

Aus böser Zeit. Miscellen zu zwei gitarrebegleiteten Schweizer Liedersammlungen

Christoph Jäggin



*Lithographie um 1850 nach einer Zeichnung von Marie-Alexandre Aloph (1812-1883).
Paris: Imp. d'Aubert & Cie.*

Die Bibliothek der „Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich“ (AMG), heute verwaltet von der Zürcher Zentralbibliothek, besitzt eine kaum je beachtete Rarität. Es handelt sich um einen Notendruck, auf dessen Umschlag folgendes zu lesen ist:

Zwölf / Schweizerische Volkslieder¹ / von / J. G. Kuhn² / für eine Singstimme
mit Begleitung / des Pianoforte oder der Guitarre / von / Ernst Methfessel.
[...] Basel / bei Ernst Knop, Eisengasse N.º 1547 / [Platten-Nummer] 172

Am rechten unteren Rand findet sich zudem die handschriftliche Widmung:
„Herrn Xaver Schnyder von Wartensee / hochachtungsvoll / von / Ernst
Methfessel / Winterthur d. 27. ... [beschädigt] / 1847.“

Die Partitur ist nach dem Ableben Schnyders als Teil des Nachlasses der
Bibliothek der AMG einverleibt worden. Dies bestätigt denn auch das „Ver-
zeichnis der vom sel. Herrn Xaver Schnyder v. Wartensee in Frankfurt a./M.
u. Lucern hinterlassenen Schriften über Musik und Musikalien“³, wo als Num-
mer 376 tatsächlich unser Notendruck registriert ist.

Wann genau die Liedersammlung veröffentlicht wurde, wann sie entstand,
ist nicht mehr festzustellen. Vom „Fonds de Musique d’Ernest Knop“ sind
noch ein Katalog aus dem Jahre 1829 sowie mehrere Supplements der Jahre
1829 bis 1834 erhalten,⁴ in denen Methfessels Komposition unerwähnt ist.
Klärend helfen jedoch die beiden Verlagsprodukte mit der vorangegangenen
und der nachfolgenden Plattennummer:

Sechs Allemannische Gedichte / von / [Johann Peter] Hebel / mit Begleitung des
/ Pianoforte oder der Guitarre / komponiert und / Fräulein Katharina Falk /
hochachtungsvoll zugeeignet von / Ferd[inand Fürchtegott] Huber / Professor an
der Kath[olischen] Cantons-Schule / in St.Gallen / 1.^{tes} [bzw. 2.^{tes}] Heft
[...] Basel bei / Ernst Knop / [Eisengasse] N.º 1547 / [Platten-] N.º 171 [bzw.
N.º. 173]⁵

Laut seinem Biografen Karl Nef⁶ trat Ferdinand Huber sein Lehramt für
Orgel-, Klavier- und Violinspiel an der St.Gallischen Kantonsschule am 5.
Dezember 1843 an. In Ergänzung mit dem Widmungsschreiben an Schnyder
auf dem Zürcher Exemplar der Methfesselschen Lieder kann somit die
Herausgabe der drei Liederhefte auf die Zeit zwischen 1844 und 47

¹ Larsen 2001, Sp. 101f.: Im Wer kverzeichnis steht fälschlicherweise „12 schweizeri-
sche Lieder“.

² Die Initialen sind hier vertauscht. Richtig ist: G[ottlieb] J[akob] Kuhn. Und noch ein
Fehler: Die Gedichte Nr. 1 und 7 stammen von Kuhns Freund Franz Wäber. Meth-
fessel dürfte die 2. Ausgabe der Kuhnschen Volkslieder von 1819 als Vorlage benutzt
haben. In diesem Band sind Wäbers Lieder mit der Initiale „W.“ gekennzeichnet.

³ Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

⁴ Exemplare in der Universitätsbibliothek Basel.

⁵ Exemplare u.a. in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern.

⁶ Nef 1898, S. 24.

eingegrenzt werden. Möglicherweise verzögerte sich die Herausgabe des 2. Teils der „Allemannischen Gedichte“, da in Franz Fluris Liedtextsammlung⁷ aus dem Jahre 1848 nur auf die Lieder des 1. Heft verwiesen wird.

Es gibt noch mehr Gemeinsamkeiten zwischen der Methfesselschen und Huberschen Sammlung. Sie in einem engen Zusammenhang zu sehen, drängt sich geradezu auf. Es kann kein Zufall sein, dass zwei in der Ostschweiz (Winterthur und St.Gallen) tätige Komponisten zur gleichen Zeit einem Basler Verleger Liedersammlungen im westoberdeutschen⁸ Dialekt (Bärendütsch und Baselditsch) mit Klavier- oder Gitarrenbegleitungen anboten, die sich zudem im Umfang auf je 12 Gesänge beschränken. So vermute ich, dass ihre Entstehung einer Initiative des umtriebigen Verlegers Ernst Knop zu verdanken ist. Die drei Personen, der Verleger und die Komponisten, verband vieles, nicht zuletzt dürfen sie allesamt auch – was ihre Biografen typischerweise ignorieren – als Gitarristen bezeichnet werden.

1. Drei Musiker, die auch Gitarristen waren

Es wird berichtet, dass Ernst Knop im Alter von 12 Jahren bereits sehr gut „Gitarre“ spielte.⁹ Eine spätere, öffentliche Probe seiner Kunst belegte Hans Bloesch: Am 5. Januar 1830 spielte „Herr Knopp“ in einem Berner Konzert nebst einem eigenen Cello-Concertino und einem Hummelschen Werk für Gesang, Violine, Violoncello und Klavier auch ein „Solo auf der Gitarre“ [...] „mit Ac[compagnement] einer zweyten Gitarre“.¹⁰ Mit grösster Wahrscheinlichkeit handelt es sich beim interpretierten Stück um Knops „Variations pour deux Guitares sur l'air de la molinara“, dessen Autographe Reinschrift in der Basler Universitätsbibliothek einzusehen ist. Das Werk lässt einen versierten Gitarrenspieler und soliden Komponisten entdecken. Von den weiteren belegbaren Gitarrenkompositionen Knops sind uns nur die gitarrebegleiteten Lieder aus der Sammlung „Les Délices de la Suisse“, von der später die Rede sein wird, erhalten geblieben. Kompetenz in Sachen Gitarre waren Knop aber auch durch seine verlegerische und musikkaufmännische Tätigkeit erwachsen. 1829 etablierte er in Basel an der Eisengasse 1547 eine „ordentliche Musikhandlung“ und „musikalische Leihanstalt“, mit der er auch den Bedürfnissen der

⁷ Fluri 1848.

⁸ So lautet der umgangssprachlich nicht sehr gebräuchliche, wissenschaftlich aber korrekte Sammelbegriff für die Dialekte der Region.

⁹ Neuer Nekrolog der Deutschen 1852, S. 572ff.

¹⁰ Bloesch 1915, S. 494.

Gitarrenspieler zu entsprechen wusste. In seinem Instrumentensortiment angeboten waren u.a. „*Pariser Gitarren mit oder ohne Mechanik von 10 bis 100 Fr. sowie „Capod’astres und Stimmschlüssel zu Gitarren*“.¹¹ Der erste „Catalogue du Fonds de Musique d’Ernest Knop“ von 1829 listet auf den Seiten 13 bis 23 (Gitarrenschulen und -kompositionen) und 67 bis 77 (gitarrebegleitete Lieder) ein internationales, erlesenes und äußerst reichhaltiges Gitarrenmusikrepertoire auf.

Ernst Knop (manchmal auch Knoop oder Knopp geschrieben), geboren am 30. Oktober 1804 in Göttingen, Sohn des Musikers und Musikalienhändlers Konrad K., Bruder des Georg K., (Cellist, Konzertmeister in Meinigen). Musikausbildung beim Vater. Erste Anstellung in der Kapelle des Fürsten von Oehringen, dann, nach einem Dienstjahr, 1826 Ruf nach Basel. 1828 Bürgerrecht von Basel. Ab 1829 bis zum Tode erster Cellist im Basler Orchester (abgerechnet die Jahre 1833-36). 1829 Gründung einer Musikhandlung und eines Verlages. Im Basler Konzertleben nahm er eine einflussreiche Stellung ein und wurde oft bei der Vermittlung fremder Künstler zu Rate gezogen. Charakterlich reizbar, wurde er öfters wegen seines schroffen Auftretens für unverträglich gehalten. Auch sein liberales Gedankengut verschaffte ihm nicht nur Freunde. Knop verstarb am 26. August 1850 in Basel.

Ernst Methfessel wurde die Gitarre wohl in die Wiege gelegt. Seine beiden Onkel Albert Gottlieb (1785-1869) und Friedrich (1771-1807) waren berühmte und geschätzte Sänger und Gitarrenspieler. In seinen kurzgefassten selbstbiographischen Notizen¹² schrieb Ernst Methfessel, dass er ab 1826 bei Stadtmusikdirektor Jakobi in Göttingen in der Lehre war, wo er mit fast allen Saiten- und Blasinstrumente ernsthaft Bekanntschaft machen *musste*. Durch Vermittlung Ernst Knops kam Methfessel erstmals in die Schweiz und erhielt eine Anstellung „*mit guter Bezahlung*“ im Basler Orchester.¹³ Entweder füllte ihn diese Anstellung nicht gänzlich aus oder die Verdienstmöglichkeiten waren unbefriedigend bzw. unsicher – Methfessel jedenfalls wünschte sich auch eine pädagogische Aufgabe: Mit einem Inserat empfahl er sich 1835 einem „*verehrlichen Publikum als Lehrer für Oboe, Violoncello, Violine, Flöte, Gitarre und Gesang*“:¹⁴ Zu dieser Zeit wohnte er nicht unweit von Ernst Knop entfernt an der Eisengasse 1594. Es ist anzunehmen, dass Methfessel seinen Gitarren-

¹¹ Der aufrichtige und wohlerfahrene Schweizer-Bote 1829, S. 144.

¹² Wachter 2012, Teil 1, S. 4.

¹³ Wachter 2012, Teil 1, S. 6.

¹⁴ Baseler Zeitung 1835, S. 720.

unterricht nach einer Methode von Johann Ernst Häuser¹⁵ gestaltete, für deren 4. Auflage er später als Bearbeiter zeichnete.¹⁶ In den 1860er-Jahren verfasste Methfessel eine eigene 2-bändige, kurzgefasste Gitarrenschele,¹⁷ ein Zeugnis seiner instrumentalpädagogischen Arbeit in Winterthur.

Ernst Methfessel, geboren am 20. Mai 1811 in Mühlhausen (Thüringen), Sohn des Christian Andreas M. und der Anna Barbara Weber, Bruder von Adolf M. (Cellist, Flötist und Dirigent), Neffe von Friedrich M. (Komponist, Sänger, Gitarrist, Geiger und Pianist) und von Albert Gottlieb M. (Sänger, Gitarrist, Pianist, Komponist und Kapellmeister). Musikalische Ausbildung in Mühlhausen, Göttingen und Erfurt. 1831-34 Oboist und Englischhornist in der Militärmusik Erfurt, 1834-36 Musiker des Basler Orchesters. Auftritte als Solist in Deutschland und der Schweiz. 1837-62 Direktor des Musikkollegiums Winterthur, 1839-72 Dirigent des dortigen Stadsängervereins. Vertreter des Wagner-Patronatsvereins für die Schweiz. 1850 Bürgerrecht von Elsau bei Winterthur. Zahlreiche persönliche Kontakte zu den Größen des damaligen Musiklebens (L. Spohr, F. Mendelssohn-Bartholdy, A. Lortzing, R. Schumann, R. Wagner, F. Liszt, T. Kirchner, H. Berlioz, J. Brahms u.v.a.). Vielseitiges, umfangreiches kompositorisches Schaffen von Oper und Bühnenmusik bis zu kleinstbesetzter Kammermusik. Methfessel starb am 20. Januar 1886 in Winterthur.

Ob Ferdinand Fürchtegott Huber während seiner Studienjahre in Stuttgart (1807-1811) Gitarre zu spielen begann, ob vielleicht Carl Maria von Weber, der auf den jungen Schweizer aufmerksam wurde,¹⁸ ihm die Gitarre empfahl? Ein erstes Indiz einer gitarristischen Beschäftigung findet sich in einer autographen Liedersammlung, die der junge Trompeter des königlichen Hoforchesters in Stuttgart 1814 seiner in St.Gallen lebenden Schwester Marie widmete. Sie ist uns nur unvollständig überliefert und enthält gitarrebegleitete Gesänge verschiedener Autoren. Hubersche Kompositionen sind darin keine zu finden. Ab 1817, als Huber am berühmten Fellenbergschen Erziehungsinstitut in Hofwil bei Bern Musiklehrer war, erwachte Hubers kompositorisches Schaffen. In der Folge entstanden mehrere gitarrebegleitete Liedersammlungen mit dem glanzvollen Höhepunkt der von ihm musikalisch allein

¹⁵ Häuser ca. 1835, Exemplar in der Universitätsbibliothek Basel.

¹⁶ Nur ein einziges Exemplar dieser Auflage vermochte ich bisher nachzuweisen. Es gehörte einst zum Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin und gilt seit 1945 als vermisst.

¹⁷ Methfessel 1866 und 1867.

¹⁸ Nef 1898, S. 7 und 14.

betreuten 4. (und letzten) Auflage der „Schweizer Kühreihen und Volkslieder“. ¹⁹ Huber hatte noch im hohen Alter zahlreiche kleine Gelegenheitswerke und Arrangements für Gitarre geschaffen, entstanden sind sie größtenteils für den eigenen Instrumentalunterricht und die Hausmusik der eng befreundeten Familie Johann Konrad Tobler (1812-1890), deren Kinder ihn mit „Großvater“ anzusprechen pflegten. ²⁰

Ferdinand Fürchtgott Huber, geboren am 31. Oktober 1791 in St.Gallen. Sohn des Pfarrers Christian H. und Margaretha Scherer. Musikalische Ausbildung beim Stadtmusiker Johann Georg Nanz in Stuttgart (1807-11). Mitwirkung im dortigen Theaterorchester, Kontakt zu Carl Maria von Weber, der sein Talent und seine Neigung erkannte und ihm empfahl, sich dem volkstümlichen Lied zuzuwenden. Bis 1816 Trompeter im Hoforchester. 1817 Musiklehrer am Fellenbergischen Erziehungsinstitut in Hofwil bei Bern. 1834 Gesanglehrer am Erziehungsinstitut von Joseph Lorenz Schmitt in St.Gallen, 1843 Professor der Katholischen Kantonsschule St.Gallen. Persönliche, sehr herzliche Kontakte zu F. Mendelssohn-Bartholdy und F. Liszt, denen er Kompositionen widmete. Seine Herzensgüte und sein unverwüstlicher Humor sicherten ihm die Liebe von Alt und Jung. Zahlreiche Kompositionen für Gesang (Chor-, Klavier- und Gitarrenlieder, Kammermusikwerke). Huber starb am 9. Januar 1863 in St.Gallen.

2. Mundartlyrik

Goethe sagte bezüglich Johann Peter Hebels Dialektdichtung (und dies gilt gewiss auch für jene Gottlieb Jakob Kuhns), sie hätte „auf naivste, anmutigste Weise das Universum verbauert“. ²¹ Kuhns und Hebels Mundartdichtungen entstanden voneinander unabhängig und praktisch zeitgleich um 1800. ²² Die Wiesentaler Heimat ²³ inspirierte Johann Peter Hebel (1760-1826), während es bei Gottlieb Jakob Kuhn (1775-1849) Sigriswil am Thunersee ²⁴ war, wo der Dichter als Vikar von 1799 bis 1806 wirkte. Beide haben die Mundartdichtung

¹⁹ Wyss d. J. 1826.

²⁰ Vgl. Jäggin 2011, S. 28 und 30.

²¹ Goedeke 1966, S. 663.

²² Stickelberger 1909, S. 6 und 51.

²³ Vgl. Internetartikel https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Peter_Hebel, [konsultiert am 10. Juli 2015].

²⁴ Stickelberger 1909, S. 20.

auf dem Fundament bereits vorhandener Volkspoesie begründet und ihr einen ersten Höhepunkt beschert.²⁵

Was es an Voraussetzungen bedurfte, um in Dialektsprache dichten zu können, beschreibt Ignaz Felner treffend:

Me muess d'Sachen aluge, grad wiene Buur; me muess drüber nodenke, grad wiene Buur; me muess im Herze so z'frieden und vergnüegli sy, grad wiene Buur, me muess uf de Chern grifen, und d'Schale falle lo, grad wiene Buur; me muess blösl si Herz rede lo, grad wiene Buur, und mit der Buure-Sproch so bikannt sy, ass wie mitem Thue und Losse vo de Buure.²⁶

(Hochdeutsch: Man muss die Dinge sehen, wie ein Bauer, man muss darüber nachdenken, wie ein Bauer, man muss im Herzen zufrieden und vergnügt sein, wie ein Bauer, man muss den Kern fassen und die Schale fallenlassen, wie ein Bauer, man muss nur sein Herz sprechen lassen, wie ein Bauer und man muss mit der Bauernsprache ebenso vertraut sein, wie mit dem, was der Bauer tut und lässt.)

Das Volkslied und die Volksdichtung, namentlich die mundartliche, gehörten anfangs des Jahrhunderts nach den gesellschaftlichen Umwälzungen der Aufklärungszeit zum starken Interessensgebiet eines sich schnell formierenden liberal gesinnten Bildungsbürgertum, der sogenannten „Citoyens“, die durch Sammeln alter Belege und mit neu zu schaffenden Werken im Sinne der Tradition dem eigenen Volk eine identitätsstiftenden Poesie zu schenken trachteten. Idealistisch glaubten sie an die ethisch-soziale Erneuerungskraft der Volkskunst. Felner verlieh diesem Gedanken, bezogen auf verschiedene Protagonisten der Hebelschen Gedichte, mit folgenden Worten Ausdruck:

... und wenni so denk, wie guet s'wär, in der Welt z'sy, und z'lebe mit de Mensche, wenn sie alli so g'sinnt wäre, ass wie s'Vreneli und der Hans, und der Friderli, und der Nachtwächter, und d'Muetter am Wiebnechtbaum, und bym Habermues...²⁷

(Hochdeutsch: ...wenn ich mir vorstelle, wie gut es wäre, in der Welt zu sein, zusammen mit den Menschen zu leben, wenn sie alle so gesinnt wären wie Verene und Hans, wie klein Friedrich, der Nachtwächter, wie die Mutter am Weihnachtsbaum und beim Haferbrei...“)

In der schweren Zeit gesellschaftlicher Zerstrittenheit, rund 50 Jahre später, besannten sich Knop, Methfessel und Huber am Vorabend des Sonderbundkrieges und des Vormärz erneut auf diese Kraft. Kuhns

²⁵ Goedeke 1966, S. 662 und Stichelberger 1909, S. 20.

²⁶ Felner 1803, S. V.

²⁷ Felner 1803, S. IV.

„Schweizer Lied“ (in Methfessels Sammlung die Nr. 12)²⁸ predigt unmissverständlich ins Gewissen:

Über bösi Zyte flueche / das hilft üser Lebzig nüt. / In euch selber müsst ihr's sueche; / D'Zyte sy geng so wie d'Lüt. / Gueti Sitte gueti Zyte, / Ha-n-i g'hört von-alte Lüte, / Soll es umbi besser ga, / Nu so fajt ihr's besser a! / Drum helf Gott de-n-alte Zyte / Wieder uf i-n-üsem Land! / Helf Gott zue de-n-alte Lüte! / Mir verspreche's hüt i d'Hand: / Ja, mir wei die liebe-n-Alte / Für u für i-n-Ehre halte, / U wie si dürus düry / Alli bravi Schnytzer sy!

(Sinngemässe hochdeutsche Übersetzung: Schlimme Zeiten zu verfluchen, hilft gar nichts. In Euch selber müsst ihr das Bessere suchen, denn die Zeiten sind immer so wie die Leute: Gute Sitten, gute Zeiten. Vorfahren haben es mir verraten: Soll es künftig besser gehen, nun, so beginnt bei euch selbst! Helfe Gott, dass diese Einsicht wieder in unser Land einkehre! Wir versprechen es: Wir wollen sie in Ehren halten und zukünftig redliche Schweizer sein.)

3. Die Verbreitung des Liedbegleitens auf der Gitarre bis zur Mitte des 19. Jahrhundert

Die Gitarre war, verankert mit den Freiheitsgedanken der französischen Revolution, vom westlichen Nachbarland Ende des 18. Jahrhunderts in die Schweiz gekommen.²⁹ Hier traf sie bei den Citoyens auf fruchtbaren Boden. Vorab Sängerinnen und Sänger erkannten in ihr ein angeblich leicht zu erlernendes, ideales Begleitinstrument zum eigenen Gesang. Ein Höhepunkt dieser ersten schweizerisch-gitarristischen Aktivitäten ist jene bereits erwähnte 4. Auflage der „Schweizer Kühreihen und Volkslieder“.³⁰ Sie besticht gleichermaßen durch musikalische und editorische Qualität, hatte aber den Nachteil, sehr teuer, unerschwinglich für nicht Begüterte zu sein.

Dass sich die Gitarre auch unterm Volke verbreitete, bezeugen Schilderungen des Zürcher Oberländers Jakob Stutz (1801-1877). In wohlhabende Familienverhältnisse geboren, verlor Jakob als Zwölfjähriger seine Eltern und das Vermögen. So musste er sich in der Folge als Hirte, Knecht und Weber durchschlagen. Im Herbst 1823 bildete er sich bei einem Pfarrer in Sternenberg zum Lehrer aus.

Im Pfarrhaus sah ich die erste Gitarre. Schon das Äussere derselben, sie hatte die Form einer Laute oder Zither, entzückte mich ungemein. Den Augenblick, sie spielen zu hören, mochte ich

²⁸ Methfessel [zw. 1844 u. 1847], S. 14f.

²⁹ Vgl. Donnerstags-Blatt 1792, S. 646, Paragr. 5. Hier fand ich in einer Annonce den bisher frühesten Beleg für gitarristische Aktivitäten in der Schweiz.

³⁰ Wyss d. J. 1826.

kaum erwarten. Und eines Abends, ich werde ihn nie vergessen, griff Herr Pfarrer auf meine Bitte in die Saiten und sang mit voller, gemütlicher Stimme:

Ach, aus dieses Tales Gründen,

Die ein kalter Nebel drückt u.s.w.³¹

Dass ich's in meinem Leben noch einmal so schön und wonniglich hören könnte! Doch noch mehr ergriff es mich, als Frau Pfarrer die Laute nahm und mit sanfter Stimme sang:

Süßes, beiliges Vergessen,

Dir ertön' des Klausners Lied u.s.w.³²

[...] Nur diesem Saitenspiel vor allem meinen Preis, dachte ich, und nach einigen Tagen gab ich meine letzte Barschaft für diejenige Gitarre hin, welche mich schon mehr denn dreißig Jahre als treueste Freundin durchs Leben begleitet hat und zudem mir hie und da ein nicht unbedeutendes Mittel zur Verbesserung des häuslichen Lebens im Volke geworden ist.³³

Wir beordern Jakob Stutz nochmals in den Zeugenstand: In der Mitte des Jahrhunderts schildert er in lebendigen Bildern die weitere Entwicklung:

Wol kein Musikinstrument hat sich seit einigen Jahren so sehr unterm Volk verbreitet, wie die Gitarre. 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 gemütlichen 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.³⁴

50 Jahre später beschreibt Heinrich Messikommer (1864-1924) aus der Retroperspektive, wie das Repertoire an Gitarrenliedern entstand:

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 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.³⁵

³¹ Text von Friedrich von Schiller; sehr viele Vertonungen, Melodien mit Gitarrenbegleitungen (u.a.) von Casimir von Blumenthal (1787-1849), F. L. Dik (?-?), Franz Xaver Krebs (1765-1826), Conradin Kreutzer (1780-1849), Franz Seraphin Lauska (1764-1825), Carl August Friedrich Westenholz (1778-1840).

³² Text von Carl Gotthard Grass (1767-1814); Melodie von Theodor Gaude (1782-1846).

³³ Stutz 2001, S. 398f.

³⁴ Stutz 1854, S. 353.

³⁵ Messikommer 1910, S. 194.

Weiter verrät er uns, dass die Lieder „ohne Noteneinzeichnungen, nur mit Angabe der zu spielenden Saiten über dem Texte“³⁶ aufgeschrieben wurden. Was verbirgt sich hinter dieser merkwürdigen Aussage? Konsultieren wir handschriftliche Liederbücher dieser Zeit, so wird schnell klar, dass sich die Sänger und Sängerinnen nach jenen Akkordchiffren begleiteten, die der Volksschullehrer Franz Samans aus dem fernen niederrheinischen Uedem 1838 erstmals methodisch lehrte.³⁷ Nach seiner „Guitarr-Schule“³⁸ brauchten sich die Gitarrenspielerinnen nicht mehr mit der als mühevoll empfundenen Griff-Suche zu quälen, der Saitenanschlag reduzierte sich auf ein paar standardisierte Arpeggien, und nicht einmal ein Notenlesen war mehr gefordert. Man konnte lediglich den leichtverständlichen Anweisungen folgen oder jene anschaulichen Griffbilder, die in einer Folgepublikation³⁹ noch nachgeliefert wurden, studieren. Selbstverständlich taugte diese Methode kaum dazu, ein differenziertes musikalisches Spielniveau zu erlangen, sie ermöglichte jedoch Jedermann und -frau, ohne musiktheoretische oder instrumentaltechnische Voraussetzungen das liedbegleitende Gitarrenspiel in kürzester Zeit selbst zu erlernen. Stellen wir uns den enormen Gewinn für jene breite Bevölkerungsschicht vor, die – aus welchen Gründen auch immer – keinen Zugang zu musikalischer und gitarristischer Bildung hatte! Sowohl in der Deutschschweiz wie auch in Süddeutschland wurde Samans' vielversprechendes Angebot dankbar entgegengenommen. Das beweisen indirekt viele Lieder aus Samans' Publikationen, die während des Jahrhunderts in unser heimisches Volksgut einfließen, obschon sie offensichtlich aus fremder Gegend stammten.⁴⁰ Caroline Bagel, die Schwiegertochter des Verlegers, erinnerte sich noch weit über die Zeit der Inverlagnahme der Samansschen Methode hinaus an diesen Verkaufsschlager:

Besonders war es ein eigenthümlicher Verlagsartikel, der uns damals [1837, im Gründungsjahr des Verlages, Anm. C.J.] viel beschäftigte und unter dem Titel: Samans Guitarrschule oder Anleitung, Lieder mit der Guitarre durch den Griff verschiedener Accorde begleiten zu können, allgemein bekannt ist. Eine Auflage folgte der anderen, und gegenwärtig

³⁶ Messikommer 1910, S. 194.

³⁷ Vgl. Jäggin 2012.

³⁸ Samans 1838.

³⁹ Samans 1843.

⁴⁰ Messikommer 1910, S. 195.

noch ist diese Liedersammlung in Süddeutschland [und damit ist wohl pauschal auch die Schweiz gemeint, Anm. C.J.] und in Amerika⁴¹ ein courantes Buch.⁴²

Und man könnte anfügen, dass diese Methode des Liedbegleitens heute noch immer praktiziert wird – und zwar weltweit! Nicht alle, die die Samanssche Methode nutzten, waren musikalische Analphabeten. In gedruckten Gitarrenliedersammlungen der Zeit sind Begleitungen fast immer nur in Notenschrift dargestellt. Aber nicht selten entdeckt man in gebrauchten Liederheften zu den Noten ergänzt eine von Hand eingetragene Samanssche Chiffre: Die Spieler konnten zwar Noten lesen, wussten jedoch nicht, wo die Töne auf dem Griffbrett zu finden sind und memorierten mit Hilfe der Chiffre den bei Samans textlich oder bildlich dargestellten Gitarrengriff. Dies war aber nur möglich, weil sich die in Noten aufgezeichneten Liedbegleitungen dem einfachen Samansschen Begleitvorbild, reduziert auf ein „hm-ta-ta“-Spiel und bar jeder kompositorischen Absicht, angepasst hatten. Damit soll nicht unerschwerlich angedeutet sein, dass ein so simples, „kunstlos“ begleitetes Lied unseren Respekt nicht verdiente. So wenig es aus Unvermögen der Spieler gitarristisch-musikalische Möglichkeiten nutzte, so sehr wirkte es durch die „seelenvolle Stimme“ der Vortragenden und seinen „vernünftigen Text“, wie wir ja hörten.⁴³

4. Zurück zu unseren Liedersammlungen sowie ein Wunsch an die Historiker

Es bedarf nur eines flüchtigen Blickes, um festzustellen, dass Hubers und Methfessels Gitarrenlieder nichts, aber auch gar nichts mit der eben beschriebenen Praxis zu tun haben, obschon sie sich doch so offensichtlich in Musik und Sprache dem Volk zuwenden. Hubers und Methfessels Lieder sind – niemand würde etwas anderes von diesen beiden bedeutenden, wenn auch heutzutage fast ganz vergessenen Komponisten erwarten – unzweifelhaft mit

⁴¹ Nach freundlicher Mitteilung von Barbara Samans, Livermore USA, emigrierte einer der Söhne Franz Samans', Carl Clemens S., in den 1890er-Jahren in die Vereinigten Staaten von Amerika, doch kommt er zeitlich für die angesprochene Verbreitung nicht in Frage. Vielmehr dürften es deutsche Auswanderer in Lateinamerika (Domingo Prat erwähnt das Lehrwerk in seinem „Diccionario de Guitaristas“, Buenos Aires, 1934) und den USA gewesen sein, die Samans' Guitarr-Schule ihre Treue hielten.

⁴² Bagel 1884, S. 21.

⁴³ Stutz 1854, S. 353.

jeder exakt gesetzten und empfundenen Note sowohl der Singstimme wie auch der Begleitung hohe Kunst, Kunst im Kleide des Bauern, der sich durch gesunden Menschenverstand und ein weites Herz auszeichnet. Kongenial verstehen es die Komponisten, ihren Dichtern, von denen wir ja bereits gehört haben, mit welchem differenziertem Kunstverstand sie arbeiteten, gerecht zu werden. Sie tun das allerdings nicht mit abgedroschen Klischees, lassen niemanden jodeln oder dergleichen. Wie sibyllinisch lässt Huber den „Schwarzwälder im Breisgau“ mit raffiniert eingesetzten einfachsten rhythmischen Mitteln und schwärmerischer Melodiegestalt von all den Kostbarkeiten seiner Erlebniswelt singen, um endlich doch noch preiszugeben, dass ihm eine „Sie und kein Er“ in einem kleinen Haus in „Her[r]ischried im Wald“ die Einzige ist. Wie wundervoll zart sind die Sextolenbewegungen, mit denen Methfessel das „Liebchen“ in den sorglosen Schlaf wiegt. Er lässt es genau dann in verzaubernden, romantischen Harmoniewendungen träumen, wenn den Sänger seine verschwiegene Not am stärksten drückt. Wie absurd-komisch verhält das tratschige Geschwätz der Basler „Marktweiber“ im Nachspiel der Begleitung in einer viel zu langen und metrisch undurchsichtigen Akkordrepetition. Und wer jemals auf den ersten Blick verliebt war, kennt die wunder-same Unruhe, die das arme „Aenneli“ heimsucht, das atem-, rast- und orientierungslos melodisch auf und ab geht, an nichts anderes mehr zu denken vermag, als an den Allerliebsten, dem sie bislang nur flüchtig begegnet ist...

Kennt man sich in der Gitarrengeschichte etwas aus, so staunt man: Wird nicht allgemein gesagt, dass die Gitarre ab den 30er-, allerspätestens aber ab den 40er-Jahren ins Abseits geraten war?⁴⁴ Untrügliche, äusserliche Anzeichen dafür sind u.a. ein markanter Rückgang der Gitarrenmusikpublikationen und spärliche Resonanz in den Medien. Man weiß, dass die Epoche, die Fritz Buek⁴⁵ einst emphatisch als „Blütezeit der Gitarre“ bezeichnete, nur von kurzer Dauer war und in der Mitte des Jahrhunderts, als unsere Sammlungen entstanden, längst Geschichte war. Wie erklären sich nun diese späten Publikationen? Hatte sich der Auftraggeber, Ernst Knop, ein bestinformierter Musiker, Musikalienhändler und Verleger etwa verspekuliert? Hatte er sich fähige und kunstverständige Gitarristen gewünscht, die es zu seiner Zeit gar nicht mehr gab oder von denen wir heute, fokussiert auf die kurzlebigen Heroen der Vorzeit, nichts mehr wissen? Antworten auf solche Fragen müsste eine neue Gitarrengeschichtsforschung finden. Von ihr erwarte ich, dass sie es

⁴⁴ Vgl. u.a. Dausend (2002), S. 44.

⁴⁵ Buek 1926, S. 13.

nicht unter ihrer Würde hält, in ihr vorurteilsfreies Nachdenken auch das für unser Instrument so wichtige volkstümliche Musizieren einzubeziehen, dass sie ihren Betrachtungsgegenstand nicht nur in Zentren wie Wien, Berlin, London, Madrid oder Paris sucht, sondern ebenso die relevanten Aktivitäten ländlicher und alpiner Gegenden mitberücksichtigt und Unterschiedlichkeiten wertefrei aufdeckt und benennt. Sie trägt dem Musizieren des Künstlers im öffentlichen Konzertsaal oder im Salon genauso Rechnung, wie jenem des Laien im häuslichen Umfeld oder in den Schulstuben. Auch Reisende, die sich beispielsweise in den verschiedensten Kurorten produzierten und so einen Batzen am frühen Tourismusgeschäft zu verdienen suchten, interessieren sie. (Kein Geringerer als Tolstoi hat an einem 1857 in Luzern herumziehenden Gitarrespieler seine soziale Verantwortung entdeckt und diesem ein ergreifendes Denkmal geschaffen.)⁴⁶ Die Geschichtsschreibung wird feststellen, dass unser Instrument je nach Zeit und Ort mit wechselndem Glück quer durch alle Gesellschaftsschichten gespielt wurde, und was und wie gespielt wurde, wird sie *auch* als Spiegel der Gesellschaftszugehörigkeit zu interpretieren wissen. Sie wird sodann feststellen, dass sich die einzelnen Teile der Gesellschaft nicht starr verhalten, sondern vielmehr in Bewegung sind, sich gegenseitig im Auge behalten und sich einmal einander annähern, dann aber wieder voneinander abgrenzen. Kurzum: Gitarrengeschichte soll überall wahrgenommen werden, *wo* sie stattfindet und *wie* sie stattfindet. Jeder einzelne, der an ihr beteiligt ist, verdient Aufmerksamkeit und will in seiner spezifischen Eigenart wie auch in seiner Zugehörigkeit zum gesellschaftlich Ganzen verstanden werden. Was ergäbe das für eine phantastische, reichhaltige, spannende und vor allem auch verständliche Gitarrengeschichte! Ich kann sie kaum erwarten.

Ein Indiz dafür, dass Knop gar nicht daran dachte, es den Gitarrenspielern leicht zu machen, dass er nicht bereit war, dem Dilettantismus die Kunst zu opfern (wie bemerkenswert für einen Verleger!), gibt es. Ich habe bereits mehrfach die 4. Auflage der *Kühreien und Volkslieder*⁴⁷ erwähnt. Nachdem sie vergriffen war, ab den 1830er-Jahren, hatte Knop ein Verlagsprojekt gestartet mit dem schönen, aber gar langen Titel *Les Délices de la Suisse ou Choix de Ranz des vaches (Kühreien) et autres Chants nationaux Suisses avec accompagnement de Piano*

⁴⁶ Tolstoi 1924, S. 109ff.

⁴⁷ Stutz 1854, S. 353.

*ou Guitarre chantés par Madame [Margarethe] Stockhausen.*⁴⁸ Die Sammlung erschien zuerst in Einzelausgaben, nach französischen Vorbildern mit prächtigen Vignetten alpenländischer Landschaften geschmückt, dann in einer Gesamtausgabe mit Illustrationen zu jedem einzelnen Lied sowie in einer etwas spartanischeren, aber wunderschön lithografierten Fassung für Klavier solo von Ernst Friedrich Hegar (1816-1888). Und sie wurde zum Flaggschiff der Verlagsproduktion. Nicht wenige bekannte Komponisten hatten auf Knops Anregung Fantasien oder Paraphrasen über einzelne Gesänge dieser Serie komponiert, u. a. der junge Franz Liszt,⁴⁹ was ihr half, auch international bekannt zu werden. Ein bedeutender Teil der *Délices* besteht aus einer Wiederauflage der *Kühreihen und Volkslieder*.⁵⁰ Auffallend ist nun, dass dann, wenn ein Lied der Vorlage ein Vor- oder Nachspiel für Klavier aufwies, dieses im Part der Gitarre aus Schwierigkeitsgründen weggelassen wurde. In Knops Neuausgabe erschienen sie allesamt (von zwei Nachspielen abgesehen) auch im Gitarrenpart, ungeachtet ihrer Sperrigkeit. Knop hätte mit der künstlerischen Unverzichtbarkeit der kurzen Soli argumentiert.

Wie gut ist es, dass – wie nicht selten – auch für unsere beiden Sammlungen die Begleitalternative „für Pianoforte oder Guitarre“ gewählt wurde. (Die intendierte Volksnähe ist mit der Verwendung der Gitarre selbstverständlich weit mehr gegeben.) Über die bloße Besetzungsalternative hinaus eröffnet sich so dem Gitarristen ein Freiraum eigener Entscheidung und Verantwortung: Was der einen Spielerin zu leicht erscheint, ergänzt sie mit Hilfe des in der Regel etwas dichter ausgestalteten Klavierparts. Im Falle des Methfesselschen Gitarrensatzes wird man sich ungewöhnlicherweise aber eher dazu entschliessen, da oder dort ein paar Töne wegzulassen, was beispielsweise bei Tonverdoppelungen zwischen Gesang- und Gitarrenstimme ohne musikalischen Verlust möglich ist. Explizit verwies Huber im 5. Lied des 1. Teils, dort, wo die Musik nach Cis-dur (= 7 #!) moduliert hat, auf eine

⁴⁸ Übers.: Köstlichkeiten aus der Schweiz oder Auswahl von Kühreihen und anderen schweizerischen Nationalliedern mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre gesungen von Frau [Margarete] Stockhausen.

⁴⁹ Liszt [o.J.]. Liszt komponierte Paraphrasen über Lieder von F. F. Huber („Geissenreihen“ und „Kuhreihen zum Aufzug auf die Alp im Frühling“) und E. Knop („Berg-Liedchen“).

⁵⁰ Weitere Beiträge stammen von A. F. P. Glutz von Blotzheim, T. Böhm, F. F. Huber (darunter der Erstdruck von „Lueged, vo Berge un Thal“, das bekannteste, bis heute gesungene Lied Hubers), E. Knop, A. H. Liste, A. M. Panseron, F. A. A. Stockhausen und M. Vogt.

Erleichterungsmöglichkeit. Eine solche flexible Einrichtungspraxis macht auch deshalb Sinn, weil die Aufführungsschwierigkeiten recht unterschiedlich sein können, je nachdem, ob sich eine Sängerin selbst am Instrument zu begleiten versucht oder von einem Partner akkompagniert wird.

5. Die böse Zeit

Wenn nur nicht ein langer Bürgerkrieg entsteht, der im Stande wäre, nicht nur mein ganzes mit 10jähriger Mühe und Anstrengung errichtetes musikal. Gebäude mit einem Schläge zu zertrümmern, sondern dazu auch noch jede Hoffnung der nächsten Zukunft zu vernichten.⁵¹

Ernst Methfessel verfolgte mit detailliertem Wissen um die Zusammenhänge das schweizerische und ausländische Zeitgeschehen, protokollierte es in seinen „Aufzeichnungen“ und ergriff unumwunden Partei für den „Liberalismus“ und „Radikalismus“, gegen „Conservatismus“ und „Aristokratie“. Die Ereignisse betrafen ihn ganz direkt:

Dass während diesen ungebeuren politischen Reformationskämpfen die Musik leidet und die Musiker sich nach der Decke strecken müssen, ist natürlich: doch gehts uns armen Musikern nicht alleine jetzt schlecht, aller Verkehr, alle Geschäfte stocken[.] Der Credit - den die Herren Kaufleute in jüngster Zeit furchtbar missbrauchen - ist total gesunken, nur wer Geld in Händen hat[.] kann Geschäfte machen. Ein Glück ist[.] dass die Aussichten auf eine reiche Ernte vorhanden sind, sonst gäb es gewiss neben proletarischen Gelüsten nach Socialismus, Comunismus, welche vom Republikanismus verdeckt werden, auch noch Mord und Todtschlag ums tägliche Brod.⁵²

Nur allzu gerne hätte ich erfahren, was Franz Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868) Methfessel auf seine freundschaftliche Widmung geantwortet hatte. Der in Frankfurt a. M. lebende Komponist stammte aus Luzern, der Hochburg des damaligen „Conservatismus“. Denkbar, dass die Politik ihre Korrespondenz überschattete, dass es kaum mehr möglich war, unbelastet über Musik zu sprechen. Begegnet waren sich die beiden Komponisten u.a. beim Fest der Schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern, wo sie im gleichen, (ausgerechnet!) in der Jesuitenkirche stattfindenden Konzert am 15. Juli 1841 musizierten. (Von den in meinem Aufsatz genannten Personen hatten in diesem Konzert gleichfalls Margarethe Stockhausen (1803-1877), ihr Ehemann Franz Anton Adam (1792-1868) sowie Ernst Knop interpretierend mitgewirkt.) Ein Rezensent berichtete, dass im Konzert die „*teutsche Einheit und Bestimmtheit des Vortrages keineswegs erreicht*“ worden sei.

⁵¹ Wachter 2012, Teil 2, S. 4.

⁵² Wachter 2012, Teil 2, S. 11.

Christoph Jäggin

*Mag die schlechte Witterung auch noch so viel dazu beigetragen haben, so mögen doch die politischen Spannungen gleichfalls einen Theil der Schuld tragen.*⁵³

*Wenn für's erste Deutschland ein Einig Volk wird und das Parlament ihm ein liberales einziges Oberhaupt schenkt [...] es sich zur Hauptaufgabe stellte: Dem Volke, namentlich dem arbeitenden Volke (worunter ich vor allem Handarbeiter oder Handwerker und Bauern zähle) zeitgemässe Rechnung zu tragen und ihr Loos immer nach Kräften zu mildern, so glaube ich, könnte und dürfte ganz Deutschland einstweilen zufrieden sein, zumal die Gebildeteren und Gelehrteren Pressefreiheit und Alles was eine konstitutionelle-monarchische Bevölkerung verlangen darf und kann, so gut wie schon erhalten hat, oder in kurzer Frist sicher erhalten wird.*⁵⁴

Diesen Wunsch notierte Ernst Methfessel am 22. Mai 1848 in sein Notizbuch. Er hatte sich nicht sofort erfüllt, wie wir wissen. Aber er erhielt u.a. in den Zwölf Schweizerischen Volksliedern einen eindrücklichen, bewegenden Klang. Erwecken wir ihn wieder!

Literatur:

- Bagel, Caroline (1884): Immortellen zur Erinnerung an meinen unvergesslichen Mann August Bagel. [Düsseldorf]: [o.A.], 1884.
- Baseler Zeitung (1835), 5. Jg., Nro. 158. Basel: J. G. Neukirch, 3. Oktober 1835.
- Bloesch, Hans (1915): Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915. Bern: Gustav Grunau, 1915.
- Buek, Fritz (1926): Die Gitarre und ihre Meister. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger 1926
- Dausend, Gerd-Michael (2002): Die klassische Gitarre (1750-1850). [Düsseldorf], Nogatz, 2002.
- Donnerstags-Blatt (1792) No. 51. Zürich: [o.A.], 20. Christmonat 1792.
- Der aufrichtige und wohlverfahrene Schweizer-Bote (1829) Nr. 18. Aarau: H. R. Sauerländer, 30. April 1829.
- Felner, Ignaz (1803): Neue Allemannische Gedichte. Basel: Samuel Flick, 1803.
- Fink, Gottlieb Wilhelm (1841) [Red.]: Allgemeine Musikalische Zeitung No. 32, 43. Jg. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 11. August 1841.
- Fluri, Franz (1848): Schweizerisches Volks-Liederbuch. Bern: J. A. Weingart, 1848.
- Goedeke, Karl (1966): Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung. Berlin: Akademie-Verlag, Band XV, 1966.
- Häuser, Johann Ernst (1835): Gitarre-Schule oder leichtfassliche Anweisung zum Gitarrespiel für alle diejenigen, welche ohne Beihülfe eines Lehrers dasselbe erlernen wollen – Nebst instructiven Übungsstücken. Quedlinburg & Leipzig: Gottfr. Basse, Nro. 139, [ca. 1835], 2. Aufl.

⁵³ Fink 1841, Sp. 637ff.

⁵⁴ Wachter 2012, Teil 2, S. 6.

- Jäggin, Christoph (2011): *Ond s Tanze, das halte mer för kä Sönd*. Gonten: Roothuus Gonten – Zentrum für Appenzeller und Toggenburger Volksmusik, 2011.
- ders. (2012): „Was sollt‘ ich nicht mit ihnen singen“ – Die Liedersammlung des Uedemer Volksschullehrers Franz Samans (1812-1861). Uedem: Schriftenreihe der Gemeinde Uedem, 2012, 2. Aufl.
- Larsen, Peter (2001): Art. Ernst Methfessel in: MGG, 2. Neubearb. Ausg., 2001, Personenteil Bd. 12.
- Liszt, Franz (o.J.): *Trois Airs Suisses* op.10. Basel: E. Knop, (o. Nr., o.J.).
- Messikommer, Heinrich (1910): *Das Gitarren-Lied*. In: *Aus alter Zeit II*. Zürich: Orell Füssli, 1910.
- Methfessel, Ernst (zw. 1844 u. 1847): *Zwölf Schweizerische Volkslieder von J. G. Kuhn [...]*. Basel: Ernst Knop. zw. 1843 u. 1947.
- ders. (1866 und 1867): *Anweisung auf leichte Weise die Gitarre spielen und Lieder begleiten zu lernen, nebst einer Anzahl Übungsstücke und Lieder in progressiver Folge I. und II. Heft*. Schaffhausen: Brodtmann'sche Buchhandlung, 1866 und 1867.
- Nef, Karl (1898): *Ferdinand Fürchtegott Huber – Ein Lebensbild*. St.Gallen: Fehr'sche Buchhandlung, 1898.
- Neuer Nekrolog der Deutschen* (1852), 28. Jg., 1850, Zweiter Theil. Weimar: Bernhard Friedrich Voigt, 1852.
- Samans, Franz (1838): *Praktische Guitarr-Schule oder gemeinnützliche Anleitung, in kurzer Zeit selbst ohne alle Notenkenntniss bekannte Lieder auf der Gitarre begleiten zu können*. Wesel: J. Bagel, 1838 (Erstauflage).
- ders. (1843): *Zweite Sammlung beliebter Guitarrlieder, Zweiter Theil*. Wesel: J. Bagel, 1843.
- Stückelberger, Heinrich (1909): *Der Volksdichter Gottlieb Jakob Kuhn*, Neujahrs-Blatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1910. Bern: K. J. Wyss, 1909.
- Stutz, Jakob (1854): *Ernst und heitere Bilder aus dem Leben unseres Volkes*. 4. Jg. Nr. 12. Schaffhausen: Brodtmann'sche Buchhandlung, 1854.
- ders. (2001): *Siebenmal sieben Jahre aus meinem Leben*. Frauenfeld: Huber, 2001, Jubiläumsausgabe zum 200. Geburtstag des Autors.
- Tostoi, Lew Nikolajewitsch (1924): *Luzern*, in: *Gesammelte Novellen*, Bd. 1, Jena: Diederichs, 1924.
- Wachter, Florian (2012): *Selbstbiographische Aufzeichnungen von Ernst Methfessel*, Teil 1 und 2. Winterthur: (unv.), 2012.
- Wyss d. J., Johann Rudolf (1826): *Schweizer Kühreihen und Volkslieder*. Bern: J. J. Burgdorfer, vierte, vermehrte u. verbesserte Ausgabe, 1826.

Internetpräsenz:

https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Peter_Hebel [konsultiert am 10. Juli 2015].

