

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 Kastenhalblaute 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 Bündle 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 Cither*“ 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 umsponnenen 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.

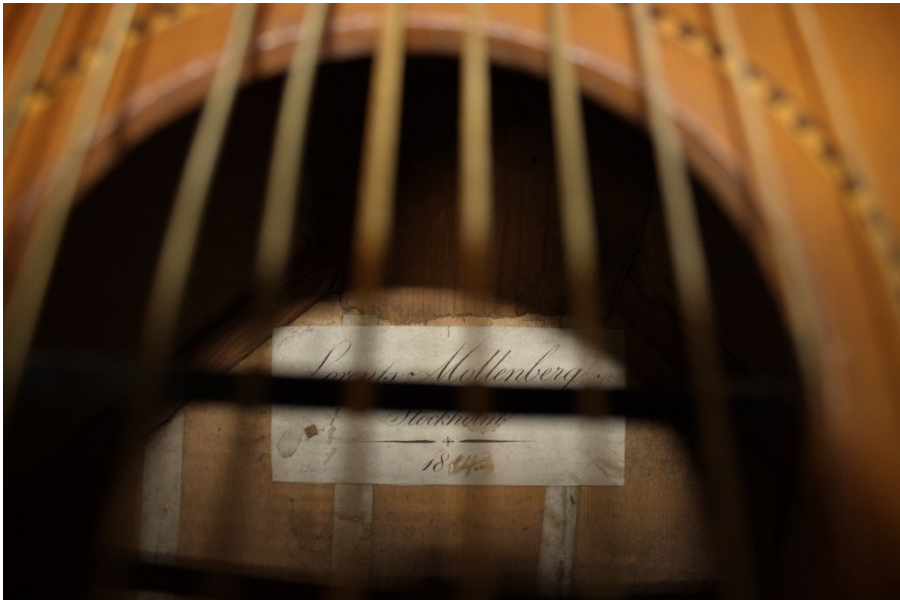


Abbildung 7: Zettel von Lorents Mollenberg, MIMUL 516, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann

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

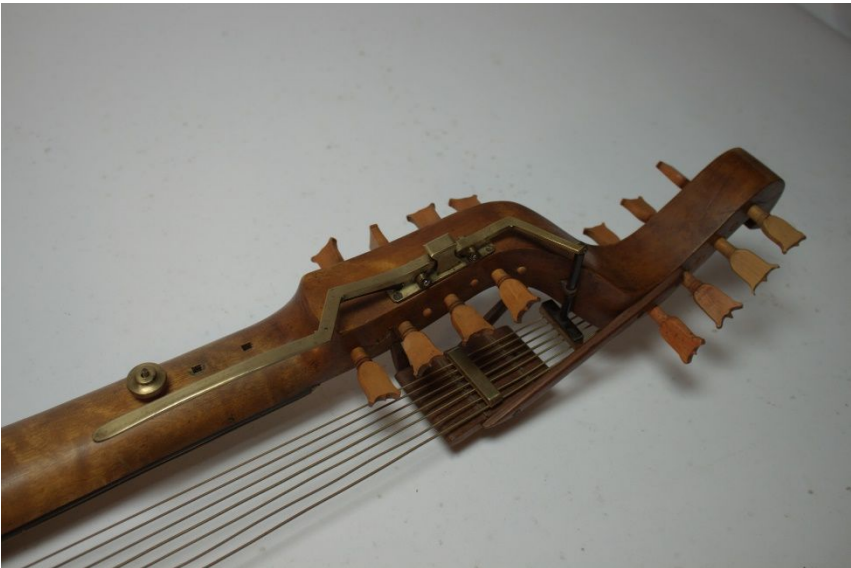


Abbildung 11: Rückseite des Halses, Foto: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, J. Holzmann



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 berdinna* (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: *Åck, 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 koja!* (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 väg* (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: *Skyarna 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 Guitaremusik*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 sånger*. 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.