

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 111

Artikel: "Ob in Lächeln, ob in Thränen" : das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion
Autor: Jäggin, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927643>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Ob in Lächeln, ob in Thränen»

Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion

Christoph Jäggin



Eugen Hofmeister (1843–1930, Süddeutschland): «Ich lebe vor mir und koche mich selbst», Holzdruck nach einem Ölgemälde, aus: «Die Gartenlaube, Illustriertes Familienblatt», Leipzig: 1882.

Seit mehreren Jahren befindet sich eine Bibliographie schweizerischer Gitarrenmusik im Auf- bzw. Ausbau. Angestrebt ist die möglichst vollständige Erfassung notierter Musikerwerke für oder mit Gitarre von Schweizer Komponistinnen und Komponisten sowie von jenen ausländischen Autoren, die in Schweizer Bibliotheken, Archiven oder sonstigen Sammlungen nachweisbar sind. Mit ihrem Umfang von derzeit ca. 53 000 Bildschirmseiten dürfte sie – im Internet frei zugänglich¹ – bereits jetzt eine der umfangreichsten Bibliographien dieses Fachgebietes sein. Zum Konzept gehört, dass sie ihrem «Material» vorurteilslos zu begegnen versucht und keinen Fund aufgrund seines Stils oder seiner gesellschaftlichen Funktion ausschliesst. Sichtbar wird dadurch ein irritierend vielschichtiges Repertoire. Einen bedeutenden Anteil an diesem riesigen Bestand hat das gitarrebegleitete Lied des 19. Jahrhunderts aus der deutschsprachigen Schweiz. Seiner Untersuchung ist ein Nachfolgeprojekt gewidmet, das einerseits zeigen soll, dass die Gitarre ihre heutige Verbreitung und Beliebtheit dem Gitarrenlied verdankt, und das andererseits den Gründen nachgeht, warum dieses Repertoire aus dem Musikleben verschwunden ist. Der folgende Aufsatz konzentriert sich auf Lieder aus der Bodenseeregion, stellt diese in den Rahmen der Geschichte europäischer Gitarrenmusik, beleuchtet ihre Eigenart und soziale Bedeutung und formuliert – aus der Sicht eines professionellen Gitarristen – mögliche Voraussetzungen für ihre Wiederbelebung.

DAS GITARRENLIED IM 19. JAHRHUNDERT

«Wol kein Musikinstrument hat sich seit einigen Jahren so sehr unterm Volk verbreitet, wie die Guitarre. Gehst du Abends irgend durch ein Dorf, sicherlich hörst du von hie und da die sanften Töne dieses Spieles den Gesang eines Jünglings oder einer Jungfrau begleiten, oder an einsamen Hütten vorbei, du stehst stille, lauschest und es schweben dir die gemüthlichen Klänge einer Gitarre entgegen. Kann dein Ohr das Einfache und Kunstlose ertragen, wahrlich, dann hast du oft in solchen Augenblicken reichen Genuss, den dir die beste Oper vielleicht nicht reichlicher hätte gewähren können; aber freilich nur dann, wenn eine seelenvolle Stimme zu dem Saitenspiel ertönt und des Liedes Text ein vernünftiger ist.»²

Der Zürcher Jakob Stutz (1801–1877), von dem diese Sätze stammen, war ein wichtiger Zeuge des mitteleuropäischen Gitarrenspiels abseits der Metropolen. Stutz, Lehrer und Schriftsteller, spielte selbst leidenschaftlich Gitarre, und so schenkte er in seinen Schriften zum ländlichen Volksleben unserem Instrument immer wieder Aufmerksamkeit. Das Zitat stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, aus einer Zeit, in der die Heroen der früheren Gitarrengeschichte wie Fernando Sor (1778–1839) oder Mauro Giuliani (1781–1829) längst tot waren, und in der hierzulande nicht einmal mehr ein Echo jener Epoche in Erinnerung geblieben ist, die man gemeinhin als Blütezeit der Gitarre bezeichnet. Doch von einem Niedergang des Gitarrenspiels kann nicht die Rede sein, im Gegenteil!

Heinrich Messikommer (1864–1924) schrieb 1910 im Blick auf die vergangene Jahrhundertmitte: «Die Guitarre hatte weiteste Verbreitung gefunden; es war dieses Instrument auch besonders gut geeignet, die oft wechselnden Stimmungen – von fast ausgelassener Fröhlichkeit, die in einem Tänzchen ihren Ausdruck fand, bis zur gemüthvollen, beinahe schwermüthigen Seite – in vollem Umfange wiederzugeben.»³

Das hier beschriebene Gitarrenspiel sah seine Bestimmung in der Begleitung der Singstimme, im Lied. Diese Kunst strebte danach, allen Menschen gleichermaßen zu dienen, und wollte jenem Ideal entsprechen, das die Aufklärung des späteren 18. Jahrhunderts, am deutlichsten Johann Gottfried Herder (1744–1803), herausgearbeitet hatte. In der Anwendung auf die Musik heisst es in Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) *Musikalischem Lexikon*: «[...] und weil in der modernen Musik das Lied das einzige Kunstprodukt ist, wodurch jedes Individuum auch ohne besondere Kunstbildung sich durch Gesang vergnügen oder sich im Drange seiner unangenehmen Empfindungen Erleichterung verschaffen kann, so bedarf es keines Verweises, welch ein wichtiges Kunstprodukt der vereinten Poesie und Musik das Lied sey [...]»⁴

Damit hatte Koch Gedanken aufgenommen, die bereits bei Johann Georg Sulzer (1720–1779) vorgeformt waren: «Freylich erfordert das Lied weder schwere Künstleleyen des Gesanges noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit-schweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringeres, durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach den Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewunderung der Kunst, nicht auf die Überraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung [...]»⁵ Zum Volkslied wird ein Gesang demnach nicht zuletzt durch seinen Inhalt: «[...] oder bezieht sich der Inhalt [eines Liedes] auf lokale Verfassung des Staates, auf Sitten, auf das häusliche Leben, auf besondere Verrichtungen der verschiedenen Volksklassen u.s.w., so nennet man es ein Volkslied [...]»⁶

Ihre besonderen Eigenschaften prädestinierten die Gitarre trotz der nicht eben leichten Spielbarkeit zum Lieblingsinstrument der aufgeklärten, intellektuellen Gesellschaft des aufkommenden Bürgertums. Es war ihr zarter Ton, der die Verständlichkeit des gesungenen Wortes garantierte und auch eine ungeübte oder unausgebildete Gesangsstimme günstig in Szene zu setzen vermochte. Den freiheitsliebenden Reisenden oder in Gärten Lustwandelnden war sie durch ihre Handlichkeit und leichte Transportierbarkeit willkommen. Auch war sie günstig zu beschaffen und bestach nicht zuletzt durch ihr formschönes Aussehen. Sie hatte sich aber auch den Ruf erworben, Attribut geheimnisvoller, aus der Gesellschaft ausbrechender Individualisten oder Randständiger wie des furcht-einflössenden und doch so zart besaiteten Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini aus dem nach diesem benannten Roman Christian August Vulpius' (1762–1827)⁷ zu sein. Der Gitarre vertrauten die Menschen im 19. Jahrhundert ihr Innerstes an, wie dies der Winterthurer Pfarrer Johannes Hanhart (1773–1829) in einem Gedicht bezeugte:

Die Gitarre

*Dir vertrau ich all mein Sehnen,
Freundin, die nie von mir flieht,
ob in Lächeln, ob in Thränen,
Freud und Leid vorüber zieht. [...]»⁸*

GITARRISTISCHE AKTIVITÄTEN IN DER SCHWEIZ UND IHRE VORLÄUFER

«Dreyse, Musiker, wohnhaft bei der Frau Denzler hinterm Hof, empfiehlt sich einem E. Publikum, Lektionen auf der italienischen Quittar zu geben, ein Instrument, welches noch wenig hier bekannt, und sehr angenehm mit einer Singstimme ist.»⁹ Mit dieser Annonce machte 1792 unser Instrument in der Schweiz vermutlich zum ersten Mal auf sich aufmerksam. Die frühesten in der Schweiz notierten Gitarrenwerke benannten das Instrument in italienischer Sprache als «Chitarra francese». Tatsächlich boomte das Gitarrenspiel im vorrevolutionären Frankreich. Ob die Gitarre von den musikgeschichtlichen Entwicklungen begünstigt wurde oder ob sie diese gar entscheidend beeinflusste¹⁰, bleibe dahingestellt, sicherlich aber kann gesagt werden, dass der sich in Frankreich ab 1730

entwickelnde «galante Stil» den Möglichkeiten der Gitarre entsprach. Anmutig, leicht verständlich und unterhaltend hatte die Musik zu sein, mit sanglicher Melodik, graziler Ornamentik, lockeren Begleitungen ohne feste Stimmzahl und überschaubaren Formen wurde sie ausgestattet.¹¹ Nach der Jahrhundertmitte etablierte sich in Paris Joseph Bernard Merchi¹², ein Anhänger der Aufklärung. Ihm gelang es, die Gitarre aus den verzauberten Watteau'schen Gärten der aristokratischen Gesellschaft gerade noch rechtzeitig hinauszulocken und ihr ein bürgerliches Mäntelchen zu schneidern. Im neuen Gewand, damals noch fünfsaitig, entsprach die wiedererstandene Gitarre den Bedürfnissen der Epoche, und ihre einfache und transparente Musik eroberte die Pariser Gesellschaft im Sturm. Das sechssaitige Instrument etablierte sich dann nach 1800 und empfahl sich ganz besonders als ideales Instrument zur Liedbegleitung.

Mit den Ideen der Aufklärung und der ihr folgenden französischen Revolution reiste die Gitarre im Gepäck mit und wurde in ganz Europa heimisch. Allerspätestens nach den Napoleonischen Kriegen hing überall in den Stuben europäischer Bürger eine Gitarre, so auch in der Schweiz. Mit dem Begriff «Chitarra francese» war ein Doppel-Clichée geschaffen, das sich über die Unruhen von 1848, die Lebensreformbewegungen des frühen und die 68er-Revolution des späteren 20. Jahrhunderts bis in



«Ein Maskenzug», Stahlstich von William French nach einem Gemälde von Antoine Watteau, ca. 1850.

die jüngste Zeit fortzupflanzen scheint: die Gitarre als Symbol der Freiheit sowie als Symbol des Natürlichen und Ungeknüpfelten.

Auch grossen Komponisten, vorab jenen, die sich durch ihre Volksnähe auszeichneten, blieb der spezielle Reiz der Gitarre nicht verborgen. Kaum bekannt ist, welche Bedeutung die Gitarre für Carl Maria von Weber (1786–1826) hatte: «Was er sang, wenn er – etwa nach einem Concert, wo er eine auserlesene Gesellschaft durch sein prachtvolles Clavierspiel und seine Gabe der freien Phantasie hingerissen hatte – wenn er dann mit den Studenten Heidelbergs durch die nächtlichen Gassen zog, Serenaden zur Gitarre improvisierend, oder wenn er auf ihren Gelagen, tüchtig Bescheid tuend, in ihrer Mitte sass, oder wenn er in Darmstadt vor Soldaten und ihren Mädchen auf den Tisch sprang und Schelmenlieder hören liess, oder wieder wenn er in Baden-Baden mit dem Kronprinz von Bayern, dem späteren Könige Ludwig I, ganze Sommernächte hindurch die Zither im Arm umherschweifte, oder wenn er mit seinem Freunde Alexander Dusch im Fenster des Stiftes Neuburg bei Heidelberg eine Frühlingsmondnacht verträumte – was er da sang, das hat zwar meistens der Wind verweht, wie der Augenblick es gebar. Aber die Art dieser seiner Gesänge ist doch in vielen Mustern erhalten geblieben. Es sind jene einfachen Strophenlieder, wie er sie zahlreich, namentlich mit Benutzung von Volksliedertexten gemacht hat, Lieder, teils zart und innig, theils unschuldig-heiter, theils voll schelmischen Wesens und naturwüchsiger Derbheit. Zur Begleitung dient nur die Gitarre, das heute fast verachtete und doch für die einfache Begleitung des wirklichen Liedes fast unersetzliche Instrument.»¹³

Die Begeisterung, die aus dieser Schilderung spricht, ist spürbar. Wie ansteckend muss sie auf jene gewirkt haben, die Webers sprühendes Musikantentum miterlebten! Der junge St. Galler Ferdinand Fürchtegott Huber (1791–1863) stand wohl in seinen Stuttgarter Lehrjahren zwischen 1807 und 1810 mehrfach unter diesem Bann, da Weber zur selben Zeit als Sekretär von Herzog Louis am Württembergischen Hof angestellt war. Weber wurde seinerseits auf den jungen begabten Schweizer aufmerksam und soll ihm geraten haben, sich kompositorisch dem volkstümlichen Liede zuzuwenden.¹⁴

In der Tat wurde Huber der bedeutendste Komponist des frühen Schweizer Gitarrenliedes. Das Gitarrenspiel dürfte Huber in Stuttgart neben seinem Studium der Orchesterinstrumente erlernt haben, spätestens aber in der Zeit bis 1816, während seiner Anstellung beim königlichen Hoforchester. Eine in seinem Nachlass erhaltene autographe Sammlung von Gitarrenliedern, die noch keine Eigenkompositionen enthält, ist denn auch mit dem Datum 1814 versehen. Zahlreich sind Hubers in verschiedenen Publikationen erschienenen Gitarrenengesänge. Grösstes Verdienst ums Gitarrenlied erwarb er sich aber durch seine Mitwirkung an der vierten Auflage der berühmten *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*¹⁵, die 1826 in Bern erschien. Er erweiterte die Sammlung nicht nur mit eigenen Kompositionen, sondern fügte den Liedern – den neuen, wie jenen der früheren Auflagen – Gitarrenbegleitungen hinzu. Diese Ausgabe steht am Anfang einer Reihe von insgesamt



Portrait von Ferdinand Fürchtegott Huber, aus: Friedrich Hasler, «Galerie berühmter Schweizer der Neuzeit», Baden: 1868.

vier umfangreichen Schweizer Liedersammlungen mit Gitarrenbegleitungen, die während des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.

Spätestens ab den 1840er-Jahren machte sich ein deutlicher Wandel in der Wertschätzung der Gitarre bemerkbar. Ein Widerhall dieser Veränderungen ist in Lew Nikolajewitsch Tolstois (1828–1910) Novelle *Luzern*¹⁶, die auf einer wahren Begebenheit fussen soll, nachzulesen. Ihr Protagonist ist ein sich auf der Gitarre begleitender Strassensänger aus dem Kanton Aargau. Das kleine Männchen, mit einem abgetragenen schwarzen Rock bekleidet, mit kurz geschorenem Haar und einer einfachen Mütze, wie sie die Handwerker tragen – so von Tolstois beschrieben – präsentierte sein Talent vor einer sichtlich ergriffenen Schar Touristen, zu denen sich auch unser Autor gesellte. «Ich sah immer nur vor mich hin und ging so die Uferstrasse entlang auf den Schweizerhof zu, als plötzlich die Töne einer sonderbaren, aber ausserordentlich angenehmen, lieblichen Musik mein Ohr trafen. [...] Ich unterschied deutlich die fernen, süss in der Abendluft sich wiegenden Akkorde einer Gitarre und einige Stimmen, die einander ablösend nicht ein Thema sangen, sondern in eigener Weise nur die Hauptstellen anschlugen und so das Thema erkennen liessen. Das Thema war eine Art liebliche und anmutige Mazurka. Die Stimmen schienen bald nahe, bald ferne zu sein, bald ertönte ein Tenor, bald ein Bass, bald ein Fistelton mit rollenden tirolischen Jodlern. Es war kein Lied, es war eine leicht hingeworfene,

meisterhafte Skizze eines Liedes. Ich konnte nicht begreifen, was es sein sollte. Aber es war sehr schön. Die wollüstigen, schwachen Akkorde der Gitarre, die liebliche, leichte Melodie und die einsame kleine Gestalt des schwarzen Männchens inmitten der phantastischen Umgebung des dunklen Sees [...], alles war sonderbar, aber so unaussprechlich schön oder erschien mir doch so.»

Die Geschichte nimmt dann eine dramatische Wende, denn niemand wollte dem Sänger den verdienten Obolus entrichten: «Am 7. Juli 1857 sang in Luzern vor dem Hotel Schweizerhof, in welchem die reichsten Leute wohnen, ein herumziehender armer Sänger eine halbe Stunde lang seine Lieder zur Gitarre. An die hundert Menschen hörten ihm zu. Der Sänger bat sie alle dreimal um eine Gabe. Nicht einer gab ihm das geringste, und die meisten verlachten ihn.»

So fasste Tolstoi seine Empörung ob dieses Zwischenfalls zusammen und entwarf davon ausgehend eine eindrückliche, sozialkritische und weltanschauliche Studie, die noch heute betroffen macht. Abgesehen davon, dass es sich um eine meisterhafte Erzählung handelt, ist die Novelle auch eine gitarrengeschichtlich relevante Lektüre. In eindringlicher, journalistischer Manier befragte Tolstoi den Gitarrensänger über dessen Gewohnheiten, über sein Leben, seine Herkunft, über seine Lieder. Der Text lässt erkennen, wie gespalten die Gesellschaft in der Mitte des 19. Jahrhunderts gewesen war. Das auch bei Tolstoi mit dem Natürlichen und Einfachen in Zusammenhang gebrachte Gitarrenlied berührte zwar noch immer die Menschen quer durch alle Gesellschaftsschichten, es wurde aber in seinen Inhalten mittlerweile vom materiell begüterten Bildungsbürgertum missverstanden und als anspruchslos, rückständig, allenfalls noch der Zerstreung dienend belächelt. Brüderlichkeit war in diesem Teil der Gesellschaft, ja selbst in der sich als republikanisch postulierenden Schweiz zum hohlen Begriff verkommen, und zwei ihrer Symbole, das Gitarrenlied und sein Interpret, wurden als unterklassig verachtet.

Es relativieren sich also die eingangs zitierten Sätze Jakob Stutz': Das Gitarrenlied hatte in der Mitte des 19. Jahrhunderts den Rückzug ins Private angetreten und blieb vor allem in ländlichen Gebieten beheimatet; dort, wo Fortschrittsglaube und materielle Gier die Herzen der Menschen noch nicht gänzlich erfasst hatten. So erklang es um 1850 auch in den vielen Stuben der Dörfer rings um den Bodensee.

DAS GITARRENLIED DER BODENSEEREGION UND SEINE NOTATION

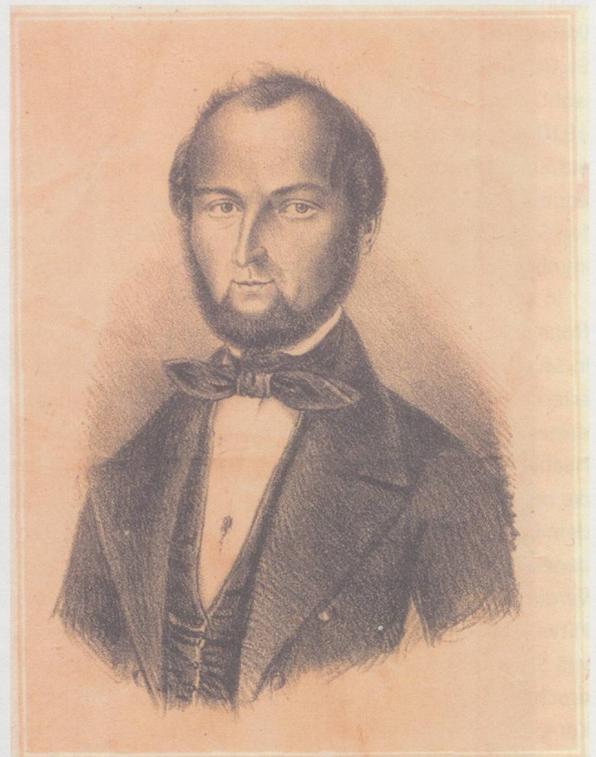
Wann das Gitarrenlied in der Bodenseegegend heimisch wurde, kann nicht genau bestimmt werden. Dies muss aber deutlich vor der Jahrhundertmitte passiert sein. So wurden Johann Azenhofers (1781–1847) *6 Lieder von Dornfeld* kurz nach 1829 in Lindau gedruckt. Erweitert man die Region bis zu den nahen grösseren Städten, so darf man den Schluss ziehen, das Gitarrenlied habe sich hier ganz besonders wohlfühlt: Ab den 1830er-Jahren erschienen in Tübingen insgesamt 14 Volksliederhefte mit Gitarrenbegleitungen von Friedrich

Silcher (1789–1860), in Ulm veröffentlichte Johann Augustin Fuchs (1804–1872) eine grosse Anzahl gitarrenbegleiteter Gesänge, in St. Gallen fanden Lieder von Ferdinand Fürchtgott Huber ihren Absatz.

Ab den 1850er-Jahren blieb nur noch ein Verlag im unweit gelegenen Schaffhausen, die Brodtmann'sche Buchhandlung, der in der Region im grösseren Umfange Gitarrenlieder herausbrachte. Im Verlagskatalog lassen sich Notenausgaben von Johann Georg Bächtold, Carl Holl, Carl Keller, Ernst Methfessel, G. Meyer, Johann Peyer, Carl Wilhelm Staudt und Johannes Wepf nachweisen.

Die Gitarrenlieder der Bodenseeregion ab der Mitte des 19. Jahrhunderts sind uns jedoch hauptsächlich in Manuskriptform überliefert. Man findet sie zusammengetragen in Sammlungen für den Musikunterricht oder für das gesellige Beisammensein. Auch wenn mittlerweile weit mehr als 2000 dieser Lieder wiedergefunden sind, darf angenommen werden, dass nur ein verschwindend kleiner Teil die inzwischen vergangenen rund 150 Jahre überlebt hat.

Wie zeigt sich in den Liedersammlungen das Lokale, das Typische einer Region? Der bereits zitierte Messikommer schrieb dazu: «Wie ich eingangs angedeutet habe, fand die Verbreitung der Lieder durch gegenseitigen Austausch statt; jede Spielerin hatte ihr selbstgeschriebenes Musikbuch; in dieses wurden sukzessive die neu erlernten Lieder



Portrait von Franz Samans. © Privatsammlung Reiner Scholten, Uedem

eingetragen. [...] Durch diesen Austausch erhielten die Gitarrenbücher in der Hauptsache ganz übereinstimmenden Inhalt, wie eine Vergleichung einer Reihe jener Bücher ergab; der Unterschied liegt einzig etwa in der Liederzahl, d. h. in der mehr oder weniger fleissigen Spielerin.»¹⁷

Eine nicht zu unterschätzende Rolle dürften regional tätige Musiklehrer gespielt haben, die ein spezifisches Repertoire an ihre Schülerinnen weitergaben. Messikommer erwähnte in seiner Schrift eine Eigenheit, die er nicht genau zu deuten wusste: Er schrieb, dass die Lieder «ohne Noten einzeichnungen, nur mit Angabe der zu spielenden Saiten über dem Texte» aufgeschrieben wurden. Die folgenden Beispiele seines Aufsatzes klären die etwas hilflose Formulierung. Was die Spielerinnen notierten, waren Begleitakkordchiffren vom Typus jener, die noch heute in Gebrauch sind. Dieses Notationsverfahren vermag freilich die grosse Verbreitung des Gitarrenspiels um die Jahrhundertmitte zu erklären. Dank ihm war es jedem musikalischen Analphabeten möglich, ohne Hilfe eines Lehrmeisters sich mit wenigen Griffen und Kniffen auf der Gitarre zu begleiten. Es besteht kein Zweifel, der Urheber dieser Notationsmethode war Franz Samans (1812–1861), ein im westfälischen Uedem ansässiger Volksschullehrer. Seine *Praktische Guitarr-Schule* [...], erstmals 1838 in Wesel gedruckt, wie auch die zweibändige *Zweite Sammlung beliebter Guitarrlieder* aus den Jahren 1842/43 machte die Interessenten mit den gebräuchlichen Begleitakkorden bekannt. Sie zeigen dem Gitarristen mittels Chiffren, wann im Lied von einem Griff zum nächsten gewechselt werden muss. Dem knappen methodischen Teil steht eine gigantische Liedersammlung gegenüber. Rechnet man ein drittes, zehn Jahre nach der Erstauflage der *Schule* erschienenes Büchlein, die *365 fröhlichen Guitarrlieder*, dazu (eine weitere, bereits angekündigte Publikation ist wohl aufgrund von Samans' Ableben nicht mehr erschienen), so besteht die gesamte Liedersammlung aus 1095 Gesängen. Eine wahre Schatztruhe für die damaligen Liederfreunde. Samans'sche Bücher konnten in der Bodenseegegend gleich mehrfach wiedergefunden werden: in Bregenz, in Appenzell, in Gonten, in Ebnat-Kappel und in Frauenfeld. Wie verbreitet sie hier ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im Umlauf waren, beweisen eindrücklich die zahlreichen Abschriften Samans'scher Lieder.

Auf den ersten Blick mag der Schritt von einer normal notierten Gitarrenbegleitung aus der Zeit Silchers zu den Akkordchiffren Samans' klein erscheinen. Nicht zu verkennen bleiben aber die Folgen dieses «blinden» Gitarrengezapfes, das den Spieler jedes musikalischen Verstehens entthob. Gespielt wurden keine Akkorde, sondern einstudierte «Griffe». Auch wenn in der Bodenseegegend nur wenig auf diese Weise aufgezeichnete Gitarrenbegleitungen zu finden sind – die meisten dürften in Unkenntnis der Sache entsorgt worden sein –, lässt sich der Einfluss Samans' dennoch auch bei normal notierten Begleitungen nachweisen. So werden fortan die Lieder kaum noch mit mehr als zwei bis drei Griffen begleitet. Die Stereotypie der Zupfmuster (Arpeggien) veranschaulicht zudem den geringen Anspruch solchen Musizierens.

DAS REPERTOIRE

Zum Repertoire überlieferter Gitarrenliedersammlungen bemerkte Messikommer weiter – allerdings in Bezug auf die Situation im Zürcher Oberland –, dass nur die wenigsten Lieder ihre Entstehung der Region selbst zu verdanken hätten; sie wären zumeist von auswärts importierte Produkte, die aber dennoch für den heimischen Volkskundler von Interesse seien, da sie tatsächlich während längerer Zeit Gemeingut einer ganzen Bevölkerung waren. Solches bestätigen auch die verschiedenen Gitarrenliederbücher aus der Bodenseegegend. Conradin Kreuzers *Hobellied* beispielsweise gehört zu den im ganzen deutschen Sprachraum verbreiteten Gassenhauern des Jahrhunderts. Dazu kamen deutliche Einflüsse von regionalen Musikerpersönlichkeiten wie Friedrich Silcher, Ferdinand Fürchtegott Huber oder Johannes Wepf. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss übten auch Schulliederbücher aus. Ganz besonders reizvoll sind die vielen Dialekte, die sich in thurgauischen Sammlungen nachweisen lassen. In friedlicher Koexistenz versammelten sich hier schwäbische, bayerische, vorarlbergische und verschiedene schweizerische Sprachgemeinschaftlichkeiten.

Indem Messikommer ausschliesslich dem Gemeinsamen der Liedersammlungen nachspürte, übersah er jenen Aspekt, der bei mir erst den Reiz auslöste, mich eingehender mit dieser Gattung zu befassen: das Individuelle. In den Gitarrenliedern, die in ihrer Mehrzahl dem geschützten, privaten Bereich vorbehalten waren, spiegelt sich die Persönlichkeit einer Sammlerin und Sängerin. Ihre Hoffnungen und Wünsche treten ganz offen ans Licht, während Komponisten und Textautoren unbenannt bleiben. Keine dieser Sängerinnen trällerte ihre Lieder bezug- und lieblos herunter, vielmehr identifizierten sie sich mit ihnen innigst. Ihr Lied wurde ihnen zum unmittelbar gegenwärtigen Ausdruck der eigenen Identität. Dies manifestierte sich weit weniger in den Gitarrenbegleitungen, die den Rahmen des einfachsten Spiels kaum je überschritten, als in der persönlich geprägten Auswahl der Lieder und ihren phantasievollen, individuellen Veränderungen, die Melodie und Text durch die Sammlerinnen und Sammler erfuhren.

INDIVIDUELLES

An der Sammeltätigkeit und am Liedschaffen des Thurgauer Volksschullehrers Johannes Wepf lässt sich das Gesagte besonders eindrücklich aufzeigen. Wie fehlende Puzzlesteine werfen diese Gitarrenlieder ein Licht auf die Facetten einer Persönlichkeit, präzisieren und beseelen seine in groben Zügen bekannte Biographie.¹⁸ Als Mentefakte sind sie darüber hinaus ein Spiegelbild der damaligen Gesellschaft. Wepfs Lieder sind fast ausschliesslich Männergesänge. Dies zeigen die Liedtexte in ihrer sehr auffallenden Präferenz für männliche Protagonisten. Wepf scheint in einem eher angespannten Verhältnis zur Kirche gestanden zu haben, denn unter seinen rund 200 handschriftlich oder gedruckt überlieferten Gitarrenliedern gibt es kein einziges religiöser Gesinnung. Kriegslieder finden sich

selten, und wenn, so erweisen sie sich fürs Kriegshandwerk als untauglich. Sie bekunden ausschliesslich ein Mitgefühl für die Not der Soldaten oder ihrer Angehörigen. Ein engagiertes politisches, nämlich freiheitlich-soziales Denken lässt sich in einzelnen Liedern ausmachen. So versah Wepf beispielsweise den Text des berühmten «Bürgerliedes» der 1848er-Zeit (*Ob wir rote, gelbe Kragen, Helme oder Hüte tragen*) mit einer eigenen Melodie. Kein Wunder: Dieses aufrührerische Lied findet sich nur in den privaten Aufzeichnungen seines Nachlasses. Über alles liebte Wepf seine Heimat, was sich dem noch heute viel gesungenen *O Thurgau, du Heimat* ablesen lässt. Im Lied *Der Auswanderer* rief er jenen Zeitgenossen, die ihrer Heimat den Rücken zukehren und ihr Glück im kalifornischen Goldrausch suchen wollten, zu: «So wühl' ein Grab im gold'nen Sande, verschmacht' am Sakramento nun!»

Auch die Melodien zeigen manch charakteristische Züge ihres Sammlers: Aus einer langweiligen Dreheiermusik eines savoyischen Schaustellers zaubert Wepf mit wenigen metrischen Korrekturen ein fideles Tanzliedchen, und ein schwülstig-pathetisches Vaterlandsgedicht Thomas Bornhausers wird, gepaart mit einer köstlich-koketten Tyrolienne-Melodie des fahrenden Wiener Sängers Bigal, zum Ohrwurm gefertigt. Aber es gibt auch einen «Ausrutscher», eine Romanze aus der Oper *Fra Diavolo* von Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), in der Wepf die differenzierte harmonische Palette des Originals respektlos reduzierte, ja auf zwei Begleitakkorde geradezu plattdrückte, und dadurch dem Ohr einiges an Missklängen zumutet. Glaubte er, auf diese Weise die im Lied besungene Untreue bestrafen zu müssen – oder fehlten ihm einfach ein paar ungewöhnliche Gitarrengriffe?

Spuren des eigenen Schicksals und der stets drückenden finanziellen Sorgen finden sich zuhauf. Am eindrücklichsten wohl im folgenden, am Ende eines schwierigen Jahres gedichteten Liedtext:

*Sankt Niklaus schnei uns Franken,
wie wollten wir dir's danken!
Denn mager ist der Arbeitslohn
und Arzt und Schuster warten schon.
[...]
Dezember, schnei Dublonen,
so weit Schulmeister wohnen,
damit der Kreuz-Korrespondent
uns nicht mehr Lumpenkerle nennt.*

Wepf besass einen köstlichen Humor, der sich ganz besonders gern am Kampf der Geschlechter entzündete. Dies brachte ihm 1857 in einem «Pädagogischen Jahresbericht» folgende Kritik ein: «[Es fehlt dem Herausgeber] an jenem Gefühl für Standesehre, welches – ausser sonstigen Motiven – den Lehrer abhält, sich mit dem Gemeinen gemein zu machen. In [...] «Der Ehestand à la mode» heisst es:

*1. Wie's zugeht in manch' einem vornehmen Haus
Im Rücken des Weibes, s'ist manchmal ein Graus,
Sitzt Manche ganz ruhig im Stübchen und denkt:
Welch Glück, dass mir Gott a so'n Mann hat g'schenkt
Ja, wenn sie's nur wüsst!*



Portrait von Johannes Wepf und seiner Frau Anna Magdalena.
© Staatsarchiv des Kantons Thurgau

*2. Kommt er dann zu Hause, so ist sie entzückt,
er schwört hoch und theuer, wie sie ihn beglückt,
er drückt sie an's Herz, ach mein Alles bist du!
und blinzelt hint'rm Rücken der Näh-Mamsel zu.
Ja, wenn sie's nur wüsst!
[...]*

*4. Ihr denkt wohl, die Weiber sind besser als wir,
in welch einem schrecklichen Irrthum seid ihr,
sie sind nur viel pfiß'ger, sie treibends ganz frei,
es mercks nicht der Mann, nein, und steht doch dabei.
Ja, wenn er's nur wüsst!*

Das ist so ein Lied, wie ein vagabundirender Lumpenkerl es in der Schenke zum besten gibt, um noch einen Extra-Schnaps zu erlangen. Eine saubere Genossenschaft für den Lehrer Wepf!!¹⁹

Solche Sätze erinnern wieder an Tolstois Novelle. Man mag sich mit dem Dichter über die Leute wundern, die Menschen vom Schläge Wepfs verachteten: «Dabei sind sie alle [die

Verächter] doch sicherlich nicht dumm und nicht gefühllos; viele von diesen erfrorenen Menschen haben wohl das gleiche Innenleben wie ich, und manche ein viel interessanteres und komplizierteres. Warum verzichten sie dann auf einen der größten Genüsse im Leben, auf den Genuss aneinander, den Genuss am Menschen?»²⁰ Wepf war in der «besseren» Gesellschaft seiner Zeit ein Ausgestossener. Seinen Gitarrenliedern tat das allerdings keinen Abbruch, sie wurden trotzdem gekauft, abgeschrieben und in der häuslichen Geschüttheit gut und gerne aufgeführt. Das zeigt die auffallende Präsenz seiner Lieder in den Handschriften des schweizerischen Bodenseeraums.

KRITIK UND AUSBLICK

Zweifellos sind die im Gitarrenlied des 19. Jahrhunderts aufscheinenden sozialen Aspekte, die Texte und Melodien weit interessanter als die Begleitungen. Was die Autoren, Schreiber und Sammler den Hörern an gitarristischer Einfallslosigkeit und Beschränktheit zumuten, ist enttäuschend. Auffallend ist, dass sich dieser Missstand während des 19. Jahrhunderts kaum verbesserte: Die Begleitung hatte spätestens mit dem Aufkommen des reinen Griffspiels jedes kreative künstlerische Potenzial aufgegeben, und dies lässt sich nicht als schichten-typisches Defizit wegdiskutieren. Das einfache Volk ist weder dumm noch unsensibel. Samans rechtfertigte seine bescheidenen gitarristischen Ambitionen lapidar mit den Worten: «Die Gitarre sei für uns Gesangliebhaber, die wir uns diesem Instrumente nur wenig widmen können, des Gesanges wegen da – und nicht umgekehrt.»²¹

Wie kann heute das historische Gitarrenlied für anspruchsvolle Interpreten und Hörer attraktiv gemacht werden, ohne es in seinem Wesentlichen zu verletzen? Die Frage ist falsch gestellt! Sie müsste lauten: Was kann ich als begleitender Gitarrist tun, um den inhaltlichen und melodischen Kostbarkeiten der Lieder gerecht zu werden? Von der Doppelfunktion, Sänger und zugleich Begleiter zu sein, müsste man sich zuallererst und wohl endgültig verabschieden. Das ach so romantische Bild des sich selbst begleitenden Bardens entpuppt sich als trostlos undifferenziert, da die Schwierigkeit, zwei Künste gleichzeitig auch nur befriedigend ausüben zu wollen, die Spieler überfordert. Aus der Trennung ergäbe sich hingegen die Chance, die Liedbegleitungen in bester Übereinstimmung mit der historischen Praxis und mit den zur Verfügung stehenden satztechnischen, künstlerischen, instrumentalen und ästhetischen Mitteln neu auszugestalten. Der Vergleich verschiedener Begleitfassungen ein und desselben Liedes zeigt es: Ein zu respektierendes, verbindliches Original ist im historischen Gitarrenlied nur in seltensten Fällen auszumachen. Umso prägender aber wird das instrumentale Können oder eben Nicht-Können der Spieler. So liegt es am Gitarristen, den weit geöffneten Spielraum zu nutzen und differenzierte Begleitungen zu schaffen.

Gitarrenlieder des frühen 19. Jahrhunderts sind zumeist mit anspruchsvolleren Simultanbegleitungen für Klavier erschienen.

Diese Sätze sind dem versierten Gitarristen durchaus zugänglich, ihre Ideen lassen sich in der Regel problemlos auf die Gitarre übertragen. Ebenso sind Neuschöpfungen denkbar. In vielen Fällen mag dies gar zu einer befriedigenderen Lösung führen, weil auf diese Weise dem Liedinhalt freier nachgespürt werden kann. Die Chiffrennotation Samans'scher Prägung würde dann – anders interpretiert – gar zur künstlerischen Herausforderung, und der legendären gitarristischen Freiheitsliebe wäre Genüge getan. Ratsam ist es, sich mit den musikästhetischen Kriterien der Zeit vertraut zu machen, denn auch ein Gitarrenlied kann sowohl hedonistisch wie auch ästhetisch autonom gedacht werden. So würden wir also Jakob Stutz' eingangs zitierten Worten vorbehaltlos zustimmen, dass nämlich das Gitarrenlied reichen Genuss bietet, «aber freilich nur dann, wenn eine seelenvolle Stimme zu dem [feingestalteten] Saitenspiel ertönt und des Liedes Text ein vernünftiger ist».²² Es erschlosse sich eine wenig bis gar nicht beachtete, aber kultur-, sozial- und mentalitätsgeschichtlich hochinteressante und vielfältige «Volksmusik» im Sinne der zitierten Koch'schen Definition,²³ in der die Gitarre «fast unersetzlich»²⁴ ist.

1 www.zhdk.ch/index.php?id=12224 (19. Juli 2010).

2 Jakob Stutz, *Ernste und heitere Bilder aus dem Leben unseres Volkes*, 4. Jg., Nr. 12, Schaffhausen: 1854, S. 353.

3 Heinrich Messikommer, *Das Gitarren-Lied*, in: *Aus alter Zeit II. Sitten und Gebräuche im Zürcher Oberlande*, Zürich: Orell Füssli 1910, S. 194.

4 Heinrich Christoph Koch, Artikel *Lied*, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: 1802, S. 901.

5 Johann Georg Sulzer, Artikel *Lied*, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Dritter Theil, Leipzig: 1793 (2. Auflage), S. 277.

6 Koch, *Lied*, S. 901 (vgl. Anm. 3).

7 Christian August Vulpius, *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*, Leipzig: 1799 (Reprint: Frankfurt am Main: 1980).

8 Johannes Hanhart, *Gedichte*, Winterthur: 1818, S. 111.

9 *Hoch-Obigkeitlich bewilligtes Donnerstags-Blatt*, No. 51, Zürich, 20. Christm[onats] 1792.

10 Richard Kronig, *Griffbilder für Gitarre*, Winterthur: KaNo 2002, S. 83.

11 Ulrich Michels, *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1985, S. 367.

12 Jürgen Libbert, Artikel *Joseph Bernard Merchi*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 12 (2004), Sp. 16ff.

13 Philipp Spitta, *Carl Maria von Weber*, in: *Zur Musik*, Berlin: 1892, S. 278.

14 Karl Nef, *Ferdinand Fürchtegott Huber – Ein Lebensbild*, St.Gallen: 1898, S. 14.

15 Johann Rudolf Wyss [d.J.], *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern – Recueil de ranz des vaches et chansons nationales de la Suisse*, Bern: 1826.

16 Lew Nikolajewitsch Tolstoi, *Luzern*, in: *Gesammelte Novellen*, Bd. 1, Jena: 1924, S. 117ff.

17 Messikommer, *Das Gitarren-Lied*, S. 194 (vgl. Anm. 3).

18 Hermann Lei, *Johannes Wepf. Komponist des Thurgauerliedes*, in: *Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, Heft 116/117, Frauenfeld: 1979/80, S. 249-262.

19 *Pädagogischer Jahresbericht für Deutschlands Volksschullehrer*, Bd. 10, Leipzig: 1857, S. 614.

20 Tolstoi, *Luzern*, S. 117ff. (vgl. Anm. 16).

21 Franz Samans, *Zweite Sammlung beliebter Gitarrlieder*, Zweites Heft, Wesel: 1843, S. 498.

22 Stutz, *Ernste und heitere Bilder*, S. 353 (vgl. Anm. 2).

23 Koch, *Lied*, S. 901 (vgl. Anm. 4).

24 Spitta, *Carl Maria von Weber*, S. 279 (vgl. Anm. 13).