

Rainer Schmitz und Benno Ure

TASTEN, TÖNE UND TUMULTE

Rainer Schmitz und Benno Ure

TASTEN,
TÖNE UND
TUMULTE

*Alles, was Sie über Musik
nicht wissen*

Siedler

Der Verlag weist ausdrücklich darauf hin, dass im Text enthaltene externe Links vom Verlag nur bis zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung eingesehen werden konnten. Auf spätere Veränderungen hat der Verlag keinerlei Einfluss. Eine Haftung des Verlags ist daher ausgeschlossen.



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

Erste Auflage
September 2016

Copyright © 2016 Siedler Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH,
Neumarkter Str. 28, 81673 München

Umschlag: Büro Jorge Schmidt, München
Umschlagabbildungen: © AKG Images und Getty Images (Tuba)
Lektorat: Ditta Ahmadi, Berlin, und Fritz Jensch, München
Satz: Ditta Ahmadi, Berlin

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pöbneck

Printed in Germany
ISBN 978-3-8275-0083-0

www.siedler-verlag.de

A

A Robert Schumanns Weg in den Wahnsinn begann mit der sich erschöpfenden Phantasie seiner inneren Stimmen, mit düsterem Schweigen – und dann, im Februar 1854, meldeten sich ein paar altbekannte Störungen aufs Neue und stärker werdend: Sprachschwierigkeiten und Gehörhalluzinationen. Plötzlich – in der Nacht vom 10. Februar – erklang in ihm jener unerträgliche Ton A, er wurde stärker, fürchterlich, unablässig bohrend und blieb über Tage. Die Affektionen steigerten sich zur Musik »mit so wundervollen Instrumenten, wie man sie auf der Erde nie hörte«. Schumann nahm ganze Orchesterstücke wahr. Am 17. Februar stand er nachts auf und notierte ein Thema, »welches ihm die Engel orsangen«, die ersten Noten der *Geistervariationen*. Er empfand die Engelsstimmen als wunderbaren Gruß von Mendelssohn und Schubert, doch verwandelten sie sich am Morgen darauf in Dämonenstimmen mit grässlicher Musik. Schumann quälte mehr und mehr die Angst, den Verstand zu verlieren. An Joseph Joachim schrieb er, dass alle Musik verstummt sei. In ihrem Tagebuch hielt seine Frau Clara die Verwandlung aller äußeren Geräusche in eine qualvolle innere Stimme fest, die Schumann bisweilen jedoch auch als überirdisch-herrliche Musik empfand. Zuvor hatte Schumann zahlreiche Werke in A geschrieben, besonders Kammermusik. Die *Geistervariationen* komponierte er in den quälenden A-Tagen in Es-Dur, der am weitesten von A-Dur entfernten Tonart. Die fünfte der *Variationen* in Es-Dur stellte er nach seinem Selbstmordversuch fertig, den er mit einem Sprung in den Rhein am 27. Februar unternahm. Es war sein letztes Werk.

► Beinamen der Musik ► E ► Selbstmordversuch ► Syphilis
► Wahnsinn

Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Leipzig 1920, Bd. 2, S. 294–300.

Karl Schorn: *Lebenserinnerungen. Ein Beitrag zur Geschichte des Rheinlands im 19. Jahrhundert*, Bonn 1898, S. 107.

Wolf-Dieter Seiffert: *Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt »Geistervariationen«*, Augsburg 1999, S. 189–214.

A dabei! Große Kunstereignisse werfen ihre Schatten voraus. Da will man dabei sein, sehen und gesehen werden.

Die ersten Bayreuther Wagner-Festspiele begannen am 13. August 1876. Geboten wurde die Uraufführung des kompletten *Ring des Nibelungen*. Unter den Premierengästen waren Franz Liszt, Anton Bruckner, Karl Klindworth, Camille Saint-Saëns, Peter Tschaikowsky, Edvard Grieg, Leo Tolstoi, Paul Lindau, Friedrich Nietzsche und Gottfried Semper, weiterhin Kaiser Wilhelm I., Kaiser Pedro II. von Brasilien und König Karl von Württemberg. König Ludwig von Bayern hatte vom 6. bis 9. August die Generalproben besucht und kehrte erst zum dritten und letzten Aufführungszyklus zurück, wobei er sich allen öffentlichen Huldigungen entzog.

Die erste österreichische Aufführung der bis dahin in Österreich verbotenen Oper *Salome* dirigierte der Komponist Richard Strauss in Graz am 6. Mai 1906 selbst. Anwesend waren unter vielen anderen Giacomo Puccini, Gustav und Alma Mahler, Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Alban Berg sowie die Witwe von Johann Strauß. Adolf Hitler behauptete später, er sei ebenfalls dabei gewesen.

Unter den 3000 Zuhörern der Premiere von Mahlers *Sinfonie der Tausend* (achte Sinfonie Es-Dur) am 12. September 1910 in der Neuen Musik-Festhalle in München befanden sich viele bekannte Schriftsteller, Komponisten und Dirigenten, u.a. Siegfried Wagner, Otto Klemperer, Bruno Walter, Alfredo Casella, Hermann Bahr, Leopold Stokowski, Arnold Berliner und Thomas Mann.

Bei der Uraufführung von George Gershwin *Rhapsody in Blue* am 12. Februar 1924, dem Geburtstag Abraham Lincolns, waren in der Aeolian Hall in New York neben Revuestars, Schauspielern und der Manhattan-Schickeria u.a. anwesend: Leopold Stokowski, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Sergei Rachmaninow und Igor Strawinsky. Titel des Konzerts war »An Experiment in Modern Music«. Gershwin selbst saß am Klavier und machte mit seinem Stück den Jazz salonfähig.

Zur Uraufführung des Balletts *Le sacre du printemps* von Igor Strawinsky in der Choreographie von Vaslav Nijinsky am 29. Mai 1913 kamen rund 2000 Besucher. Jean Cocteau erinnerte sich: »Ein mondänes Publikum, dekolletiert, übersät mit Perlen, mit Kopfschmuck und Straußenfedern, neben den Fräcken und dem Tüll der Jacken, die Stirnbänder, die auffälligen Lumpen jener Rasse der Ästheten, die das Neue auf jeden Fall bejubelt aus Hass gegen die Leute in den Logen.« Harry Graf Kessler bestätigte die Pracht jenes Abends im Théâtre des Champs-Élysées: »Das glänzendste Haus, das ich in Paris je gesehen habe, Aristokratie, Diplomaten, Halbwelt.« Mit dabei: Coco Chanel, Claude Debussy, Maurice Ravel, Marcel Duchamp und andere Berühmtheiten der Pariser Szene.

► Festivals ► Festivals für Neue Musik ► Höhere Gewalt ► Jenny-Lind-Ge dränge ► Lisztomanie ► Mammutkonzerte ► Opernsaison in London ► Ovationen ► Skandale

Alex Ross: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München 2013, S. 17–26, 170.

Abend, missverständlicher Der im Jahr 1908 gegründete »Music Club« Londons war eine piekfeine Adresse für Konzert- und Abendessen-Gesellschaften. Vorsitzender war der Starkritiker Alfred Kalisch, der die zumeist älteren Mitglieder, die »wegen ihres Reichtums, ihrer Dickbäuchigkeit und ihres asthmatischen Schnaufens Ansehen genossen«, durchs Programm führte. Kalisch und die Clubmitglieder beschlossen 1909, ausländische Komponisten einzuladen und ihnen bei erlesenen Speisen und Getränken eine Auswahl ihrer Werke zu präsentieren. So fand sich Claude Debussy

eines Tages in einer Londoner Gesellschaft wieder, in der die Damen »aus teuren Dekolletés sich mächtig vorwölbende blassrosafarbene Busen, füllige Kinnpolster und massige Rücken freizügig zur Schau stellten, während unter den Herren das rötlich frische Doppelkinn ... und Glubschaugen vorherrschten«. Die Veranstaltung wurde eröffnet mit einer Willkommensadresse an den Komponisten. Der hierfür vorgesehene Festredner hatte allerdings abgesagt, so dass Kalisch einspringen musste, der kaum Französisch sprach. Debussy wurde auf einen Stuhl in der Mitte der Bühne gesetzt, hatte mangels Englischkenntnissen große Schwierigkeiten, der Ansprache zu folgen, stand jedes Mal auf, wenn er glaubte, seinen Namen zu hören, und verbeugte sich vielfach. Das anschließende Konzert bereitete ihm wohl auch keine Freude, denn nach der Veranstaltung teilte er mit, dass er lieber eine Sinfonie auf Bestellung schreiben würde, als eine solche Erfahrung noch einmal machen zu müssen. Dem britischen Komponisten Arnold Bax, der die Klavierbegleitung für die *Ariettes oubliées* übernommen hatte, ließ Debussy ausrichten, dass er in einer allzu pianistischen Manier interpretiert hätte. Bax fand die Bemerkung äußerst interessant, »denn noch niemals vorher hatte man mich dafür getadelt, dass ich Klavier spiele wie ein Pianist«. Also Missverständnisse auf allen Seiten.

Roger Nichols: *Claude Debussy im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen*, Zürich/St. Gallen 1993, S. 25ff.

Abgebrannt Opernhäuser waren und sind gefährdete und gefährliche Orte. Die folgenden sind ein Opfer der Flammen geworden:

BARCELONA, Gran Teatro del Liceo, 15. April 1861 und 30. Januar 1994 bei Schweißarbeiten

BARI, Teatro Pedruzelli, 1991

BASEL, Theater am Steinberg, 1904

BERGAMO, Teatro Riccardi, 1797

BERLIN, Langhansscher Theaterbau, 29. Juli 1817: »... Da mir hierbei das abgebrannte Theater einfällt, so melde ich Dir mit kurzem, daß ich mich in der augenscheinlichsten Gefahr befand, aufs neue ganz ruiniert zu werden. Das

Dach des Hauses, in dem ich im zweiten Stock wohne [Tauben-, Ecke Charlottenstraße], brannte bereits von der entsetzlichen Glut, die das ungeheure, brennende Bohlendach des Theaters verbreitete, und nur der Gewalt von drei wohl-dirigierten Schlauchspritzen gelang es, das Feuer zu löschen und das Haus sowie wohl das ganze Viertel zu retten. Ich saß gerade am Schreibtisch, als meine Frau aus dem Eckkabinett etwas erblaßt eintrat und sagte: »Mein Gott, das Theater brennt!« – Weder sie noch ich verloren indessen nur eine Sekunde den Kopf. Als Feuerarbeiter, zu denen sich Freunde gesellt hatten, an meine Türe schlugen, hatten wir mit Hilfe der Köchin schon Gardinen, Betten und die mehrsten Meubles in die hinteren, der Gefahr weniger ausgesetzten Zimmer getragen, wo sie stehenblieben, da ich nur im letzten Moment alles heraustragen lassen wollte. In den vorderen Zimmern sprangen nachher sämtliche Fensterscheiben, und die Ölfarbe an den Fensterrahmen und Türen tröpfelte von der Hitze herab. Nur beständiges Gießen bewirkte, daß das Holzwerk nicht vom Feuer anging. – Meinen Nachbarn, die zu eilig forttragen ließen, wurde vieles verdorben und gestohlen, mir gar nichts ...« (E.T.A. Hoffmann an Gottlieb von Hippel, 15. Dezember 1817). »Ich könnte Ihnen erzählen, daß ich bei dem Brande des Theaters, von dem ich nur 15 bis 20 Schritte entfernt wohne, in die augenscheinlichste Gefahr geriet, da das Dach meiner Wohnung bereits brannte, noch mehr! – daß der Kredit des Staates wankte, da, als die Perückenkammer in Flammen stand und fünftausend Perücken aufflogen. Unzelmanns Perücke aus dem »Dorfbarbier« mit einem langen Zopf wie ein bedrohliches, feuriges Meteor über dem Bankgebäude schwebte –, doch das wird Ihnen alles der Zauberer mündlich erzählen und hinzufügen, daß beide gerettet sind, ich und der Staat. Ich durch die Kraft von drei Schlauchspritzen, wovon der einen ich eine böse Wunde mit einer seidenen Schürze meiner Frau verband, der Staat durch einen couragösen Gardejäger auf der Taubenstraße, der, als mehrere Spritzen vergeblich nach der ad altiora

steigenden Perücke gerichtet wurden, besagtes Ungetüm durch einen wohlgezielten Büchenschuß herabschoß. Zum Tode getroffen, zischend und brausend sank es nieder in den Pißwinkel des Schonertschen Weinhauses. Hierauf stiegen sofort die Staatspapiere! – Ist das nicht Stoff zum Epos?« (E.T.A. Hoffmann an Adolph Wagner, 25. November 1817)

BERLIN, Lindenoper, 18. August 1843

BERLIN, Kroll-Oper, 1. Februar 1851

BESANÇON, Opéra-Théâtre, 29. April 1958

BOLOGNA, Teatro Malvezzi, 1745

BOLOGNA, Teatro Comunale, 1931

BRÜNN, Theater am Krautmarkt, 1870

BRÜSSEL, Théâtre Royal de la Monnaie, 1855

CHICAGO, Crosby's Opera House, beim großen Brand in Chicago 1871

DARMSTADT, Hoftheater, 24. Oktober 1871

DESSAU, Hoftheater, 7. März 1855 und 25. Januar 1922 ► Teufelswerk

DRESDEN, Opernhaus, 1823

DRESDEN, Opernhaus am Zwinger, 7. Mai 1849: Während der Tage der Revolution 1849 in Dresden verfolgte Richard Wagner vom Turm der Kreuzkirche aus 96 Metern Höhe nicht nur das Sterben der Revolutionäre, sondern auch, wie sein Arbeitsplatz, die Oper, in Flammen aufging. Seit Jahren schon hatte er das Ende der alten Oper und den Aufbau einer größeren Bühne für seine eigenen großen Opern gefordert. »Man sagte mir, es [das Opernhaus] sei, um einem gefährlichen Angriff der Truppen von dieser bloßgelegten Seite her zu begegnen und zugleich die berühmte Sempersche Barrikade vor einer übermächtigen Überrumpelung zu schützen, in Brand gesteckt worden; woraus ich mir entnahm, daß derlei Gründe in der Welt ein für allemal mächtiger als ästhetische Motive bleiben, aus welchen seit langer Zeit vergeblich nach Abtragung dieses häßlichen, den eleganten Zwinger so arg entstellenden Gebäudes verlangt war.« (Richard Wagner: *Mein Leben*, Bd. 1, Leipzig 1968, S. 458)

DRESDEN, Semperoper, 21. September 1869

DROTTNINGHOLM, Schlosstheater, 1762

FLORENZ, Teatro Politeama, 1863

FRANKFURT AM MAIN, Komödienhaus,
16. April 1785

FRANKFURT AM MAIN, Stadttheater, 1878

GENÈVE, Erster Theaterbau, 1768

GENÈVE, Grand Théâtre, 15. Mai 1951

GENUA, Teatro Falcone, 1702

GRAZ, Nationaltheater, 1823

HAMBURG, Staatsoper, 1975

KAIRO, Opernhaus, 28. Oktober 1971

KAISERSLAUTERN, Stadttheater, 1867

KARLSRUHE, Hoftheater, 28. Februar 1847: »An jenem Sonntagnachmittag wurde das Lustspiel ›Der artesische Brunnen‹ dem Publikum dargeboten. Das Stück war schon in der Fasnetszeit zu einem Publikumsmagneten geworden, und so waren es an diesem Nachmittag vor allem jüngere Leute, Handwerker und Dienstboten, die in die preislich günstigste, die dritte, die oberste Galerie drängten. Sie begannen das Theater bereits gegen 17.00 Uhr zu bevölkern.«

Nach übereinstimmenden Zeugenaussagen hatte ein Diener in der markgräflichen Hofloge ein Gaslicht entzündet, das sich nur fünf Zoll von der Logenwand entfernt befand und nicht mit einer Glasabdeckung versehen war. Dort war das Feuer durch einen Luftzug auf die dünne und mit lockeren Leinwandstoffen bespannte Draperie übergesprungen. Statt die Flammen zu löschen, floh der Diener, um seinem Vorgesetzten Meldung zu machen. Das Feuer schlug schon nach wenigen Augenblicken aus der Loge heraus und der bemalten Decke entgegen, einer abgehängten Lattenkonstruktion, die durch die Hitze des darunterhängenden Kronleuchters völlig ausgetrocknet war. Jetzt setzte die allgemeine Flucht ein. Im Parterre und in der zweiten Galerie ging dies zunächst unproblematisch vonstatten, auch wenn einige Theaterbesucher von der Galerie ins Parterre sprangen. Unter den Zuschauern der dritten Galerie jedoch, die sich binnen Sekunden mit erstickendem Qualm gefüllt hatte, entstand eine Panik, denn von den vier Ausgängen der Galerie waren drei verschlossen, und der einzige offene befand sich unter der Hofloge, wo das Feuer wütete. Dem 27-jährigen Moritz Reutlinger, einem Nachkommen des israelitischen Oberrates Elkan Reutlinger, gelang es, eine der verschlossenen

Türen aufzubrechen. Er konnte dadurch 36 Personen das Leben retten. Da die Gasbeleuchtung abgeschaltet war, lag das Gebäude in völligem Dunkel. Niemand übernahm das Kommando der Löscharbeiten, und es wurden nicht einmal die Angestellten des Theaters, die sich in Nebenräumen befanden, gewarnt. Zeitzeugen berichteten von herzerreißenden Szenen. Die Leitern waren zu kurz. Ein Löschhelfer brachte den Kessel einer der herbeigeschafften Wasserspritzen aus Unkenntnis zum Platzen. Gegen 19 Uhr stürzte der Dachstuhl in das Innere des Hauses. Die erst kurz zuvor im benachbarten Durlach gegründete Freiwillige Feuerwehr, eine der ersten Feuerwehren Deutschlands, konnte ein Übergreifen der Flammen auf die benachbarten Gebäude verhindern. Der Brand forderte 63 Menschenleben. Die Opfer wurden ohne Ansehen der Religion in acht Särgen gemeinsam beigesetzt. Gedenkgottesdienste fanden in den christlichen Kirchen wie auch in der Synagoge statt.

Der Hoftheaterbrand in Karlsruhe am 28. Februar 1847, dessen Entstehung, Verlauf und Folgen. Beschrieben aus den Mittheilungen geretteter Augenzeugen und andern zuverlässigen Materialien von E. Giavina, Karlsruhe 1847.

KÖLN, Theater, 1859 und 1869

KREFELD, Theater, 1943 bei einem Bombenangriff

LIVERPOOL, Philharmonic Hall, 1849 eröffnet und für eine hervorragende Akustik bekannt. 1933 durch Brand völlig zerstört. 1939 neu erbaut mit Anklängen an Art déco und Bauhaus und bis heute genutzt.

LJUBLJANA, Stadttheater, 1887

LONDON, Covent Garden, 19. September 1808 und 1856

LONDON, Her Majesty's Theatre, 1867

LÜTTICH, Stadttheater, 1926

LYON, Académie Royale de Musique, 1688

MADRID, Teatro de la Zarzuela, 1909

MAILAND, Salone Margherita, Teatro Regio, 1708

MAILAND, Teatro Regio Ducale, 25. Februar 1776

MANTUA, Teatro Regio Ducale Nuovo, 1780

MARSEILLE, Erstes Opernhaus, 1692

MARSEILLE, Salle Beauvau, 13. November 1919 durch Kurzschluss

MEININGEN, Altes Hoftheater, 5. März 1908

MOSKAU, Petrowski-Theater, 14. bis 18. September 1812, als Napoleons Truppen Moskau in Brand setzten

MOSKAU, Bolschoi-Theater, 1. März 1853

MÜNCHEN, Residenztheater, 4. und 5. Mai 1750

MÜNCHEN, Nationaltheater, 21. Januar 1825
► Biersteuer

NANCY, Barockes Opernhaus, 1906

NANTES, Théâtre Graslin, 1796

NEAPEL, Teatro di San Bartolomeo, 1682

NEAPEL, Teatro San Carlo. Das Gebäude brannte in der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1816 während oder nach der Aufführung einer Rossini-Oper nieder und wurde bereits im Jahr darauf mit einer Rossini-Oper wieder eröffnet.

NEAPEL, Teatro Nuovo, 1935

NEUSTRELITZ, Hoftheater/Landestheater, 15. Januar 1924

NEW YORK, Metropolitan Opera House, 1892

NIZZA, Théâtre Municipal, 23. März 1881

OLDENBURG, Theater, 1891

PALERMO, Teatro Bellino (Carolina), 1964

PARIS, Grand Opéra, 6. April 1763, 1781 und 28. Oktober 1873 ► Attentat

PRAG, Nationaltheater, 12. August 1881. Das Haus war erst zwei Monate zuvor mit Smetanas Festoper *Libuše* eröffnet worden. Der Brand wurde als nationale Katastrophe empfunden, landesweit flossen Spenden. Zwei Jahre später wurde das Theater erneut eingeweiht.

REGENSBURG, Erstes Theater, 1849

REGGIO EMILIA, Erstes Theater, 1740

REGGIO EMILIA, Teatro di Cittadella, 1751

RIO DE JANEIRO, Real Teatro de São João, 1815

ROM, Theater des Statilius Taurus, 64 n. Chr. Das 31 v. Chr. auf dem Marsfeld errichtete Gebäude hatte steinerne Fundamente, war sonst aber aus Holz und fiel beim Großen Brand von Rom den Flammen zum Opfer.

ROM, Teatro Argentina, 1787

ROM, Teatro delle Dame, 1863

ROSTOCK, Neues Schauspielhaus, 1880

SCHWERIN, Hoftheater, 1882

ST. PETERSBURG, Bolschoi-Theater, 1811

ST. PETERSBURG, Zirkustheater, 1859

STUTTGART, Hoftheater, 1902

TOULOUSE, Théâtre du Capitole, 1917

TOURS, Théâtre Municipal, 1883

TREVISO, Teatro Sociale, 1868

TURIN, Teatro Regio, 1936

VENEDIG, Santi Giovanni e Paolo, 1748

VENEDIG, Teatro San Benedetto, 1773

VENEDIG, Gran Teatro La Fenice, 1773, 12. Dezember 1836, 1996 ► Brandstiftung

VENEDIG, San Cassiano, 1812

VERONA, Teatro Filarmonico, 1749

VICENZA, Teatro Castelli, Dezember 1683

WEIMAR, Komödienhaus, 22. März 1825

WEIMAR, Hoftheater, 16. Februar 1907

WIEN, Kärntnertortheater, 1761

WIEN, Ringtheater, 8. Dezember 1881. Mit über 400 Opfern (auch die Zahl 386 wurde genannt; offizielle Angabe: 384 Tote) war der Ringtheaterbrand eine der größten Brandkatastrophen des 19. Jahrhunderts in Österreich-Ungarn. Als die Besucher um 19 Uhr ihre Plätze eingenommen hatten, um Hoffmanns *Erzählungen* von Jacques Offenbach zu sehen, wurde hinter der Bühne an fünf Schaukästen die Gasbeleuchtung entzündet. Durch Versagen der elektropneumatischen Zündvorrichtung strömte Gas aus, das beim nächsten Zündversuch explodierte. Das Feuer sprang auf die Prospektzüge über und breitete sich rasch auf der Bühne und schließlich im Zuschauerraum aus. Die Rettungsversuche begannen erst eine halbe Stunde später und gestalteten sich schwierig, da es keine Notbeleuchtung gab. Die dafür vorgesehenen Öllampen sollen wegen Geldmangels nur für Überprüfungen gefüllt worden sein. Außerdem ließen sich die Notausgänge nur gegen die Fluchtrichtung nach innen öffnen. Zu allem Unglück fachte ein durch ein seitliches Fenster einströmender Luftzug das Feuer weiter an. Die Polizei im Theatervorraum hatte kein zutreffendes Bild von der Lage und hielt Helfer mit dem falschen Hinweis »Alles gerettet!«

von weiteren Rettungsversuchen ab. Die Katastrophe hatte national wie international weitreichende Auswirkungen auf den vorbeugenden Brandschutz insbesondere der Theater. Seither ist der eiserne Vorhang zur Trennung von Bühne und Zuschauerraum Pflicht, zudem müssen die Dekorationen und Kulissen imprägniert werden.

Helmut Qualtinger/Carl Merz: *Alles gerettet. Der Ringtheaterbrand-Prozess*, München/Wien 1963.

Joseph Seidel: *Der Brand des Ringtheaters in Wien. Eine wahrheitsgetreue Schilderung der Katastrophe*, Wien 1882.

WIESBADEN, Staatstheater, 18. März 1923

ZITTAU, Altes Theater, 1932

ZÜRICH, »Aktientheater« der Theater-Aktiengesellschaft Zürich, Neujahrsnacht 1889/90. Dieses erste große Opernhaus der Stadt befand sich in der umgebauten Kirche des ehemaligen Barfüßerklosters am Hirschgraben. Es war am 10. November 1834 eröffnet worden und verfügte über 800 Plätze. Obwohl es vollständig ausbrannte, wurde schon neun Monate später, am 30. September, an gleicher Stelle ein Neubau mit einer Aufführung von Wagners *Lohengrin* eröffnet.

Der Brand der Pariser Oper von 1763 ist Hintergrund des Theaterstücks *Der Brand im Opernhaus* (1922), geschrieben von Georg Kaiser, einem der meistgespielten expressionistischen deutschen Dichter. Der Brand wird zum Auslöser eines tragischen Eifersuchtsdramas: Herr von *** hat die mittellose Waise Sylvette geheiratet und sie bisher streng abgeschieden gehalten. Am Tag des verheerenden Feuers besucht seine Frau ohne sein Wissen den Opernball und kehrt völlig verstört heim. Es stellt sich heraus, dass sie mit einem Geliebten dort war. Der Ehemann ist außer sich. Er betrachtet Sylvette nicht mehr als seine Frau, ja er redet sich ein, sie sei bei dem Brand umgekommen. Unter Einsatz seines Lebens entreißt er den immer noch wütenden Flammen eine Leiche und lässt sie in sein Haus schaffen. Ein Ring weist die Tote jedoch als Geliebte des Königs aus, die dieser überall suchen lässt. Diese Ent-

deckung zerstört die Illusion. Sylvette bietet ihrem Mann an, dem König den Ring zu überbringen. Er willigt ein. Doch Sylvette geht in die Flammen und findet dort den Tod. Eine später herausgeschaffte Leiche, die den Ring am Finger trägt, wird schließlich für die Geliebte des Königs gehalten.

1930 drehte der Regisseur und Produzent Carl Froelich den Kinofilm *Brand in der Oper*. Darin hat Generaldirektor Otto van Lingen (Gustaf Gründgens) es auf die reizende Chorsängerin Floriane Bach (Alexa von Engström) abgesehen, der er mit Hilfe seines Freundes und Sekretärs Richard Faber (Gustav Fröhlich) eine Hauptrolle in der Aufführung von *Hoffmanns Erzählungen* verschafft. Anstatt dankbar zu sein, stürzt sie empört aus dem Sèparee davon, als er ihr das Engagement anträgt. Doch zwischen Floriane und Faber entwickeln sich Freundschaft und Zuneigung. Van Lingen, der es nicht gewohnt ist, dass ein Mädchen ihm davonläuft, glaubt, Faber habe ihn hintergangen, und trennt sich von ihm. Als am Premierenabend in der Oper Feuer ausbricht, suchen beide Männer in wilder Panik nach Floriane und finden sie schließlich ohnmächtig. Ihre Feindschaft verfliegt angesichts des Unglücks, und der Generaldirektor gibt dem Paar seinen Segen.

► Attentat ► Biersteuer ► Bombentreffer, finaler ► Brandstiftung ► Bühnen, größte ► Bühnen, zerstörte ► Erdbeben ► Kriegseinwirkungen ► Manuskripte, vernichtete ► Revolution, opernstimulierte ► Selbstmord ► Teufelswerk ► Tod auf der Bühne ► Verbrannt

Elmar Buck: *Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Erlensee 2000.

Abgelehnt Unzählige Musiker und Komponisten wurde abgelehnt, bevor sie reüssierten. Hier eine kleine, nicht repräsentative Auswahl: Der 13-jährige Franz Liszt war in Paris die Sensation, überall war das Bild des Knaben ausgestellt. Aber das Konservatorium weigerte sich, »le petit Litz«, wie man ihn in Paris nannte, aufzunehmen. Zur Begründung führte der Direktor Luigi Cherubini, ein Italiener, der Paris zu seiner Wahlheimat gemacht hatte, an: »Er ist ein Österreicher, ein Deutscher!« Tatsäch-

lich war in den Statuten des Konservatoriums festgelegt, keine »Ausländer« aufzunehmen. Auch César Franck wurde als Ausländer abgelehnt. Er war in Lüttich geboren, das damals zum Königreich der Vereinigten Niederlande gehörte. Doch ein Jahrzehnt später machte Cherubini eine Ausnahme, nachdem der Kölner Jacques Offenbach, der damals noch Jakob hieß, auf dem Cello vorgespielt hatte. Das war im November 1833.

► Name, geänderter

Schon zuvor hatte man hin und wieder ein Auge zugezückt. So waren 1798 der Deutsche Friedrich Kalkbrenner und 1819 sein Landsmann Franz Hünten angenommen worden. Wem das geglückt war, den »ermutigte« Cherubini mit den Worten: »Sie müssen noch lange üben, ehe Sie begreifen, dass Sie völlig talentlos sind!«

Im Jahr 1854 schrieb einer der größten Musikverleger an Josef Joachim Raff: »In meinem Debut brauche ich viel Sortiment, muß Ihnen aber leider die Versicherung geben, daß Ihre Werke darin nicht vorkommen ... Was die Leute von Ihrer Violinsonate halten werden, kümmert mich nicht. Ich werde sie weder hören noch drucken. Von Brahms habe ich nichts genommen, wohl aber denselben gehört und daraus die Ueberzeugung gewonnen, daß er weder Pianist noch Komponist ist, und daß seine Sachen nicht gehen werden.«

Am 7. März 1928 wurde in New York eine Abendgesellschaft zu Ehren Maurice Ravels veranstaltet, der an diesem Tag 53 Jahre alt wurde. Ravel hatte gerade eine Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten hinter sich und wünschte sehnlichst, George Gershwin zu begegnen. Die Feier kam auf Initiative von Éva Gauthier zustande und wurde bekannt wegen eines Fotos, auf dem die illustren Partygäste zu sehen sind: neben Éva Gauthier am Flügel Ravel, die Dirigenten Oskar Fried und Manolo Leide-Tedesco, natürlich Gershwin und ein paar weitere Gäste. Gershwin spielte wie immer den ganzen Abend, was schon erwartet wurde, wenn er anwesend war. An diesem Abend bat er Ravel um Unterricht, der diesen

verweigerte mit dem Hinweis, ein Gershwin müsse kein zweiter Ravel werden. ► Irläufer

Konrad Huschke, *Musiker, Maler und Dichter als Freunde und Gegner*, Leipzig 1939, S. 213.

Hanspeter Krellmann, *George Gershwin*, Reinbek 1988, S. 56f.

Abgrund, mystischer Die heute übliche Sitzordnung der Musiker eines Orchesters geht auf den Kapellmeister und Komponisten Carl Maria von Weber zurück. Bis dahin war es üblich, dass die Bläser vorn und die Streicher hinten saßen. Der 18-Jährige veränderte dies radikal: Bei ihm saßen rechts bis zur Mitte die ersten Geigen, Flöten, Oboen, Hörner, Celli und der Kontrabass, links vom Dirigenten die zweiten Geigen, Klarinetten, Fagotte und hinten in der Mitte die restlichen Blechbläser, die Pauken und das Schlagzeug.

Mit der neuen Anordnung steht die Einführung des Taktstocks im Zusammenhang, auch sie war Webers Werk. »Bis dahin hatten die Dirigenten nach italienischer Art nur am Clavier sitzend das Orchester geleitet und blos mit der Hand in schwierigen Stellen oder bei Einsätzen den Takt sichtlich markiert, so daß die eigentliche momentane Leitung des Orchesters wegfiel, dieses daher dem ersten Geiger zu folgen hatte und jede feine Nuancierung nach den Intentionen des Capellmeisters, jede Unterstützung des Orchesters durch denselben erschwert wurde. Bei der Form der italienischen Oper war dieß thunlich, die deutsche verlangte eine größere seelische Beeinflussung durch den Dirigenten, und deshalb begann Weber seinen bewährten Taktstock vom ersten Tage seiner Wirksamkeit an zu handhaben, obwohl auch diese Neuerung, welche die Mitglieder der Capelle zwang, ihre Aufmerksamkeit in anstrengender Weise fortwährend zwischen ihren Parthien und dem Dirigenten zu theilen, beträchtliches Murren erregte.«

Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts hatten das Cembalo und das Pianoforte ihre Bedeutung und Funktion als Continuo-Instrument verloren und verschwanden allmählich aus dem Orchester. Recht lange wurden die tiefen Streicher noch direkt vor den Dirigenten

gesetzt. Langsam bildete sich die sogenannte deutsche Sitzordnung heraus, nach der die Streicher am Bühnenrand um den Dirigenten platziert wurden, und zwar von links nach rechts: erste Geigen, Celli, Bratschen, zweite Geigen, Kontrabass.

Bei der »Furtwänglerschen« Sitzordnung sind die Celli und Bratschen vertauscht.

Die »amerikanische« Sitzordnung geht auf den Dirigenten Leopold Stokowski zurück. Hier sitzen die Streicher am Bühnenrand im Uhrzeigersinn um den Dirigenten herum: erste und zweite Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabass. Diese Variante hat sich dann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem im Zuge moderner Tonaufzeichnungen auch in Europa durchgesetzt.

Wenn vom Komponisten nicht ausdrücklich anders angeordnet, trifft man heute meist wieder die »Furtwänglersche« Sitzordnung an.

Darüber hinaus gibt es noch eine einzigartige, ungewöhnliche Sitzordnung, die als der »mystische Abgrund« bekannt ist. Richard Wagner bezeichnete so den Abstand zwischen erstem und zweitem Proszenium des Bayreuther Festspielhauses. Das Orchester befindet sich hier hinter einer hölzernen, halbrunden Blende, die den im Orchesterraum erzeugten Schall in Richtung Bühne lenkt, wo er sich mit dem der Gesangsstimmen vermischt. Laut Wagner soll so jede Ablenkung von der Bühne »durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparats« unterbunden und die Bühnenillusion verstärkt werden. Der völlig untypische und weltweit einmalige Orchestergraben führt terrassenförmig in sechs Stufen nach hinten bis unter die Bühne und ist für die Zuschauer nicht einsehbar. Der Dirigent sitzt erhöht, aber noch unterhalb der Sichtblende und ist der Einzige im Saal, der die Bühne und das Orchester zugleich überblicken kann. Das hat musikpraktische Folgen, nämlich die von Wagner vorgeschriebene abweichende Sitzordnung der Musiker: Die ersten Violinen, die im Orchester die Führungsstimme haben, sitzen nicht wie üblich links, sondern rechts vom Dirigenten, damit die Schallöffnungen ihrer In-

strumente (und nicht die der zweiten Violinen) schräg nach hinten und damit direkt zur Bühne weisen. Spötter bezeichneten den »mystischen Abgrund« als »unsichtbaren Orkus«. Und sicher hat diese seitenverkehrte Anordnung die Dirigenten zumindest anfänglich verwirrt. ► Orchester ohne Dirigent ► Primadonnen des Taktstocks ► Taktstock

Max Maria von Weber: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild in drei Bänden*, Leipzig 1864–1866, Bd. 2, S. 82f.

Abklopfen Das Abklopfen während der Orchesterprobe gehört zu den Alltäglichkeiten. Je nach Temperament des Dirigenten, des Orchesters und der Virtuosen bleibt es nicht immer sachlich. Ironie, Schlagfertigkeit, Wortwitz und Sarkasmus fließen oft ineinander.

PAUL LINCKE dirigierte am Festabend eines Ärztekongresses seine Operette *Frau Luna*. Als nach den ersten Takten der Ouvertüre immer noch gesprochen wurde, klopfte Lincke ab, wandte sich zum Publikum und sagte: »Meine verehrten Herren Doktoren, ich möchte vorschlagen, daß wir die Sprechstunde in die Pause verlegen.«

FRANZ LISZT musste auf einer Orchesterprobe in Altenburg ständig abklopfen, weil der Oboist zu laut blies. Schließlich brüllte er den Musiker an, ob er nicht piano blasen könne. Der erwiderte kleinlaut: »Wenn ich ein Piano blasen könnte, säße ich bestimmt nicht in Altenburg.«

Eine Probe mit der Cellistin Beatrice Harrison, die nicht zufriedenstellend verlief, unterbrach THOMAS BEECHAM mit den Worten: »Madame, Sie halten zwischen Ihren Beinen ein Instrument, das Tausenden Vergnügen bereiten könnte, und alles, was Sie tun, ist dazusitzen und es zu kratzen.«

ARTURO TOSCANINI brach eine Orchesterprobe ab mit den Worten: »Meine Herren, es ist Gott persönlich, der mir sagt, wie diese Musik zu klingen hat. Und was tun Sie? Sie stellen sich Gott in den Weg!«

Bei einer Probe klopfte RICHARD STRAUSS ab und erläuterte dem Hornisten eine Passage. Als dieser daraufhin erklärte, man könne die

Stelle vielleicht auf dem Klavier spielen, aber niemals auf dem Horn, erwiderte er: »Lieber Freund, Sie können beruhigt sein, auf dem Klavier kann man sie auch nicht spielen.«

Am 12. Mai 1894 hatte RICHARD STRAUSS' dreiaktiges Werk *Guntram* in Weimar Uraufführung. Strauss, der die Premiere dirigierte, berichtete in seinen Erinnerungen: »Auf einer der letzten Proben, wo ich [den Sänger Heinrich] Zeller unzählige Male abklopfen mußte, kam endlich [die mit Strauss verlobte Sängerin] Pauline [de Ahna] im 3. Akt mit ihrer ›einwandfrei‹ gekonnten Szene. Trotzdem fühlte sie sich unsicher und beneidete Zeller anscheinend wegen seinem vielen ›Wiederholen‹. Plötzlich hörte sie zu singen auf und frug mich: ›Warum klopfen Sie bei mir nicht ab?‹ Ich: ›Weil Sie Ihre Rolle können.‹ Mit den Worten: ›Ich will abgeklopft haben‹ wollte sie mir den Klavierauszug, den sie gerade in der Hand hatte, an den Kopf werfen, derselbe flog aber zur allgemeinen Heiterkeit dem 2. Geiger [Gustav] Gutheil (dem späteren Gatten der berühmten [Maria] Gutheil-Schoder, die im selben Jahr unter mir als Pamina und Hänsel debütierte) aufs Pult.« Nach einer anderen Version hat Strauss Pauline de Ahna während einer Probe korrigiert, worauf sie den Klavierauszug packte, ins Orchester warf und schrie: »Singen S' Ihnen Ihren Mist selber!« Noch am selben Abend bat Strauss um ihre Hand.

Richard Strauss: »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«, in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949.

Es kommt auch – höchst selten – vor, dass der Dirigent vom Orchester abgeklopft wird. So geschah es HEINZ UNGER. Der hatte sich in die Probe zu Beethovens fünftem Klavierkonzert derart vertieft, dass er weit in die Mittagspause hinein arbeitete. Der Pianist Artur Schnabel unterbrach ihn:

*Mein lieber Heinz Unger,
man hat um eins Hunger.*

► Husten ► Primadonnen des Taktstocks ► Schmonzetten ► Wortspiele ► Zivilcourage

Abonnementkonzert In der Musik gab und gibt es die Subskription auf Konzerte. Den

Ursprung kennt man nicht genau, weiß aber, dass zum Beispiel Wolfgang Amadeus Mozart nach dem Ausscheiden als angestellter Hofmusiker im Fürsterzbistum Salzburg 1781 als freiberuflicher Musiker kommerzielle Sinfoniekonzerte auf Subskription – »Subscriptions-Academien« – veranstaltete. In Musikalienhandlungen legte er Subskriptionslisten auf seine kommenden Konzerte aus, in die man sich eintrug, wenn man diese Konzerte besuchen wollte. Ob Mozart der Erste war, der sich dieser Methode bediente, und ob andere wie etwa Ludwig van Beethoven seinem Beispiel folgten, wissen wir nicht. Ob diese musikalischen Subskriptionen nur unverbindliche Absichtserklärungen oder gar schon juristisch verbindliche Vertragsabschlüsse waren, wissen wir ebenfalls nicht. Es hat aber den Anschein, als habe diese Praxis schon derjenigen der heute üblichen Abonnementskonzerte entsprochen, die eine wichtige Säule des Konzert- und Opernbetriebs darstellen.

► Crowdfunding ► Silbersee ► Subskription

Abschiedssinfonie »Somit lassen Wir die Musici kund und zu wissen, daß Wir künftighin ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stunden in Esterház sehen wollen und daß diejenigen, denen diese Verordnung nicht behagt, sich melden sollen, um ihre Demission entgegen zu nehmen.« Fürst Nikolaus I. Esterházy war streng mit seinen Musikern. Während der sechs Sommermonate hatten diese keinen Kontakt zu ihren Familien; davon ausgenommen waren nur zwei Sänger sowie der Geiger Luigi Tomasini und Joseph Haydn. Als Grund wurde angegeben, dass für so viele Leute kein Platz sei. Als die Musiker sich beschwerten, weil sie zwei Haushalte zu führen und Heimweh hätten, zahlte der Fürst ihnen ohne Zögern eine Zulage, aber Frauen und Kinder hatten fernzubleiben. Als der Musiksommer 1772 um zwei Monate verlängert wurde, bedrängten die Musiker Haydn, den Fürsten umzustimmen. Haydn versuchte es mit Hilfe seiner neuen Sinfonie op. 45, fis-Moll, und zwar folgendermaßen: Nach kaum hundert Takten machten alle Instrumente auf der Dominante

von Fis plötzlich halt. Völlig unerwartet spielten vier Violinen nun ein Thema, das man bisher nicht gehört hatte, schließlich begannen sie zu schleppen und auseinanderzufallen. Dann standen der zweite Hornbläser und der erste Oboist mitten im Spiel auf, packten die Instrumente ein und verließen das Podium. Elf Takte weiter ergriff der bisher unbeschäftigte Fagottist sein Instrument, blies unisono mit der zweiten Geige den Anfang des ersten Motivs, löschte seine Kerze und ging ab. Sieben Takte später folgten der erste Hornist und die zweite Oboe. Jetzt löste sich das Cello von der Bassgeige, mit der es bis dahin gemeinsame Wege gegangen war: Bei einer Wendung – unvermutet setzte Cis als Dominante ein – stand der Cellist auf und verschwand. Die Musik wurde immer schmalbrüstiger, immer dünner. Haydn am Klavier dirigierte weiter, als bemerke er das nicht. Während einiger Adagio-Takte entfernten sich nun der dritte und vierte Violinist sowie der Bratschist. Es wurde finster im Orchester. Nur am Pult von Luigi Tomasini und einem zweiten Violinisten brannten noch die Kerzen. Durch Sordinen gedämpft erklang der Wechselgesang ihrer Geigen, in Terzen und Sexten sich verschlingend und dann wie in leisem Hauch ersterbend. Schließlich waren alle Lichter erloschen, die letzten Geiger aufgestanden und verschwunden. Als Haydn auf Zehenspitzen abgehen wollte, rief der Fürst ihm nach, er habe verstanden. Die Musiker durften abreisen. Ein Wiener Blatt berichtete 1787, dass die Musiker auf Schloss Esterházy mit den Hausoffizieren in Streit geraten seien und vom Fürsten entlassen werden sollten. Haydn habe den Fürsten aber mit einer Sinfonie gnädig gestimmt, so dass er die Entlassung zurücknahm.

► **Beinamen der Musik**

Heinrich Eduard Jacob: *Joseph Haydn. Seine Kunst, seine Zeit, sein Ruhm*, Hamburg 1952.

Chris Stadlaender: *Joseph Haydns Sinfonia Domestica*, Zürich 1990.

Abstieg, sozialer Bevor Gustav Mahler dem Ruf nach Hamburg folgte, war er Operndirektor in Budapest. Dort gehörte er zu den führenden Persönlichkeiten der Hauptstadt und

leitete ein reich ausgestattetes Hoftheater: »Als ich in Budapest war, haben mir die Minister ihren Gegenbesuch gemacht.« In Hamburg war das anders: »Hier ... denkt keiner von den Herren Senatoren daran. Senatoren, Rechtsanwälte, Kaufleute ... das ist ein Publikum!« Gegenüber seinem Budapester Freund Ödön von Mihalovich klagte er 1893 zudem über Arbeitsüberlastung: »Es ist unglaublich, was ich hier zusammendirigiere.« ► **Unbeliebt**

Kurt Blaukopf: *Mahler*, Wien 1976, S. 165f.

Achterbahn Im Jahr 1987 misslang der Versuch, Musik von Instrumentalisten in sich schnell bewegenden Maschinen wie Achterbahnen spielen zu lassen. Die Versuchsanordnung stammte von dem Amerikaner Henry Brant, der bereits durch Stücke für gebrauchte Flaschen, Glocken, Feuerwehirsirenen und ein Sinfonieorchester plus einer siebzigköpfigen Zirkuskapelle auf sich aufmerksam gemacht hatte. Aber den Musikern wurde während der Achterbahnfahrt so übel, dass sie das Stück nicht bis zum Ende vortragen konnten.

In einem anderen Experiment ließ Brant seinen Studenten David Jaffe so schnell wie möglich rennen und gleichzeitig die E-Saite der Violine zupfen. Er wollte herausfinden, ob sich schnell bewegende Tonquellen musikalisch interessant sind. Er kam zu dem Schluss, dass sie es nicht sind. ► **Hubschrauberquartett** ► **Titel, verrückte**

Virginia Anderson: »Henry Brant. Experimental composer who scored for instruments ranging from massed trombones to kitchenware«, in: *The Independent* vom 2. Mai 2008.

Adressbuch Das Adressbuch Paul Hindemiths aus seinen Berliner Jahren 1927 bis 1938 enthält die Namen, Adressen und Telefonnummern von 234 Personen. Es gibt Aufschluss über die Vernetzung der Musikwelt während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl: George Antheil, Paris
Bert Brecht, Berlin
Gottfried Benn, Berlin
Alban Berg, Wien
Alfredo Casella, Turin
Paul Dessau, Berlin
Alfred Döblin, Berlin

Hanns Eisler, Berlin
 Wilhelm Furtwängler, Berlin
 Walter Giesecking, Hannover
 Harald Genzmer, Berlin
 Arthur Honegger, Paris
 Otto Klemperer, Berlin
 Walter Leigh, London
 Darius Milhaud, Paris
 Nicolas Nabokov, Paris
 Francis Poulenc, Noisy
 Ida Rubinstein, Paris
 Joachim Ringelnatz, Berlin
 Artur Schnabel, Berlin
 Carl Zuckmayer, Berlin

In dem Adressbuch findet man neben zahlreichen weiteren Personen auch die Reichsmusikkammer und das Untersuchungsgefängnis Moabit, wo Hindemith am 24. Dezember 1933 und am 1. Januar 1934 ein Konzert für die Inhaftierten gab (2 Solostücke für Bratsche von Reger und Bach). Unter den 234 Personen sind 45, die während des Nationalsozialismus verfolgt wurden und mit ihren Angehörigen ins Ausland emigrieren konnten. Hindemith notierte am 16. August 1938 in seinem Taschenkalender: »Letzter Tag in Berlin!«

Christine Fischer-Defoy/Susanne Schaal: *Berliner ABC. Das private Adressbuch von Paul Hindemith*, Berlin 1999.

Im Jahr 1822 war Paris eine von wenigen Metropolen der Musik. Hier wohnten nach dem Adressbuch des Musikhistorikers Weckerlin folgende Komponisten und Musiker:

Adolphe Adam, élève de l'École royale de musique, répétiteur de solfège, rue Sainte-Croix, no. 1
D.-F.-E. Auber, compositeur-amateur, rue Saint-Lazare, no. 42
Baillot, premier violon de l'Opéra, rue Rochouart, no. 31
Barbureau, élève et répétiteur de contre-point et fugue à l'École royale de musique, rue Sainte-Avoie, no. 16
Boieldieu, professeur du composition à l'École royale de musique, rue du Helder, no. 23
Amédée de Beauplan, compositeur-amateur, rue Saint-Lazare, no. 41

Le chevalier Caraffa, compositeur dramatique, boulevard Montmartre, no. 10
Champaign, compositeur dramatique, rue Sainte-Anne, no. 14
Cherubini, professeur de composition à l'École royale de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, no. 19
Gilbert Duprez, compositeur, rue Christine, no. 8
Fétis, professeur de piano, de contre-point et fugue à l'École royale de musique, rue Cadet, no. 9
Garcia, acteur du Théâtre-Italien, rue Richelieu, no. 93
Gossec, maître de musique pour le service du théâtre de l'Académie royale des Beaux-Arts, rue de Marivaux, no. 1
Habeneck aîné, directeur de l'Opéra, rue des Filles-Saint-Thomas, no. 21
Halévy, professeur de solfège à l'École royale de musique, élève de M. Cherubini, rue Saint-Avoie, no. 23
Hérold, compositeur dramatique, pianiste de l'Opéra-Italien, rue Marivaux, no. 13
Herz, professeur de piano, rue Joubert, no. 24
Rodolphe Kreutzer, professeur à l'École royale de musique, rue de Provence, no. 45
Lesueur, compositeur, rue Sainte-Anne, no. 18
Moschelès, compositeur de musique, rue Notre-Dame-des-Victoires, no. 7
F. Paer, compositeur de la musique de roi, place des Victoires, no. 10
J. Pleyel, compositeur, rue Grange-Batelière, no. 13
Reicha, professeur à l'École royale de musique, rue de la Corderie, no. 2
Rouget de Lisle, compositeur, rue Notre-Dame-des-Victoires, no. 46
Sarrette, fondateur et ancien directeur général du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, no. 7
Viotti, ex-directeur de l'Opéra, rue Neuves-Mathurins, no. 44
Zimmermann, professeur de piano et de contre-point à l'École royale de musique, rue Saint-Louis-au-Marais, no. 64

► Nestflüchter

Jean-Baptiste Weckerlin: *Musicians*, Paris 1877, S. 66ff.

A-Dur – den Lichtstrahl erklimmend Nach Hermann Beckh erreicht A-Dur mit seinen drei Kreuzen die höchste Höhe im Tonartenkreis, ist aber auch der Beginn des Abstiegs, wie die Sommersonnenwende im Jahresverlauf. Die Tonart sei wie die Sonne, wenn sie »den Höhepunkt ihrer sommerlichen Lichtesbahn« erreicht. Das war nicht immer so. Im 17. Jahrhundert war A-Dur »freudig und ländlich«, später gut »für demutsvolle Stücke oder Kirchengesänge« und bei Jean-Philippe Rameau geeignet »für Gesänge der Freude und des Zeitvertreibs«, in denen das Große und Erhabene ebenfalls Raum hatte. Im 18. Jahrhundert wurde die Tonart »Ausdruck der Freude, der Froehlichkeit, des Tanzes. Schoen Sächsischgruen« mit zitronig-erfrischendem Geruch. Die Tonart enthielt »Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottesvertrauen«. Auch im 19. Jahrhundert blieb sie für Hector Berlioz »glänzend, vornehm und freudig«.

In A-Dur wurde ausgesprochen viel komponiert, im Barock, in der Klassik und in der Romantik. Johann Sebastian Bach bringt in seinen A-Dur-Präludien und -Fugen wie in seiner fröhlichen Violinsonate in A-Dur »frisches gesundes Leben«. Bei Ludwig van Beethoven wird die Tonart in der siebten Sinfonie besonders gehaltvoll. Das Werk wurde am 8. Dezember 1813 bei einem Wohltätigkeitskonzert im Saal der Wiener Universität unter seiner Leitung uraufgeführt – gleichzeitig mit der Schlachtensinfonie *Wellingtons Sieg* op. 91 –, als der Komponist die Höhe seines öffentlichen Ruhms erlebte, aber schon dramatisch schlecht hörte. Auf der ersten Seite des Petter-Skizzenbuchs notierte er für sich: »Baumwolle in den Ohren am Klawier benimmt meinem Gehör das unangenehm Rauschende.« Die siebte Sinfonie ist trotzdem der schiere Ausdruck der Freude, des Glücks und der Lebensbejahung – in A-Dur. Theodor W. Adorno apostrophierte

sie als »die Sinfonie par excellence«. Franz Schuberts Klaviersonate in A-Dur ist wie Wandern im Sommerlicht und in Sommer Schatten. Auch Wolfgang Amadeus Mozart vermittelt in seiner A-Dur-Klaviersonate mit Variationen »pures Licht, Lichtfülle und Ruhe«. Er entwickelte 1755 in seinem Violinkonzert KV 219 in A-Dur eine Schönheit, »die fast schmerzt, weil sie vergehen muss«. Dieser Zusammenhang zwischen Schönheit und Vergänglichkeit beim späten Mozart ist in seinen A-Dur-Werken schon früh untergründig präsent. Über seine im Jahr zuvor fertiggestellte 29. Sinfonie konstatierte Alfred Einstein: »Es ist ein neues Gefühl für die Notwendigkeit der Vertiefung der Sinfonie durch imitatorische Belebung, ihre Rettung aus dem bloß Dekorativen durch kammermusikalische Feinheit. Die Instrumente wandeln ihren Charakter; die Geigen werden geistiger, die Bläser vermeiden alles Lärmende, die Figurationen alles Konventionelle. Der neue Geist dokumentiert sich in allen Sätzen.« Diese Sinfonie steht in A-Dur. Viele Kammermusikwerke für Klavier und Streicher von Schubert, Brahms und Dvořák sind in A-Dur verfasst. Sie bilden Höhepunkte im Schaffen ihrer Komponisten. Schuberts Meisterwerk ist das *Forellenquintett*, Brahms schuf sein Klavierquartett op. 26 und Dvořák das Klavierquintett op. 81 in A-Dur. Bereits die englische Erstaufführung in London 1888 verhalf dem Quintett zum internationalen Durchbruch. Bis heute ist es eines der meistgespielten Werke des Komponisten und repräsentiert das Paradigma seiner Kammermusik mit Melodienreichtum, Volkstümlichkeit und spätromantischem Pathos, alles in hellem A-Dur mit eingearbeiteten Zitaten aus dem A-Dur-Werk von Brahms. Saint-Saëns schrieb sein opus 1, die erste Sinfonie, 1850 im Alter von 15 Jahren. Auch er entschied sich für A-Dur und nahm die Einflüsse von Mozarts und Beethovens A-Dur-Werken auf.

Im *Tannhäuser* ist die Tonart nicht vertreten, aber im *Lohengrin* macht Richard Wagner A-Dur zur dominanten, zur Rahmentonart. Wagner liebte sie und »schöpfte all ihre Höhen

und Tiefen aus«, im *Lohengrin*-Vorspiel ent-rückt, »unnahbar unseren Schritten«, und dann weiter im Gralsmotiv, in dem er dem Gralsritter die Tonart zuweist. Aber warum? Vielleicht war es die Lichtfülle der Harmonie A-Dur, denn aus »Glanz und Wonne kam Lohengrin zu den Menschen«. Auch das Spinnerlied im *Fliegenden Holländer*, das »Leichtgesponnene«, ist in A-Dur gebracht, und Othellos Racheschwur gegen Desdemona, in dem die Sonne als Zeugin angerufen wird, ist ebenfalls in A-Dur verfasst. Nicht zuletzt hält Robert Schumann seine Musik zu den Versen von Byrons *Manfred* in A-Dur-Stimmung:

*Du schöner Geist, mit deinem Haar von Licht,
und deiner Augen hellem Strahlenglanz.*

*Du, in deren Gestalt der scheinbar nur der
Sterblichkeit entrückte Reiz der schönsten*

Erdentöchter

*Ins Überirdische sich hebt, in einer Wesenheit von
reinen Elementen ...*

► a-Moll – das klagende Lied ► As-Dur – Tod, Grab und Verwe-sung ► C-Dur – in wilder Lust über offenen Gräbern ► cis-Moll – etwas von Mondschein ► D-Dur – Feuer in die Herzen ► Dur ► E-Dur – Zauber der Sommernacht ► F-Dur – die Pastorale ► f-Moll – die grabverlangende Sehnsucht ► Pariser Stimmung ► Tonarten, Charakter ► Wirkungen

Hermann Beckh: *Die Sprache der Tonart*, Stutt-gart 1937, 3. Aufl. 1977, S. 117–128.

Friedrich Oberkogler: *Tierkreis- und Planeten-kräfte in der Musik. Vom Geistesgehalt der Tonar-ten*, Schaffhausen 1987, S. 259–281.

Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.

Aelodicon Zwischen 1780 und 1820 wurden zahlreiche neu erfundene Musikinstrumente vorgestellt, mit denen sich eine romantische Vorstellung von der Erweckung der Harmonia Mundi verbindet. Einige wurden von der Glasharmonika (► Stimme, himmlische) abgeleitet, andere mit verschiedensten Klangeigenschaften – etwa des Bogenklaviers oder der Äols-harfe – verbunden: Aelodicon, Anemochord, Belloneon, Callipson, Chordaulodion, Clavicy-linder, Ditanaklasis, Eumelia, Euphon, Glas-harfe, Harmonichord, Harmonika, Hydrodak-tulopsychicharmonica, Instrument de Parnasse,

Kriegsbass, Melodion, Panharmonicon, Pan-melodion, Physharmonika, Spirafina, Sticcardo pastorale, Tenorviola, Terpodion, Transponier-harmonika, Triophon, Uranion, Xänorphika, Xyloharmonicon, Xylosistron. Doch keinem dieser Instrumente »hat es bis jetzt gelingen wollen, sich ein ständiges Bürgerrecht in un-sern Orchestern, eine feststehende Zeile in den Partituren unsrer Componisten zu erwerben«, stellte die *Allgemeine musikalische Zeitung* 1812 fest. Oft wurden sie nur in wenigen Exempla-ren hergestellt, noch seltener sind diese erhal-ten, so dass sie meist nur in Beschreibungen von Zeitgenossen bewahrt wurden. Nach dem Aelodicon werden hier im Folgenden vorge-stellt: ► Belloneon ► Ditanaklasis ► Panharmonicon ► Terpo-dion ► Xänorphika ► Xylosistron

Das orgelähnliche Aelodicon – auch Aelo-dikon, Aeolodikon oder Äolodion – ist fast zeitgleich von verschiedenen Mechanikern konstruiert und gebaut worden: »Hr. Reich, Mechaniker aus Fürth bey Nürnberg, mit sei-nem neuerfundenen Instrumente in der Form eines Klaviers von 6 Octaven, das er: Aeolo-dikon nennt«, meldete die *Allgemeine musika-lische Zeitung* 1820. Vier Jahre später, am 29. Ap-ril 1824, heißt es im selben Blatt: »Am 24sten liess sich im Theater an der Wien Herr J.F. Lange aus Cassel mit freyen Phantasieen auf dem Aeolodikon hören.« Es folgt 1824 ein Be-richt aus der Ankündigung der Aufführung »zur Empfehlung des Künstlers und des In-strumentes«. 1825 baute auch C. A. Bowitz in Breslau das Aeolodicon. 1826 wurde ein Patent auf das Aeolodicon erteilt: »Die Orgelbauer Flight und Robson haben neuerlich ein großes Instrument ausgeführt ... Ehemahls wurde es durch eine Dampfmaschine in Umtrieb gesetzt ... Vielleicht gehört hierher auch das Aeolodi-ikon, auf dessen Entdeckung und Verbesserung d. 1. Aug. 1826 Mich. Jos. Kinderfreund und der Mechaniker Wenzel Balde in Prag ein 5jähr. Priv.[ileg] erhalten haben. Bey diesem Instru-mente, durch welches nicht nur eine Harmonie blasender Instrumente, als Flöte, Oboe, Clari-nette, Fagott, Waldhorn und Serpent hervor-gebracht, sondern auch Streichinstrumente, als

Violine, Viola und Violoncell hörbar gemacht werden können, soll 1) jeder einzelne Ton solcher, kräftiger und heller angezeigt, 2) durch einen eigenen Mechanismus die Blasebälge ohne das geringste Geräusch in Bewegung gesetzt, und 3) bey der Dauerhaftigkeit des Werkes eine sichere und bleibende Stimmung erzielt werden.« 1829 gründete der Suhler Maschinen-, Mühlen- und Instrumentenbauer Friedrich Sturm eine Aelodikon-Fabrik, in der er 12 bis 16 Arbeiter beschäftigte. »Der Mechanikus Friedrich Sturm zu Suhl hat vor einigen Jahren ein neues musikalisches Tasten-Instrument, ›Aeolodicon‹ von ihm genannt, erfunden, und gegenwärtig so vervollkommenet, daß es Beachtung verdient. Mehrere Musikverständige von großem Rufe, namentlich die Herrn Spontini, Seidel, Schneider und Möser in Berlin, und andere sachkundige Männer haben über dieses Instrument ein sehr günstiges Urtheil gefällt, und insbesondere sich dahin ausgesprochen, daß dasselbe sehr geeignet sei, in kleinern Kirchen und Bethäusern, so wie in Schulstuben die Orgel zu ersetzen. Auch ist die Einrichtung des Instruments von ihnen für dauerversprechend erklärt worden. Der Preis eines Exemplars von Holz ist 50 Rthlr. und der eines dergleichen mit doppelten Stimmen und in Metall gearbeitet 150 Rthlr. Das Instrument hat ein zierliches Aeußere mit einer Klaviatur von etwa 6 Oktaven Umfang und 2 Pedalen. Der Ton desselben ist sehr angenehm und gleicht in der Höhe der Flöte und Klarinette, in der Mitte mehr dem Horne, in der Tiefe dem Kontrafagott. Dabei läßt sich ein schönes Crescendo und Diminuendo der Töne durch 2 Veränderungen und durch stärkern oder schwächern Druck der Pedale bewirken; auch ist es keiner baldigen Verstimmung unterworfen, indem alles in Metall gearbeitet und sehr dauerhaft ist. Vorzüglich eignet sich dasselbe zu sanften melodischen Tonstücken, wie auch zu Chorälen. Wir machen diejenigen öffentlichen Anstalten und Kirchen-Gemeinen, welche das Bedürfniß einer Orgel haben und zur Anschaffung einer solchen nicht vermögend genug sind, auf diese Erfindung aufmerksam,

und empfehlen ihnen den Ankauf des Instruments.« Dies meldete das *Amtsblatt für den Regierungsbezirk Marienwerder* am 5. September 1832. Sturm stellte 1844 auf der Deutschen Gewerbe-Ausstellung in Berlin aus; einige seiner Instrumente haben sich in Museen erhalten. Der Instrumentenbauer Carl Friedrich Voit soll bereits vor 1820 vergleichbare Instrumente gebaut haben, die er ebenfalls Aeolikon nannte. ▶ Äolsharfe ▶ Biofeedback ▶ Farblichtmusik ▶ Horn Alexanders des Großen ▶ Luftmusik ▶ Schall im All ▶ Sterne, Gesang der ▶ Stimme, himmlische ▶ Ton, großer ▶ Versunkenheit, große ▶ Wettermachen

Allgemeine musikalische Zeitung 35 (1833), S. 355.
Amtlicher Bericht über die Allgemeine Deutsche Gewerbe-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1844, Bd. 3, Berlin 1845, S. 210.

Geheimes Staatsarchiv Merseburg, Rep. 76 Ve, 9, Abt. 15 c. Nr. 8.

Hans Schneider: *Musikinstrumentenbau in Preußen*, Tutzing 1994, S. 114.

Systematische Darstellung der neuesten Fortschritte in den Gewerben und Manufacturen und des gegenwärtigen Zustandes derselben, hrsg. von Steph. von Keeß und W. C. W. Blumenbach, Bd. 2, Wien 1830, S. 10.

Affe Als Monteverdis zweiter Sohn Massimiliano im Frühjahr 1622 ins Kollegium des Kardinals Montalto eintrat und in Bologna das Medizinstudium aufnahm, bedankte sich der glückliche Komponist bei der Gönnerin, der Herzogin Caterina von Mantua, und offerierte ihr ein ungewöhnliches Geschenk: »Pater Cesare, mein Schwager, hat mir bei seiner Rückkehr aus Alexandria in Ägypten einen kleinen jungen Affen mitgebracht, den Männer von Stand wegen der außergewöhnlichen Färbung seines Fells bewundert haben. Deshalb fasse ich den Mut, mich Eurer Hoheit zu Füßen zu werfen mit aller ehrerbietigen Zuneigung und bitte Euch, Euch herabzulassen und so gütig zu sein, ihn anzunehmen.«

Bei einem Aufenthalt in Hamburg traf Carl Maria von Weber mit seiner Frau auf Matrosen, die Kapuzineraffen zum Verkauf anboten. »Einer derselben, ein kleiner allerliebster, kaum spannenhoher Capuzineraffe, zeigte sich so lie-

benswürdig, schnitt so charaktervolle Gesichter, kratzte sich so tiefenst und bedenklich hinterm Ohr, daß Caroline ausrief: ›den muß ich haben, der sieht S... zu ähnlich!‹« Weber erstand den Affen, den er Schnuff Weber nannte und in Hamburg und später in Dresden stets an seiner Seite hatte. Vor allem in Dresden erregte er mit seinem Haustier Aufsehen. Dem zahmen Affen widmete der Bildhauer Joachim Zehme ein Epitaph. Eine Reproduktion des Steins befindet sich heute an der Mauer der Hosterwitzer Kirche Maria am Wasser. ► Hunde ► Lisztaffe ► Papagei

Claudio Monteverdi: *Lettere*, Rom 1973, S. 197.
The Letters of Claudio Monteverdi, translated and introduced by Denis Stevens, London 1980, S. 244.

Max Maria von Weber: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1866, S. 711ff.

Affenschande Die Begeisterung für die Bayreuther Festspiele hielt sich anfänglich in Grenzen, hier einige der Verdikte: »Als das Bayreuther Festspiel noch im Werden begriffen war, als die werkthätige Begeisterung der Adepten auch kühlere Naturen mit sich fortriss, da konnte man meinen, dass das deutsche Volk mit der Sache zu schaffen habe. Aber nein, nein und dreimal nein, das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen *musikalisch-dramatischen Affenschande* nichts gemein, und sollte es an dem falschen Golde des ›Nibelungen-Ringes‹ einmal wahrhaftiges Wohlgefallen finden, so wäre es durch diese blosser Thatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes«, ereiferte sich Ludwig Speidel am 15. Oktober 1876 im Wiener *Fremdenblatt*. Auch andere konnten sich mit Wagners Projekt nicht anfreunden. »Circusspiele«, »Bayreutherbude« und »Nibelungen-Vatikan« lauteten die Urteile. Bei namhaften Kritikern war zu lesen:

»Concilium Bayreuthianum« (W. Mohr, 1872),
»Götzentempel von Bayreuth« (E. E., d. i. Eppenstein, *Neues Berliner Tageblatt* vom 24. Dezember 1875),

»Der Tempel zu Bayreuth« (*Neue Berliner Musikzeitung* 1875),

»Bayreuther Schreckenstage« (*Echo* vom 14. September 1876),

»Bayreuther Köder, auf welchen die deutsche Nation nicht in corpore, sondern nur in sehr vereinzelt Exemplaren angebissen hat« (*Neue Berliner Musikzeitung* 1874)

► Ausgeburten des Wahnsinns ► Wagnerianer, beschimpfte

Ägyptologe 1904 trat Giacomo Puccinis Oper *Madama Butterfly* ihren Siegeszug an. Der Komponist und seine Frau reisten nun viel durch Frankreich und Italien, Südamerika und Ägypten, wo sie sich feiern ließen. Aus Kairo schrieb Puccini am 18. Februar 1908 an seine Schwester Ramelde: »Die Pyramiden, das Kamel, die Palmen, die Turbane, die Sonnenuntergänge, die Truhen, die Mumien, die Skarabäen, die Kolosse, die Säulen, die Königsgräber, die Feluken auf dem Nil, der Fez, der Tarbusch, die Neger, die Halb neger, die verschleierten Frauen, die Sonne, der gelbe Sand, die Strauße, die Engländer, die Museen, die Tore für den Eintritt in Aida, die Ramses I, II und III und so weiter, der fruchtbare Schlamm, die Katarakte, die Moscheen und Fliegen, die Hotels, das Nildelta, der Ibis, die Büffel, die lästigen Straßenhändler, der Gestank von Bratfett, die Minarette, die koptischen Kirchen, der Baum der Madonna, die Dampfschiffe von Cook, die Esel, das Zuckerrohr, die Baumwolle, die Akazien, die Sykomoren, der türkische Kaffee, die Musikgruppen mit Pfeifenspielern und Trommlern, die Prozessionen, der Basar, der Bauchtanz, die Krähen, die schwarzen Falken, die Tänzerinnen, die Derwische, die Levantiner, die Beduinen, der Kedive, Theben, die Zigaretten, die Wasserpfeife, das Hasisch, Bakschisch, die Sphingen, der immense Ptah, Isis, Osiris haben mir jetzt wirklich den Garaus gemacht, und am 20. fahre ich hier weg, um mich zu erholen. Dein Ägyptologe.«

► Cheopspyramide

Aida-Trompete Speziell für die Aufführung der *Aida* hergestellte Fanfarentrompete mit ein bis drei Ventilen in den Stimmungen C, B, H und As. Das Instrument ist anderthalb Meter lang, im Ton glänzend und durchdringend. Verdi hat es Bildern altägyptischer Trompeten nach-

empfunden. In einer Schilderung Plutarchs fand er den Hinweis, dass die ägyptischen Trompeten an Eselsrufe erinnern würden. Verdi beauftragte den Instrumentenbauer Adolphe Sax (den Erfinder des Saxophons) mit der Entwicklung dieses Instruments.

► Beckmesserharfe ► Gralsglocken-Klavier ► Wagnertuba

Friedel Keim: *Das große Buch der Trompete*, Mainz 2005.

Akkordpuls In *Le sacre du printemps* schockierte Igor Strawinsky das Publikum 1913 mit einem stampfenden Puls aus Wiederholungen eines einzigen dissonanten Akkords, der zudem vollkommen willkürlich betont wurde. Dies trug – zusammen mit der neuartigen Handlung – dazu bei, dass die Uraufführung des Werks zum Skandal geriet. »Die Tänzerinnen zitterten, schüttelten sich, erschauerten, stampften; sie sprangen wüst und unbeherrscht, umkreisten die Bühne in wildem Reigen« – und das bei 212 Wiederholungen.

Alex Ross: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München 2013, S. 94.

Alkohol Alkohol war und ist Lebensessenz, Stimulans und zugleich Fluch für viele.

LUDWIG VAN BEETHOVEN starb mit großer Wahrscheinlichkeit an den Folgen seiner Leberzirrhose, bedingt durch täglich reichlichen Alkoholkonsum.

JOHANNES BRAHMS trank gerne und übermäßig Alkohol, als Todesursache ist eine Leberzirrhose weitgehend gesichert. ► Morbus Brahms Bis zum Mittagessen trank Franz LISZT nur wenig, dann aber kontinuierlich bis in den Abend hinein. In seinen letzten Lebensjahren kam er auf ein bis zwei Flaschen Cognac sowie zwei bis drei Flaschen Wein – täglich. Dazu gesellte sich gelegentlich ein kleiner Absinth.

FRANZ SCHUBERT hatte schon als 15-Jähriger einen krankhaften Hang zum Alkohol und zeigte mit zunehmendem Alter eine Neigung zu alkoholischen Exzessen.

Völlig dem Trunke verfallen war MODEST MUSSORGSKI. Er musste deshalb den Staatsdienst quittieren. Nach übermäßigem Alkoholkonsum erlitt er im Frühjahr 1881 einen epileptischen Anfall im Hause der Sängerin Daria

Leonowa und starb kurz darauf, am 28. März 1881, im Alter von nur 42 Jahren an den Folgen seiner Alkoholabhängigkeit im Sankt Petersburger Nicolai-Militärhospital.

Besonders gut kannte sich MAX REGER mit dem Rausch aus. Schon während seines Militärdienstes soll er ständig betrunken gewesen sein: »Seine Vorgesetzten wussten: Reger kann man nicht auf Wachtposten setzen, man kann ihm kein Gewehr in die Hand geben, wenn einem das eigene Leben lieb war, auf der Schreibstube taugt er auch nichts, zu viele Fehler!, und sogar das Putzen der Latrinen überließ man besser anderen.« Auch als der Komponist schließlich Professor geworden war, ging es mit dem Trinken weiter. Einer seiner Kompositionsschüler, der spätere Dirigent George Szell, berichtet: »Bei Reger habe ich nicht viel gelernt ... In seinen Klassen saßen immer 30, 40 Leute, und er selber war ständig betrunken ... Öfter erzählte er schmutzige Witze, als dass er uns in Harmonik oder Formenlehre instruierte, und am liebsten ließ er die ganze Klasse draufloskomponieren: Er gab ein Thema vor, dann sollten alle es variieren ... Auf diese Art konnte er immer wieder hinter seinem Schreibtisch ein Nickerchen machen!« Max Reger bezeichnete die Jahre 1890 bis 1898 später als seine »Sturm- und Trunkzeit«. Er wusste aber auch: »Im Dusel komponiert niemand, auch das Genie nicht.« ► Militärdienst, untauglich zum Alkohol sollen u.a. auch CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, MICHAEL GLINKA, JEAN SIBELIUS, DMITRI SCHOSTAKOWITSCH und WILHELM FRIEDEMANN BACH im Übermaß konsumiert haben. Bach, der nach Ansicht seines Vaters Johann Sebastian Bach der talentierteste Musiker unter den männlichen Nachkommen war, erhielt seine erste Anstellung 1733 als Organist der Sophienkirche in Dresden. Von 1746 bis 1764 war er Musikdirektor und Organist der Marienkirche in Halle, danach hatte er bis zu seinem Tod keine feste Anstellung mehr. Er versuchte durch Unterricht, Konzerte und Komponieren seinen Lebensunterhalt zu verdienen und starb, angeblich dem Alkohol verfallen, völlig verarmt 1784 in Berlin.

Der böhmisch-tschechische Tenor KAREL BURIAN war ein Quartalsäufer, der im Suff sogar die Urne seiner Geliebten vergaß. Diese wundersame Geschichte von der Urne, in der er die Asche seiner in New York überraschend verstorbenen Geliebten nach Europa schaffte, erzählt sein Sängerkollege Leo Slezak, der mit ihm an der Metropolitan Opera in New York engagiert war, in seinen Memoiren: »In Prag, am Masaryk-Bahnhof, erwartete ihn sein Bruder Jan, der Bassist des Tschechischen Nationaltheaters. Die Brüder gingen von dort unverzüglich in ein berühmtes Pilsener Bierhaus, das in Verbindung mit einem Selcherladen ein Wahrzeichen von Prag bedeutete. Es ist selbstverständlich, daß nach monatelanger Entbehnung in Amerika seine Sehnsucht nach den Prager Selchwaren, die einzig in der Welt dastehen, so übergroß war, daß er sich vor allem diese Köstlichkeiten, für die die deutsche Sprache keine erschöpfenden Superlative hat, gönnen wollte. Marschenkas Urne wurde mitten auf den Tisch gestellt, und die ganze Unterhaltung drehte sich nur um sie, um ihre unwahrscheinlichen Vorzüge, wobei viele Tränen vergossen und diese mit vielen Bechern wunderbarsten Pilsener Bieres ersetzt wurden. Nachdem bereits eine gehobene Stimmung sich eingestellt hatte und statt einer schon drei Urnen auf dem Tisch waren und beim besten Willen keine Selchererzeugnisse mehr vertilgt werden konnten, entschloß man sich, ein anderes, ebenso berühmtes Bierhaus auf der Kleinseite aufzusuchen, wo das Pilsener noch um 50 Prozent besser sein sollte. Man ließ einen Einspanner kommen, nahm Marschenka auf den Arm und fuhr auf die Kleinseite. Dort gab man sich weiter dem Genuß des Bieres hin, frischte fröhliche Erinnerungen aus der Jugendzeit auf; bei jedem frischen Glas wurde mit der Urne angestoßen, um Marschenka leben zu lassen. Die Brüder sahen sich schon vierfach, die Urne sechsfach, und da entschloß man sich, in ein Vergnügungslokal zu gehen, welches in der Gesellschaft verpönt ist. Dort angekommen, fanden sie es nicht luxuriös genug und gingen nach einem kurzen Verweilen

in ein anderes. Das wiederholte sich einige Male, bis sie endlich den Wunsch hatten, nach Hause zu gehen. Am nächsten Morgen erwachte Karl Burian mit einem riesigen Kater und stellte mit Entsetzen fest, daß seine Marschenka nicht da war. Trotz allem schärfsten Nachdenken gelang es ihm nicht, sich zu besinnen, wo er sie gelassen haben könnte ... nach reiflichem Überlegen wurde in allen deutschen und tschechischen Blättern folgende Notiz aufgegeben: »In einem Vergnügungslokal wurde eine Blechbüchse wertvollen Inhalts vergessen. Da der Betreffende mehrere solcher Vergnügungslokale aufgesucht hat, deren Namen und Adressen ihm entfallen sind, bittet er an die Administration des Blattes um zweckdienliche Mitteilung, die bei Übergabe dieser Blechbüchse hoch belohnt wird.« Am nächsten Morgen bekam er von der Geschäftsleitung der Lidové Noviny die Mitteilung, daß die Büchse im Lustbarkeitssanatorium »Napoleon«, Wodickova 28, hinterlegt sei und dem Besitzer zur Verfügung stehe. Burian warf sich in einen Wagen und raste ins »Napoleon«. Dort hatte die Äbtissin des Etablissements die Büchse bereits mit dem Büchsenöffner aufgemacht, um nach dem in der Zeitung so bombastisch hervorgehobenen wertvollen Inhalt zu forschen. Obwohl ein Drittel Marschenkas verschüttet war, freute sich Burian, daß er sie wenigstens zum Teil wiederhatte, entrichtete seinen Obolus und fuhr direkt auf den Friedhof, wo er sie [in seinem Familiengrab] gleich beisetzen ließ, damit er nicht noch einmal in Versuchung komme, die Arme wieder an einem Ausflugsort suchen zu müssen. Von da ab ging es leider mit ihm rapide bergab, und nach kurzer Frist ist er an Delirium tremens gestorben.«

Leo Slezak: *Mein Lebensmärchen*, München 1948, S. 157–162.

Ursache für den Tod des mexikanischen Geigers, Komponisten und Dirigenten SILVESTRE REVUELTAS war vermutlich zu viel Alkohol, mit dem er 1940 den Erfolg seines Werkes *La noche de los mayas* gefeiert hatte. Presseberichte über übermäßigen Alkoholkonsum von Musikern und Dirigenten sind in jüngerer Zeit rar.

Eine Ausnahme ist die Meldung der Mainzer Zeitschrift *Das Orchester* vom August 1959, dass der Generalmusikdirektor der Ostberliner Staatsoper Unter den Linden und des Leipziger Gewandhauses einen Monat lang nicht am Pult der Staatskapelle erscheinen solle. »Der Nationalpreisträger Professor Franz Konwitschny hat sich damit einem Ultimatum der Orchestermusiker gebeugt, das durch sein Verhalten während eines Gastspiels der ›Deutschen Staatsoper‹ [sic!] in Prag provoziert wurde: Vor einer ›Elektra‹-Aufführung nahm der Dirigent soviel Alkohol zu sich, daß er den Eingang nur mit fremder Hilfe finden konnte. Das Orchester brachte die Aufführung trotz mancher falscher Einsätze der Solisten aus eigener Kraft zu einem passablen Ende.« Spätestens von da an trug Konwitschny den Beinamen Kon-Whiskey. Aufgrund eigener Erfahrungen und der Ergebnisse neuer Studien, wonach 25 bis 30 Prozent der heutigen Orchestermusiker regelmäßig Alkohol und andere Drogen zu sich nehmen, meinte der Wagner-Sänger Roland Wagenführer: »Würde man heute eine Dopingkontrolle an den großen Opernhäusern durchführen, könnte nirgendwo zwischen New York und Wien eine Vorstellung stattfinden.« Andererseits: Einige der eklatantesten Musikorgasmen der Geschichte stammen ausgerechnet von einem Mann, der Alkohol nicht anrührte: Maurice Ravel. ► Alkoholverbot ► Dirigent, besoffener ► Knillitäten ► Krankheiten und Todesursachen ► Pille, Promille, Rituale ► Selbstmord ► Stimulanzien ► Stunde, letzte ► Witze ► Zunge in der Weinkanne

Adolf Braun: *Krankheit und Tod im Schicksal bedeutender Menschen*, Stuttgart 1934.

Gregor Dolak: »Pils und Pillen fürs hohe C«, in: *Focus Magazin* vom 14. April 2008.

Wilhelm Lange-Eichbaum/Wolfram Kurth: *Genie, Irrsinn und Ruhm*. Bd. 2: *Die Komponisten*, 7., völlig neubearb. Aufl. von Wolfgang Ritter, München/Basel 1985.

Thomas Vitzthum, »Jetzt hat auch die Klassik ein Drogenproblem«, in: *Die Welt* vom 29. Mai 2008.

Alkoholverbot HAYDN, drei Jahrzehnte lang Kapellmeister des ungarischen Fürsten Ester-

házy, war laut Vertrag aufgelegt, stets nüchtern zu sein.

Zu den Vertragsbedingungen der Musiker von JOHANN STRAUSS, dem Walzerkönig, gehörte strengstes Alkoholverbot bei den Proben wie bei den Auftritten.

► Alkohol ► Pille, Promille, Rituale ► Verträge, ungewöhnliche

Allüren und Affären Die »prima donna«, die »erste Dame« in der Hierarchie der italienischen Opernensembles, ist ein Produkt der Barockzeit. Damals, um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, wurde sie die wichtigste Stimme. Seither werden meist Koloratursängerinnen, aber auch dramatische Opernsängerinnen so tituliert. Waren zwei Primadonnen im Ensemble – etwa an Händels Opernhaus in London –, unterschied man zwischen *Primadonna assoluta* und *Primadonna alra*, zwischen denen nicht selten eine schier unüberwindliche Rivalität herrschte. Allüren und der oft exzessive Lebensstil der Künstlerinnen trugen dazu nicht unerheblich bei, worin sie den Kastraten glichen, die aber zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr an öffentlichen Opernhäusern singen durften. ► Kastrat, letzter

Bis ins 19. Jahrhundert war »Primadonna« eine ehrenvolle Bezeichnung für Sängerinnen. Dann kam »Diva« (lat. »die Göttliche«) auf. Im Italienischen werden so gefeierte Sängerinnen und seit Erfindung des Kinos auch Filmschauspielerinnen genannt. Der »Duden«, der den Begriff seit 1887 führt, nennt als weitere Bedeutung »jemand, der durch besondere Empfindlichkeit, durch exzentrische Allüren o.Ä. auffällt«. Ursprünglich sind die römischen Kaiserinnen nach dem Tod mit dem Titel »Diva« verspottet worden. Es gibt zahlreiche »Primadonnen-Verzeichnisse« von Verehrern und Musikhistorikern. Wegen ihrer Allüren und Affären sind die Diven für Presse und Publikum besonders attraktiv. Die Rivalinnen Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni kratzten und bissen sich 1727 in London auf offener Bühne und rissen sich gegenseitig die Kleider vom Leib. ► Prügelei auf der Bühne

In Paris konkurrierten Ende des 18. Jahrhunderts in einem öffentlichen Wettbewerb die

Primadonnen Elisabeth Mara und Luiza Rosa Todi und ihre Anhänger, die »Maratisten« und die »Todisten«, um den Vorrang. »Tigerin gegen Engel« und »Kampf zwischen Adler und Taube« lauteten in den 1950er und 1960er Jahren die Schlagzeilen über Maria Callas und Renata Tebaldi, die um den »alleinigen Vorhang« stritten. Die Opernwelt war geteilt, wem die Krone der besten Sängerin gebühre. In Philadelphia, wo zahlreiche Italoamerikaner lebten, wurde ein Platz nach der Tebaldi benannt. In Rio de Janeiro schnitten begeisterte Tebaldianer ihrem Idol bei einer turbulenten Begrüßung im Gedränge Locken aus der Frisur. Als der Primadonnen-Kampf um den ersten Platz an der Scala noch nicht entschieden war, versuchten die Parteigänger der Callas die Tebaldi mit Telefonterror und anonymen Drohbriefen zu zermürben, was in Mailand ernster zu nehmen war als anderswo, da es an der Scala noch eine organisierte Claque gab. Überdies erschien »Freundin« Maria immer dann in einer Loge frontal zur Bühne, wenn die Tebaldi sang, und fixierte sie von dort aus scharf. Die Managerin der Tebaldi, ihre Mutter Giuseppina, drohte schließlich während einer Vorstellung, ihre Tochter werde die Bühne verlassen, wenn die Callas ihre Mittelloge nicht räume. Tatsächlich musste die Rivalin daraufhin auf Ersuchen des Scala-Intendanten Antonio Ghiringhelli in einer Seitenloge Platz nehmen.

Spott war ebenfalls ein probates Mittel im Primadonnen-Kampf, seit in London eine Dienerin der englischen Primadonna Catherine Tofts deren Rivalin mit einer Apfelsine beworfen hatte. Die Tebaldianer Mailands rächten sich an der Callas, indem sie bei nächster Gelegenheit ein Bukett Radieschen auf die Bühne warfen. Das war zu viel. »Meine Frau soll sofort die Bühne verlassen«, soll Callas-Gatte Meneghini darauf hochrot im Gesicht verfügt haben: »Wir haben Geld genug.« Die Callas revanchierte sich für die Radieschen, indem sie in einem Interview mit der *Time* wie beiläufig sagte: »Renata ist eine Frau ohne Rückgrat« (eine Aussage, die sie später in der Zeitschrift *Oggi* abstritt). Das war eine gezielte

Beleidigung vor dem Millionenpublikum der *Time*- und *Life*-Leser. Die Tebaldi reagierte mit einem Leserbrief an die *Time*-Redaktion: »Ich bin wirklich tief betroffen über das Urteil, das meine Kollegin Frau Maria Callas über mich abgegeben hat. Frau Callas behauptet, eine Frau von Charakter zu sein, und erklärt zugleich, daß ich kein Rückgrat habe. Meine Antwort: Ich habe etwas, was sie nicht hat, nämlich ein Herz.« In New York gab es für die Callas noch einmal Radieschen von den Anhängern der Tebaldi. Die Galerie, so heißt es in der *Oggi*-Autobiographie nicht ganz unglaubwürdig, habe das Bukett mit einem Gruß in italienischer Sprache versehen: »Du hast sie in Mailand bekommen – du sollst sie auch hier haben.« Auch wenn vor allem ihre Rivalitäten die Klatschspalten füllen, darf man nicht vergessen, dass Primadonnen und Operndiven Spitzenkünstlerinnen sind und mit einem umfangreichen Repertoire an Stücken vertraut. Hier sind einige der objektiv besten Künstlerinnen (nach Geburtsjahren) aufgeführt:

ADRIANA BARONI-BASILE. Als »La Bell'Adriana« sich von der Bühne zurückzog, erschien ein Buch mit Huldigungspoemen, die ihr Dichter und Kavaliere zu Füße legten: *Il Teatro delle Glorie dell' Sign. Adriana Basile, Venezia 1628*.

LEONORA BARONI. Die Tochter von Adriana begeisterte in Rom, Venedig und Florenz. Kardinal Mazarin holte sie mit einer italienischen Sängertuppe nach Paris, wo erstmals eine italienische Oper aufgeführt wurde. Auch ihr wurde ein Buch gewidmet: *Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni, Rom 1639*.

LA MAUPIN oder MADEMOISELLE MAUPIN. Sie sei »die schönste Stimme der Welt«, meinte der Marquis de Dangeau, als er ihren Sopran und Contralto hörte. Kaum jemand wusste, dass sie auch meisterhaft den Degen beherrschte und diese Kunst auch hin und wieder zum Einsatz brachte. ► Musketierin

MARIE-LOUISE DESMATIN. Die Sopranistin war die bedeutendste Sängerin der französischen Barockoper. Der Roman *La musique du diable* (1711) handelt von ihrem frühen Tod.

MARIANNE BULGARELLI, genannt »La Romantina«, tat sich auch durch ihre Schauspielkunst hervor.

FRANCESCA CUZZONI. Die italienische Sopranistin war eine der ersten Primadonnen der Barockoper, auch genannt die »goldene Leyer aus Parma«. Ein Enthusiast äußerte: »Verdammt, das Weib hat ein Nest von Nachtigallen im Bauch!« ► Prügelei auf der Bühne

FAUSTINA HASSE-BORDONI. Sie war neben der Cuzzoni die zweite Sopranistin an Händels Royal Academy, was naturgemäß zu unüberwindlichen Spannungen führte. ► Prügelei auf der Bühne

CATERINA GABRIELLI. Die italienische Koloratursopranistin, die bedeutendste ihrer Zeit, trägt den Beinamen »La Coghetta«, weil ihr Vater Koch war. Für ein Auftreten bei Katharina der Großen in Sankt Petersburg forderte sie die für jene Zeit sagenhafte Summe von 5000 Dukaten in Gold plus Kost und Logis. Als man ihr mitteilte, das sei mehr als das Salär eines russischen Feldmarschalls, ließ sie wissen: »Dann lassen Sie Ihren Feldmarschall für Sie singen.« Die kecke Antwort findet sich später bei verschiedenen Diven wieder, u.a. bei der Callas: Ein über ihre Gagenforderung bestürzter Intendant soll auf den Einwand, dass nicht einmal der Präsident der Vereinigten Staaten so viel verdiene, die schnippische Antwort erhalten haben: »Dann lasst euch doch von ihm etwas vorsingen.« Auch Adelina Patti wurde dieser Ausspruch in den Mund gelegt.

GERTRUD ELISABETH MARA. Ihre Stimme soll über 19 Tonstufen gereicht haben, von der Altlage (tiefes B) bis in die höchste Sopranregion (dreigestrichenes F). Sie machte als erste deutsche Opernsängerin internationale Karriere und wurde sogar in Italien gefeiert, was bis dahin Italienerinnen vorbehalten war. Die Mara wurde sogar von Friedrich dem Großen bewundert, der deutsche Kunst und Literatur verachtete und sich lieber von seinen Pferden eine Arie vorsingen lassen wollte, als eine deutsche Primadonna in seiner Oper zu haben. Und Goethe fasste seine Schwärmerei in zwei kleine Poeme.

ANGELICA CATALANI. Ihre Stimme soll mit dem enormen Umfang von mehr als drei Oktaven ausgestattet gewesen sein. Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere galt die Diva als die Stimme des Ancien Régime und erhielt ungeheure, das damals Übliche weit übersteigende Gagen. Sie konnte es sich sogar leisten, eine lukrative Offerte Napoleons an der Grand Opéra abzulehnen. ► Wohltätigkeit

GIUDITTA PASTA. Donizetti schrieb für die italienische Mezzosopranistin seine Oper *Anna Bolena*, Bellini die zwei Opern *La sonnambula* und *Norma*. Im 19. Kapitel seiner Biographie *Vie de Rossini* (1823) hält der französische Schriftsteller Stendhal eine Lobrede auf die Pasta und widmet ihr dann sogar das ganze 35. Kapitel »Madame Pasta«. Auch in seinem Roman *Die Kartause von Parma* (1839, Zweites Buch, 26. Kapitel) wird sie kurz und fast anonymisiert erwähnt: »Die berühmte Frau P*** sang ... die Arie von Cimarosa: Quelle pupille tenere!« Dann lässt Stendhal die Diva noch eine Arie von Pergolesi singen. Auch Honoré de Balzac erwähnt die Pasta kurz, dafür aber explizit in seinem Roman *Die Frau von dreißig Jahren* (1842), wo er Julie d'Aiglemont mit der berühmten Sopranistin vergleicht.

WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT. Die Sopranistin galt als die größte deutsche Gesangstragödin des 19. Jahrhunderts, was ihr den Beinamen »Königin der Tränen« eintrug. ► Literarisches

HENRIETTE SONTAG. Carl Maria von Weber entdeckte sie und vertraute der erst 17-Jährigen die Titelrolle seiner Oper *Euryanthe* an. 1824 sang sie die Sopranpartie in der Uraufführung von Beethovens neunter Sinfonie im Kärntnertheater in Wien. Goethe nannte sie »eine flatternde Nachtigall«, und ein Unbekannter dichtete auf sie:

*Wie preist man sie nicht als der Oper Zierde
und sie vergöttert mancher gute Christ!
O, daß der Sonntag so gefeiert würde
wie es die Sontag ist!*

Der junge Musikkritiker Ludwig Rellstab veröffentlichte 1826 den Roman *Henriette oder die schöne Sängerin*, in dem er ihre Karriere sati-

risch verarbeitet. Da er dabei aber auch einen ihrer Verehrer verspottete, und zwar den britischen Gesandten in Berlin, wurde das Buch zu einem Politikum. Rellstab wurde zu zwölf Wochen Festungshaft auf der Spandauer Zitadelle verurteilt. ► Cholera

MARÍA DE LA FELICIDAD MALIBRAN. Die französische Mezzosopranistin gilt als erste Diva der Operngeschichte. Daher ihr Beinamen »La Malibran«, auch »Die Unvergleichliche«. Sie konnte eine ganze Orange in den Mund stecken. Nach einem Reitunfall im Londoner Hyde Park lehnte es die Primadonna ab, ihre Knochenbrüche von einem Arzt behandeln zu lassen. Die Verletzungen waren so schwer, dass sie sich nicht mehr davon erholte, aber trotzdem weiter auftrat. Fünf Monate später, am 23. September 1836, starb die schwangere Künstlerin im Alter von 26 Jahren in Manchester. Als sie zu Grabe getragen wurde, säumten 50 000 Fans die Straßen. ► Ehre, letzte ► Unfall

JENNY LIND. Ihren Beinamen – die »schwedische Nachtigall« – hat sie nach der Erzählung *Die Nachtigall* von Hans Christian Andersen. Nach einer biographischen Notiz des Dichters bezieht sich die Erzählung auf die Sängerin, in die er sich 1843 verliebt hatte. Die Lind erwiderte diese Liebe nicht, brachte ihm aber Sympathie entgegen. Nach der gemeinsamen Silvesterfeier 1844 in Berlin schrieb Andersen in sein Tagebuch: »Sie trank mit mir Brüderschaft.« Als die Lind 1846 in Wien auftrat, schwärmte Franz Grillparzer:

*Und spenden sie des Beifalls Lohn
Den Wundern deiner Kehle,
Hier ist nicht Körper, Raum, noch Ton
Ich höre deine Seele.*

► Jenny-Lind-Gedränge ► Wohltätigkeit

SOPHIE CRUVELLI ► Cruvelli-Flucht

ADELINA PATTI. Die Koloratursopranistin, genannt der »Goldvogel« oder der »Paganini der Vocalvirtuosität«, gilt als eine der ganz großen Sängerinnen ihrer Zeit. Sie war unbestritten der »Superstar« der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Keine Sängerin bekam höhere Gagen; sie wurde geradezu mit Reichtum überhäuft. Zu ihren euro-

päischen Gastspielen reiste die Patti mit einer Menagerie von Haustieren, ihrem Privatsekretär, einem persönlichen Koch und 50 Koffern in einem eigens auf ihre Ansprüche abgestimmten Salonwagen. Für die 60 Konzerte ihrer »unwiderruflich letzten« Tour durch die USA, die für November 1903 angekündigt war und sechs Monate dauern sollte, hat sie angeblich je 5000 US-Dollar plus Gewinnbeteiligung gefordert und erhalten. Oscar Wilde setzte ihr in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890/91) ein literarisches Denkmal. Sie besang 1895 eine Wachswalze: Ihr »Lach-Lied« aus Aubers komischer Oper *Manon* ist die älteste Tonaufzeichnung einer Primadonna.

LILLI LEHMANN. Auf Anregung der wunderbaren dramatischen Koloratursopranistin gingen die Salzburger Mozart-Feste der Jahre 1901 bis 1910 zurück, bei denen sie als Sängerin auftrat und Regie führte. 1916 rief sie die Sommerakademie am Konservatorium Mozarteum ins Leben, die – heute organisiert von der Universität Mozarteum – mit über 60 Meisterklassen eine der weltweit größten und renommiertesten Institutionen ihrer Art ist.

Lilli Lehmann: *Mein Weg*, Autobiographie, Leipzig 1913 (Neudruck 1977 und 2012).

EMMA CALVÉ. Die französische Sopranistin gilt wegen ihrer Interpretationen der Carmen als »Carmen du siècle«. Zu ihren Auftritten in Amerika fuhr sie in einem privaten Zug. NELLIE MELBA. Eigentlich Dame Helen Porter Armstrong, geb. Mitchell. Der Künstlernamen ist eine Anspielung auf ihre Geburtsstadt Melbourne. Nach der australischen Sopranistin sind mehrere Eiskreationen benannt. ► Speisen GIUSEPPINA STREPPONI. Die italienische Opernsängerin war die Lebensgefährtin und zweite Ehefrau von Giuseppe Verdi. Donizetti widmete ihr seine Oper *Adelina*. ► Grabbeigabe ► Kinder, uneheliche

LUISA TETRAZZINI. Die italienische Koloratursopranistin hat viele Beinamen erworben: »Florentiner Nachtigall«, »Königin der Singvögel«, »Königin des Stakkato«. Nachdem sie in New York eine Weile wegen Vertragsstreitigkeiten nicht hatte auftreten dürfen, erregte

sie Aufsehen, als sie in einer Pressekonferenz erklärte, sie würde in San Francisco auf der Straße singen, dort könne man noch frei auftreten. Das Versprechen löste sie Weihnachten 1910 ein – vor geschätzten 200 000 bis 300 000 Zuschauern in der Market Street. Die Diva taucht im ersten Roman von E. M. Forster *Where Angels Fear to Tread* (1905) auf.

► Mammutkonzerte

SELMA KURZ. Das Grabmal der österreichischen Sopranistin, ein Werk des Bildhauers Fritz Wotruba, löste 1934 eine heftige Auseinandersetzung aus, weil der Künstler eine halb nackte liegende Statue geschaffen hatte.

MARIE GUTHEIL-SCHODER. Die deutsche Opernsängerin (Sopran) gilt als der Inbegriff der »denkenden Sängerin«. Nachdem Gustav Mahler sie 1900 an die Wiener Oper geholt hatte, glänzte sie dort mehr als ein Vierteljahrhundert, bis 1927, auch durch ihre außergewöhnliche Kunst der Darstellung.

EMA DESTINOVÁ. Die tschechische Sopranistin nahm für ihre internationale Karriere den Namen Emmy Destinn an. Seit ihrem ersten großen Auftritt in Berlin 1898 wurde sie vom Publikum gefeiert. Sie sang bei den Bayreuther Festspielen 1906 die Salome von Richard Strauss. 1905 debütierte sie am Londoner Royal Opera House in der Titelrolle von Puccinis *Madama Butterfly*. Von da an ging es über die Bühnen der Welt. Nur in Böhmen, ihrer Heimat, fand sie keinen rechten Anklang. Als sie 1916, also im Ersten Weltkrieg, nach Böhmen zurückkehrte, wurde sie dort wegen angeblicher Spionage auf dem Schloss in Stráž nad Nežárkou unter Hausarrest gestellt. Im letzten Kriegsjahr sah man sie allerdings wieder auf der Bühne. ► Doppelbegabung

FRANCIS ALDA. Die neuseeländische Sopranistin, die eigentlich Fanny Jane Davis hieß, begann ihre Karriere 1904 an der Opéra-Comique in Paris. Im Jahr 1910 heiratete sie den früheren Impresario der Scala, Giulio Gatti-Casazza, der 1908 Direktor der Metropolitan Opera in New York wurde, was ihrer internationalen Karriere sicherlich förderlich war. Hier trat sie oft gemeinsam mit Enrico

Caruso auf. Ihre Autobiographie nannte sie *Men, Women, & Tenors* (1937).

FRIEDA HEMPEL. Die deutsche Sopranistin wird »des Kaisers Lerche« genannt. Sie debütierte 1905 in Schwerin und hatte dort so großen Zuspruch, dass Kaiser Wilhelm II. sie (in Abstimmung mit den Schweriner Autoritäten) für die Berliner Bühne abwarb, von wo aus sie ihre internationale Karriere startete.

MARIA JERITZA. Bereits 1924, da war sie erst 37 Jahre alt, erschien eine Autobiographie von ihr unter dem Titel *Sonne und Gesang*. Tatsächlich hatte sie in jungen Jahren schon einiges erlebt. Nach ihrem Debüt 1905 in Olmütz war sie 1910 an die Wiener Volksoper geholt worden, doch als Kaiser Franz Joseph I. von Österreich sie 1912 in Bad Gastein hörte, veranlasste er ihre Berufung an die Wiener Hofoper, wo sie als Primadonna assoluta gefeiert wurde. Sie sang die Titelpartien in den Uraufführungen von *Ariadne auf Naxos* und *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Es folgten Gastspiele an allen großen Opernbühnen Europas. Richard Strauss widmete der Sopranistin 1948 seine vorletzte Komposition, das Lied »Malven« (»Der geliebten Maria, diese letzte Rose!«). Die Jeritza war viermal verheiratet. Die letzte Ehe mit einem Geschäftsmann aus New Jersey ging sie mit mehr als 60 Jahren ein.

FRIDA LEIDER. In den 1920er und 1930er Jahren war sie eine der begehrtesten Wagner-Sängerinnen der Welt. Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wurde ihre Lage in Deutschland allerdings schwierig, da ihr Mann Rudolf Deman, Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Jude war. Eine Scheidung lehnte sie ab. Ihrem Mann gelang 1938 die Flucht in die Schweiz, sie blieb zurück in Deutschland. Nachdem sie 1959 ihre Memoiren *Das war mein Teil – Erinnerungen einer Opernsängerin* veröffentlicht hatte, zog sie sich mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurück. ► Wortspiele

SIGRID ONÉGIN. Die deutsche Altistin hieß mit bürgerlichem Namen Hoffmann. Sie trat in Stuttgart, München, Berlin, London, Salzburg, Bayreuth und Zürich auf. Illuster war ihr

Privatleben, vor allem ihre »Ehe« mit der Pianistin Agnes Elisabeth Overbeck. ► Lesben

MARIA IVOGÜN. Der richtige Name der bekannten Sopranistin und Mozart-Interpretin lautet Maria von Günther. Ihr Künstlername leitete sich ab vom Namen ihrer Mutter, der österreichischen Operettensängerin **Ida von Günther**. Sie war verheiratet mit dem Tenor Karl Erb und gilt als eine der einflussreichsten Opernsängerinnen des 20. Jahrhunderts. Sie ist eine der wenigen Sängerinnen klassischer Musik, die unter Pseudonym auftrat. ► Pseudonyme und Künstlernamen

ELISABETH RETHBERG. Arturo Toscanini bezeichnete die deutsche Opernsängerin als die »größte lebende Sopranistin«.

KIRSTEN FLAGSTAD. Die hochdramatische Sopranistin aus Norwegen gilt als eine der größten Wagner-Interpretinnen überhaupt. In ihrer Geburtsstadt Hamar wurde 1985 ein »Kirsten-Flagstad-Museum« eröffnet.

ERNA SACK. Die Sopranistin war eine der wenigen, die in der Lage sind, die Tonhöhe des viergestrichenen C zu erreichen.

LILY PONS. Sie war besonders für ihren Koloraturgesang berühmt. Ihr zu Ehren erhielt im US-Staat Maryland eine Stadt den Namen Lilypons.

ERNA BERGER. Die Sopranistin sang auf allen nationalen und internationalen Opernbühnen. Internationalen Ruf erwarb sie mit der Rolle der Konstanze in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*. Ihre Erinnerungen *Auf den Flügeln des Gesanges* erschienen im Jahr vor ihrem Tod 1989 in Zürich.

MARIA CEBOTARI. Die rumänische Sopranistin war eine Interpretin der großen Frauenrollen in den Opern von Mozart, Richard Strauss, Verdi und Puccini. Ihr Leben behandelt der biographische Roman *Recviem pentru Maria* (Requiem für Maria) von Vera Malev, der 2004 im rumänischen Chişinău, dem Geburtsort der Sängerin, erschien.

ELISABETH SCHWARZKOPF. Sie gilt als eine der bedeutendsten Sopranistinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und war bekannt für ihre Interpretationen der Mozart- und

Strauss-Opern. Auf ihrer Karriere lag aber ein Schatten: Sie war auf ihren Antrag vom 26. Januar 1940 hin seit 1. März 1940 Mitglied der NSDAP (Mitgliedsnummer 7 548 960). Als dies 1982 aufgedeckt wurde, leugnete sie zunächst und verteidigte sich dann mit unterschiedlichen Erklärungen. »Daß sie die Fehltritte vertuscht hatte, auch, als die Sache ruchbar wurde, nicht freimütig eingestand, wurde ihr von manchen mehr zum Vorwurf gemacht als die Nutznießerschaft am NS-Kultursystem selber.« (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4. August 2006)

BIRGIT NILSSON. Die schwedische Sängerin mit hochdramatischer Sopranstimme zählte fast dreißig Jahre lang unangefochten zu den führenden Interpretinnen der Wagner- und Strauss-Opern. Ihre Autobiographie trägt den Titel *Mein Leben für die Oper* (1996). ► Nobelpreis für Musik

RITA STREICH. Die deutsche Koloratursopranistin wurde wegen ihrer Mozart- und Strauss-Interpretationen als »Wiener Nachtigall« bezeichnet.

RENATA TEBALDI. »Sie hat eine Engelsstimme«, schwärmte Arturo Toscanini von der italienischen Spinto-Sopranistin.

MARIA CALLAS. Trotz ihrer vergleichsweise kurzen Laufbahn ist sie die unerreichte Primadonna assoluta des 20. Jahrhunderts. Sie besaß einen jener sagenhaften »Drei-Oktaven-Sopran«, die über volle 24 Töne gebieten. 22 davon traf sie absolut sicher, die beiden höchsten Töne, das E und F der dreigestrichenen Oktave, überschritt sie nur bei bester Disposition. Intendanten und Musikmanager zitterten vor ihren unberechenbaren Absagen. Ihre Affäre mit dem griechischen Reeder und Milliardär Aristoteles Onassis machte sie noch attraktiver für die Klatschpresse. ► Höhere Gewalt ► Name, geänderter ► Yacht

EDDA MOSER. Die Sopranistin hatte einen besonders guten Ruf als Interpretin von Mozart-Opern. Ihre Erinnerungen und Gespräche mit dem Titel *Ersungenes Glück* erschienen 2011.

JESSYE NORMAN. Die Sopranistin ist eine der herausragenden Stimmen des 20. Jahrhun-

derts. Sie ist auch als Interpretin von Jazz und Spirituals hervorgetreten. Ihre Erinnerungen *I Sing the Music of My Heart* erschienen 2015.

EDITA GRUBEROVA. Die slowakische Koloratursopranistin trägt die ehrenden Beinamen »Königin der Koloratur«, »Slowakische Nachtigall«, »Die Unvergleichliche«.

RENÉE FLEMING. Die US-amerikanische Sopranistin mit deutschen Wurzeln zählt zu den weltweit führenden Opernsängerinnen. Ihre *Biographie meiner Stimme* erschien 2005.

CECILIA BARTOLI. Sie ist eine Koloratur-Mezzosopranistin mit einem Stimmumfang von über 2½ Oktaven und gilt als eine der besten und kommerziell erfolgreichsten Opernsängerinnen der Gegenwart. Ihre 2007 gegründete Musikstiftung widmet sich neben der allgemeinen Förderung von Musik insbesondere deren Erforschung, Aufführung und Verbreitung durch Aufbau von Sammlungen, Organisation von Ausstellungen und Unterstützung von diversen Musikprojekten.

ANNA NETREBKO. Die russische Sopranistin ist eine der begehrtesten Sängerinnen der Gegenwart. Wegen ihrer politischen Haltung zu Russland und zum Streit um die Ukraine ist sie vielfach angegriffen worden. ► Staatsbürgerschaft

ELĪNA GARANČA. Die lettische Mezzosopranistin tritt auf allen großen Opernbühnen der Welt auf. Daneben hat sie ein umfangreiches Repertoire an Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, de Falla, Berg, Sibelius und Strauss sowie geistlichen Werken, u.a. von Bach, Mozart, Beethoven, Vivaldi und Rossini. Über ihre bisherige Karriere meinte sie 2013: »Wirklich wichtig sind nur die Schuhe.«

► Clicks ► Geld, viel ► Goldkehlen ► Höhere Gewalt ► Jenny-Lind-Gedränge ► Katzenkult ► Primadonnen des Taktstocks ► Rache der Hölle ► Resonanzkörper ► Überwindung, erkaufte

Elisabeth Bronfen: »Die Diva«, in: Stephan Moebius und Markus Schroer (Hrsg.): *Diven, Hacker, Spekulant. Sozialfiguren der Gegenwart*, Berlin 2010, S. 81–97.

Elisabeth Bronfen/Barbara Straumann: *Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002.

Rebecca Grotjahn u.a. (Hrsg.): *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau: Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen 2011.

Walter Haas: *Nachtigall in Samt und Seide. Das Leben der großen Primadonnen*, Hamburg 1969.
Kurt Honolka: *Die großen Primadonnen. Von der Bordonni bis zur Callas*, Stuttgart 1960, Neuaufl. 1982.

Michael Jahn (Hrsg.): *Primadonnen. Premieren. Parodien*, Wien 2006.

Jürgen Kesting: *Die großen Sänger*, Düsseldorf 1986.

Karl-Josef Kutsch/Leo Riemens: *Sängerlexikon*, 7 Bde., 4. Aufl. München 2004.

Lanfranco Rasponi: *The Last Prima Donnas*, London 1982.

Alphörner, längste Obwohl das Alphorn traditionell überwiegend aus Holz gefertigt wird, gehört es wegen seiner Anblastetechnik zu den Blechblasinstrumenten. Die älteste bekannte schriftliche Erwähnung eines Alphorns in der Schweiz datiert auf 1527: »Zwei Batzen an einen Walliser mit Alphorn«, heißt es in einem Rechnungsbuch des Klosters von St. Urban. Die ersten Hirtenfeste mit Alphornmusik fanden 1805 und 1808 statt. Heute steht das Instrument – neben Käse, Heidi, Schokolade und Schweizer Messer – für die Tradition der Schweiz, aber auch Österreichs; in den bayerischen Alpen sind Alphörner ebenfalls weit verbreitet. Die nach demselben Prinzip funktionierende Büchel und die Tiba konzentrieren sich in der Schweiz auf wenige Regionen. Lange Holztrompeten gibt es auch in anderen Kulturen und Ländern, etwa in Tibet, in den Pyrenäen, in den Karpaten (dort »Trembita« genannt) und in Kirgisien. Das längste Alphorn bringt es auf 47 Meter, ist aber nicht spielbar. Das längste spielbare Alphorn misst 14 Meter. Das längste aus einem Stück gefertigte ist 20,67 Meter lang und kann in der Werkstatt von Alois Biermaier in Bischofswiesen (Oberbayern) besichtigt werden. Heute sind die in der Regel in zwei bis drei Teile zerlegbaren Instrumente zwischen 2,45 und

4,05 Meter lang: Grundton C (2,45), B (2,75), Gis/As (3,09), G (3,27), Fis/Ges (3,47), F (3,68), E (3,89), Es (4,05). In der Schweiz ist vor allem das Fis/Ges-, in Deutschland das F-Alphorn in Gebrauch. Der Ton kann fünf bis zehn Kilometer weit gehört werden.

Für das Alphorn komponierten u.a.

- Leopold Mozart: *Sinfonia pastorella* für »Corno pastorito« und Streichorchester in G-Dur (1756)
- Jiří Družecký (eingedeutscht Georg Drušchetzky): Parthia auf Bauerninstrumenten
- Ferenc Farkas: *Concertino Rustico* für Alphorn und Streichorchester (1977)
- Jean Daetwyler: Konzert für Alphorn und Orchester (1970)
- Jean Daetwyler: *Dialog mit der Natur* für Alphorn, Piccolo und Orchester (1966)
- Franz Kanefsky: *Concertino* für Alphorn in F und Streicher (1996)
- Daniel Schnyder: *Concerto for Alphorn and Orchestra* (2004) ► Horn Alexanders des Großen

Alter, über neunzig »Es ist wahr«, meinte Daniel-François Auber, »das Alter hat seine Unbequemlichkeiten, aber es ist immer noch das einzige Mittel, das man gefunden hat, um lange zu leben.« Hochbetagt starben:

110 JAHRE

- Alice Herz-Sommer, Pianistin im KZ Theresienstadt, 2014

104 JAHRE

- Magda Olivero, letzte Primadonna des Verismo
- Elliott Carter, US-amerikanischer Komponist

103 JAHRE

- Willy Sommerfeld, Stummfilmpianist. Er blieb bis ins hohe Alter aktiv, spielte ohne Noten und erklärte dazu, er wolle vor einer Vorstellung nur wissen, ob der Film lustig oder traurig sei.

101 JAHRE

- Irving Berlin, US-amerikanischer Pianist. Er starb am 22. September 1989 an den Folgen eines Herzinfarkts.
- Nicolas Slonimsky, US-amerikanischer Komponist, Dirigent und Kritiker

100 JAHRE

- Giulietta Simionato, Operndiva, starb eine Woche vor ihrem 100. Geburtstag.

99 JAHRE

- Maria Franziska von Trapp, letztes Mitglied des weltberühmten Familienchors von Trapp
Der verarmte österreichische Marineoffizier Georg Ludwig von Trapp hatte mit seiner zweiten Frau und den sieben Kindern aus erster Ehe einen Familienchor gegründet. 1938 floh die Familie vor den Nazis in die USA. Dort erregte sie als The Trapp Family Singers großes Aufsehen. Ihre Geschichte stand Pate für das berühmte Broadway-Musical *Sound of Music* (1959). Die Produktion im Londoner Palace Theatre (Premiere 18. Mai 1961) brachte es auf 2386 Aufführungen. 1965 hatte die oscargekrönte Hollywood-Verfilmung Premiere. Die Geschichte der Trapp-Familie wurde 2015 nochmals fürs Kino verfilmt.

97 JAHRE

- João Gomes de Araújo, brasilianischer Komponist

96 JAHRE

- Pablo Casals, spanischer Cellist
Als dem 90-Jährigen ein Kompliment ob seiner verblüffenden Vitalität gemacht wurde, antwortete er kokett: »Ach, warten Sie mal ab, wenn ich hundert bin, wird vielleicht noch ein brauchbarer Cellist aus mir.« Zu Casals 93. Geburtstag am 29. Dezember 1969 überbrachte sein Freund Sascha Schneider einen Brief, der angeblich von einer Musikergruppe aus dem Kaukasus stammte: »Lieber, hochverehrter Maestro, ich habe die Freude, Sie im Auftrage des Georgisch-Kaukasischen Orchesters einzuladen, eines unserer Konzerte zu dirigieren. Sie werden der erste Musiker Ihres Alters sein, dem die Auszeichnung zuteil wird, unser Orchester zu leiten. Niemals in der Geschichte dieses Orchesters haben wir es einem Manne gestattet, uns zu dirigieren, der weniger als hundert Jahre alt war – alle Orchestermitglieder sind über hundert! –, aber wir haben von Ihrem Dirigiertalent gehört und meinen, in Ihrem Falle, unbeschadet Ihrer Jugend, eine Ausnahme machen zu sollen. Wir erwarten

umgehend Ihre Zusage. Fahrtkosten werden ersetzt. Auch für die Kosten Ihres Aufenthaltes werden wir aufkommen. Hochachtungsvoll, Astan Schlarba, Präsident, 123 Jahre alt« Ein Spaß. »Aber ich gebe zu«, so Casals in seinen Memoiren, »zuerst hatte ich ihn für bare Münze genommen. Und warum? Nun, so unglaublich schien es mir gar nicht, daß es ein Orchester geben sollte, dessen Mitglieder alle über hundert Jahre alt sind. Und in der Tat hatte ich damit sogar recht. Im Kaukasus gibt es wirklich solch ein Orchester. Sascha hatte in der Londoner *Sunday Times* darüber gelesen. Er zeigte mir den Artikel mit Fotos vom Orchester. Demnach sind alle Mitglieder über hundert Jahre alt. Es sind an die dreißig Musiker, die regelmäßig Proben abhalten und Konzerte geben. Die meisten sind im Hauptberuf Bauern, die noch immer auf ihren Feldern arbeiten. Der Älteste unter ihnen, Astan Schlarba, baut Tabak an und reitet Pferde zu. Alle sind sie prächtige Kerle, denen man die Vitalität so richtig ansieht. Gern würde ich sie einmal spielen hören und würde sie auch (im Ernst!) dirigieren, wenn sich die Gelegenheit ergäbe. Freilich bin ich nicht so sicher, ob sie es mir in Anbetracht meiner großen Jugend gestatten würden.«

- Margaret Harrison, britische Violinistin
- Christel Goltz, österreichische Kammer­sängerin
- Marian Anderson, US-amerikanische Sän­gerin

95 JAHRE

- Ferenc Farkas, ungarischer Komponist
- Carl Ruggles, US-amerikanischer Kompo­nist
- Gian Carlo Menotti, US-amerikanischer Komponist
- Martha Graham, US-amerikanische Tänze­rin und Choreographin

93 JAHRE

- Robert Wagner, österreichischer Dirigent und Musikpädagogie

91 JAHRE

- Jean Sibelius, finnischer Komponist, der sein hohes Alter gar nicht schätzte: »Die Öffent-

lichkeit liebt Künstler, die jäh aus diesem Leben gerissen werden. Der wahre Künstler muss völlig heruntergekommen sein oder hungers sterben. Zumindest sollte er in der Jugend an Schwindsucht erliegen.« Kurz vor seinem Tod 1957 witzelte er über seine Unfähigkeit, zu sterben: »Alle Ärzte, die mir das Rauchen und Trinken verbieten wollten, sind tot.«

- Josef Bohuslav Foerster, tschechischer Kom­ponist

90 JAHRE

- Philipp Jarnach, deutscher Komponist
- Alexander Wassiljewitsch Mossolow, russi­scher Komponist
- Modest Altschuler, US-amerikanischer Di­rigent weißrussischer Abstammung
- Günter Wand, deutscher Dirigent
- Pierre Boulez, französischer Dirigent und Komponist

► Früh übt sich ... ► Frühvollendet ► Spätzünder

Pablo Casals: *Licht und Schatten auf einem lan­gen Weg*, Frankfurt am Main 1974, S. 9f.

Malcolm Clarke: *The Lady in Number 6* (2013 Oscar für den besten Dokumentar-Kurzfilm)

Melissa Müller/Reinhard Piechocki: *Alice Herz-Sommer. Ein Garten mitten in der Hölle*, München 2006.

Caroline Stoessinger: *De pianiste van Theresien­stadt*, Amsterdam 2012.

Maria Augusta Trapp: *The Story of the Trapp Family Singers*, Philadelphia 1949 (dt. *Vom Klos­ter zum Welterfolg*, Wien 1952).

Amboss Der Amboss, eines der ältesten Werk­zeuge und seit mindestens 200 000 Jahren im Einsatz, hat als Schlag- und Soloinstrument erst im 19. Jahrhundert Eingang in die Musik gefunden. Zuerst bei Aubers *Le Maçon* (1825), zuletzt bei Brittens *The Burning Fiery Furnace* (1966). Dazwischen bei Verdis *Il trovatore* (1853, Zigeunerschmiede im 2. Akt), bei Wagners *Das Rheingold* (1853, 18 Ambosse, auf F in drei verschiedenen Oktaven notiert), *Siegfried* (1876, erster Aufzug) und William Walton *Belshaz­zar's Feast* (1930/31). Weltruhm erlangte Albert Parlow, Musikdirektor der Preußischen Armee, mit seiner »Amboss-Polka« (1854). Sein böh-

mischer Kollege Julius Fučík schrieb den Konzertmarsch »Die lustige Dorfschmiede« (1908). Einige Orchester setzen echte Ambosse ein, andere schwere Stahlplatten oder Teile von Eisenbahnschienen. Es gibt die Theorie, dass der Flamenco in einer Schmiede aus dem Zusammenspiel von Amboss und verschiedenen Hämmern entstanden ist.

a-Moll – das klagende Lied Der mit C-Dur korrespondierenden Tonart a-Moll wurde durch die Jahrhunderte große Gefühlsstärke zugeschrieben. Bei Bartolus (1614) hatte a-Moll einen lieblichen, anmutigen, freundlichen Ton, »dass er auch das Gemüth des zuhörenden Menschen zu einer rechten lustigen, sittsamen Frölichkeit und Freudigkeit beugte, und sonderlich die buhlerischen Naturen so sehr bewegte, dass dergleichen ihm kein anderer Thon oder Gesang aus einem andern Clave gesetzt, nachhören kann.« Die Tonart, »zärtlich und klagend«, stand bei Rousseau 1691 »für das Ernsthafte«. Für Masson war sie 1697 dazu da, »Gebete oder nachdrückliche Bitten zu vertonen«.

»Etwas klagend«, »ehrbar und gelassen«, »gelinde und über die Massen süsse« erklang a-Moll im 19. Jahrhundert. Der Ton sollte »einen prächtigen und ernsthaften Affect haben, so, dass er doch dabey zur Schmeicheley gelenket werden mag. Ja die Natur dieses Tons ist recht mäßig, und kan fast zu allerhand Gemüths-Bewegungen gebraucht werden.« Später hatte a-Moll etwas von frommer Weiblichkeit und Weichheit des Charakters, wurde zur Tonart des Halbdunkels, der Schwermut und Sehnsucht und zum »musikalischen Ausdruck einer Fremdheit«.

Bisweilen gingen die Meinungen über a-Moll auseinander. Für Grétry war es 1797 »die natürlichste Tonart von allen«, allerdings klang es traurig, für Ribock 1783 »die schlechteste Tonart von allen, so schlaefrig, phlegmatisch, daß sie, als Tonica, vielleicht am wenigsten zu gebrauchen ist«. Für Ferdinand Gottthelf Hand hatte sie 1837 einen Charakter, »der überall nur Hingebung verräth, in der Heiterkeit sich anschmiegt und in dem Schmerze nicht widerstrebt, noch auch trostlos verzagt. Das Gefühl

der Buße kann kein mehr entsprechendes Organ finden.« Berlioz hielt sie 1856 für »recht vollklingend, süß, traurig, verhältnismäßig erhaben«.

Bei E.T.A. Hoffmann musste 1815 Poesie zur Beschreibung der Tonart erhalten: »Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!«

Unzählige klassische und romantische Klavier-sonaten und Kammermusikstücke wurden in a-Moll komponiert. Bach setzte a-Moll eifrig ein, in der Sonate für Flöte solo, in der zweiten *Englischen Suite*, im *Osteroratorium*, im *Weihnachtsoratorium* und in der Sopranarie aus dem zweiten Teil der *Matthäuspassion*. Beethovens Albumblatt *Für Elise* – »klagend, gelassen und süß« –, seine Violinsonate op. 23 und Mozarts Rondo KV 511 mit den »Seufzerketten« sind in a-Moll komponiert. Chopin hält seine Mazurka op. 7,2, das *Prélude* op. 28,2 und den Schluss der zweiten Ballade in einer a-Moll-Melancholie, die sich zur a-Moll-Depression entwickelt.

Mahler berichtete: »Mein erstes Werk, in dem ich mich als ›Mahler‹ gefunden, ist ein Märchen für Chor, Soli und Orchester: ›Das klagende Lied! Dieses Werk bezeichne ich als op. 1.« Er schrieb es in a-Moll. Seine sechste und Sibelius' vierte Sinfonie sind mit ihrer »seelischen Verlorenheit« und dem »Suchen« zentrale Orchesterstücke der Tonart. Mahler komponierte zudem »Das Trinklied vom Jammer der Erde« in seinem *Lied von der Erde* und das Rondo der neunten Sinfonie in a-Moll. Bekker stellt in seinem Mahler-Buch zur Tonart fest: »Sie hatte für ihn etwas Schicksalhaftes, sie gibt ihm einen Schwung und eine Kühnheit, in der er befähigt ist, Äußerstes auszusprechen und doch Herr der Leidenschaft zu bleiben. Es ist eine Bekenner-tonart, die ihn

in die tiefsten Dunkelheiten und auf die schroffsten Höhen seines Wesens führt.«

Das Wehmütige des »Lichtesscheines«, die ersehnte Rückkehr des Geliebten, scheint auf in Griegs »Lied der Solveig« in a-Moll, ebenso im Tenorsolo von Hindemiths Oratorium *Das Unaufhörliche* mit »Dunkle Stunde der Welt, zerfallnes Heute!«. Debussy verwendete a-Moll selten, Ravel nahm es für sein Klaviertrio und verband es mit C-Dur.

Rätselhaft bleibt, warum die Tonart in allen Stilrichtungen und Epochen der Oper so selten vorkommt. In Wagners *Ring des Nibelungen* beherrscht a-Moll nur die Einleitung zum 2. Akt der Walküre. Das *Tristan*-Vorspiel möchte zu a-Moll hinführen, ohne es wirklich zu erreichen, und bringt so ein »Sehnsuchts-Urmotiv«. Im *Tannhäuser* hat a-Moll etwas mit Zerknirschung zu tun: »Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder, die Sinne schwanden mir.« Und im *Lohengrin*, bei Elsas Tod, steht a-Moll im Gegensatz zur hellen Grals-Tonart A-Dur.

Der zeitgenössische Komponist Arvo Pärt setzt a-Moll neben d- und e-Moll am häufigsten ein. Durch die »ausschließliche Verwendung des musikalischen Materials in einer einzigen Tonart« will er eine absolute harmonische Geschlossenheit erreichen, wie im *Cantus in Memory of Benjamin Britten* für Streicher und Glocke mit absteigenden a-Moll-Tonleitern und seiner *Johannes-Passion* von 1982. Von allen am eindringlichsten bringt die »Fremde und Verlorenheit« des a-Moll immer noch Schubert im Lied »Der Leiermann« aus der *Winterreise*:

*Drüben hinter'm Dorfe
Steht ein Leiermann ...
Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an ...*

► A-Dur – den Lichtstrahl erklimmend ► As-Dur – Tod, Grab und Verwesung ► C-Dur – in wilder Lust über offene Gräber ► D-Dur – Feuer in die Herzen ► Dur ► E-Dur – Zauber der Sommernacht ► F-Dur – die Pastorale ► f-Moll – die grabverlangende Sehnsucht ► Tonarten, Charakter ► Wirkungen

Hermann Beckh: *Die Sprache der Tonart*, Stuttgart 1937, 3. Aufl. 1977, S. 82ff.

Friedrich Oberkogler: *Tierkreis- und Planetenkräfte in der Musik. Vom Geistesgehalt der Tonarten*, Schaffhausen 1987, S. 148–163.

Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Neudr. Hildesheim 1969.

Alfred Stenger: *Ästhetik der Tonarten. Charakterisierung musikalischer Landschaften*, Wilhelmshaven 2005, S. 122–146.

Amours forcés Franz Liszt liefert als Musiker und Komponist wie auch als Mensch reichlich Stoff für Schriftsteller. Er galt als musikalisches Wunder, als genialer Klavierspieler und anregender Komponist, er war Dirigent und Theaterleiter, vor allem aber Wegbereiter für Chopin, Schumann, Cornelius, Berlioz, Smetana und insbesondere für Richard Wagner, seinen späteren Schwiegersohn. Seinen Zeitgenossen hat der Tausendsassa mit zahlreichen Liebesabenteuern, den über viele Jahre die »gute Gesellschaft« schockierenden Beziehungen zu außergewöhnlichen Frauen wie Marie d'Agoult und Carolyne Fürstin von Sayn-Wittgenstein reichlich Anlass zum Klatsch geliefert.

Liszt und seine Geliebte Marie d'Agoult flüchteten im Jahr 1835 aus Paris in die Schweiz zu der Schriftstellerin George Sand, mit der Liszt seit 1834 in Beziehung stand. Von dort reiste das Liebespaar nach Nohant, dem Familiensitz der Sand. Die Gastgeberin lieferte dem befreundeten Honoré de Balzac über dieses Liebesverhältnis anschließend so viele intime Informationen, dass er daraus den ersten Teil seines Romans *Béatrix ou les amours forcés* (1839) bestreiten konnte. Der Musiker Genaro Conti – unschwer als Franz Liszt zu identifizieren – ist ein eitler, verführerischer, in diabolischen Posen auftretender Künstler. Er ist der Liebhaber der Schriftstellerin Félicité des Touches, die große Ähnlichkeit mit George Sand hat. Doch die intrigante, kokette Béatrix de Rochefide alias Marie d'Agoult macht ihr den Freund abspenstig. Im zweiten Teil des Romans wird Béatrix von Conti verlassen und lebt als Kurtisane in Paris. Balzac lieferte hier eine Beispiel für die »Amour forcé«, bei der die Liebenden trotz innerer Entfremdung nicht

voneinander lassen können. Seiner Vertrauten Ewelina Hanska gestand Balzac: »Ja, Made-moiselle des Touches ist George Sand; ja, Béatrix ist allzusehr Madame d'Agoult. George Sand ist deshalb vor Freude ganz aus dem Häuschen; sie rächt sich da ein wenig an ihrer Freundin. Abgesehen von einigen Varianten stimmt die Geschichte.« Die Veröffentlichung des Romans führte zum Zerwürfnis der beiden rivalisierenden »Freundinnen«, die sich einst im Pariser Salon der Marie d'Agoult kennengelernt hatten. Marie fühlte sich ungerecht bewertet und denunziert. Von der Schweizer Reise, dem Höhepunkt seines Verhältnisses zu Marie, hatte Liszt selbst an den Schriftsteller Louis de Ronchaud geschrieben, dies sei der Stoff zu einer »ergreifenden Liebesgeschichte« mit dem Titel »Am Gestade des Commer Sees«. Diese Schweizer Reise hat George Sand im zehnten Brief ihrer *Lettres d'un voyageur* (1834–1836) geschildert, und Adolphe Pictet hat sie in seiner Erzählung *Une course à Chamounix* (1838) amüsant kolportiert.

Liszt bezeichnete Marie als »Konkubine zweier Könige«, da sie auch eine Affäre mit dem bayerischen König Ludwig I. gehabt haben soll. Der Virtuose war allerdings auch kein Kostverächter. Marie d'Agoult hatte erfahren, dass er sich in Koblenz wieder mit Charlotte von Hagn traf, mit der er während seines Berliner Aufenthalts in amouröser Beziehung gestanden hatte. Marie stellte ihn zur Rede, er gab sich versöhnlich und brach die Beziehung zu der Schauspielerin ab. Im Juli 1843 trafen Liszt und Marie sich auf der Insel Nonnenwerth. Zuvor hatte er das Lied »Die Zelle in Nonnenwerth« mit Widmung an Marie d'Agoult komponiert und in Briefen angeboten, seine Karriere als reisender Pianist zu beenden. Auch das ging nicht lange gut. Es begannen die Auseinandersetzungen über die Zukunft der gemeinsamen Kinder Blandine (1835–1862), Cosima (1837–1930) und Daniel (1839–1859). Am 7. Mai 1844 erklärte Liszt schriftlich, sich nicht in die Erziehung der Kinder einzumischen, und verpflichtete sich zur Zahlung von 3000 Franc jährlich. Doch im Jahr darauf

besann er sich anders und verlangte das vollständige Sorgerecht für alle drei Kinder. Anfang Juni 1845 verzichtete Marie d'Agoult auf ihre Rechte. Fortan war den Kindern jeder Kontakt zur Mutter untersagt. Sie kamen in die Obhut ihrer Großmutter Anna Liszt. Nach der endgültigen Trennung von Franz Liszt war Marie d'Agoult am 20. Oktober 1843 nach Paris zurückgekehrt, wo sie als Journalistin unter dem Pseudonym Daniel Stern bekannt war und auch schon Musikkritiken unter Liszts Namen veröffentlicht hatte. Ihre *Histoire de la Révolution de 1848* (1851) gehört zum Besten, was über dieses Ereignis geschrieben wurde.

Nicht frei von Angriffen auf die Balzac'sche Interpretation, sicher aber eine Abrechnung mit dem ihr fremd gewordenen Liszt ist ihr autobiographischer Schlüsselroman *Nélida* (ein Anagramm von Daniel). Der Roman erschien am 8. August 1846 – anonym. In der Gestalt des Malers Guermann Regnier tritt Liszt hier als Künstler mit amoralischer Lebensanschauung auf, ein gewissenloser, zu hehren Gedanken und Gefühlen unfähiger Plebejer, ein Mann, der nur auf äußeren Glanz bedacht ist und *Nélida* kaltblütig verlässt. Er möchte anspruchsvolle Kunstwerke hervorbringen, erweist sich aber als Versager – und stirbt am Ende, von Gewissensbissen geplagt, in den Armen der Geliebten.

Sensationslust und Kolportage finden sich auch in den in Romanform gekleideten Schmähungen einer anderen verlassenen Geliebten, seiner Schülerin Gräfin Olga Janina, die Liszt 1869 in Rom kennengelernt hatte und die ihn auf einigen seiner Konzertreisen begleitete. Unter dem Pseudonym Robert Franz veröffentlichte sie 1874 die *Souvenirs d'une cosaque* und fingierte noch im selben Jahr unter dem Namen Liszts die Entgegnung *Souvenirs d'un pianiste ou Réponse aux souvenirs d'une cosaque*. Darin gab der vermeintliche Autor alles zu, was als gemein und schlecht an ihm getadelt worden war. Solche Veröffentlichungen haben seinem Ruhm kaum geschadet. Die Zeitgenossen waren begeistert von ihm, Künstler wie Grillparzer, Herwegh, von Fallersleben, Dingelstedt

und viele andere haben ihm weiterhin gehuldigt. Neben der Musikpublizistik waren es dann vor allem das Erscheinen der Memoiren von Marie d'Agoult (1877 und 1927) und ihres Briefwechsels mit Liszt (1933/34), die dazu beigetragen haben, das von gebrochenem Stolz und Hass erfüllte und aufs Sensationelle gerichtete Bild, das in diesen Romanen hervortritt, abzumildern. Vor diesem Hintergrund sind die im Laufe der Zeit entstandenen Liszt-Romane und -Erzählungen zu lesen, darunter:

- Ernst von Wolzogen: *Der Kraft-Mayr* (Roman, 1897)
- Dora Duncker: *George Sand* (Roman, 1913)
- Wilhelm Langewiesche: *Wolfs* (Roman, 1919)
- Karl Linzen: *Der Zauberer* (Essay, 1924)
- Herbert Eulenberg: *Liszt* (Novelle, 1926)
- Adele Elkan: *Im Drei-Engel-Haus* (Erzählung, 1927)
- Guy de Pourtalès: *Franz Liszt. Roman des Lebens* (1927)
- Josef August Lux: *Himmlische und irdische Liebe* (Roman, 1929)
- Zsolt Harsányi: *Ungarische Rhapsodie* (Roman, 1936, dt. 1941)
- Erna Grauthoff: *Aurora – Geliebte, Mutter, Dichterin* (Roman, 1937)
- W. Pütz: *Die Wasserspiele der Villa d'Este* (Erzählung, 1941)
- Stephan Károlyi: *Franz Liszts Liebesträume* (1952)
- Frances Winwar: *The Last Love of Camille* (Roman, 1954, dt. *Franz Liszt und die Kameliendame*, 1956)
- Ralf Isau: *Die Dunklen* (Roman, 2007)
- Marcus Imbsweiler: *Die Erstürmung des Himmels* (Roman, 2011)
- Erzählen für die deutsche Nationalmusik ► Frische Vagina
- Lisztomania ► Literarisches ► Sclavissimo ► Verzoärtlichung
- Karl Theodor Bayer: »Franz Liszt in der Dichtung«, in: *Deutsche Musikkultur 1* (1936/37), Heft 4, S. 226–232, Heft 5, S. 285–296.
- Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 7. Aufl. Stuttgart 1988, S. 439–442.

Amsel, Drossel, Fink und Star ... Wolfgang Amadeus Mozart vermerkte in seinem Ausgabenbuch am 27. Mai 1784 den Erwerb eines Stars als Haustier für 34 Kreuzer. Der Gesang des Vogels überraschte ihn: Er vernahm nämlich bald ein Bruchstück seines Klavierkonzertes in G-Dur (KV 453). Dieses Stück hatte er erst wenige Wochen zuvor, am 12. April 1784, beendet. Der gelehrige Vogel musste es irgendwann aufgeschnappt haben. Nur zwei Menschen kannten das Stück zu diesem Zeitpunkt: der Schüler, der für Mozart kopiert hatte, und Mozart selbst. Einer von ihnen musste dem Star die Melodie vorgesungen haben, die dieser jetzt wiedergab. Drei Jahre später, am 4. Juni 1787, starb der geliebte Vogel. Es wurde eine standesgemäße Beerdigung abgehalten. Schwarz gekleidet geleiteten Mozart sowie seine verschleierte Frau Constanze mit Freunden und Bekannten den toten Vogel in einer Trauerprozession in den Garten hinter dem Haus, wo er feierlich bestattet wurde. Die Trauergemeinde sang Trauerhymnen und Beerdigungslieder, und Mozart deklamierte ein eigens für diesen Anlass verfasstes Gedicht:

*Hier ruht ein lieber Narr
Ein Vogel Staar.
Noch in den besten Jahren
Muß er erfahren
Des Todes bitterm Schmerz
...
Er war nicht schlimm,
Nur war er etwas munter
Doch auch mitunter
Ein lieber loser Schalk ...*

Die Zeremonie fand, nebenbei bemerkt, nur wenige Tage nach dem Tod von Mozarts Vater Leopold statt, der am 28. Mai gestorben war. Im Bergland der australischen Bundesstaaten Victoria und New South Wales ist der Graurücken-Schleierschwanz weit verbreitet. In den 1930er Jahren hielt ein Farmer dort einen solchen jungen Schleierschwanz einige Zeit als Haustier. Der Farmer spielte Flöte. Der Vogel lernte das Flötenspiel des Farmers kennen, allerdings kaum sehr intensiv, denn er wurde bald freigelassen. 30 Jahre später stellte man im

100 Kilometer entfernten New-England-Nationalpark fest, dass Leierschwänze flötenartige Klangelemente in ihrem Gesangsrepertoire hatten. Solche Laute kannte man nicht von anderen Populationen des Graurücken-Schleierschwanzes. Eine Analyse ergab, dass in dem Gesang Elemente aus zwei beliebten Weisen der 1930er Jahre, nämlich aus »Mosquito Dance« und »The Keel Row«, enthalten waren. Da diese Vogelart einen teils angeborenen, teils erlernten Sinn für Gesang hat, der an die Nachkommen weitergegeben wird, und sie zwei Melodien gleichzeitig zu singen vermögen, hatte diese Population einen eigenen charakteristischen Reversound entwickelt, der von Generation zu Generation verfeinert worden war. So verbreitete sich eine menschliche Melodie in die Welt der Schleierschwänze.

Dass Vögel artfremde Laute imitieren, war schon in der Antike bekannt. So schreibt der Römer Plinius in seiner *Naturgeschichte* voll Hochachtung über die Elstern: »Sie finden Gefallen daran, bestimmte Wörter zu äußern, und lernen diese nicht nur, sondern lieben sie, denken insgeheim sorgfältig über sie nach und verbergen nicht, wie sehr sie das in Anspruch nimmt.« Es sei eine »erwiesene Tatsache, daß sie zu Tode kommen, wenn sie an der Schwierigkeit eines Wortes scheitern«.

Stare, die längere Zeit eng mit Menschen zusammenleben, erkennen einzelne Phrasen menschlicher Laute und übernehmen und kombinieren diese neu nach dem Prinzip des Zufalls. Das können Melodien, Worte, Satzketten oder Geräusche sein wie quietschende Türen, bellende Hunde, das Pfeifen eines Teekessels, Autoalarmanlagen, klapperndes Geschirr, das Summen einer Leuchtstoffröhre. Man weiß zwar genau, woher das kommt, aber man weiß nicht, warum. Es heißt, der Gesang der Stare liege an der Grenze zum menschlichen Begriffsvermögen. Wozu Stare in der Lage sind, offenbart die folgende Geschichte: Die »Ursonate« oder »Sonate in Urlauten«, ein Lautgedicht des deutschen Dadaisten Kurt Schwitters, entstand zwischen 1923 und 1932. Von 1932 an lebte dieser mit Frau und Kind im

norwegischen Exil, sommers auf der einsamen Insel Hjertøya in der Nähe von Molde. Im Frühjahr 1997 reiste der Berliner Konzeptkünstler Wolfgang Müller auf diese Insel, um nach Spuren von Schwitters zu suchen. In einer winzigen Hütte fand er Collagen, Beschriftungen und Bemalungen von Schwitters' Hand, die aber durch die Witterung und durch die Zeit beschädigt waren. Während seiner Dokumentationsarbeit fiel ihm auf, dass die Stare in der Umgebung der Hütte Passagen aus der »Ursonate« richtiggehend rezitierten. Er nahm die Vogelgesänge auf und dokumentierte sie auf einer CD. Bald nach der Veröffentlichung meldete sich die Agentur, die die Aufführungsrechte Schwitters' vertritt. Man wollte wissen, von wem er »die Genehmigung hierzu erhalten habe, damit wir der Sache nachgehen können«. Man ließ die Angelegenheit jedoch auf sich beruhen, nachdem Müller mitgeteilt hatte, dass die Aufnahme unter »Naturgeräusche« lizenziert sei.

Eingehende Studien gibt es über den Gimpel, auch Dompfaff genannt. Vor allem in Thüringen ist bekannt, dass der zutrauliche und gelehrige Vogel an seinen Nachwuchs Liedfragmente weitergibt, die er gehört hat. Das ist über einen Zeitraum von 250 Jahren nachgewiesen. Bei dem deutschen Ornithologen Johann Friedrich Naumann, dem Begründer der Vogelkunde in Mitteleuropa (*Die Naturgeschichte der Vögel Mitteleuropas*), heißt es: »Mit Recht kann man darüber klagen, daß die meisten Gimpel von Leuten (in Thüringen von Leinewebern, Schustern und anderen sitzenden Handwerkern) abgerichtet werden, welche weder Geschmack noch Kenntnisse in der Musik besitzen, um ihnen etwas Besseres als alte Gassenhauer oder andere geistlose Weisen vorpfeifen zu können.« Der Handel mit Dompfaffen aber brachte ein paar Taler in die Kasse der armen Leute. Die Vögel wurden auf Märkten angeboten und bis nach London und sogar in die USA verkauft. Da heißt es etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts: »Im fernen Westen von Nordamerika, tief in der Wildnis und weitab von jeder Civilisation, haben sich Deut-

sche versammelt. Vor ihnen steht ein Vögelchen aus der alten Heimat, ein Dompfaff, dessen eingelernte Lieder ›Was ist des Deutschen Vaterland‹ und ›Ein Sträußchen am Hute‹ oder ›Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein‹ Erinnerungen wecken, die ihnen Tränen in die Augen locken.«

Von Menschen aufgezogene Gimpel konzentrieren ihren Lerneifer auf die Lautäußerungen des Pflegers; sie erlernen vorgepiffene Melodien und können es bis auf drei kurze Volkslieder bringen. Alle von Vorpfeifern abgerichteten Gimpel piffen die Melodien klangschön und meistens auch mit einer sauberen Intonation. Ein von Kanarienvögeln aufzogener Junggimpel erlernte in einer Schar artgleicher Jungmännchen den Gesang des einzigen anwesenden Kanarienvogels und gab ihn an seine Söhne weiter. Vier Jahre später sangen die Urkel dieses Vogels noch die Kanariestrophen in unveränderter Form. Das Ergebnis einer wissenschaftlichen Studie aus dem Jahr 2002 lässt sich so zusammenfassen: Ein Gimpel erlernte die 45 Noten umfassenden, gekürzten Melodien »Im tiefen Böhmerwald« und »Abend wird es wieder« sowohl im Rhythmus als auch in den Intervallschritten weitgehend vorbildgetreu. Der von einem Kanarienvogel aufgezogene Gimpel erlernte 13 von der Gimpelnorm sehr stark abweichende Lautgruppen in der vom Kanarienvogel gesungenen Folgebeziehung. Der menschliche Lehrer und der Gimpel singen die Melodie in einer unterschiedlichen absoluten Tonhöhe. Der Gimpel transponiert die Melodie, das heißt, er erhöht die absolute Frequenz der einzelnen Töne um einen Halbtonschritt. Während der menschliche Lehrer von Strophe zu Strophe in der absoluten Tonhöhe der einzelnen Noten variiert, aber in einer ungefähren Tonlage von As-Dur pfeift, singt der Gimpel die identischen Noten in den Wiederholungen sehr konstant in A-Dur. Das Transponieren liefert den Nachweis, dass der Gimpel Lautfolgen nicht nur entsprechend der menschlichen Wahrnehmung als Melodie verarbeiten, sondern auch entsprechend pfeifen kann, obwohl bei den

Singvögeln die für die Analyse der Beziehungen zwischen aufeinanderfolgenden Lauten wichtigen Gehirnzentren des Menschen völlig fehlen. Der Vergleich der Noten- und Pausenwerte der einander entsprechenden Laute zwischen dem Vorbild und der Nachahmung zeigt, dass Gimpel sowohl die exakte Tonhöhe und die Intervalle zwischen aufeinanderfolgenden Tönen als auch die den Rhythmus bestimmende Dauer für jeden Laut genau auf die Vorgabe durch das Vorbild abstimmen können. ► Gesang mit Flossen ► Gesang mit Flügeln ► Papagei

Hans Rudolf Güttinger u.a.: »Melodiewahrnehmung und Wiedergabe beim Gimpel: Untersuchungen an liederpfeifenden und Kanariengesang imitierenden Gimpeln (Pyrrhula pyrrhula)«, in: *Journal für Ornithologie* 143 (2002), Nr. 3, S. 303–318.

»Heinz Werner Hübners Vogelalmanach, Der Gimpel«, in: *Die Zeit* vom 20. März 1987.

Wolfgang Müller: *Hausmusik – Stare von Hjertoya singen Schwitters*, Katalog und CD, Berlin 2000.

Jürgen Nicolai: »Familientradition in der Gesangsentwicklung des Gimpels«, in: *Journal für Ornithologie* 100 (1959), Nr. 1, S. 39–46.

David Rothenberg: *Warum Vögel singen. Eine musikalische Spurensuche*, Berlin/Heidelberg 2007, S. 66f., 224f.

Meredith West/Andrew King: »Mozarts Starling«, in: *American Scientist* 78 (1990), S. 114.

Amusie Viele Menschen können eine Melodie nicht tonrein nachsingen. Sie wissen und hören das selbst. Etwa fünf Prozent der Bevölkerung singen falsch, ohne es zu merken, und sie erkennen auch nicht, wenn andere falsch singen. Neben Menschen mit diesem Phänomen der Melodietaubheit gibt es solche, die Töne nicht als Töne und Musik nicht als Musik erkennen. Für sie klingt Musik »wie ein quietschendes Auto«. Isabelle Peretz von der Universität Montreal entwickelte mit ihren Kollegen einen Test für Menschen, die Musik nicht erkennen und empfinden können. Die Untersuchten litten nach Schlaganfällen und Hirnoperationen unter einer Veränderung ihrer Musikwahrnehmung. Zwei Beeinträchtigungskategorien

konnten unterschieden werden: eine für Melodien und eine für den Rhythmus. Bei Störungen der Melodiewahrnehmung waren in der Regel äußere rechte Hirnanteile geschädigt. Störungen der Rhythmuswahrnehmung waren robuster und gingen mit der Schädigung tieferer Regionen, des Stammhirns und des Kleinhirns, einher. Die Amusie entsteht aber nicht immer durch eine Hirnverletzung. Im Jahr 2002 berichteten Neurologen über elf Personen, bei denen die Wahrnehmung von Musik seit Geburt nicht funktionierte. Sprache und andere Sinneseindrücke wurden völlig normal wahrgenommen, Musik aber wie »lärmend durcheinandergeworfene Töpfe und Pfannen in der Küche«. Diese Menschen mit einem genetischen Defekt der Musikwahrnehmung hatten im Vergleich zu normalen Menschen eine Verdickung des Hörzentrums. Bei den Betroffenen fand sich zudem in den Gegenden des Gehirns, die für die Entschlüsselung von musikalischen Tönen zuständig sind, weniger weiße Substanz, die den neuronalen Verdrahtungen des Gehirns entspricht. Für die Wahrnehmung von Musik sind diese Verdrahtungen essentiell, da die unterschiedlichen Hirnbereiche die Geräusche analysieren müssen, um aus ihnen musikalische Wahrnehmungen und Empfindungen herzustellen. Ein bestimmter Hirnanteil analysiert zum Beispiel die Lautstärke, ein anderer den Rhythmus. Werden die Ergebnisse nicht zusammengeführt, wird ein Ton nicht als solcher wahrgenommen. Die Amusie ist also ein Vernetzungsproblem und hat nichts mit Defekten der Sinnesorgane zu tun.

Der bekannteste Fall von einer durch eine Hirnschädigung entstandenen Amusie ist Maurice Ravel. Che Guevara soll rhythmus-taub gewesen sein: Er tanzte einen Mambo zu Tango-Musik. Über die Musiktaubheit von Sigmund Freud gibt es mehrere wissenschaftliche Abhandlungen. Arnold Schönberg soll nach einem Treffen mit ihm gesagt haben: »Freud ist sicher ein interessanter Mann, aber was hat er mit mir zu tun?«

Die Behandlung und Verbesserung der Amusie ist möglich, aber mühsam. Lauren Stewart von

der Goldsmiths-Universität in London erzielte mit intensivem Training bei vier Amusikern Fortschritte: »Wir haben die Testpersonen über mehrere Monate lang wöchentlich singen lassen. Anschließend ließen wir sie die Töne und Tonhöhen mit einer speziellen Methode visualisieren. Entgegen meiner Annahme verbesserten sich die Probanden im Singen und zu einem gewissen Teil in ihrer musikalischen Wahrnehmung. Also glauben wir, dass es wahrscheinlich möglich ist, amusischen Menschen Musikalität beizubringen.« Heute schätzt man, dass bei vier Prozent der Bevölkerung irgendeine Form von Amusie besteht.

► Sterben, Stück für Stück

Julie Ayotte u.a.: »Congenital amusia. A group study of adults affected with a music-specific disorder«, in: *Brain. A Journal of Neurology* 2002, Bd. 125, S. 238–251.

J. L. Kuehn: »Encounter at Leyden: Gustav Mahler consults Sigmund Freud«, in: *Psychoanalytic Review* 52 (1965), Nr. 4, S. 5–25.

Isabelle Peretz: »Brain Specialization for Music«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 2001, Bd. 930, S. 153–165.

Isabelle Peretz u.a.: »Varieties of Musical Disorders«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 2003, Bd. 99, S. 58–75.

Nathan Roth: »Sigmund Freud's dislike of music: a piece of epileptology«, in: *Bulletin of the New York Academy of Medicine* 1986, Bd. 62 (7), S. 759–765.

Anerkennung, antizipierte Beim Publikum war die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs zu seinen Lebzeiten umstritten. Er wusste, dass er mit einem vollen und erst recht mit einem liebevollen Verständnis des Publikums nicht rechnen konnte. In einem vervielfältigten Handschreiben, das er anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerschaft der Stadt Wien am 5. Oktober 1949 aussandte, formulierte er es so: »Erst nach dem Tode anerkannt werden – ! ... Die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gutgelassen hat an mir.« In einem letzten Interview teilte der Komponist im

selben Jahr mit: »Ich erwarte, 125 Jahre alt zu werden und dann noch den Anfang meines Erfolgs zu erleben!« Dies wäre im Jahr 2000 gewesen.

Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schönberg*, Zürich 1974, S. 476.

Anerkennung, zu späte Der polnische Komponist Karol Szymanowski lebte gelegentlich auf großem Fuß, obwohl er notorisch mittellos war. Am 14. September 1935, im Alter von 52 Jahren, schrieb er an den Freund und Pianisten Jan Smeterlin: »Mein letzter Rettungsversuch ... Ich bin vollständig mittellos ... Die ganze Familie verlässt sich auf meine Unterstützung. Meine arme alte Mutter ist ernstlich krank ... Ich habe einen kleinen Tuberkulose-Rückfall erlitten, muss das aber ignorieren, weil ich mir eine Kur nicht leisten kann ... Auch wenn ich nicht arbeite, habe ich die größten Atembeschwerden ... Die polnische Öffentlichkeit (die Regierung) weigert sich beharrlich, von mir Notiz zu nehmen ... Ich habe alles versucht, was ich konnte ... Ich schreibe mehrere solcher Briefe ... Ich weiß mir nicht mehr zu helfen ... Ich bin an dem Punkt angelangt, wo man nicht mehr lange überlegt. Entschlüsse sind leicht gefasst, wenn man vor allem seine Ruhe haben will.« So leicht lassen sich Entschlüsse – und erst recht nicht der hier anklingende letzte – doch nicht fassen. Szymanowski fasste ihn nicht. Mehr als ein Jahr später, Weihnachten 1936, hielt er sich bei Freunden in Nizza auf. Seine Schwester schrieb nach Warschau, dass er dort dank der finanziellen Unterstützung durch eine Freundin noch einmal zehn Tage existieren könne. Dann brachte man ihn in eine Klinik in Lausanne, von wo er in ein Sanatorium nach Lugano hätte überführt werden sollen. Dazu kam es nicht mehr, denn die Ärzte gaben ihn auf. Szymanowski starb am 29. März 1937 an den Folgen der Tuberkulose.

Nach Bekanntwerden seines Todes ließen ihn die polnischen Behörden umgehend mit großem Aufwand überführen. Tausende Menschen gaben ihm das letzte Geleit zum Paulinerkloster in Krakau. Beigesetzt wurde Szymanowski im Ehrenhain Polens, in der Krypta der

Paulinerkirche. Die Halle war überfüllt, der Sarg blumenbekrönt, es gab viele Reden. Als sich die Menge verflüchtigt hatte, tauchten vier Musikanten auf, drei Fiedler und ein Dudelsackbläser. Zum Abschied spielten sie podhali-sche Musik aus Szymanowskis Heimat. ► Krankheiten und Todesarten

Friedrich Saathen: *Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 1986, S. 83–130.

Anfang Joseph Haydn begann jede größere Partitur mit: »In Nomine Domini«. ► Ende

Anschaffungen, angeordnete Im Jahr 1968 kam es in der Bundesrepublik zu einer spürbaren Rezession. Dieser sollte mit einem »Ausgabenstoß« durch öffentliche Institutionen begegnet werden. Der Direktor der Berliner Philharmoniker Wolfgang Stresemann erhielt aus diesem Grund vom Senator für Wissenschaft und Kunst ein Schreiben mit der Aufforderung, innerhalb von 24 Stunden Anschaffungen im Wert von 2500 DM zu tätigen. Stresemann hatte eine »Erleuchtung«. Da in den Räumen der Philharmonie eine völlig unzureichende Beleuchtung installiert war, ließ er 18 Stehlampen guter Qualität anschaffen. Es erfolgte eine »strahlende Berichterstattung« an die aufsichtführende Behörde.

Wolfgang Stresemann: ... *und abends in die Philharmonie*, München 1981, S. 258–259.

Antisemitisches »Jüdischer Czardasauspieler« (Richard Wagner über Brahms). RICHARD WAGNER hat sich hier besonders hervor getan. Sein Pamphlet »Das Judentum in der Musik« erschien am 3. und 6. September 1850 in der von Robert Schumann gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* (S. 101–107, 109–112) unter dem Namen K. Freigedank – ein Pseudonym von Richard Wagner. Wagner veröffentlichte den Aufsatz stark erweitert 1869 in Leipzig als selbständige Broschüre und unter vollem Namen. Zum Hintergrund: Giacomo Meyerbeer hatte Wagner 1846 die Bitte um größere finanzielle Unterstützung abgeschlagen. Laut Wagners Tagebuch vom 26. November 1846 hatte er 1200 Taler gefordert. 1849 musste Wagner dann erleben, dass Meyerbeer nach dreizehn

Jahren des Schweigens mit dem *Der Prophet* schlagartig wieder im Mittelpunkt des europäischen Kulturgesprächs stand, während er, wie sein Bruder Albert es ausdrückte, nur »irgend-ein« Komponist war. Meyerbeers großer Erfolg war für Wagner der Auslöser, aus dem Schweizer Exil heraus und anonym beziehungsweise unter Pseudonym und mit unlauteren Mitteln – nämlich denen der antisemitischen Verunglimpfung – gegen den Konkurrenten vorzugehen. Mit dieser Schrift verlegte Wagner die bis dahin ästhetisch geführte Kunstdiskussion auf die politisch-rassistische Ebene und machte Kunstanschauungen zu Glaubensbekenntnissen. Er vertrat die These, dass »der Jude« an sich »unfähig« sei, »durch seine äußere Erscheinung, seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben«, er könne »nur nachsprechen« oder »nachkünsteln«. Zugleich attestierte er den Juden im Reden »kalte Gleichgültigkeit« sowie einen »Mangel rein menschlichen Ausdruckes«. Gleichwohl sei »der Jude« in der Musik zur Beherrschung des öffentlichen Geschmacks gelangt.

Im Nachwort der stark erweiterten Ausgabe 1869 schrieb Wagner: »Ob der Verfall unserer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elements aufgehoben werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, dass es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, dass nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann.«

»Der Antisemitismus, seit Wagners ›Judentum in der Musik‹ eines der zehn Gebote für seine Anhänger, verbreitete sich nach dem Parsifal natürlich noch heftiger und allgemeiner«, schrieb der Wiener Ästhetiker Eduard Hanslick in seiner Autobiographie *Aus meinem Leben* (Berlin 1911, Bd. II, S. 226).

Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe in 16 Bänden, 6. Aufl. Leipzig o.J., Bd. X, S. 148.

Dieter David Scholz: *Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielflicht. Eine Korrektur*, Berlin 2000.

Der österreichische Komponist und Musikkritiker HUGO WOLF hat sich vielfach mit antisemitischen Äußerungen hervorgetan. Im September 1885 ließ er dem Rosé-Quartett ein Werk zukommen, das die Aufführung jedoch ablehnte. In der Antwort der von dem jüdischen Geiger Arnold Rosé (eigentlich Rosenblum) geleiteten Kammermusikvereinigung sah Wolf sich in seinen antisemitischen Vorurteilen bestätigt: »Mir scheints, ihnen gefällt meine Nase nicht, vermutlich, weil sie nicht orientalisches wie die seinige ist.«

Hugo Wolf: *Briefe an Frieda Zerny*, hrsg. von Ernst Hilmar und Walter Obermaier, Wien 1978, S. 48.

»Sein [Adalbert von Goldschmidts] neuestes Bestreben ist, ›volkstümlich‹ zu sein. Ein Jude und volkstümlich!«

Hugo Wolf: *Briefe an Oscar Grohe*, hrsg. von Heinrich Werner, Leipzig 1905, S. 105.

»... da bekanntlich die semitischen Zischlaute von altersher schon dem ›ausgewählten‹ Volke im Kampf mit seinen Nachbarn als ›Schib[b]oleth‹ dienten, so war es unschwer zu erraten, wer sich in diesen oppositionellen Mißtönen so nachdrücklichst zum Erkennen gegeben.«

Hugo Wolf: *Musikalische Kritiken*, hrsg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 272.

»Was soll man dazu sagen, wenn einen ganzen Monat hindurch keine Wagnersche Oper, hingegen dreimal in der Woche Meyerbeer gespielt wird? Sind wir in Palästina oder in einer deutschen Stadt?« (Hugo Wolf)

Auch in Frankreich waren antisemitische Einstellungen anzutreffen. Der französische Komponist VINCENT D'INDY glaubte als römischer Katholik, dass »Gott nur wirklichen Katholiken die Kraft gab, authentische und inspirierende Musik zu komponieren«. Seine 1920 in Paris aufgeführte Oper *La légende de Saint*

Christophe hatte einen derart eindeutigen antisemitischen Inhalt, dass Werke des Komponisten in Frankreich bis heute kaum aufgeführt werden.

Während der Zeit des Nationalsozialismus konnte jedermann in Deutschland seinem Antisemitismus freien Lauf lassen:

»Was der Jude ist, hat uns Richard Wagner gelehrt ... durch seine Schriften und seine Musik.« (Joseph Goebbels, Reichspropagandaminister)

»Felix Mendelssohn Bartholdy zeigt körperlich die Züge beider Hauptrassen des Judentums, der vorderasiatischen und orientalischen; dazu ist gerade bei ihm der starke Umwelteinfluß höchstgesteigerten deutschen Geisteslebens nicht zu vergessen. Aus ihm sprechen lauter vorderasiatische Rassenzüge: Gabe der Einfühlung in fremdes Seelenleben, der gefälligen Ausnutzung bestehender Formen, ein gewisser Mangel an jenem Schwergewicht, das für nordisches Empfinden zu einem ›großen‹ Menschen gehört.« (Richard Eichenauer, 1933)

»Wir alle haben ... die Pflicht, das Judentum in der Musik restlos auszuschalten.« (Hans Költch im *Handbuch der Judenfrage*, 1935)

Der Dirigent Karl Böhm meinte: »Solange noch ein Jude in der Ostmark lebt, werde ich nicht zum Taktstock greifen.« ▶ Deutscher Gruß

»Die Tendenz Schönbergs, alles bisher Dagewesene zu vereinen, ist eine altbewährte jüdische Taktik, die immer dann zur Anwendung gelangte, wenn es galt, die Kulturwerte der Wirtsvölker zu zerstören, um an deren Stelle die eigenen als allein gültige zu setzen.« (*Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940)

»Wenn Mahlers Musik jüdisch sprechen würde, wäre sie mir vielleicht unverständlich. Aber sie ist mir widerlich, weil sie *jüdel*t. Das heißt: sie spricht musikalisches Deutsch, aber mit dem Akzent, mit dem Tonfalle und vor allem auch mit der Geste des östlichen, des allzu östlichen Juden.« (Rudolf Louis, 1909)

Hans Pfitzner schrieb 1938: »Wenn das Judentum mit der ungesalzenen Einfalt und der geistigen Wehrlosigkeit des deutschen Durchschnittsmichels zusammenkommt, gibt's ein

verhängnisvolles Mixtum.« (Alfred Morgenroth, 1938)

»Der Einfluß des Judentums auf die Tonkunst der Gegenwart ist deshalb so groß, weil er sich keineswegs in dem Vorhandensein jüdischer Tonsetzer erschöpft. Wir berühren hier allgemein bekannte Verhältnisse und können uns daher sehr kurz fassen, zumal diese Verhältnisse für Deutschland nicht mehr zutreffen. Wie war es denn vor 1933 bei uns; wie groß ist es noch jetzt in all den Ländern, die sich der ›westlichen Demokratie‹ erfreuen? Jüdische Kapellmeister auf den bedeutungsvollsten Dirigentenposten; jüdische Sänger auf den Brettern der Opern- und Operettenbühne; jüdische Virtuosen in den Konzertsälen, jüdische Kritiker an Zeitungen und Zeitschriften; jüdische Ministerialräte, Professoren und Konservatoriumsleiter bestimmten, mit welcher Musik und Musikauffassung unsere Jugend aufwuchs.« (Richard Eichenauer, 1937)

»Man erinnere sich, daß der größte Vertreter der Vorkriegsmusik, Richard Strauß [sic!], ›an den Geist der Zersetzung verloren gegangen ist‹ (Eichenauer), daß er nicht nur von der jüdischen Presse hochgejubelt wurde, sondern daß seine Textdichter (Hofmannsthal, Stefan Zweig), sein Verleger (Fürstner) und sein Biograph (Specht) sämtlich Juden sind.« (*Handbuch der Judenfrage*, 1935)

▶ Ariernachweis ▶ Ausmerzungen ▶ Entartete Musik ▶ Exil ▶ Kadenz, jüdische ▶ Klang, judenfreier ▶ Lagerorchester ▶ Leibzoll, ausgesetzter ▶ Männerfresserin, geniale ▶ Nationalsozialist ▶ Neujahrskonzert ▶ Reichsmusikkammer ▶ Sonderstab Musik ▶ Trosttelegramm ▶ Unerwünschterklärung ▶ Verboten

Anweisungen, verrückte Erik Satie gab gerne verrückte Vortragsanweisungen. Einige Beispiele:

Weiß und unbeweglich.

Sehr leuchtend.

Als bekäme man eine Höhlung.

Sich selber kommen sehend.

Jede frevelhafte Schwärmerei vermeiden.

Von der Spitze des Gedankens.

Wappnen Sie sich mit Scharfblick.

Ohne mit der Wimper zu zucken.

Nicht zu viel essen.

Satie wies zudem an, sein Werk *Vexations* 840-mal zu wiederholen. ▶ Allegro ▶ Geschwindigkeit
▶ Purismus ▶ Titel, verrückte ▶ Vexations

Friedrich Saathen: *Von Kündern, Käuzen und Ketzern. Biographische Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien 1986, S. 34.

Äolsharfe Auch Aeolsharfe, Geisterharfe, Zauberharfe, Windharfe, Wetterharfe. Das Instrument besteht aus einem langen, schmalen Holzkörper (Resonanzkasten, oft mit Schalllöchern), auf dem über zwei Stege beliebig viele Saiten gespannt sind. Meist sind es acht gleich lange Saiten aus Naturdarm (heute auch aus Nylon), die auf einen Grundton gestimmt sind. Sie sind unterschiedlich dick und von unterschiedlicher Beschaffenheit der Oberfläche. Der Wind streicht über die Saiten und erzeugt nicht beeinflussbare geheimnisvolle Klangvariationen und Akkorde. Je nach Geschwindigkeit und Intensität des Windes, den man in einem Strom kanalisiert, lassen sich vom zartesten Pianissimo bis zum rauschenden Forte zauberische Effekte erzielen. Der Name leitet sich von Aiolos, lateinisch Aeolus, dem Gott der Winde der griechischen Mythologie, her.

Die Berichte zur Geschichte dieses eigentümlichen Instruments reichen bis weit in die Antike zurück. Erste Erwähnungen finden sich auf mesopotamischen Tontafeln aus dem 26. Jahrhundert v. Chr. Im Talmud heißt es, dass König Davids Harfe »Kinnor« um Mitternacht, wenn der Nordwind über sie strich, geklungen habe. In einem alten Gedicht der Hindus wird von einem lautenähnlichen Instrument, der »Vina«, berichtet, deren Saiten im Wind ertönten. Im Mittelalter war die Äolsharfe verdammt, weil die Inquisition sie mit Zauberei in Verbindung brachte. Der heilige Dunstan von Canterbury soll im 10. Jahrhundert ihre Wirkungsweise verbessert haben. Erste theoretische Untersuchungen unternahm der Jesuit und Gelehrte Athanasius Kircher in *Musurgia universalis* (Rom 1650) und *Phonurgia Nova* (Kempten 1673). Das Instrument geriet dann in Vergessenheit und wurde erst Mitte des 18. Jahrhunderts nicht etwa von

Musikern, sondern von englischen Dichtern wie James Thomson, William Collins, Tobias Smollett und Alexander Pope wiederentdeckt. In der Zeit von Empfindsamkeit und Romantik hat man versucht, den zauberischen Klang der Äolsharfe von einem Natur- zu einem Kunstereignis zu transformieren. Als Symbol fand sie Eingang in zahlreiche literarische Werke von Novalis, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Herder, Justinus Kerner, Joseph von Eichendorff und Goethe (*Äolsharfen. Ein Gespräch*, 1822).

Am 17. Mai 1829 erlebte der angehende Pianist und Komponist Robert Schumann auf einer Reise zwischen Bingen und St. Lorch den Zauber einer Äolsharfe, die in einigen Zuglöchern der Ruine Klopp aufgestellt war. Zitiert wird die Äolsharfe in Werken von Beethoven, Berlioz, Liszt, Schreker, Reger, Cowell, Henze u.a.m.

Eduard Mörike, »An eine Äolsharfe«
(1837)

Angelehnt an die Efeuwand
Dieser alten Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang' an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!
Ihr kommet, Winde, fern herüber,
Ach! von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frisch grünendem Hügel.
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit Wohlgerüchen,
Wie süß bedrängt ihr dies Herz!
Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohl lautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder.
Aber auf einmal,
Wie der Wind heftiger herstößt,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken
Meiner Seele plötzliche Regung;
Und hier – die volle Rose streut geschüttelt
All' ihre Blätter vor meine Füße!