Übungsstücken* erschien 1805 bei Breitkopf (& Härtel) in Leipzig als die erste deutschsprachige Mandolinschule und behandelt die *Cremonesische Mandoline*.²¹

Bortolazzi spielte auch den Mandolinepart in Leopold Anton Kozeluchs *Sinfonia concertante*²², einem sehr interessanten, weil recht ungewöhnlich instrumentierten Konzert, das sogar Eduard Hanslick zu der Eintragung veranlasste:

Auf Concertzetteln fällt sie uns nur einmal auf und in verwunderlicher Umgebung. Die Tonkünstler-Societät gab nämlich in ihrer Weihnachts-Akademie 1798 unter anderem ein ‚Concert für Clavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß (!) von Leopold Kozeluch.²³

²⁰ Bone 1972, S. 52f.

²¹ Bortolazzi 1805. Ein Exemplar befindet sich in der Bibliothek des NL-Gemeente Museum.

²² A-Wn Mus.ms.S.M. 11072/Stimmen und A-Wgm VII 15407/autographe Partitur.

²³ Hanslick 1979, (ohne Seitenzahl).

Kozeluch war auch als Verleger tätig. In Prag war er als Komponist hochgeschätzt und als Liebhaber und Sammler von Musikalien bekannt.²⁴ Auch war Kozeluch gesuchter Musiklehrer in höchsten Kreisen, kam 1778 nach Wien, wo er ab dem 12.6.1792 „Hof und Kammcompositeur“ und zugleich Kapellmeister wurde. Kozeluch pflegte auch freundschaftliche Kontakte mit Beethoven.

Als Virtuose und Lehrer auf der Mandoline war Wenzel Krumpholz in Wien bekannt. Er war ebenfalls mit Beethoven befreundet. Krumpholz war gebürtiger Böhme und stand in Prag in Diensten des Grafen Joseph von Kinsky, wo er noch 1795 als Kammermusikus beschäftigt war. Bis 1808 war er in Wien im k.k. Theaterorchester tätig, denn er war auch ein vorzüglicher Violinvirtuose. Genaue Lebensdaten sind nicht belegt.

Leonhard von Call (1768 oder 1769 Süddeutschland-1815 Wien) war zu seiner Zeit sehr beliebt als Komponist für die Gitarre. Auch er war in Staatsdiensten in der Funktion als „k.k. Geheimer Kammerzahlamts-Liquidations-Adjunkt“ tätig. An Kompositionen für Mandoline und Gitarre stammen von ihm *Variationen op. 8, 16, 21, 25, 111* sowie eine *Sonate op. 108*. Die meisten seiner Schöpfungen sind Kammermusikwerke für Gitarre, Flöte und Geige sowie einige Duos, aber auch Männerchöre und andere Gesangsstücke, die damals sehr populär waren. Einige seiner Werke wurden von österreichischen (z.B. S.A. Steiner & Co Wien) und deutschen Verlagshäusern herausgebracht. Auch eine Gitarrenschule stammt von ihm.

Simon Molitor (1766-1848 Wien) war ebenfalls Gitarrist und kam in den 1780er Jahren nach Wien, um Kompositionsstudien zu betreiben, denn er war auch als Komponist tätig. Diese Studien setzte er in Italien fort, wo er von 1796 bis 1797 als Orchesterdirektor in Venedig tätig war. 1798 begab er sich in den Beamten dienst beim kaiserlichen Kriegscommissariat und widmete sich auch Forschungsaufgaben. Er liebte es, Quartettabende in seinem Haus zu veranstalten, wobei ältere und neuere Quartette gespielt wurden. Er war nicht nur ein hervorragender Gitarrist, sondern auch ein sehr guter Violinspieler. Zwar ist kein direkter Kontakt zu Mandolinespielern belegt, doch Molitor äußert sich voll des Lobes über einen gewissen Joseph von Fauner (1743 Wien-24.5.1808 Wien), den er als einzigen Mandoraspieler in Wien zu der Zeit kenne (um 1806). Fauner habe sich zwischen 1772 und 1775 als Musiker betätigt, bevor er sich in den Dienst des k.k. Stadt- und Landgerichtes begab, wo er es bis zum Magistratsrat brachte. Gespielt habe Fauner die Mandora, ein Zupfinstrument

²⁴ Schönfeld 1976, S. 144.

in Gitarrenstimmung mit zwei weiteren Basssaiten. Fauner habe noch eine 9. Saite hinzugefügt und den doppelchörigen Bezug entfernt.²⁵

Johann Conrad Schlick war Virtuose auf der Mandoline und dem Violoncello, und trat mit seiner Frau zusammen im Duo auf. Sie gaben auch Konzerte in Wien

Neuhauser Leopold, ein gebürtiger Innsbrucker, lebte in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Gitarre- und Mandolinelehrer und war auch ein Virtuose ersten Ranges. Einige seiner Instrumentalkompositionen sind bei den Verlagen Simrock in Bonn, bei Eder sowie bei Johann Traeg in Wien erschienen. Laut Bone hinterließ er viele unveröffentlichte Werke für Mandoline und Gitarre. Darunter sein Opus 2 für Mandoline, Violine, Alto, zwei Hörner und Violoncello.²⁶

Der deutsche Musiker und Mandolinespieler Neuling lebte etwa zur gleichen Zeit in Wien, wo bei dem Verleger Haslinger seine *Sonata für Mandoline und Piano in G* erschien. Diese ist im *Handbuch der musicalischen Litteratur* von Whistling (dort auf Seite 341) angeführt.²⁷

Der letzte Mandolinenvirtuose der klassischen Ära war der Italiener Pietro Vimercati (1779-1850). Er gab noch 1840 Konzerte in Wien, wo er sich eine Zeit lang niederließ und enthusiastisch gefeiert wurde. Vimercati spielte die *Cremonesische Mandoline*. Sein Repertoire umfasste die damals gängigen Konzerte für Violine, und die Kritiker ganz Europas lobten einstimmig seine virtuose Künstlerschaft. Rossini, mit dem er befreundet war, nannte ihn den „Paganini der Mandoline“. Seinen Lebensabend verbrachte Vimercati in Genua, wo er 1850 starb.²⁸

Zusammenfassung

Der Blick auf das Gesellschaftsbild im Wien des 18. Jahrhunderts zeigt, dass nicht nur in den fürstlichen und gräflichen Palais sowie in Oper und Konzert ein reger Kulturaustausch stattfand, sondern auch im zunehmend sich emanzipierenden Bürgertum die häusliche Musizierpraxis in den gutbürgerlichen Salons eine enorm wichtige Rolle spielte. Die musikalische Erziehung der Töchter und Söhne aus den Schichten des Bildungsbürgertums gehörte im besten und wahrsten Sinne verpflichtend zum ‚guten Ton‘.

²⁵ Zuth 1978, S. 94.

²⁶ Bone 1972, S. 258.

²⁷ Bone 1972, S. 256.

²⁸ Bone 1972, S. 336.

Wien erwies sich als eine extrem kulturoffene Stadt, die viele Künstler und Dilettanten anzog, was einen regelrecht interkulturellen Austausch möglich machte und förderte. So finden wir neben den heute noch berühmten Namen wie Mozart, Beethoven, Hummel u.a. auch eine Vielzahl von sogenannten Kleinmeistern, die die tägliche Musizierpraxis mit kompositorischem Nachschub versorgten. Einmal aufgeführt, verschwanden diese Gebrauchskompositionen alsbald in den Schubladen.

Auf diesem Weg fand auch das wegen seiner fremdländischen Herkunft und seines eigentümlichen Klangkolorits exotisch anmutende kleine Zupfinstrument Mandoline Eingang in das Wiener Musikleben und in die „feinsten musikalischen Assembles“, wie es Burney ausdrückte.

Literatur

- Biba, Otto (1978/1979): Grundzüge des Konzertwesens in Wien zu Mozarts Zeit. In: Mozart-Jahrbuch (1978/1979), S. 132-143.
- Bone, Philip J. (1972): The Guitar and Mandolin. Biographies of celebrated players and composers. London 1914, Nachdruck London 1972.
- Bortolazzi, Bartolomeo (1805): Anweisung, die Mandoline von selbst zu erlernen, nebst einigen Übungsstücken. Leipzig 1805.
- Burney, Charles (1985): Tagebuch einer musikalischen Reise. Durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772. Nachdruck hg. v. Eberhardt Klemm. 2. Aufl. Wilhelmshaven 1985.
- Czeike, Felix (1995): Historisches Lexikon Wien. Wien 1995.
- Dlabacz, Gottfried Johann (1976): Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Teil auch für Mähren und Schlesien. 3 Bde. Prag 1796. Nachdruck Hildesheim 1998.
- Eitner, Robert (1959): Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900-1904 in 10 Bänden. 2. Aufl. Graz 1959.
- Schnaus, Peter u.a. [Hg.] (1990): Europäische Musik in Schlaglichtern. Mannheim u.a. 1990.
- Hanslick, Eduard (1979): Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1867-1870. Nachdruck Hildesheim u.a. 1979.
- Schönfeld, Johann Ferdinand (1976): Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796 mit einem Nachwort und Register von Otto Biba. München u.a. 1976.
- Weinmann, Alexander (1966): Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Bd. 2. Wien 1966.
- Weinmann, Alexander (1956): Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joh. Traeg in Wien 1794-1818. In: Studien zur Musikwissenschaft 23, S. 135-183.

Die Mandoline im Wien des 18. Jahrhunderts

- Weinmann, Alexander (1956): Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Wien 1956.
- Weinmann, Alexander (1986): Georg Druschetzky. Ein vergessener Musiker aus dem alten Österreich. Biografisch-bibliografische Materialsammlung. Wien 1986.
- Wurzbach, Constant von (1868): Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Wien 1868.
- Zuth, Josef (1924): Das Mandolinenspiel. In: Die Mandoline. Vierteljahrsschrift 9 (1924), S. 5-7.
- Zuth, Josef (1978): Handbuch der Gitarre und Laute. Wien 1926-1928. Nachdruck Hildesheim u.a. 1978.

Abbé de Costa und das Stimmungsproblem auf der spanischen Gitarre 1773¹

Jürgen Libbert

Die Aufarbeitung der geschichtlichen Entwicklung der Gitarre sowie die Sichtung und Bewertung ihres Jahrhunderte alten Repertoires zählen – im Vergleich zu anderen historischen Sachgebieten – zu den von der Musikwissenschaft vernachlässigten Gebieten.² Akzeptanz und Rezeption der klassischen Gitarrenmusik sind zudem in den letzten Jahrzehnten beim Konzertpublikum deutlich zurückgegangen, aber auch die Musikwissenschaft behandelt die Gitarre bzw. die Zupfmusik insgesamt eher marginal. Systematische Geschichtsschreibung ist sowohl auf gezielte Suche wie auf Zufallsfunde angewiesen. Bei der Recherche zu einem ganz anderen Thema stieß ich auf eine kleine Passage innerhalb eines umfangreichen Bandes, die ein schwaches Licht auf die großen Intonationsprobleme bei Zupfinstrumenten früherer Zeiten wirft. Charles Burney (1726-1814) war ein englischer Komponist und Musikforscher mit Dokortitel von der Oxford University, der seit 1770 Materialien zu einer umfassenden Musikgeschichte sammelte. Zu diesem Zweck bereiste er den europäischen Kontinent auf zwei ausgedehnten Studien- und Forschungsreisen. Die eine führte ihn nach Frankreich und Italien, die andere 1772 in die Niederlande, nach Deutschland und Österreich. Während dieser Reisen machte Burney genaue Aufzeichnungen, die er unter dem Titel *Tagebuch einer musikalischen Reise* publizierte und die bereits 1772/1773 in Hamburg in einer deutschen Übersetzung in drei Bänden erschienen sind.

Für unsere Kenntnisse der musikalischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts sind Burneys authentische Mitteilungen noch heute unschätzbar, denn er „*war ein scharfsinniger und interessierter Beobachter, und seine Beschreibungen von Einrichtungen*

¹ Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Artikels, der unter demselben Titel als Erstabdruck in: *Gitarrenbau – Mitteilungen für das Handwerk*, Göttingen: Verlag Wieland Ulrichs, II. Quartal 2000, auf S. 5-9 erschienen ist. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung von W. Ulrichs.

² Zahlreiche Arbeiten bleiben nur Fachleuten bekannt und gelangen selten in die Hände von praktizierenden Spielern. In diesem Zusammenhang sei hingewiesen auf die neuen Publikationen Bäcker 2012 und Schöttler 2012.

*seiner Zeit [...] vermitteln uns die denkbar genaueste Vorstellung von der Art und dem Wesen ihrer Aufführungen.*³

Der englische Gesandte am kaiserlichen Hof, Lord Viscount Stormont, führte Burney während seines Wiener Aufenthaltes im Jahre 1772 in die gehobene Gesellschaft ein, wo er mit allen in der Musik und Kunst führenden Persönlichkeiten, die sich damals in der Reichshauptstadt aufhielten, Bekanntschaft machen oder gar Freundschaft schließen konnte. So sollte Burney neben Christoph Willibald Gluck, Johann Adolf Hasse mit seiner Frau, der berühmten Sängerin Faustina Bordoni, dem Dichter Metastasio und manch' anderen Künstlern auf einem Empfang bei Lord Stormont auch den portugiesischen Abbé de Costa kennenlernen. Dieser war ihm zuvor schon als eine Persönlichkeit mit außergewöhnlichem Charakter und wie ein zweiter Jean Jacques Rousseau, aber noch origineller, geschildert worden.

Tatsächlich war Abbé de Costa zu dem Dinner bei Lord Stormont erschienen und beflügelte hier mit seinen musikalischen Vorträgen auf der Gitarre die allgemeine Konversation. Burney beschreibt seine Eindrücke folgendermaßen:

*Seine Meinungen über die Musik sind ebenso sonderbar wie sein Charakter. Er spielt sehr gut auf der großen spanischen Gitarre, obgleich in einem sonderbaren Style; mit weniger Melodie: in Ansehung der Harmonie und Modulation aber ist er sehr original und angenehm.*⁴

Nun sind aus der Musikgeschichtsschreibung ca. drei Dutzend verschiedene Musiker(innen) mit dem Namen ‚Costa‘ bekannt, so dass eine große Unsicherheit in bestimmten Zuweisungen herrscht.⁵ Auch unter den heutigen Gitarristen ist ein ‚(de) Costa‘ nicht bekannt, obwohl – wie Josef Zuth⁶ schreibt – um 1820 in Wien ein Onorato Costa als konzertierender Gitarrist aktiv war (etwa zur selben Zeit wie Mauro Giuliani), von dem sogar Kompositionen gedruckt wurden. In den meisten historischen Darstellungen neuerer Zeit zur Geschichte der Gitarre ist der Name ‚(de) Costa‘ kaum zu finden.⁷

³ Westrup 1952, Sp. 497.

⁴ Burney 1959, S. 190.

⁵ Siehe etwa die Costa-Namenslisten in Bd. 17 der MGG (alt) bzw. in Bd. 18 der MGG (neu).

⁶ Zuth 1972, S. 72.

⁷ In der sehr gründlichen Gitarre-Bibliographie Schwarz 1984 findet sich kein Eintrag zu Abbé de Costa. Schmitz 1982 hat aber den hier beschriebenen Abbé de Costa schon 1982 in seinem *Gitarrenbuch* in einem Satz kurz erwähnt (wohl eine Übernahme aus Zuths *Handbuch*).

Nach Josef Zuth handelt es sich bei der Person in Burneys Erinnerungen um Abbé Antonio de Costa aus Portugal, geboren 1714 in Porto, gestorben nach 1780. Er war ein seines Heimatlandes verwiesener Priester, der sich nach einer abenteuerlichen Reise quer durch Europa ab ca. 1750 in Wien niedergelassen hatte, wo er *“sich in seiner Abgeschlossenheit als Komponist, als Geigen- und Gitarrspieler”*⁸ betätigte. Besonders abgeschlossen lebte de Costa in Wien aber doch nicht, denn er war auf zahlreichen musikalischen Gesellschaften eingeladen, und auch Burney traf während seines Wiener Aufenthaltes mehrere Male mit ihm zusammen:

Dieser Abate ist der sonderbare Musiker, dessen ich bereits erwähnt, der es für sich zu klein hielt, in fremde Fußstapfen zu treten, und also, sowohl als Komponist und als Spieler, sich einen neuen Weg bahnte, welcher unmöglich zu beschreiben ist. Alles was ich von seinen Produkten sagen kann, ist, dass darin mehr Sorgfalt auf Harmonie und ungewöhnliche Modulations verwendet ist, als auf die Melodie; und dass es allezeit, wegen der vielen Bindungen und Brechungen, schwer ist, die Tactart ausfindig zu machen. Indessen thut seine Musik, wenn sie gut gespielt wird, (welches aber selten zutrifft,) eine sonderbare und angenehme Wirkung; dabey aber ist sie allzusehr ein Werk der Kunst, um andern als gelehrten Ohren ein grosses Vergnügen zu gewähren.⁹

Aus dieser Beschreibung von Burney wird erkenntlich, dass de Costas Vortrag seiner Improvisationen bzw. seiner vermutlichen Eigenkompositionen etwas für die damalige Zeit strukturell Außergewöhnliches gewesen sein muss, was dem Zeitstil und dem musikalischen Geschmack am Ende des 18. Jahrhunderts nicht so ganz entsprochen hat, wie es Burney auch in seinen nachfolgenden Ausführungen folgendermaßen formulierte: *„...weil seine Modulation gar sehr gelehrt und fremd ist.“*¹⁰

Wichtig für das Verständnis des sich anschließenden Textes wird die Tatsache, dass sich Abbé de Costa mit seinem Gönner, dem Herzog von Braganza, wegen der Kosten für eine neukonstruierte Gitarre überworfen hatte. Dazu notierte Burney folgendes:

Der Umstand war dieser, der Abate wünschte sehr angelegentlich, das Griffbrett seiner Guitarre zu verbessern. Sie ist mit Darmsaiten bezogen, und jede Chorde ist dreyfach. Nun fand er oft, daß diese Saiten, obgleich noch so rein im Einklange, so lange er sie bloß allein anschlug, verstimmt waren wenn er den Finger darauf setzte, und zwar bey einigen Bünden mehr als bey andern. Um der Sache abzuhelfen, ward ein geschickter Mechanikus aufgesucht, der mit vieler Mühe und Nachsinnen, unter jede Chorde bewegliche Bünde erfand; allein da solche von Messing gemacht worden, und dem Künstler viele Zeit gekostet hatten, so forderte er dafür vier oder fünf Gulden;

⁸ Zuth 1972, S. 72.

⁹ Burney 1959, S. 190.

¹⁰ Burney 1959, S. 190.

eine Summe, die der Abt nicht im Stande war aufzubringen; und dennoch wollte er auf keine Weise zugeben, daß der Herzog für ihn bezahlte. Endlich war dem Streite dadurch ein Ende gemacht, daß der Herzog das Instrument für den ersten Preis zu sich nahm, und der Abt eine einfachere und wohlfeilere Methode erfand, das Griffbrett an einer andern Gitarre zu ändern; und dies brachte er auf folgende Weise zu Stande: er legte unter dem Edenholze [sic], womit das Griffbrett vernixt war, in der Länge eben so viel Darmsaiten, als womit das Instrument bezogen wird; darauf machte er an den Stellen der Bünde so viele Einschnitte in das Edenholz [sic] oben, so dass die unterliegenden Saiten bloß zu liegen kamen, und unter diese legte er kleine bewegliche Schnitzten Ebenholz [sic], wodurch die Chorden auf seinem Instrumente in allen Tönen rein wurden. Dieses Griffbrett kann er nach Gefallen seitwärts abschieben; und dieser Kunstgriff war um desto nöthiger, weil seine Modulation gar sehr gelehrt und fremd ist. Allein seine Kompositionen [sic] sind nicht origineller in diesem, als im Punkte des Taktes, welcher seiner Sonderbarkeit [sic] wegen sehr schwer zu fühlen ist, und es einem also sehr schwer wird, ihn nur einigermaassen richtig zu halten.

Er spielte vor Tische auf seiner Gitarre zweyerley Tackarten, welche, so viel ich mich erinnern kann, ungefehr [sic] folgende waren:

Andante.



Presto.



Am Tische saß ich zwischen dem Chevalier Gluck und diesem Abate, und wir alle drey schwatzten mehr, als wir assen.¹¹

Offenbar war aber Abbé de Costa mit seinem Gitarrenspiel bei dieser vornehmen Gesellschaft selber nicht ganz zufrieden und wollte deswegen bei Burney einen besseren Eindruck hinterlassen, da dieser allenthalben kundtat, über die Erlebnisse auf seinen Reisen ein Buch schreiben zu wollen. Tatsächlich hat er Burney privatim zu sich eingeladen. Die Erinnerungen über die besonderen Umstände dieses Treffens lesen sich bei Burney wie folgt:

Der portugisische Abate kam des Morgens in aller Frühe zu mir, und nach einem langen musikalischen Gespräche nöthigte er mich nach seiner Wohnung, um in Ruhe und Frieden einige von seinen Kompositionen auf der Gitarre zu hören, welches bey Lord Stormont unmöglich gewesen. Er hatte es auf den Tode, mehr als zwey oder drey Zuhörer auf einmal zu haben. Ich folgte ihm nach seiner Dachkammer, die noch ein wenig höher lag, als zweymal zwey Stockwerke. Hier spielte er die nehmlichen Stücke, wie beym Lord Stormont, aber mit mehr Wirkung in ruhiger

¹¹ Burney 1959, S. 208-211.

*Stille. Er ist völlig Original in seinen Ideen und in seiner Modulation, er wiederholt aber seine Passagen zu oft.*¹²

Diese Beschreibungen eines Gitarrenspielers in Wien im Jahre 1772 sind aber nicht ganz übersehen worden. Der vielgescholtene Ernst Biernath hat sie zu Anfang des 20. Jahrhunderts vollständig zitiert.¹³ Da Biernath für seine kleine Schrift (Biernath 1907) umfangreiche Recherchen durchführte, deren Quellen er alle dokumentierte, ist er für den Zeitraum des 18. Jahrhunderts in Burneys *Tagebuch einer musikalischen Reise* auf diesen Erlebnisbericht über den Abbé Antonio de Costa gestoßen. Die seitenlange Textübernahme mag als Indiz dafür gelten, dass auch Biernath und seine Zeitgenossen noch immer mit Stimmungsproblemen bei ihren damals noch mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten zu kämpfen hatten. Dieses Kernproblem bei Saiteninstrumenten stellt eine permanente Herausforderung für die Instrumentenbauer dar.

Der oben wiedergegebene Text von Charles Burney fordert aber zu einigen Fragen heraus, die sich vor allem an die heutigen Gitarrenbauer richten. Es wäre zunächst einmal zu klären, ob es sich bei de Costas Instrument um eine dreichörige spanische Gitarre (Burney: „große spanische Gitarre“) handelt oder um eine portugiesische Variante. Die Doppel- bzw. Mehrchörigkeit war um 1770 bei den Zupfinstrumenten durchaus noch Standard. Interessant scheint mir an der Beschreibung, dass „ein geschickter Mechanikus [...] unter jede Chorde bewegliche Bündel erfand“ des Weiteren, dass er sie aus Messing fertigte, zu einer Zeit, als die verknoteten Darmsaitenschlingen für die Bundeinteilung noch allgemein üblich waren. Der neuerdings propagierte Lösungsvorschlag zur verbesserten Intonation mittels beweglicher Einzelbünde kann deshalb nicht als Erfindung unserer Zeit reklamiert werden. Wie sich hier bestätigt, hat es schon

¹² Burney 1959, S. 237.

¹³ Biernath 1907, S. 129ff. – Einige Anmerkungen zu Ernst Biernath: Er unterrichtete in Berlin „Lautengitarre“ bzw. „Gitarrenlaute“, war aber von Beruf Kaufmann, also ein musikalischer Dilettant. Als solcher versuchte er aber nicht ganz ohne Geschick, den historischen Entwicklungsprozess der heutigen Gitarre zu ergründen. Er versuchte, ihr eine „uralte Geschichte“ (S. 138) nachzuweisen, die „in Vorderasien ihren Ursprung hat, und vom Euphrat- und Tigrislande aus, seit ihrer Erfindung in praehistorischer Zeit, zur Verbreitung über alle Erdteile gelangt ist“ (S. 143). Auf diese Art durchläuft Biernaths „Gitarre“ einen Entwicklungsweg von den Sumerern über die Hethiter, Ägypter, Hebräer, Griechen bis hin zu den Römern und dann in die Neuzeit, wobei zahlreiche gitarrenähnliche Zupfinstrumente als Synonyme für diese angebliche Beweislage erhalten müssen. 20 Jahre nach dem Erscheinen dieser Schrift bemerkt der promovierte Musikforscher Josef Zuth dazu: „Die Arbeit wurde von der Wissenschaft abgelehnt“ (Zuth 1972, S. 40).

immer innovative Instrumentenmacher gegeben, welche die Gitarre weiterentwickelt haben.

Man muss die oben zitierten Texte aber genauer lesen, um zu bemerken, dass Burney noch eine zweite Methode zur Verbesserung der Intonation beschreibt, die offensichtlich auf de Costa selbst zurückgeht. Leider ist Burneys Formulierung (bzw. die seines Hamburger Übersetzers) nicht eindeutig genug, um nachzuvollziehen, wie es funktionieren soll, wenn sich das beschriebene Griffbrett „nach Gefallen seitwärts abschieben“ lässt.

Das Stimmungsproblem war und ist bei Saiteninstrumenten ein Kernproblem und beschäftigt die Instrumentenmacher permanent. So lassen sich die Versuche zur Optimierung der Saitenstimmung auf der Gitarre bis heute weiterverfolgen. Ich erinnere mich an den Gitarre-Boom der 1960er und 1970er Jahre, in denen ein deutscher Gitarrenbauer ebenfalls eine technische Lösung entwickelte, mit welcher er auf dem ganzen Griffbrett „unter jeder Chorde bewegliche Bünde“ einsetzte (im vorigen Text schon kurz angedeutet). Vielleicht war ihm der entsprechende Textabschnitt von Burneys Beschreibung bekannt, weshalb er sich an dieses Experiment wagte. Nach meiner Kenntnis hat er sich damit aber nicht durchsetzen können, so dass dieser Versuch erfolglos blieb.

Um 1970 wurde in den SICA-Werkstätten in Bochum ebenfalls an einem neuen Stimmsystem gearbeitet. Der Experimentator war A. H. Wowries, der in einem achtseitigen, gedruckten Prospekt (*Das Problem der ausgeglichenen Stimmung der Gitarre*)¹⁴ seine Erfahrungen mit den Gitarristen und ihren Temperierungsproblemen dokumentierte und anschließend seine spezielle Lösung offerierte:

[I]ch erhoffe mir für die große Familie der Gitarre-Liebhaber – vom Schüler bis zum Solisten – ein vollkommen neues, beglückendes Gefühl beim Musizieren auf ihrem Instrument, der Gitarre, mit Hilfe des Avo-Temperator(s) [...]. Er besteht aus einem veränderten Sattel und aus einem Steg, der diesem veränderten Sattel angepaßt ist.

Dabei handele es sich „um eine sehr dezente Veränderung [...], so dass die natürliche Schönheit der Gitarre in keiner Weise beeinträchtigt wird.“ (Zitate aus dem Original-Prospekt) – Auch dieses Avo-Temperator-Modell des Saiteneinstimmens hat sich bei den Gitarristen nicht durchgesetzt.

Außerdem hatte Wowries noch einen von vielen Gitarristen sehr gut angenommenen, neuartigen Kapodaster entwickelt, den „Avodastro“, über dessen Erfolg er sehr schwärmte: „Das haben sich die Gitarristen immer schon immer

¹⁴ Der Prospekt ist bibliographisch nicht greifbar. Es sei auf die beiden gedruckten Beiträge Wowries 1970 und Wowries 1971 verwiesen.

gewünscht: Einen Kapodaster, der schnell aufzusetzen ist und ein einwandfreies Stimmen des Instrumentes gestattet. Ein Kapodaster, ohne komplizierte Mechanik und möglichst ohne Metall...“ usw., usf. – Wie diese Neukonstruktion von den Gitarristen tatsächlich angenommen und bewertet wurde, offenbarte Wowries mit dem Wiederabdruck ganzer Passagen „aus der Menge begeisterter Zuschriften.“ So äußerte sich Werner Kämmerling u.a. wie folgt: „Getrennte Einlagen ermöglichen ein ungestörtes Stimmen jeder einzelnen Saite ... die Bedienung ist außerordentlich einfach ... [so] darf man bedenkenlos von einem Idealgerät sprechen...“ – Jürgen Klatt sieht im Avodastro „...eine glückliche Lösung! Reine Stimmung in jedem Bund...“ – Der bekannte Lautenist und Gitarrist Michael Schäffer ist „von dieser Erfindung begeistert. Herrn Wowries ist es gelungen, all jene Mängel, die bisher den vielen gebräuchlichen Kapodastern anhaften, in langer und bewundernswerter mathematischer Kleinarbeit zu beseitigen...“ Damit sei es endlich möglich geworden, „...in angespanntem Zustand die einzelnen Saiten nachzustimmen...“ – Auch Anton Stingl ist nur voll des Lobes über den Avodastro: „... Jetzt ist er wirklich der beste und schönste Kapodaster, der mir begegnet ist ... jede Saite ist gut angedrückt und kann jederzeit gestimmt werden. Und ganz besonders freut mich die formschöne Ausführung, die meine schöne Hauser-Gitarre nicht mehr verunstaltet...“ (Sämtliche Zitate aus dem Original-Werbeprospekt) –

Dazu kommen noch Belobigungen von José de Azpiazu, Manolo Lohnes, Dick Visser oder auch von Emilio Pujol, u.a. Die Erfindung von Wowries war also in der gitarristischen Fachwelt angekommen. Andererseits stellt sich die berechtigte Frage: Wie oft benötigen konzertierende Gitarristen tatsächlich einen Kapodaster? Deshalb müsste es erst geklärt werden, in wie vielen Gitarrenkoffern der „Avodastro“ von Herrn Wowries heute noch zu finden ist.¹⁵

Gitarrenhistorisch betrachtet sollten die Aufzeichnungen von Charles Burney nicht übersehen werden, dem wir es damit zu verdanken haben, dass ein musikalisch hochbegabter, aber unbedeutend gebliebener Liebhaber-Gitarrist namens Antonio de Costa aus einer Phase des Umbruchs und der Weiterentwicklung der Gitarre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seinen innovativen Vorstellungen überhaupt registriert wurde. Als Komponist dürfte de Costa keine herausragenden Qualitäten bewiesen haben, denn es sind

¹⁵ In diesem Zusammenhang sei, ebenfalls mit historischer Begründung, an ein weiteres von Wowries erfundenes Hilfsmittel erinnert, an den „Avoped“. Für Heinz Teuchert war es die „gelungene Lösung“ seines „Fußstützenproblems“, und für Luise Walker war „der Avoped [...] unter den vielen Fußbänkechen [...] entschieden der vollkommenste...“ (Zit. aus dem Original-Prospekt).

meines Wissens keine Werke bzw. keine Stücke von ihm überliefert. Aber Burneys Tagebuchaufzeichnungen bleiben auch in unserer heutigen schnelllebigen und von ständigen Innovationen geprägten Zeit lesenswert; es lassen sich darin viele Zusammenhänge rekonstruieren, und so manches interessante Detail steckt zwischen den Zeilen, wie hier eingangs geschildert.

Literatur

- Mainka, Jürgen (2000): Art. Burney, Charles. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl., Kassel 2000, Sp. 1319-1326.
- Bäcker, Rolf (2012): Symbol Gitarre. Bedeutung und Wandel im kulturellen Gedächtnis Spaniens vom Mittelalter bis zum Ende des *Siglo de Oro*. Frankfurt am Main 2012.
- Biernath, Ernst (1907): Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus. Berlin 1907.
- Burney, Charles (1959): Tagebuch einer musikalischen Reise, Band II. Neudruck: Documenta Musicologica, 1. Reihe, Bd. XIX. Kassel 1959 – Die hier verwendeten Zitate stammen von den Seiten 189 bis 213 sowie 238.
- Schmitz, Alexander (1982): Das Gitarrenbuch. Geschichte, Instrumente, Interpreten. Frankfurt am Main 1982.
- Schöttler, Axel (2012): Zum historischen Diskurs über die Gitarre. Zwischen instrumentalen Imitierungen und musikästhetischen Erwartungen. Hamburg 2012.
- Schwarz, Werner (1984): Gitarre-Bibliographie. Internationales Verzeichnis der theoretischen Literatur zur klassischen Gitarre von den Anfängen bis zur Gegenwart. München u.a. 1984.
- Westrup, Jack Allan (1952): Art. Burney, Charles. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1952, Bd. 2, Sp. 493-498.
- Wowries, A. H. (1970): Das Problem der linken Hand des Gitarristen. In: Zupfmusik, Gitarre 23/1 (1970), S. 15-16.
- Wowries, A. H. (1971): Die ausgeglichene (temperierte) Stimmung der Gitarre. In: Zupfmusik, Gitarre 24/4 (1971), S. 93-95.
- Zuth, Josef (1972): Handbuch der Laute und Gitarre. Wien 1926-1928. Nachdruck Hildesheim 1972.

*Symposiumsbericht zum 35. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein:
„Vom Scheitholz zur Konzertzither“*

Joan Marie Bloderer

Das 35. Musikinstrumentenbau-Symposium der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt im Kloster Michaelstein widmete sich unter dem Titel „Vom Scheitholz zur Konzertzither“ einerseits der urbanen Zither, die Mitte des 19. Jahrhunderts in München und Wien für Städter entwickelt wurde, andererseits einer Auslese aus anderen Zitherarten (u.a. Hummel, Hexenscheit, Kokles, Épinette des Vosges) die in Europa seit Jahrhunderten oft nur regional gespielt werden.

Die häufig bezeugte Zitherkultur in Wien des frühen 19. Jahrhunderts war eine Unterhaltungskultur ohne theoretischen Unterbau und ohne gesellschaftliche Zwänge, sie war sich allein durch ihre Existenz genug. Während der Entwicklung der einfachen Unterhaltungszither zu einer urbanen ‚Zither für Jedermann‘ Mitte des Jahrhunderts wurde dieses Selbstverständnis plötzlich durch Ansprüche gesellschaftlicher und kultureller Natur bedroht, die Zither durch Zwänge von außen als ‚Instrument‘ in Erklärungsnot gesehen, wo sie früher als Gerätschaft friedlich existiert hatte. Anfang des Jahrhunderts hatte die fortdauernde Beschäftigung mit jener Beisl-Zither die Wiener Vorstadt-Musikanten auf eine Fülle von Feinheiten im Vortrag gebracht. Diese entstammten der bzw. flossen mit der Zeit in die Wiener Spieltradition ein, und mancher Zitherschläger bog seine ‚Lieder ohne Tanz‘ damit so zurecht, dass sein Publikum sich daran ergötzte. Bezeichnenderweise betrachteten die meisten Zuhörer diese Zithervorträge jedoch, da zahlreich und billig, als selbstverständlich und deshalb von geringem Wert. Die hierzu verwendeten Klangwerkzeuge wurden überhaupt kaum beachtet. Hier findet die Geschichte der urbanen (auch ‚städtischen‘) Zither ihren Anfang.

Die Wissenschaft hat das Gebiet der zahlreichen – hauptsächlich – Saiteninstrumente abseits des offiziellen Kulturbetriebs, die vor allem Teil einer privaten bzw. lokalen Musikpraxis waren und sind, noch kaum erforscht. Zu diesen zählten die in ganz Europa beliebten Zithern, die Verwendung am Feierabend, beim Aufspiel zum Tanz, beim geselligen Gesang in der (Wirts-) Stube und zum privaten Vergnügen fanden. Diese Zithern hatten einen meist langen, engen, mit Saiten bestückten Korpus aus Holz gemeinsam und wurden am Schoß oder auf einem Tisch ruhend gezupft oder geschlagen. In Wien (weniger München, wo die Harfe regierte) war ihr angestammter Platz die Wirtsstube,

daher auch die Bezeichnung Beisl-Zither. Reste dieser weit verbreiteten Kultur privaten Musizierens (nicht zu verwechseln mit der gelenkten Kultur des urbanen Zitherspiels) finden sich in europäischen Rückzugsgebieten, und da und dort keimt auch eine Art Renaissance jenes Zitherspiels hervor. Dementsprechend vielfältig gestalteten sich die Beiträge der Konferenz, die im großen Ganzen zum Begreifen der Zithern beitrugen und doch selbstredend lediglich erste Ansätze zum Verständnis von „Zither“ darstellten. Kultobjekt? – Forschungsgegenstand? – Produkt von Mythen? – Eindringling in die hohe Kunst? – des akustischen Fortschritts fähig? – Ärgernis Stimmung? – Volksinstrument? – Klangwerkzeug der sog. Unterschichten? – Hausinstrument des Bürgertums?

Der erste Konferenztag war der urbanen Zither gewidmet. Terminologische, organologische und kulturhistorische Eingrenzungen dienten der Verortung des Instruments, das einerseits auf kein ‚klassisches‘ Repertoire zurückgreifen kann und die Anerkennung als Musikinstrument mit Potential zur Kunst erst in neuester Zeit genießt, andererseits für einen nachhaltigen Aufschwung in den klassischen Geigenbauzentren nach Nachlassen des Bedarfs an Geigen im 19. Jahrhundert sorgte. Historische und kultursoziologische Aspekte der (urbanen) Zitherkultur in Österreich und Süddeutschland, die hier zur Sprache kamen, wurden am zweiten Konferenztag durch Untersuchungsergebnisse aus dem akustischen Vergleich zweier verschiedener Zithermodelle (Jobst P. Fricke) und durch Demonstration des ‚Wiener Zitherklanges‘ anhand seiner Besaitung, Stimmung und Spielweise ergänzt (Cornelia Mayer), sowie durch Erläuterungen zum heutigen Zitherbau – mit Berücksichtigung zweier Hauptbesaitungsarten und inklusive Erklärungen der E-Zithern – im Instrumentenbauzentrum Markneukirchen.

Der Nachmittag des zweiten Konferenztages und der dritte Tag gehörten hauptsächlich den facettenreichen, nicht kommerzialisierten europäischen Zithern in ihren heutigen nationalen Erscheinungsformen und mit ihren regional-typischen musikalischen Stilmerkmalen Stimmung, Besaitung und Bauweise. Referate und informierte musikalische Demonstrationen wechselten sich ab, Hummel, Hexenscheit, Kokles und Épinette des Vosges kamen selbst zu Wort. Dass die von hegemonialem Denken geprägte historische Auseinandersetzung bestimmten Musikstilen bisher aus außermusikalischen Gründen den Vorzug gab und regional gebundene Traditionen übersah bzw. verdrängte, stand im Raum. Schon am ersten Konferenztag hatte Gertrud-Maria Huber das ungeahnt weite Feld abgesteckt mit einem Musikstück, das Teile aus einem Werk des 1961 geborenen Komponisten Günter Andrich mit einer Renaissancekom-

position Alonso Mundarras verband, und maß auch klanglich den Bogen von einer modernen Volkmann-Psalterzither zur Petzmayerschen Streichzither aus.

Im Rahmen des Konzertes nahmen sich Angelika Derkits und Andreas Voit der spieltechnisch anspruchsvollen historischen Konzertliteratur für Diskantzither und Altzither mit Originalkompositionen des 19. Jahrhunderts an, Mátyás Bolya demonstrierte gemeinsam mit der Sängerin Borbála Fekete hohe musikalische Kunst im Umgang mit der traditionellen ungarischen Zither, und Michael Müller demonstrierte eindrucklich das Unterhaltungspotential der urbanen Zither heute in der Popularmusik.

Klangliche Vorstellungen und Referate während der Tagung wiesen auf die Notwendigkeit einer Diskussion zur künstlich hervorgerufenen Trennung von Zupfinstrumenten nach ihren von Hornbostel/Sachs (1913) hervorgehobenen organologischen Besonderheiten hin, die den Blick für die gemeinsamen akustischen Qualitäten von Instrumenten mit ähnlichen Klangeigenschaften bei erheblich abweichender Bauweise verschleiert. Dass im Rahmen der Tagung die Zither in Wiener Stimmung und Spielweise einen gewichtigen Platz einnahm, ergab sich aus dem Umstand, dass diese im März 2017 ins nationale Verzeichnis als Immaterielles Kulturerbe der UNESCO Österreich aufgenommen wurde. Anhand dieser bis heute gespielten Besaitungsform wird ersichtlich, wie regional-typische musikalische Stilmerkmale Stimmung, Besaitung und Bauweise prägen. Dieser Umstand könnte auch eine längst notwendige Diskussion zu den musikalischen Stilmerkmalen Stimmung, Besaitung und Bauweise der urbanen Zither meist deutscher Herkunft auslösen, die durch die sog. ‚Standardbesaitung‘ in vielen Feldern musikalisch anders geartet ist als das Instrument Wiener Prägung.

In mehreren Referaten wurde die Problematik der musikalischen Schrift deutlich: Wie und zu welchem Zweck Zithermusik notiert wurde, welche Auswirkungen hingegen nicht verschriftete Zithermusik auf diese hatte, ob bzw. welche Rückschlüsse der Notentext auf die Praxis zulässt und wie die orale Tradition zu vergegenständlichen wäre. Weiters ergeben sich vielversprechende Forschungsfelder im soziologischen Bereich und bezüglich kommerzieller Aspekte der Zitherkultur.

*Bestandsverzeichnis der Musikhistorischen Sammlung Jehle
im Stauffenberg-Schloss Albstadt-Lautlingen*

Volker Jehle

Die Musikhistorische Sammlung Jehle – Vermächtnis des Klavierbaumeisters, Chorleiters und Musikhistorikers Martin Friedrich Jehle (1914-1982) – befindet sich seit 1970 im Besitz der Stadt Ebingen (seit 1975 Teilort der Stadt Albstadt) und wird seit 1977 im Stammschloss der Grafen von Stauffenberg in Albstadt-Lautlingen auf drei Stockwerken präsentiert.

Die Sammlung umfasst Musikinstrumente aus vier Jahrhunderten, vor allem Tasteninstrumente, aber auch Streich-, Zupf, Holz- und Blechblas- sowie Perkussionsinstrumente. Zur Sammlung gehört aber auch eine umfangreiche Bibliothek, deren Basis die Nachlässe dreier Jehle-Generationen bilden: vom Stuttgarter Stadtpfarrer und Hymnologen Friedrich Martin Jehle (1844-1941), von dessen jüngstem Sohn, dem Komponisten, Orgelbauer, Musikalienhändler und Musikverleger Johannes Jehle (1881-1935), und von dessen einzigem Sohn, eben der Museumsgründer Martin Friedrich Jehle. Dessen älteste Tochter und jüngster Sohn, Ursula Eppler (geb. 1945) und Dr. Volker Jehle (geb. 1954) betreuen nun die Sammlung.

Volker Jehle ordnet, verzeichnet und inventarisiert die Bestände seit 2007. Das Resultat trägt den etwas opulenten Titel *Musikhistorische Sammlung Jehle. Bestandsverzeichnis. Nach Martin Friedrich Jehles Verzeichnis zusammengestellt, korrigiert, ergänzt, mit Vorwort und Register versehen von Volker Jehle. Mitarbeit: Ursula Eppler.*

Außer allen Instrumenten nebst Zubehör ist auch die Bibliothek verzeichnet. Sie ist deshalb nicht an den internationalen universitären Betrieb inklusive Fernleihe angeschlossen, weil sie als Präsenzbibliothek nichts verleiht, außerdem gehören zu den Beständen eben nicht nur Druckwerke (ab dem 16. Jahrhundert), sondern Autographen (von mittelalterlichen Handschriften zu Kompositionen und Briefen etc.), Bild- und Tonmaterial (Gemälde, Fotos, historische Tondokumente etc.). Alles ist nach Titel, Inhalt, äußerer Erscheinung und Erhaltung exakt beschrieben, zu einzelnen Werken werden außerdem Jehles Forschungsergebnisse mitgeteilt.

Von internationalem Interesse sind die Bestände für Instrumentenkundler, Musiker, Musikhistoriker, Musikinstrumentenmuseen, Musikinstrumentenbauer, Firmenhistoriker, Spezialisten für einzelne Komponisten, Sammler etc.

Das Verzeichnis erscheint nicht als Druckwerk, sondern ausschließlich online, und zwar auf der Website der Musikhistorischen Sammlung Jehle innerhalb

der Website der Stadt Albstadt unter <http://www.albstadt.de/museen/musikhistorische> oder www.sammlungjehle.de bzw. international www.sammlungjehle.com. Man kann online recherchieren oder das Verzeichnis auf den eigenen PC downloaden. Ab sofort ist die fünfte, korrigierte und ergänzte Auflage zu haben, ihr Umfang ist wieder um einige hundert Seiten gewachsen, nun sind es 3747 Seiten.

Da in allen Sparten (auch Instrumente) ständig Neuzugänge dazukommen, wird das Verzeichnis ständig aktualisiert – die 6. Auflage ist also bereits in Arbeit.

Daten:

Stauffenberg-Schloss, Am Schloss 1, 72459 Albstadt-Lautlingen, Öffnungszeiten: Mi, Sa, So und Fei 14-17 Uhr und nach Vereinbarung, Eintritt 2 € (ermäßigt 1 €), Führungen (nach Vereinbarung auch außerhalb der Öffnungszeiten) 40 € + 1 € für jeden Teilnehmer. Auskunft und Führungen von Ursula Eppler (Tel. 07431/6041), wissenschaftliche Auskunft Dr. Volker Jehle (Tel. 07433/15575), Auskünfte auch bei der Abteilung Museen im Amt für Kultur, Tourismus und bürgerschaftliches Engagement (während der Amtszeiten Tel. 07431/160-1230) oder während der Öffnungszeiten im Schloss (Tel. 07431-763103).